

La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos

Rosalind E. Krauss

Traducción de:
Adolfo Gómez Cedillo

Alianza Editorial

Título original: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*
Publicado originalmente por MIT Press en 1986

Primera edición: 1996
Primera reimpresión: 2022

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1985 by Rosalind E. Krauss
© de la traducción: Adolfo Gómez Cedillo, 1996
© de esta edición: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996, 2015, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-9104-134-4

Depósito legal: M. 21.618-2015

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:
alianzaeditorial@anaya.es

Para Annette Michelson

Índice

| | |
|--------------------------------|----|
| Listado de ilustraciones | 11 |
| Agradecimientos | 17 |
| Introducción..... | 19 |

Primera parte MITOS MODERNOS

| | |
|--|-----|
| 1. Retículas | 27 |
| 2. En el nombre de Picasso..... | 41 |
| 3. Se acabó el juego | 59 |
| 4. Los fundamentos fotográficos del surrealismo..... | 97 |
| 5. Un arte nuevo. El dibujo en el espacio..... | 129 |
| 6. Los espacios discursivos de la fotografía..... | 141 |
| 7. La originalidad de la Vanguardia..... | 159 |
| 8. Le saluda atentamente..... | 183 |

Segunda parte HACIA LA POSMODERNIDAD

| | |
|---|-----|
| 9. Notas sobre el Índice. Primera parte | 205 |
| 10. Notas sobre el Índice. Segunda parte | 221 |
| 11. Una lectura abstracta de Jackson Pollock..... | 231 |
| «Ventanas» en blanco y negro..... | 234 |
| Una iglesia por «etapas»..... | 241 |
| Nada de caos, maldita sea..... | 245 |
| Arte y acción: sobre las causas en la historia..... | 248 |

| | |
|---|-----|
| 12. LeWitt en progresión | 251 |
| 13. Richard Serra: una traducción..... | 265 |
| 14. La escultura en el campo expandido..... | 281 |
| 15. El postestructuralismo y lo paraliterario | 295 |
| Notas..... | 301 |
| Créditos | 319 |
| Índice analítico..... | 321 |

Listado de ilustraciones

1. Jasper Johns, *Números grises*, 1958.
2. Agnes Martin, *Sin título*, 1965.
3. Robert Ryman, *Dibujo amarillo número 5*, 1963.
4. Caspar David Friedrich, *Vista desde el estudio del pintor*, c. 1818.
5. Odilon Redon, *Le Jour*, 1891.
6. Piet Mondrian, *Composición 1A*, 1930.
7. Piet Mondrian, *Composición 2*, 1922.
8. Joseph Cornell, *Nouveaux Contes de Féés (Caja del veneno)*, 1948.
9. Pablo Picasso, *Bañista sentada*, 1930.
10. Pablo Picasso, *Bañista con pelota de playa*, 1932.
11. Pablo Picasso, *La venera (Notre avenir est dans l'air)*, 1912.
12. Pablo Picasso, *Copa y violín*, 1912.
13. Pablo Picasso, *Violín*, 1912 (Catálogo Daix n.º 524).
14. Pablo Picasso, *Violín colgado de la pared*, 1913? (Catálogo Daix n.º 573).
15. Pablo Picasso, *Compotera con fruta, violín y copa*, 1912 (Catálogo Daix n.º 530).
16. Alberto Giacometti, *Objeto invisible*, 1934.
17. Alberto Giacometti, *Objeto invisible*, 1934. Escayola, 152,4 cm de altura. Fotografía de Dora Maar, publicada en la obra de André Breton *L'Amour fou*, París, 1937.
18. Máscara de hierro. Fotografía de Man Ray publicada en la obra de André Breton *L'Amour fou*, París, 1937.
19. Figura. Bougainville, islas Salomón. Madera pintada, 175,2 cm de altura. Museum für Völkerkunde, Basilea.
20. Alberto Giacometti, *La pareja*, 1926. Bronce, 63,5 cm de altura. The Alberto Giacometti Foundation, Kunsthaus, Zúrich.
21. Fernand Léger, apunte para *La Création du Monde*. Publicado en *L'Esprit Nouveau*, n.º 18 (1924).
22. Jean Lambert-Rucki, *Dos máscaras*, 1924. Madera.
23. Alberto Giacometti, *Mujer-cuchara*, 1926. Bronce, 142,2 cm de altura. The Solomon Guggenheim Museum, Nueva York.
24. *Cuchara Wobe*, Costa de Marfil. Madera. Musée de l'Homme, París.
25. *Cuchara Dan*, Liberia o Costa de Marfil. Madera. Musée de l'Homme, París.
26. Alberto Giacometti, *Bola en suspensión*, 1930-1931. Escayola y metal, 61 × 36,2 × 34,3 cm. The Alberto Giacometti Foundation, Kunstmuseum, Basilea.
27. *Bola en suspensión* (detalle).

28. *Jugador de pelota*, Vega de Aparicio, Veracruz, México. (Dibujo a partir de una escultura en piedra conservada en el Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México).
29. Alberto Giacometti, *Circuito*, 1931. Madera, 4,8 × 47 × 47 cm. Colección Henriette Gomès, París.
30. Alberto Giacometti, *Púa en el ojo*, 1932. Madera y metal, 12,1 × 61 × 35,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
31. Alberto Giacometti, *Cabeza*, 1925. Escayola, 31,1 cm de altura. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
32. Alberto Giacometti, *La hora de las huellas*, 1930. Paradero desconocido.
33. Pirámide azteca. Fotografías publicadas en *Cahiers d'art*, n.º 10 (1929).
34. Alberto Giacometti, *Cabeza*, 1934. Escayola. Paradero desconocido.
35. Alberto Giacometti, *Flor en peligro*, 1933. Madera, metal, escayola, 55,5 × 78,1 × 18,1 cm. The Alberto Giacometti Foundation, Kunsthaus, Zúrich.
- 36 y 37. Jean Arp, *Cabeza*, fotografías publicadas en *Variétés* (junio de 1929), número especial: *El Surrealismo en 1929*.
38. Jacques-André Boiffard, fotografías publicadas en *Documents*, 11, n.º 2 (1930).
39. «La Protection des hommes», fotografías publicadas en *Variétés*, 11, n.º 9 (enero de 1930).
40. Alberto Giacometti, *Jaula*, 1931. Madera, 48,9 cm de altura. Moderna Museet, Estocolmo.
41. Alberto Giacometti, *Mujer, cabeza, árbol*, 1930. Escayola.
42. Max Ernst, collage de *Une Semaine de Bonté*, 1934. Libro Quinto. Elemento: Oscuridad. Ejemplo: Isla de Pascua.
43. Mallangan, Nueva Irlanda. Madera pintada. Musée des Arts Africains et Océaniens, París.
44. Poblado de Goulfé, Camerún. Fotografía publicada en *Cahiers d'art*, n.º 7-8 (1927).
45. Alberto Giacometti, *Proyecto para un paso*, 1930-1931. Escayola, 15,2 × 127 × 43,2 cm. The Alberto Giacometti Foundation, Kunsthaus, Zúrich.
46. *Ataúd infantil*, Nouméa, Nueva Caledonia. Madera, fibra, 40 cm. Musée de l'Homme, París.
47. *Pez*, Isla de Pascua. Madera, 17,1 cm de largo. Antes en el Museum für Volkerkunde, Berlín. Paradero desconocido.
48. Alberto Giacometti, *Cabeza/paisaje*, 1930-1931. Escayola, 24,1 × 69,8 cm. Paradero desconocido.
49. Alberto Giacometti, *Objeto desagradable*, 1931. Madera, 48,2 cm de largo. Colección privada, Nueva York.
50. *Adorno para la oreja*, islas Marquesas. Marfil, 8,9 cm de altura. Antigua colección de Tristan Tzara. Colección privada.
51. Alberto Giacometti, *Objeto desagradable para tirar*, 1931. Madera, 21,6 cm de largo. Colección privada, Londres.
52. *Casses-Tetes* (Rompecabezas), Nueva Caledonia. Madera. Musée de l'Homme, París.
53. Jacques-André Boiffard, fotografía publicada en *Documents*, 11, n.º 5 (1930).
54. Jacques-André Boiffard, fotografía, c. 1930.
55. Alberto Giacometti, *Mujer*, 1926. Tinta sobre papel, 17,8 × 12,7 cm.
56. Man Ray, fotografía publicada en *Minotaure*, n.º 7 (1935).
57. Alberto Giacometti, «*On ne joue plus*» [Se acabó el juego], 1933. Mármol, madera y bronce, 40 × 29,8 × 5,1 cm. Colección privada.
58. *El juego de i*, Dogon, Mali. Ilustración publicada en Marcel Griaule, *Jeux dogons*, París, 1938.
59. Florence Henri, *Auto-retrato*, 1928.
60. Man Ray, *Monumento a Sade*, 1933. Publicada en *Le Surréalisme au service de la révolution*, mayo de 1933.
61. Maurice Tabard, *Mano y mujer*, 1929.
62. Raoul Ubac, *La Nébuleuse*, 1939.
63. Brassäi, *Tentación de San Antonio*, 1935.

64. Roger Parry, ilustración para *Banalité*, de Léon-Paul Fargue, 1928.
65. J.-A. Boiffard, ilustración para *Nadja*, de André Breton, 1928.
66. Man Ray, *Sin título* (Rayograma), 1923.
67. Max Ernst, 1922.
68. Brassäi, foto para *L'Amour fou*, de André Breton, 1937. (*La torre Saint-Jacques vacilante...*).
69. J.-A. Boiffard, ilustración para *Le Gros Orteil*, de Georges Bataille. *Documents*, n.º 6, 1929.
70. Man Ray, *Hombre*, 1918.
71. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934.
72. André Kertész, *Distorsión*, 1933.
73. André Breton, *L'Écriture automatique*, 1938.
74. John Heartfield, *Durch Licht zur Nacht*, 10 de mayo de 1933.
75. Raoul Hausman, *ABCD*, 1923-1924.
76. Hannah Höch, *Cortado con el cuchillo de pastel*, 1919.
77. Man Ray, *Calas*, 1930.
78. Roger Parry, ilustración para *Banalité*, de Léon-Paul Fargue, 1928.
79. Man Ray, *La marquesa Casati*, 1922.
80. Maurice Tabard, *Sin título*, 1929.
81. Bill Brandt, *Perspectiva de desnudos*.
82. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934.
83. Maurice Tabard, *Guitarra solarizada*, 1933.
84. Man Ray, ilustración para *L'Amour fou*, de André Breton, 1937.
85. Brassäi, fotografías para *Sculptures Involontaires*, publicadas en *Minotaure*, 1933.
86. Man Ray, ilustración para *D'un Certain Automatisme du Gout*, de Tzara, *Minotaure*, 1933.
87. Umbo, *Autorretrato*, c. 1930.
88. Julio González, *Mujer peinándose*, 1931. Hierro, 170,2 × 55,2 × 18,1 cm. Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
89. Julio González, *Estudio para Mujer peinándose*, c. 1931. Dibujo.
90. Julio González, *Mujer vistiéndose*, c. 1930. Dibujo.
91. Timothy O'Sullivan, *Cúpulas de toba*, *Lago Pirámide* (Nevada), 1868.
92. Fotolitografía según *Cúpulas de toba*, *Lago Pirámide*, de O'Sullivan (publicada en el informe King Survey, 1875).
93. Samuel Bourne, *Una carretera con chopos alineados*, Kashmir, 1863-1870. Impresión en albúmina de plata a partir de un negativo en vidrio, 2,6 × 27,9 cm. Colección Paul F. Walter, Nueva York.
94. Auguste Salzmann, Jerusalén. *El muro del templo, lado oeste*, 1853-1854. Impresión salina a partir de una copia en negativo, 23,4 × 33,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.
95. Timothy O'Sullivan, *Cataratas de Shoshone* (Idaho), 1868.
96. Eugène Atget, *Verrières, coin pittoresque*, 1922. Copia en papel, 23,8 × 18 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.
97. Eugène Atget, *Sceaux* 1922. Copia en papel, 23,8 × 18 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.
98. Auguste Rodin, *Las tres ninfas*.
99. Auguste Rodin, *Los dos bailarines* (izquierda).
100. Auguste Rodin, *Las tres sombras* (derecha).
101. Auguste Rodin, *El hijo pródigo* (izquierda).
102. Auguste Rodin, *Las puertas del infierno* (centro y derecha).
103. Auguste Rodin, *Fugit Amor*.
104. Agnes Martin, *Juego*, 1966.

105. William Gilpin, Apunte para *Un fragmento*, 1764.
106. William Gilpin, *La cascada*, 1774.
107. Sherrie Levine, *Fotografía de Eliot Porter*, 1981.
108. Vista del montaje de la exposición *Rodin Rediscovered*, Sección VII, *The Gates of Hell and Their Offspring*, en la National Gallery de Washington. Foto: James Pipkin.
109. Vista del montaje de la exposición *The Search of Alexander* («The Tombs of Derveni») en la National Gallery de Washington.
110. Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918. Óleo y lápiz sobre lienzo con un limpiabotellas, tres imperdibles y una tuerca, 69,8 × 313 cm (Yale University Art Gallery, New Haven, legado de Katherine S. Dreier, 1952).
111. Marcel Duchamp, *Machine optique*, 1920.
112. Duchamp como Rose Sélavy, fotografiado por Man Ray en Nueva York, c. 1920-1921.
113. *Elevage de poussière* (Cría de polvo), 1920. Fotografía de Man Ray.
114. Marcel Duchamp, *La novia desnudada por sus solteros, mismamente* (El Gran Vidrio), 1915-1923 (Philadelphia Museum of Art, legado de Katherine S. Dreier, 1953).
115. Marcel Duchamp, *With My Tongue in My Cheek*, 1959. Yeso, lápiz y papel sobre madera, 25 × 15 cm. Col. Robert Level, París.
116. Dennis Oppenheim, *Extensión de identidad*, 1975. Fotografías montadas sobre un tablero. Cortesía: The John Gibson Gallery.
117. David Askevold, *El ámbito. Parte 1*, 1975. Fotografías montadas sobre un tablero. Cortesía: The John Gibson Gallery.
118. Gordon Matta-Clark, *Puertas, suelos, puertas*, 1976. Eliminación del suelo a través de los pisos primero, segundo y tercero.
119. Lucio Pozzi, *Pintura P.S. 1*, 1976. Acrílico sobre panel de madera.
120. Marcia Halif, *Sin título*, 1976. Pintura y tiza sobre paredes y encerados.
121. Proyecto de Tony Smith para una iglesia católica, 1950-1951. La parte superior representa el techo de la iglesia; la inferior, una sección central.
122. Picasso, *Crucifixión*, 7 de febrero de 1930. Óleo sobre tabla, 50 × 65,5 cm. Musée Picasso, París.
123. Jackson Pollock, *Sin título*, 1951. Tinta sepia sobre papel de arroz, 63,2 × 99,3 cm. Colección Mrs. Penelope S. Potter, Amagansett, Nueva York.
124. Jackson Pollock, *Pintura en blanco y negro II*, 1951. Óleo sobre lienzo, 86,3 × 77,7 cm. Colección Dr. y Mrs. Russell H. Patterson, Jr.
125. Jackson Pollock, *Pintura en blanco y negro III*, 1951. Óleo sobre lienzo, 88,9 × 78,7 cm. Colección privada.
126. Jackson Pollock, *Número 14*, 1951. Esmalte sobre lienzo, 146,3 × 269,2 cm. Colección Lee Krasner Pollock.
127. Jackson Pollock, *Cacatúa blanca: número 24 A*, 1948. Esmalte y óleo sobre lienzo, 88,9 × 289,5 cm. Colección American Broadcasting Companies, Inc.
128. Tony Smith, *Proyecto para la Capilla de Fritz Bultman*, c. 1945. Colección Fritz Bultman, Nueva York.
129. Jackson Pollock, «Verano»: *número 9A*, 1948. Óleo y esmalte sobre lienzo, 84,4 × 553,7 cm. Colección Lee Krasner Pollock.
130. Sol LeWitt, *Pieza de suelo #4*, 1976. Madera pintada, 109,8 × 110,5 × 109,8 cm.
131. Sol LeWitt, *Variaciones de cubos abiertos incompletos*, 1974.
- 132, 133, 134 y 135. Sol LeWitt, *Variaciones de cubos abiertos incompletos*, 1974 (detalles).
136. Sol LeWitt, *Come and Go*. Dibujo a pluma para la obra de teatro de Samuel Beckett, *Harper's Bazaar*, abril de 1969, 45,7 × 56,5 cm.
137. Preparando el trazado para la obra *Cambio*, de Richard Serra.

138. Richard Serra, *Cambio*, 1970-1972. Seis tramos de hormigón de 1,52 m de altura × 20,3 cm de anchura; longitud total de los tramos: 248,5 m. King City, Canadá.
- 139 y 140. Richard Serra, *Cambio*, dos detalles de la obra.
141. Richard Serra, *Diferente y otra vez diferente*, 1973. Acero.
- 142, 143 y 144. Richard Serra, *Puente giratorio en la línea férrea*, película, 19 minutos (tres fotogramas).
145. Mary Miss, *Perímetros/pabellones/señuelos*, 1978 (Condado de Nassau, Long Island, Nueva York).
146. Richard Serra, *5:30*, 1969
147. Auguste Rodin, *Balzac*, 1987.
148. Constantin Brancusi, *El origen del mundo*, 1924.
149. Robert Morris, *Instalación en la Green Gallery*, 1964.
150. Robert Morris, *Sin título (Cajas especulares)*, 1965.
151. Robert Morris, *Observatorio*, 1970.
152. Alice Aycock, *Laberinto*, 1972.
153. Robert Smithson, *Malecón en espiral*, 1969-1970 (foto Gianfranco Gorgoni).
154. Carl André, *Cortes*, 1967.
155. Robert Smithson, *Primer y séptimo desplazamientos especulares*, Yucatán, 1969.
156. Richard Long, *Sin título*, 1969 (Krefeld, Alemania).
157. Joel Shapiro, *Sin título (Casas en hierro fundido y escayola)*, 1975.

Agradecimientos

Los trabajos reunidos en este libro han contado con el respaldo de diversos medios. El principal de ellos es la revista *October*, donde muchos de estos textos se publicaron inicialmente. A través de su compleja relación con el mundo del arte actual y con el pensamiento crítico, *October* dio un considerable impulso a estos ensayos. Estoy especialmente en deuda con Annette Michelson por haber compartido una aventura intelectual al fundar y editar conmigo la revista durante los últimos ocho años. Douglas Crimp, nuestro director ejecutivo, ha impulsado el proyecto de análisis de la producción estética contemporánea en muy diversos sentidos; y Joan Copjec, su editor asociado, ha ampliado el proyecto abriéndolo hacia los campos del cine y el psicoanálisis. Sin nuestra intensa colaboración, no se habrían podido desarrollar muchas de las ideas suscitadas por estos ensayos.

Otros dos medios han estimulado mi trabajo, al tiempo que me han permitido establecer una distancia crítica: el Centro de Estudios Avanzados sobre Artes Visuales, Washington D.C., una de cuyas becas me permitió escribir en 1980-1981 «The Photographic Conditions of Surrealism» [Los fundamentos fotográficos del surrealismo] y «The originality of the Avant-Garde» [La originalidad de la Vanguardia], y el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, a instancias del cual pude agrupar entre 1983 y 1984 estos ensayos en forma de libro.

Mi contacto con estudiantes en el Hunter College y el Graduate Center de CUNY me proporcionó un sólido foro en el que plantear mis ideas ante un público tan exigente como receptivo.

Un medio más ha alimentado e incentivado estos textos, relacionados todos ellos con la producción teórica francesa de las dos últimas décadas. Se trata de la revista *Macula*, una publicación crítica editada en París entre 1976 y 1982 por Yve-Alain Bois y Jean Clay. Mis discusiones con ellos, así como con Hubert Damisch, han sido de inestimable importancia. Otros amigos y colegas que han contribuido a la realización de este trabajo con su apoyo y sus críticas son Svetlana Alpers, Benjamin Buchloh, Susan Crile, Pierre Fédida, Joel Fine-man, Stephen Koch, Richard Howard, Louis Marin, Keith Moxey, Linda Nochlin, Beverly Pepper, John Rajchman, Nan Rosenthal, Margit Rowell, Leo Steinberg, Julia Strand, Mark Strand y Teri Wehn-Damisch.

Introducción

¿Podemos afirmar que el interés de la escritura crítica reside básicamente en su método? ¿Puede sostenerse que lo verdaderamente interesante en una crítica sería no son sus juicios de valor —«esto es bueno, es importante», «esto es malo, es trivial»—, sino que, por el contrario, tal crítica se interpreta en función de las formas de sus argumentos, a través del modo en que su método, en el proceso de constituir el objeto de la crítica, nos revela aquellas preferencias que preceden y determinan de antemano cualquier juicio?

Cuando, hace más de veinte años, *Art and Culture* dio a conocer la obra crítica de Clement Greenberg a la generación de artistas y escritores que iba a desarrollarse en la década de 1960, lo que básicamente estaba haciendo era presentar a sus lectores un sistema de interpretación del arte moderno. Este sistema o método —que a menudo se ha denominado, de manera inexacta, formalista— tuvo un efecto mucho mayor que las peculiaridades del gusto de su autor. A Greenberg, por ejemplo, no le gustaba la obra de Frank Stella, pero la lógica de su sistema y el privilegio que otorgaba a la superficie plana como esencia o norma pictórica proporcionó el marco conceptual a través del cual se interpretó y se aclamó de manera generalizada la primera década productiva de Stella. Profundamente historicista, el método de Greenberg concibe el campo del arte al mismo tiempo como eterno y en cambio constante. Ciertas realidades, como el propio arte, o la pintura o la escultura, o la obra maestra, son formas universales y transhistóricas, pero, al mismo tiempo, la vida de esas formas depende de una constante renovación similar a la de un organismo vivo. Ensayos como «Collage» o «American-Type Painting» pretendían descubrir la lógica histórica de dicha renovación y, en función de esa lógica, insistían en que «el arte moderno evoluciona a partir del pasado sin rupturas ni brechas, y, cada vez que llega a una conclusión, esta nunca deja de ser inteligible en términos de la continuidad del arte».

Es esta declaración del estatuto ontológico del arte, de su ininterrumpida e intrincada continuidad, lo que llevó directamente a Greenberg a negar que el interés de la crítica residiera en el método y no en el contenido de los juicios. El arte, como realidad universal, suscita el juicio, otra capacidad universal de

la conciencia; el juicio, por su parte, completa el arte. Dado que no hay manera de separar un juicio de su contenido evaluativo, Greenberg diría que en última instancia la crítica tiene que ver sobre todo con la valoración y casi nada con el método.

La práctica totalidad de los argumentos que expongo en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* contradicen esta posición. Estos ensayos, escritos en los diez años que medían entre 1973 y 1983, no solo revelan mi propia evolución crítica e intelectual, sino la de toda una generación de críticos estadounidenses, aunque debo añadir que, en su mayor parte, no se trata de críticos interesados en las artes visuales. 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 post-estructuralistas), cuyos métodos analíticos produjeron una inversión radical de los planteamientos sostenidos en *Art and Culture*. Por un lado, el estructuralismo rechazaba el modelo historicista como medio para comprender la generación de significado. Por otro, con el postestructuralismo se abría paso al análisis y contextualización histórica de esas propias formas transhistóricas y eternas que habían sido contempladas como las categorías indestructibles en las que tenía lugar el desarrollo estético.

Rechazar el modelo historicista de la forma en que la obra de arte cobra sentido es proponer varias cosas a la vez. Es, en primer lugar, sustituir la idea de la obra de arte como un organismo (desarrollado a partir de una tradición precedente, enmarcado en un medio histórico determinado) por su imagen como estructura. Para ilustrar esta noción de estructura, a Roland Barthes le gustaba emplear la historia de los Argonautas, a quienes los dioses habían ordenado completar su largo viaje sin cambiar su barco —el *Argo*— a pesar de ser conscientes de su gradual deterioro. En el curso del viaje, los Argonautas fueron reemplazando lentamente cada una de las piezas de la embarcación, «de tal modo que acabaron con un barco completamente nuevo sin tener que alterar ni su nombre ni su forma». Prosigue Barthes:

Este barco *Argo* resulta muy útil. Nos proporciona la alegoría de un objeto eminentemente estructural, no creado por el genio, la inspiración, la determinación o la evolución, sino por dos modestas acciones (ajenas a cualquier tipo de mística de la creación): la sustitución (una parte reemplaza a otra, como en un paradigma) y la nominación (el nombre no está en absoluto vinculado a la estabilidad de las partes): a fuerza de combinaciones realizadas en el interior de un mismo nombre, no queda nada del origen: *Argo* es un objeto cuya única causa es su nombre, cuya única identidad es su forma.

La imagen de la estructura que plantea Barthes es, en cierto sentido, una plasmación narrativa de la definición que Ferdinand de Saussure hace del lenguaje como pura diferencia, definición que puede considerarse como el inicio del estructuralismo. La *sustitución* de Barthes remite a este sistema de diferencias. Pero su concepto de *nominación* remite a una parte de la definición del lenguaje que Saussure consideraba aún más importante. Tras observar que en general las diferencias se plantean en función de la comparación de dos términos positivos, Saussure insistía en que, por el contrario, en el caso del lenguaje «solo existen diferencias *sin términos positivos*». Con este definitivo rechazo de los «términos positivos» Saussure cerraba el paso a la interpretación del significado como el resultado de una correlación entre un sonido (o una palabra) y un objeto al que la palabra sirve de rótulo. Antes bien, el significado llegó a considerarse como el resultado de todo un sistema mediante el cual el empleo de una palabra (por ejemplo, *roca*) se realizaba en el marco de una amplia gama de alternativas o sustituciones posibles (*pedra, canto rodado, guijarro, peñasco, ágata, trozo de mineral...*). La elección realizada en el seno de este sistema de sustituciones revela toda una serie de asunciones que remiten a vocabularios enormemente diferentes: de escala, de dominio técnico (geológico), de emoción pintoresca, de generalidad o precisión verbal. Hay un sistema de diferencia interrelacionada, y para entrar en este sistema, la palabra roca no puede vincularse únicamente a ese pedazo de materia que nos encontramos en el suelo. El significado no es la etiqueta de una determinada cosa; tampoco es una imagen de dicha cosa. El significado, para el estructuralista, es el resultado de un sistema de sustituciones.

Uno de los corolarios metodológicos de esta concepción del significado es que este es una función del sistema en un momento dado —una manifestación sincrónica del sistema— más que el resultado de una historia o desarrollo específico. Al rechazar el estudio diacrónico o histórico del lenguaje (o lenguajes) como forma para llegar a una teoría de la significación, la obra de Saussure sentó un precedente para el ataque al modelo temporal que las teorías estructuralistas y postestructuralistas han desencadenado en diversos frentes. Algo de esto se percibe en la importancia que Barthes otorga al modelo *Argo*, en la manera en que rechaza la posición relevante de un concepto como «*origen*», de tanta importancia para el tradicional pensamiento histórico, o de conceptos como «genio», «inspiración», «determinación» y «evolución», mediante los cuales las obras de arte remiten a las condiciones de su creación. Para el crítico no estructuralista, estos conceptos nos sitúan ante amplios campos de investigación —la intención estética, el contexto biográfico, los modelos psicológicos de creatividad, o la posible existencia de mundos privados de referencia—; no solo presuponen la condición temporal de la generación de la obra, sino que exigen un modelo interpretativo basado en la analogía entre la obra y su artifice: la superficie de la obra se contempla como algo que existe en relación con su «profundidad», del mismo modo que el exterior del sujeto humano se inter-

preta en función de su identidad interna o verdadera. Por el contrario, el modelo estructuralista de sustituciones y nominación no remite a la imagen de profundidad, ya que, en última instancia, la sustitución puede acontecer moviendo las piezas sobre una superficie plana. Si Barthes aprecia el modelo *Argo*, es precisamente por su *superficialidad*.

Existe una enorme resistencia entre los críticos formalistas o historicistas ante esta concepción de la obra de arte, ante este rechazo, en el nombre del método, de la idea de la obra como algo «profundo». Encontramos formulada esta actitud antiestructuralista, por ejemplo, en Stanley Cavell, cuando, como estudioso de la estética, insiste en la analogía humanista del siguiente modo:

Los objetos artísticos no son meramente interesantes o sugerentes, sino que nos conmueven [...] los tratamos de manera especial, los investimos de un valor que las personas normales reservan solo para otras personas, o con el mismo tipo de desdén y violencia.

Si la analogía humana sirve al historicista para intentar arraigar la obra en la matriz biográfica de su autor, o para tratar de ordenar y fijar sus «intenciones», también puede servir al crítico ansioso para comprender la integración formal de la obra. En este caso funciona como una especie de modelo físico, en el que el parecido putativo de la obra con el cuerpo humano no solo implica las citadas condiciones de superficie y profundidad, de interior y exterior, que supuestamente comparten el sujeto humano y la obra de arte, sino también aquellos rasgos formales que preservan y protegen la vida del organismo, como la unidad, la coherencia, la complejidad en el seno de la identidad, etcétera. Esta demanda de unidad presupone que es posible establecer límites alrededor del organismo estético: comenzar con *esta* obra en su marco, y con las decisiones formales que manifiesta; pasar a *este* medio, con las condiciones que lo unifican y al mismo tiempo lo distinguen de otros medios; y continuar hasta *este* autor y la unidad o coherencia de su *oeuvre*. Las categorías de un discurso como este —obra de arte, medio, autor, *oeuvre*— nunca se ponen seriamente en cuestión en sí mismas.

Tras aceptar el rechazo estructuralista de la historia como un modo de averiguar la forma en que las cosas (las declaraciones, las obras de arte, cualquier tipo de producto cultural) cobran significado, el postestructuralismo mira a su alrededor y somete los vehículos de dicho producto al examen de sus propias historias. Como la vida del *Argo*, la naturaleza unitaria o autónoma de conceptos como «autor», «*oeuvre*», u «obra» tiende a disolverse sobre el fondo de la historia real y material. En su admiración por el modelo *Argo*, Barthes lo definía como «luminoso y blanco», pensando sin duda en el velero de Mallarmé. ¿Cuántos *Argos* diferentes, seguía preguntándose, se encierran en la palabra *Homero*? Los postestructuralistas, por su parte, cuestionando más aún la tradicional noción de autoría, se preguntan: ¿a qué escritos remite el nombre

Freud? ¿Solamente a los de Freud? ¿O a los de Abraham, Stekel, Flies? Refiriéndonos más en concreto al campo de las artes visuales, podríamos plantearnos esta pregunta: ¿Qué significa *Picasso* para su arte? ¿Qué significa la personalidad histórica convertida en «causa» al proporcionarnos un *significado* para las figuras (payaso, sátiro, minotauro) que aparecen en su pintura? ¿O es que dichos significados ya estaban escritos mucho antes de que Picasso los seleccionara? ¿No es acaso su arte una profunda meditación sobre el pastiche, del que el collage no es más que una genial metáfora estructural?

Este último grupo de preguntas se plantea en el ensayo «In the Name of Picasso» [En nombre de Picasso], incluido en la presente recopilación y redactado en respuesta a la proliferación de escritos suscitados por la gran retrospectiva de Picasso de 1980. Era necesario responder a esas preguntas por dos razones interrelacionadas, cada una de ellas reflejo de los asuntos apuntados anteriormente.

La primera razón tiene que ver con el modelo de significación a partir del cual trabajaban los distintos autores de los textos, un modelo (la teoría imaginaria de la significación) que demostraba el grado en que los escritores sobre pintura y escultura moderna ignoraban y probablemente desconocían las tesis sobre la significación planteadas por el estructuralismo. La segunda guarda relación con los efectos de un fenómeno bastante reciente: la absorción de la crítica del arte por la historia del arte, una historia del arte que, por su parte, se ha ido haciendo cada vez más historicista en las últimas décadas, y que se está centrando en responder a cuestiones de origen y autoría como si nunca se hubiera planteado ninguna crítica sobre el valor metodológico de estos conceptos. Y ello a pesar de que el propio interés por el pastiche que se refleja en el arte de Picasso plantea —desde el *interior* de su obra— problemas de «autoría», de igual modo que sus operaciones sobre los procesos de significación, a través del collage, desafían cualquier idea referencial simplista.

En resumen, mi argumento esencial es que lo verdaderamente interesante de la crítica es el método. Afirmaciones que en principio pueden parecer juicios de valor —«aquí lo que interesa es cómo opera el pastiche»; «lo principal del collage de Picasso es la representación de la ausencia»— son en realidad el producto de lo que un determinado método nos permite preguntar o incluso pensar en preguntar.

Cada uno de estos ensayos puede verse como el planteamiento de una o más preguntas de este tipo, preguntas suscitadas en mis diferentes encuentros concretos con el arte moderno. El estructuralismo, por ejemplo, al abrir paso a la concepción de relaciones entre entidades heterogéneas, nos permitió liberarnos de nociones de coherencia estilística o lógica formal que, en mi opinión, estaban impidiendo a los críticos dar sentido a la producción contemporánea o a los historiadores del arte moderno establecer conexiones con fenómenos precedentes. «Notas sobre el índice», «La escultura en el campo expandido» y «Los fundamentos fotográficos del Surrealismo» son resultado de dicha liberación.

El postestructuralismo, al problematizar todas aquellas categorías trans-históricas a partir de las cuales se concibe la mayor parte de la producción moderna, puso de relieve ciertos aspectos de dicho arte, y condujo a las consideraciones sobre la autoría y la *oeuvre* que generaron «Los espacios discursivos de la fotografía» y a los interrogantes acerca del origen, la originalidad y la posición del original físico que aparecen en el ensayo sobre Julio González, «La originalidad de la Vanguardia» y «Le saluda atentamente».

Este último ensayo, de carácter extremadamente polémico, ilustra la actitud a menudo combativa de estos textos. Es posible que la naturaleza por completo diferente de nuestras bases metodológicas —una diferencia que hace que ciertos asuntos suscitados en esta obra resulten del todo incomprensibles para algunos de mis colegas— haya estimulado dicha actitud. Pero es también resultado de una sensación propia, la sensación de que una escritura que promueve una serie de mitos a través de los cuales se fundamenta una errónea interpretación del arte de los últimos ciento treinta años no sirve como es debido a los intereses del arte moderno.

Por supuesto, su propia vivencia *como* mitos, muchos de ellos generados por los propios artistas modernos o por las críticas de sus amigos y colegas, resulta particularmente factible desde cierta posición —la del presente—, ahora que el arte moderno parece haber llegado a su conclusión. De hecho, desde la perspectiva de la producción posmoderna, el papel que en el arte moderno desempeñan fenómenos como la copia y la repetición, la reproductibilidad del signo (especialmente obvia en su forma fotográfica) o la producción textual del tema, cobra un nuevo sentido: se presentan ahora ante nosotros como el contenido que una modernidad eufórica pretendía al mismo tiempo señalar y reprimir. El arte posmoderno entra en este terreno (el dominio teórico del análisis estructuralista y postestructuralista) abiertamente. Y es este fenómeno, fruto de las dos últimas décadas, el que por su parte ha abierto la práctica crítica, de forma evidente, al método.

Princeton, 1983

Primera parte

Mitos modernos