

TEMA 1

Cubo blanco, contemplación estética y lucha de bloques. Documenta 1



Entartete Kunst, 1933.



documenta 1, Kassel, 1955.

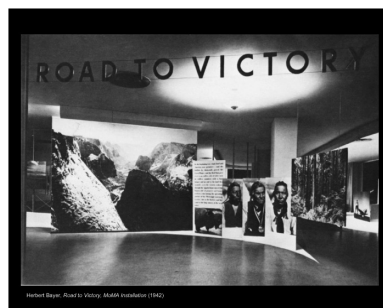
Arnold Bode, un profesor universitario alemán represaliado durante el nazismo, quiso recuperar los años perdidos desde que en 1933 Hitler secuestrara el arte moderno en la tristemente famosa exposición *Entartete Kunst* (arte degenerado), esa ominosa condena al arte moderno que, en sus cuatro años de itinerancia por Alemania y Austria, fue visitada por casi tres millones de personas. Con espíritu reparador, Arnold Bode organizó la 1ª *documenta* de Kassel (1955). También denominada “vitrina cultural del Plan Marshall”. O, incluso, Plan Bode.

Pese a que en la citada exposición nacional-socialista de 1933 las alusiones al movimiento Dada fueron motivo significativo de mofa, como se puede observar todavía en las fotografías que muestra la conocida como “dada wall” (pared dada), Arnold Bode construye un cubo blanco donde, a pesar de estar acompañados de 40 años de documentos filmicos, únicamente tuvieron cabi-

da las obras de la modernidad canónica, la producción de objetos singulares y auráticos, pinturas y esculturas, de Joan Miró a Giorgio de Chirico, de Pablo Picasso a Alexander Calder; en resumen, toda la producción vanguardista que había sido tan bien acogida por el MOMA de Nueva York bajo su director, Alfred Barr. Si bien durante los primeros años el museo coqueteó tanto con el muralismo mexicano (coleccionando a Alfaro Siqueiros) como con lo que en una acrítica exposición denominaban “Arte fantástico, dada y surrealismo” (1936), después de la Segunda Guerra Mundial y para huir de los realismos, apostó firmemente (demasiado firmemente) por la gran abstracción americana. Este tipo de muestras se pensaron en el fondo como reafirmación del bloque occidental frente al realismo socialista del orden soviético. En definitiva: “abstracción cálida y guerra fría”.



Art in Our Time, MOMA, 1939.



Family of man, MOMA, 1955.

En torno a la *documenta 1* haremos recaer el modelo teórico que soporta el concepto de arte occidental, ese invento de las clases ociosas del siglo XVIII que, junto a la estética, entendida como tratamiento de los problemas del gusto (en tanto sinónimo de sensibilidad), constituyó el ámbito de preocupaciones de su autonomía, o, si se quiere, lo que también ha sido considerado y banalizado como “el arte por el arte”. En este mundo teórico estaba claro y bien asentado el lugar de la figura del genio heredada del romanticismo, es decir, el autor de artefactos únicos y originales ante los que se entregaba la atención desinteresada del espectador. Y, por supuesto, el cubo blanco como espacio expositivo propio de la institución museal moderna, lugar supuestamente aséptico que construye la noción de un público libre, pero disciplinado, es decir preparado para contemplar a distancia unas obras con las que sellaría su participación en la comunidad universal del arte. Este objeto transcendente que –ofrecido en el culto estético– entregaría sus complicadas verdades a medias y, según el espíritu ilustrado, nos representaría a todos, llegaría a ser con el tiempo una mercancía de lujo. Hasta tal punto que, pese a que los nazis condenaran a la hoguera todos los libros “revolucionarios”, no quemaron las obras de arte “degeneradas”; algún hechizo metafísico les

hizo, como dice Jorge Luis Marzo, “quitarse el sombrero” en la exposición a la que nos hemos referido, *Entartete Kunst*. Lo cierto es que:

“La historia del modernismo está íntimamente enmarcada por el espacio [de la galería]. O, dicho de otra manera, la historia del arte moderno puede vincularse a los cambios de ese espacio y en cómo lo vemos. Hemos alcanzado un punto en el que percibimos el espacio antes de ver el arte. [...] Lo que nos viene a la mente es un espacio blanco, ideal, que, más que cualquier otra representación, constituye la imagen arquetípica del arte del siglo xx”.

La *documenta* de 1955 giraba en torno al objeto único, nacido de la interioridad y la intencionalidad del padre-artista (lo digo con intención), un objeto que pasaría a ser expuesto (en su doble acepción) a la mirada y la interpretación del espectador. La pintura y la escultura, como géneros dominantes –en el doble sentido de la palabra– alcanzaron el siglo xx obsesionados por un lenguaje dictado por la experimentación formal. Alejadas de la mimesis y lo narrativo, vivían fundamentalmente en los territorios forjados en la poética abstracta. De la mano de críticos poderosos como Clement Greenberg y de filósofos como Theodor W. Adorno, el mayor defensor de la autonomía del arte, resistían en un ámbito razonable los envites de la “barbarie”, es decir, los subproductos del mercado y de la rancia academia. Si Greenberg puso el acento, en la pureza formal, Adorno señaló negatividad e interiorización de la tragedia post-Auschwitz.

Podemos resumir brevemente el canon moderno hegemónico: las obras de arte deberían ser libres de condicionamientos políticos, morales o religiosos; su progreso sólo se justificaba en atención a las tendencias internas propias de cada una de ellas. La empresa fundamental del arte “moderno” (etnocéntrico) consistía en atrincherarse críticamente en un lenguaje difícil y experimental, (de Franz Kafka a Samuel Beckett, de Alban Berg a Arnold Schönberg, de Wassily Kandinsky a Picasso). En definitiva, el encuentro con una obra de arte siempre debería “extrañarnos” de la experiencia comunicativa habitual, de lo cotidiano; siempre, en su reducto aislado, tendría que ser capaz de resistir a un “exterior” donde el kitsch y el mal gusto propio de la burguesía adinerada (aquellos enanitos de jardín que tanto le gustaban a Hitler) se mezclaba en el bloque capitalista con los aspectos más amables de las primeras imágenes de consumo masivo. En este sentido, antes de que Adorno publicara su *Teoría estética* (1969), hay un texto muy claro de 1939, la época trotskista del todopoderoso Clement Greenberg, que recomendamos por la forma de sintetizar esa relación entre “vanguardia y kitsch”.

Las obras de arte decían y no decían a la vez, se mostraban y resultaban ilegibles, nos llevaban a un conocimiento que era en el fondo un no-conoci-

miento. Por ello la gente permanecía horas ante las obras y volvía una y otra vez ante ellas: mudas, enigmáticas, difíciles, conservaban un secreto que sólo abandonándose a ellas parecía poder ser compartido. Para asegurar la asepsia de una atención recogida, se había recurrido al cubo blanco. Esta operación acabaría necesariamente justificada por una crítica que se creía en posesión de suficientes y establecidos criterios de validación, es decir, de legitimación.

Pese a su carácter público, el museo parecía más bien un ámbito exclusivamente para entendidos, esa minoría especialmente dotada de la que hablaba José Ortega y Gasset. Los que además se dedicaban al estudio y a la reflexiva ciencia del arte, duplicaban el placer que la obra producía en su contemplación.

Es cierto que las grandes exposiciones del MOMA de Nueva York no fueron solo de pintura y escultura sino también de fotografía, mobiliario, tipografía, carteles y películas. Todo ello de probada y cuidada calidad, por supuesto. En 1935, su principal artífice, el joven Alfred H. Barr, Jr., nuevo director (1929-1943), había realizado un viaje por Europa de donde vuelve fascinado por la Bauhaus, la mítica escuela alemana que resultaría finalmente el modelo del primer museo del “mundo moderno“. En sus inicios, el MOMA se organiza de acuerdo al modelo alemán del *Kunstverein*. Basta decir que en 1935 estrena la primera biblioteca de cine. Las películas serían coleccionadas como los libros o las imágenes. En cualquier caso, cada uno de estos “géneros” ocupaba obedientemente su lugar. Los tabiques del gusto, físicos y mentales, cumplían su cometido. Aún así, son significativas algunas protestas como la que protagonizó Barnett Newman con ocasión de la exposición *Good design*, la primera sobre diseño celebrada en el MOMA. En una carta abierta al director del museo en 1953, se quejaba de que el MOMA considerara las obras de arte al mismo nivel que “el diseño de destornilladores“. Otra fue la utilidad que buscaron con la exposición organizada por el fotógrafo y por entonces conservador del MOMA, Edward Steichen, *The Family of Man*, donde más de 500 fotografías congregaron a un cuarto de millón de visitantes en 1955 y diez millones en todo el mundo hasta 1962. Su comisario, conservador de fotografía del MOMA, Edward Steichen, había decidido recopilar de la gran familia de la tierra lo que Roland Barthes denominara la gran mitología americana. Ningún problema de raza, ninguna diferencia sexual ni política. Si se vendieron cuatro millones de catálogos, podemos imaginar su influencia en la creación de imaginario. El artista y teórico Alan Sekula llegó a denominarlo “un acto de colonialismo estético“. La forma desordenada y distraída del *display* difería extraordinariamente de las estrategias de comunicación propias de los países expertos en propaganda totalitaria.

La *documenta* 1 nos interesa para mostrar en negativo lo que se quedaba fuera del “arte moderno“. Otro tipo de artes pudo haber visto Barr en Bauhaus, tejidos y demás artesanías ligadas fundamentalmente a lo femenino y lo

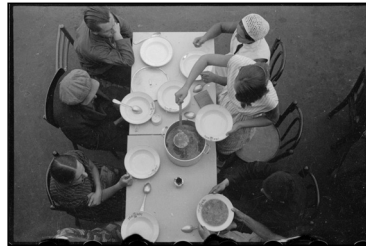
“etnográfico”, sin embargo no tuvieron cabida en el discurso dominante. El canon estaba establecido al margen de muchas prácticas que, más allá de las narrativas abstractas, tuvieron lugar en el occidente de los años 20 y 30, una época considerada como auténtico hervidero de experiencias. Pensemos solamente en la figura de Marcel Duchamp, “caso” paradigmático por el hecho fundador de disociar desde el “establishment” el arte del oficio, un artista heterodoxo e intempestivo cuya estela esta todavía sin reconocer en muchas facultades de Bellas Artes; pensemos en grupos como Dadá, en poéticas ambulatorias y lúdicas como las del surrealismo, su reivindicación del paseo y la deriva, del “extrañamiento” de los objetos. Mucho tiempo tardaría en ser suficientemente reivindicada una fotografía como Claude Cahun, y habrá que esperar a los estudios feministas para que se repiensen los mitos, como lo hace entre nosotros Patricia Mayayo con Frida Khalo o que pintoras como Georgia O’Keeffe encuentren su adecuada lectura.

Mientras París y Nueva York se disputaban la hegemonía, las periferias iban organizando sus escenarios antes de tomar partido al final de la guerra fría. Serge Guilbaut ha realizado el análisis crítico de las transferencias comerciales, ideológicas y económicas que desplazaron el arte de París a Nueva York. Y eso que antes de que “Nueva York robara la idea de arte moderno”, la propia ciudad ya era Dadá, como dijo Man Ray en una carta a Tristan Tzara: “todo Nueva York es Dadá y no toleraría ningún rival”. Por no hablar de la condición “periférica”, que ejemplifica a las mil maravillas el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade (Brasil, 1928): “Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre”.

En resumen, hemos necesitado la *documenta 1* como referencia para resumir en cierto modo “contra qué” discurso hegemónico moderno irán dirigidos los cambios más significativos que han venido asaltando el arte de las últimas décadas, pero también los cambios en la vida de personas e instituciones como los que se iniciaron en las revueltas de 1968.

Imagen e ideología colectivista: desde el bloque este

La primera *documenta* de Kassel rindió justo homenaje al arte moderno vilipendiado por los nazis, pero era parte de un bloque. En el otro no había lugar para el individualismo ensimismado. Antes del realismo socialista impuesto por Stalin, en el denominado bloque del este se habían desarrollado importantes experimentos: la ideología colectivista o el productivismo soviético, si se quiere, había hecho hincapié en el concepto de operatividad. Podemos destacar la factografía soviética, imágenes al servicio de todos que



Imágenes que se refieren al concepto de factografía. URSS, años 30.

configuraron un nuevo mundo; el arte de compromiso: diarios, películas, documentales, carteles, documentos de una nueva sociedad y para ella. En definitiva, una nueva cultura material y una acción directa sobre la vida social. Todo ese arte revolucionario sigue aún hoy teniendo gran presencia entre aquellos que se preguntan por nuevos modelos culturales. Recomendamos en este sentido la lectura del libro de Víctor del Río: *Factografía, vanguardia y comunicación de masas*.

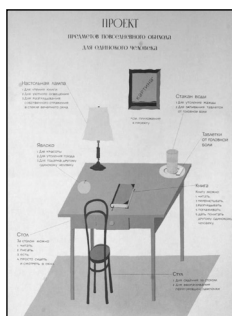
Antes de que el arte occidental revisara críticamente, como vamos a ver, los presupuestos de la modernidad, Walter Benjamin, influido por sus amigos marxistas, Bertolt Brecht o Asja Lacis, llegaba incluso a proponer la disolución de la estética en el marco que le había sido propio durante más de un siglo. En realidad fue Benjamin quien definió el “ritual estético” que tiene lugar en el museo. Allí, unas obras que habían sido desarraigadas de los ámbitos de la vida y la religión, se nimbaban, según observara Benjamin, con un aura, “la aparición de una lejanía por cercana que pueda estar”. En esa experiencia ensimismada, como también había recalcado en su artículo *El Narrador*, faltaba la comunidad. La crisis de la experiencia propia del capital, es decir la industrialización y el caos de la vida moderna, dirá Benjamin, han expulsado al narrador comunitario, al contador de cuentos inmemoriales alrededor de una chimenea, ese “érase una vez” donde todos nos sentíamos representados. La estética burguesa apostó por las peripecias subjetivas que, como ocurre en la novela, el lector va a leer en privado. Por su parte, las masas que se escandalizaban ante Picasso reían en los cines con la furia tierna y cómica de Chaplin. Para Benjamin, el cine y los paseos distraídos por la metrópoli proponían otro tipo de disfrute estético, una contemplación en estado de distracción, más táctil, porque el cine “con su dinamita de décimas de segundos”, no nos deja entregarnos a la contemplación ensimismada. Los espectadores eran directamente tocados por los agresivos cambios de planos, atacados por el montaje, y se constituían en una comunidad nueva, activa y crítica.

Como señala en su famoso artículo *El autor como productor*, Benjamin tampoco era partidario del arte de propaganda, el de “temática” obrerista.

Habría que luchar firmemente por una revisión de las fuerzas de producción. Para alejarse del elitismo de la creación burguesa, se había fijado en la figura de Sergei Tretyakov, artista productivista ruso al frente de un periódico publicado por los propios campesinos, *amateurs* todos ellos.

El pasado revive en el presente. Nunca los artículos citados de Walter Benjamin lo fueron tanto como en los últimos veinte años. A la luz de los derechos de autor y los “creative commons”, “*El autor como productor*” tiene una lectura poderosa en el presente que nos ocupa. Hay, por último, una herencia importante de las estrategias benjaminianas: se trata de la naturaleza epistémica del montaje, la que había recuperado de la vertiente revolucionaria de dada-Berlín, de fotomontajistas como John Heartfield o Hannah Höch. Y también del cine de Sergei Eisenstein. El mundo moderno, (la mercancía, la técnica) había hecho saltar la experiencia en pedazos y sólo se podría recomponer con la herramienta adecuada: el montaje.

Hubo un arte conceptual del comunismo que, como nos ha mostrado Boris Groys, ha sido considerado la corriente más importante –no oficial– que se desarrolló durante las décadas de los 60, 70 y 80. Este movimiento surgió en las grandes ciudades de la Unión Soviética casi inmediatamente después de la muerte de Stalin, en el año 1953. Si bien fue tolerado por la autoridad competente, lo cierto es que casi siempre se lo dejó al margen tanto de las exposiciones oficiales, como de los grandes medios de comunicación controlados por el Estado. Por eso, ni el público soviético ni el más amplio público occidental tenían acceso a información alguna sobre ellos. Pero en este caso, como todos los estudios posttotalitarios, tendría que acogerse, como ha señalado Piotr Piotrowski, a una historia del arte consciente ya de la “provincialización” de occidente.



Viktor Pivovárov,
*Proyectos para un
hombre solitario*,
1975.



Ilya Kabakov, *El
hombre que echó a
volar al espacio desde
su apartamento*,
1981-1988.



Aleksander Sokolopov,
Malevich, 1993.