

# La historia da alcance a la historia

PIERRE SCHNEIDER

Traducción de Ulalume González de León



ROTEO ATRAE a Procusto y hasta reclama su presencia. El arte, precisamente porque ha sido siempre cambiante e inabarcable, rebelde y frágil, ha requerido con más o menos constancia criterios de juicio, valores de referencia y garantías. ¿Pero cómo proceder para legitimar sin manipular, para justificar sin asfixiar los productos del arte, ya que éste pierde su fuerza vital cuando se le niega el derecho a contradecirse? Tal cosa exige a un Procusto que sea laxista pese a su apariencia feroz: un criterio, una fuente de sentido al mismo tiempo irrefutable e incontrolable. Y, por muy paradójico que resulte la exigencia, el arte ha sabido dar con ese criterio capaz de valorarlo —y, más aún, lo ha hecho dos veces: fue primero Dios; y después, conjugándose con él o poniendo remedio a sus puntos débiles, la Naturaleza. *Deus sive natura*: como de paso, en tres palabras, resumió Spinoza la historia del arte. Por lo menos hasta la mitad del siglo XIX. Entonces, perdidas ya su autoridad y su universalidad, tanto Dios como la naturaleza fueron reemplazados por un nuevo valor que sirviera de punto de referencia: la Historia —y hablo de aquella que se escribe con la H mayúscula reservada a los dioses, a los príncipes y a las ideologías reinantes.

\*\*\*\*

Sus dos predecesores debían su carácter, a un mismo tiempo autoritario y complaciente, al sentido de que estaban dotados y del que eran dispensadores, un sentido ora lejano y como ausente (Dios), ora omnipresente hasta la transparencia (la Naturaleza). En cuanto a la Historia, no cabe duda de ello, se adapta particularmente bien al papel que el arte se propone hacerle desempeñar, porque la Historia, tal como se la define en el siglo XIX, tiene un sentido —el sentido de la Historia.

¿Simple tautología cuya indiscutibilidad es sinónimo de insignificancia? Un vacío del que se hiciera alarde a tal punto, hubiera resultado demasiado cómodo y, por ello mismo, desprovisto de autoridad: rey, sin duda, pero un rey holgazán. Felizmente, el término "sentido" debe aquí ser tomado en acepción de "dirección". Hay una finalidad, que es el final de la historia, y que tiende hacia el final de los tiempos,

que es el de las contradicciones: en una palabra, la Edad de oro de los orígenes transplantada al futuro.

Más que de tautología se trataba, después de todo, de teleología. Ésta, en realidad, es difícilmente compatible con las exigencias de demostrabilidad científica que la Historia se jacta de poseer. Si la Historia, contrariamente a las ciencias, no podía aportar *hic et nunc* la prueba de sus predicciones (un equivalente del planeta Plutón que, nunca antes visto, se presentó puntualmente a la cita que le habían fijado los cálculos de los astrónomos), lo cierto es que tampoco se presentaba con las manos del todo vacías. El *summum bonum* hacia el que la Historia se dirigía la iluminaba, la transfiguraba poco a poco a medida que se le acercaba. Lo que se mueve en el sentido de la Historia progresa. Y si el futuro se nos escapa, el progreso, que es su proyección retroactiva sobre el presente, se deja en cambio percibir, medir, cuantificar. El progreso se traduce en términos de *más* y de *mejor*.

\*\*\*\*

La primera vanguardia que se haya reconocido como tal se constituye en torno al realismo y a Courbet. Este pretende ver *más* (una porción de vida más vasta y más consistente que la apreciada por sus predecesores) y ver *mejor*: su vista es más aguda. Del realismo de Courbet al neo-impresionismo de Seurat y de Signac, los críticos y hasta los propios pintores atribuirán sus superioridades sucesivas al hecho de que ven más y mejor (o más claro, si se quiere). Lo que se llama entonces *modernidad* se expande según dos ejes que corresponden, respectivamente, a la materia y a la manera del cuadro: por una parte, la realidad industrial y urbana, la calle, las multitudes; y por otra la óptica, y la química, la descomposición analítica de los poderes y la mezcla óptica. En suma, las locomotoras y el prisma. El traje oscuro, los sombreros de copa —la vestimenta masculina de aquella época pierde todo su colorido—, son según Baudelaire componentes esenciales de la *modernidad*, condición que tienen también las sombras violetas en el trabajo de los impresionistas. Recordaremos sin embargo que, así como el progreso no siempre es del todo distinguible de otras formas menos "ascendentes" del cambio, la *modernidad* se ocupa en sus inicios de la *moda* —si es que no se identifica abiertamente con ella. Pero las sombras, ¿son *verdaderamente* violetas, como lo afirma la doctrina paracientífica de los años 1870-1890? ¿O nos encontramos acaso más cerca de una manifestación

• Palabras leídas en ocasión del coloquio "Las Vanguardias cumplen 100 años", organizado por el Museo Picasso de Barcelona, que permitió su publicación.

epidémica del *Zeitgeist*.<sup>21</sup> Una cancioncilla de mi infancia incluía esta cuarteta.

*Lila ist die Mode*  
Lila ist modern  
*Lila sind die Strümpfe*  
Die tragen die Herre.<sup>22</sup>

\* \* \* \*

Entre 1860 y 1890, las cosas parecen claras: una obra va en el sentido de la Historia cuando presenta los signos de la modernidad, que son los del progreso. Y esos signos son conocidos e identificables.

Demasiado identificables. Hasta que también les llega el turno de verse rechazados. Gauguin arremete contra los "quimiquillos". Redon invita a cerrar los ojos para soñar en vez de abrirlos más y más. Apenas formulada, la doctrina moderna se ve contradicha, abandonada. Además, como ya no goza de su posición de indiscutible universalidad, se acabará por descubrir que el único medio de imponer su lógica había consistido en reducir al silencio a quienes seguían otros caminos, o en confundirlos injustamente con simples abalanzadores del camino real de la Historia. Manet no tiene nada que ver con el impresionismo, a no ser de una manera muy superficial. Y desde finales del siglo pasado es sabido que la modernidad pasa pronto de moda y que lo mismo le sucede al progreso que toda modernidad parecería encarnar.

Hubo que resignarse por lo tanto —esto sucedía hacia 1900— a modificar aquel concepto. La noción de progreso hacia una ineluctable Edad de oro era demasiado optimista, y las promesas de realización que esgrimía eran demasiado concretas. Fue sustituida, por lo tanto, por el concepto más abstracto y elástico de *progresión*. El arte proseguía avanzando en un sentido, pero no se pretendía ya que dicho sentido fuera lo bueno. Ya no era cuestión de dirigirse hacia una meta, sino de contentarse con avanzar respecto de la etapa anterior de un modo plausible. En 1866, Antoine Guillemet dice por carta al pintor puertorriqueño Francisco Oller: "Courbet se vuelve clásico. Ha producido cosas magníficas pero que, comparadas con las de Manet, pertenecen a la tradición, como Manet pertenecerá un día al ser comparado con Cézanne". La meta por alcanzar se fue substituyendo así por el mantenimiento de cierta coherencia. Y el modernismo (la *progresión*) reemplazó a la modernidad (el progreso).

Hoy se sabe cuáles fueron los dos caminos principales trazados por la voluntad de *progresión* coherente, por lo menos tal como los ha descrito la historia modernista del arte moderno. Una de esas rutas consistía en intentar la reducción progresiva de la pintura a lo puramente pictórico, sacrificando por turno la perspectiva, el modelado, la figuración, según un movimiento que nos hace pensar en la teología negativa. Pero una vez conquistada la superficie pictórica, no se detuvo allí la cosa: el minimalismo y el arte conceptual llevaron la rarefacción a un punto en que la diferencia entre obra y ausencia de obra deja de ser perceptible. Aunque tal vez no debería yo decir ausencia sino plenitud. *Less is more*, pretendía en su tiempo Mies van der Rohe. Y yo recuerdo a un cómico de music-hall que terminaba su sketch, consagrado a un fanático de Charlie Parker y de Louis Ams-

trong, con estas palabras: "¿Oyes ese silencio? ¿No? ¿Pero oyes ese silencio? ¡Esto sí que es jazz!"

A ese camino reductor, que se esfuerza por demostrar que el arte subsiste por mucho que se elimine de la obra, se opone el camino de la inclusión progresiva. Desde los primeros collages y papeles recortados, los artistas no han cesado de incorporar a sus obras nuevos sectores de la realidad no-artística con el propósito de demostrar que el arte llega a digerir los cuerpos extraños. Hoy, aunque todavía exista una cantidad apreciable de bienes manufacturados y de territorios por anexas, su número no es ilimitado. Los filósofos del arte, los críticos, los artistas se inquietan ya ante la posibilidad de un agotamiento de los recursos necesarios a la producción artística que podría tener consecuencias tan desastrosas como el agotamiento —por lo demás concomitante— de las reservas petrolíferas del globo.

Me arrepentiría, sin embargo, si suscitara inquietudes milenaristas. Es preferible observar que las dos tendencias por mí evocadas —el ayuno ascético y la bulimia cósmica, Malevich y Duchamp, Clement Greenberg y Arthur Danto— reproducen (no me atrevo a decir que reencarnan) en el registro de la Historia los dos valores de referencia que la Historia ha reemplazado: Dios y la Naturaleza.

\* \* \* \*

Aunque en forma menos evidente que la noción de *modernidad*, el *modernismo* echa mano, a pesar de todo, de fenómenos artísticos concretos que lo fechan, lo circunscriben. Esos fenómenos condenan así al arte vanguardista, que se quería orientado por y hacia el porvenir, a una muerte prematura —¡existe apenas desde hace un siglo!—, porque los procesos de reducción a lo plano o de aumento a la escala planetaria a que se ha sometido para satisfacer el criterio de coherencia (o sea de continuidad lógica) llegaron demasiado rápido a su final. Como había sucedido anteriormente con la modernidad, el modernismo no puede impedir que el futuro se esfume, como una burbuja de jabón que choca contra una lámpara suspendida, al establecer contacto con el presente.

Si anunciar ese final no disgusta ni a los filósofos ni a los historiadores, tan ávidos de entierros, los *Zukunftskünstler* no aprecian en lo absoluto el verse condenados a la desocupación en la flor de su edad. Era muy urgente dar con otra definición del sentido de la Historia. El ideal sería, no cabe duda, que el arte se situara enteramente en el porvenir. Dicho de otro modo, que el arte fuera algo totalmente por venir, inexistente en el presente —ese presente perturbador que tolera, pese a los esfuerzos por que no sea así, tanto la excepción individual como la supervivencia o el renacimiento, en su seno, de características que rechazan la transparencia y la evidencia del criterio histórico. Ese ideal se vio completamente realizado en una ocasión: cuando Marinetti publicó su *Manifiesto del futurismo*, la pintura y la escultura que debían ilustrarlo no existían; sus pintores y sus escultores estaban todavía aprisionados por las redes del simbolismo y del puntillismo. El arte futurista era futuro.

Pero, ¡ay!, no se mantendría durante mucho tiempo en tan sublime estado. Un año después de su *Manifiesto*, el futurismo hizo su aparición pidiendo en préstamo al pasado

—eso sí, un pasado reciente: el cubismo— los materiales de su visibilidad. Las obras de Boccioni, Balla o Carrà, serían por lo tanto definidas y juzgadas en función de una tradición, por reciente que esta fuera. Como la ninfa soñada por el Fauno de Mallarmé, el porvenir se desvanece en cuanto se intenta poseerlo. Los futuristas habrían salido ganando si hubieran tomado una iniciativa semejante a la de Manolo, quien fue capaz de vender los billetes de su lotería año tras año ya que se cuidó muy bien de ejecutar la escultura destinada a recompensar el número ganador. “Perdiste”, era todo lo que respondía a quienes se preocupaban por averiguar el destino de sus números.

Los artistas se parecen al Fauno de Mallarmé más que a Manolo: les es difícil no ponerse manos a la obra. Ni la *modernidad* ni el *modernismo* eran lo suficientemente abstractos como para escapar a la contaminación ejercida por factores concretos que volvían dudosos, si es que de plano no lo desacreditaban, el sentido de la Historia. El progreso, y aun la progresión, implicaban lazos de causalidad que relacionaran a las obras modernas o modernistas con el pasado.

Hubo por lo tanto que esmerarse en decantar el concepto para hacerlo coincidir más estrechamente con aquello que remitía en él a la temporalidad pura. Se llegó así a dar un paso para el que propongo reservar el nombre de *vanguardismo*.

La afirmación más general y más neutra que podamos hacer acerca del tiempo es decir que pasa. El problema está en poder sentir que pasa por medios que no lo contradigan ni sean ajenos a él. Pero, como es sabido, cobramos conciencia del tiempo gracias al cambio. Y, cuanto más claro y profundo es el cambio, más evidente es esa *calidad de sucesivo* que constituye la forma universal, mínima, y por ello mismo la menos normativa en apariencia, del tiempo. El vanguardismo encarna esa naturaleza sucesiva, bajo continuo o grado cero del sentido de la Historia, practicando la ruptura permanente; o, dicho de otro modo, la novedad siempre renovada. En su carta a Francisco Oller, Antoine Guillemot dice también: “Los dioses de hoy no serán los de mañana. ¡A las armas!: empuñemos con mano febril el cuchillo de la insurrección, demolamos y construyamos...”

Sin embargo, las rupturas no son fáciles. Los historiadores del arte, que siguen a los artistas como siguen los lobos a los rebaños, demostraron desde muy temprano que lo que tomábamos por una abrupta cesura es, en realidad, el eslabón de una cadena. Desobedecer no es cosa fácil, como lo recuerda Alfred Jarry cuando nos presenta a sus Hombres libres haciendo maniobras en *Ubu sur la butte*: esos personajes deben dar vuelta a la izquierda cuando el sargento les da la orden de dar vuelta a la derecha. Y el espectáculo retrospectivo de cien años de vanguardia es el que inspira a Harold Rosenberg su fórmula jarryesca: *La tradición de lo nuevo*.

¿Cómo sabrá el artista y cómo hará saber a los demás qué ha incurrido en la ruptura? La ruptura verdadera se manifiesta por el *escándalo* que provoca y la *exclusión* que tiene por consecuencia. La exclusión puede seguir al escándalo: *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet provoca agrupamientos hostiles en el Salón de los Rechazados; pero también se da el caso de que lo preceda: el *Retour de la Conférence*, presentado por Courbet en el Salón de 1863, no sólo fue rechazado por el jurado de dicho Salón: fue prohibido además que se colgara en el Salón de los Rechazados. En vez de pregun-

tarnos si el escándalo precede al rechazo o es su consecuencia, deberíamos hacer notar que ambos nacen juntos y que esto sucede desde principios de la fase del arte en la que la Historia sirve de criterio.

El comentario del propio Courbet acerca del doble rechazo infligido a su cuadro, merece que les prestemos cierta atención: “Yo lo había pintado para que fuera rechazado, para que así me diera algún dinero”. Es evidente que Courbet había captado no sólo el funcionamiento del mecanismo rechazo-escándalo, sino también sus consecuencias. En efecto, mientras que sus colegas en materia de vanguardia —los que serían llamados los naturalistas y los impresionistas— continuarían, durante unos treinta años más, considerando una catástrofe la exclusión del Salón oficial, Courbet ya había comprendido que era, en realidad, la nueva clave del éxito.

“Bailar sobre el vientre de los burgueses aterrados” —como Guillemot le decía también a Oller en su citada carta— no impedirá que los burgueses acojan en sus hogares las obras de los bárbaros. Si aquéllos no compartían, no comprendían las estéticas de éstos, ambos bandos tenían en común algo más fundamental: el culto de la Historia, la convicción de que la Historia tenía un sentido al que había que amoldarse. Contrariamente al sistema preindustrial, la inversión capitalista, que obtiene sus frutos en un futuro lejano (*long-term*), implica confianza en el progreso. Si se invierte la relación de fuerzas entre la oferta y la demanda, la producción industrial, mucho más abundante que la artesanal, hace que surja inmediatamente la necesidad de una senescencia en cierto modo acelerada, prematura, de los productos, que abre un lugar a productos nuevos. El gusto importa menos que las novedades que reclama y suscita.

No hay por lo tanto nada de asombroso en que la burguesía haya comprendido y adoptado el arte de vanguardia y en que éste, por su parte, haya sabido percibir, analizar y explotar ese acuerdo tácito. “Tú eres el *único* que ha realizado un arte completamente nuevo en nuestro tiempo”, le dice a Alfred Stevens, en una carta escrita hacia 1865, su hermano Arthur Stevens, negociante en pintura. Esta afirmación (excesiva, hay que reconocerlo) no fue formulada para espantar al pintor sino para tranquilizarlo, ya que Arthur Stevens añade: “¡Ay del artista que carece de sentimiento moderno!... No puede interesar a nadie”.

Para el público (el comprador eventual), lo mismo que para el artista, el rechazo y el escándalo iniciales son signos tangibles de una aceptación y una consagración futuras. La consigna no es ya *credo quia absurdum*, sino “tomo partido porque estoy indignado”. Se reconoce al artista de vanguardia por el rechazo de que es objeto y el escándalo que suscita, así como se reconoce al santo y mártir por su olor a santidad. La vanguardia no puede sino tener la razón, ya que se encuentra más cerca del porvenir. A pesar de las apariencias, la distancia que la separa del público no es señal de una ruptura definitiva: la vanguardia llega antes que el resto del ejército, le abre el camino y acabará por ser alcanzada por él.

\*\*\*\*

Sin embargo esos reencuentros entre la vanguardia y el resto del ejército (el público, los coleccionistas, los museos) son de

doble filo. Confirman la validez del sistema de selección. Pero, al hacerlo, invalidan lo elegido. Una vez aceptada, consagrada, la obra sin precedentes, la distancia entre la irrupción escandalosa y el reconocimiento elogioso se ve recorrida cada vez con mayor rapidez. El ritmo con que se vuelve obsoleta se acelera y, con él, se acelera también el de la renovación. La página pasada no es ya la de un libro sino la de una publicación mensual, luego la de una semanal, y finalmente la de una diaria. Estamos en plena fase de lo efímero.

A los artistas de vanguardia no les falta, reconozcámoslo, ni lucidez ni coraje. Asumen, reivindicando su calidad de efímeros. Lo efímero es en ellos el índice, la prueba de que existen. Transcurre, luego existo. Así se explica el rechazo de la obra—objeto preciosa, durable; ese rechazo ha sido uno de los grandes caminos recientemente seguidos por la vanguardia. Y aún el rechazo del propio objeto: la duración de su instalación no es mayor que la de su exposición, la figura trazada en la arena se ve borrada por el viento y, una vez que la galería cierra sus puertas, nada queda de la función ofrecida.

\* \* \* \*

No habría que exagerar, sin embargo, el carácter heroico del arte efímero. Aunque la voluntad de escapar a los circuitos mercantiles constituya —como ha sido proclamado— una de sus motivaciones, no dejan de estar ausentes, en esa actitud, ni el análisis agudo de los mecanismos económicos ni su hábil manipulación. La multiplicación de las obras provocada por su acelerada renovación plantea además problemas insolubles a los museos. Faltan los fondos necesarios —y a menudo la superficie— para adquirir y mostrar el creciente aflujo de obras nuevas; falta asimismo espacio en las bodegas para guardar las obras que han perdido su vigencia, cada día más numerosas. Ya no es el *Kunstmuseum* sino el *Kunsthalle*<sup>4</sup> el que responde a las necesidades de nuestra época.

La vanguardia contribuye a resolver esos problemas denunciando el carácter de instantáneamente consumibles,

perecederas y "prescindibles" que tienen las obras. Y al reducir drásticamente su duración, suprime la obligación de conservar los objetos expuestos que constituye la única diferencia entre el *Kunstmuseum* y el *Kunsthalle*. Las obras tienden a convertirse en simples acontecimientos, en delgadas porciones de temporalidad pura, y basta una fotografía para conservar sus huellas, su memoria. En adelante, bastará el cajón de un escritorio para guardar un "depósito" de arte como los reservados hasta hace poco a una bodega.

Esta convergencia de sus respectivas preocupaciones ha suscitado entre los museos de arte contemporáneo y las vanguardias no sólo complicidades sino auténticas alianzas. ¿Cómo podría hablarse en adelante de exclusiones, de escándalos? La vanguardia se ha convertido en una suerte de Partido Revolucionario Institucional. Las capacidades de los *Kunsthallen* y de los museos *kunsthallenizados* en lo que se refiere a la recepción, la absorción y la asimilación de obras de arte, son bastante más considerables que las de las galerías y los coleccionistas —y vuelven más desproporcionada todavía la relación de fuerzas entre la vanguardia "presa" (a menudo voluntaria) y el tropel de los "cazadores".

La carrera—persecución parece estar a punto de acabarse: las rupturas son en adelante imposibles, el hoy está por alcanzar al futuro y la imagen, por su parte, ha logrado unirse con el plano pictórico del mismo modo que el espacio de la obra ha conseguido coincidir con el del mundo. El sentido de la Historia indudablemente existía, ya que en menos de un siglo y medio nos ha conducido al final de la Historia. ¿Ha cedido ésta ante el presente? Hay desventuras peores. El arte sólo puede nacer en el seno del presente. Vale la pena correr el riesgo de recibir el golpe de un ala ebria.

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Zeitgeist*, espíritu de la época.

<sup>2</sup> "Violeta es la moda/ El violeta es moderno/ Violetas son los calcetines/ que los señores usan"

<sup>3</sup> *Kunstmuseum*, museo de arte.

<sup>4</sup> *Kunsthalle*, mercado (cubierto) de arte. ✱

