

## ENTRE LAS CULTURAS DEL CAPITAL

El movimiento moderno\* en sus diversas formas ha generado un corpus de escritos críticos e históricos sin parangón. Dentro de este campo, la obra de T. J. Clark –sobre Courbet, Manet y ahora, en una secuencia de ensayos, sobre diversos pintores desde David a Pollock– es todo lo interesante que pueda ser, de hecho, tan interesante como la historia del arte tiene razones para ser. Lo que convierte su logro en único no es la sensibilidad a los matices de las fuentes originales, o su encuentro casi físico con las superficies de los cuadros, sino la conjunción de estas cualidades con el instinto de un revolucionario para descubrir el potencial de cada momento histórico. Y si a veces escribe (como dice que pintaba Pissarro) «sobre el filo de un cuchillo, entre la simplicidad y la solemnidad, o la firme expresión y la emoción trucada», tanto mejor. Nadie más se atrevería<sup>1</sup>.

*Farewell to an Idea* se basa en la suposición de que «el movimiento moderno es nuestra antigüedad», ya «una ruina, con una arquitectura cuya lógica no comprendemos ni remotamente». El historiador del movimiento moderno es como un arqueólogo que desenterrase «un puñado de fragmentos inconexos preservados de un holocausto que ha barrido el contexto de los fragmentos». Dicho holocausto fue la continuación de la modernidad, el triunfo del capitalismo, el desencanto del mundo. Recuperar el contexto del movimiento moderno supone reconocer que fue «una lucha desesperada y probablemente fútil por imaginar la modernidad de otra forma», una lucha compartida, «en una codependencia de un siglo», con el socialismo. Movimiento moderno y socialismo pueden parecer imposibles, pero la imposibilidad es también la condición de su supervivencia: son el arte y la política del «momento que no está todavía maduro»<sup>2</sup>.

Hagamos un alto aquí. Necesitamos observar algunos de estos términos. El movimiento moderno no es una civilización perdida; para empezar, nunca ha sido una civilización. De lo que hablamos es de una serie de

---

\* Dadas las dificultades que plantea el uso en castellano de los términos ingleses *modernism* y *modernity*, aquí se ha optado por traducir el primero como «movimiento moderno» y el segundo como «modernidad». (Nota del Editor)

<sup>1</sup> T. J. CLARK, *Farewell to an Idea*, New Haven y Londres, 1999, p. 61.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 1-3, 8-9 y 160.

experimentos culturales que tuvieron lugar en los países capitalistas hacia comienzos del siglo xx. En otras partes del mundo (excepto América Latina) el movimiento moderno es poco más que una nota a pie de página en la historia del colonialismo. Incluso en Occidente alcanzó una audiencia limitada. Exclusivamente metropolitano, sufragado por excéntricos millonarios y realizado por bohemios, dejó intacta a la mayoría de la población. No siendo un estilo (uniforme y difuso) ni una cultura (multiforme y orgánica), el movimiento moderno siempre parecía diferente y raramente apareció en el mismo lugar dos veces. Los episodios que Clark analiza (David en 1793, Pissarro en 1891, el cubismo en 1912, El Lissitzky y Malevich en 1920, Pollock a finales de la década de 1940) quizá no sean representativos de la totalidad del movimiento moderno, pero la desconexión que hay entre ellos es un reflejo preciso de la distribución dispersa de éste.

Hubo, por supuesto, varios movimientos modernos, cada uno con diferente trayectoria. El arquitectónico y el teológico fueron intentos de hacer más funcionales las adornadas estructuras del pasado. Se suponía que las personas debían habitar estos movimientos, y a menudo no les interesaba. La reacción fueron el fundamentalismo y la arquitectura posmoderna. El tipo de movimiento moderno que Clark estudia ha sido siempre diferente. En la literatura, la música y las artes visuales, la racionalización de las formas existentes rara vez constituyó un fin en sí mismo. Estos movimientos modernos se dirigían sólo a quienes disponían de rentas suficientes; no tenían que recortar sus costes para acomodarse a las masas. Pero en todos los ámbitos menos en las artes visuales, el arte moderno ha tenido poco éxito duradero. El movimiento moderno literario se mantiene vivo sólo como canon de un conjunto de textos. De los programas de música moderna todavía no se puede esperar que llenen las salas de concierto. Pero el arte visual es ahora mucho más apreciado que en cualquier momento de su historia. Algo que deberían hacer las historias del movimiento moderno (pero que normalmente no hacen) es explicar por qué el de las artes visuales ha tenido una influencia duradera mientras que los demás no.

Mientras que el movimiento moderno era local, esporádico y exclusivo, la modernidad, caracterizada por la erosión de las formas tradicionales y la racionalización de la vida social, ha sido mundial, continua e ineludible. Establecer un contexto para el movimiento moderno dentro de la modernidad requiere normalmente una doble maniobra. En primer lugar, extraer la veta moderna de la cultura visual en la que estaba inserta, y después argumentar que esta delgada veta tiene una riqueza semántica tal que refleja, metamorfoseada, todo el estrato de vida social del que procede. Éste tiene que ser un procedimiento discutible. Cuando yuxtaponemos movimiento moderno y modernidad no estamos comparando fenómenos de tipo o extensión similar. A pesar de las apariencias, el movimiento moderno nunca ha sido la cultura de la modernidad de la forma en que la posmodernidad se ha convertido en la cultura de la época

posmoderna; ha habido demasiados lugares, demasiados medios y demasiadas personas a las que nunca les ha llegado el movimiento moderno. Esto hace difícil mantener que el movimiento moderno sea un elemento expresivo de la modernidad en su conjunto, incluso de la revulsión de la modernidad en sí misma; y ello comporta la implicación de que la modernidad encontró su expresión en otra parte. Si el movimiento moderno no ha sido la cultura de la modernidad, alguna otra cosa lo ha sido.

Volveremos a esto en su momento. Pero ¿qué hay del tercer término del análisis: el socialismo? Clark parece a veces dar a entender que el socialismo es, como el movimiento moderno, simultáneamente una expresión y una negación de la modernidad, una contracultura paralela, gemela no idéntica y separada del movimiento moderno. Este es, al menos, un reconocimiento tácito de que el movimiento moderno fue incluso menos la cultura del socialismo que lo fue del conjunto de la modernidad. Ni los países comunistas ni los partidos socialdemócratas y los movimientos obreros occidentales hicieron que el movimiento moderno se estableciese como forma de expresión o comunicación aceptada. En muchos casos fue sólo brevemente tolerado. Pero sería igualmente equivocado sugerir que el arte moderno y el socialismo estaban separados, porque, como críticas paralelas de la sociedad, competían por el mismo espacio. Si el movimiento moderno estaba a menudo contra la modernidad, se oponía sólo de manera intermitente y tangencial al capitalismo; las leyendas de las ilustraciones de *Farewell to an Idea* (Colección privada; Museo X, donación de...) cuentan la historia (no contada en el texto) de su asimilación total e indolora. En contraste, la oposición socialista al capitalismo se adoptó en nombre de la modernidad; y para muchas personas del mundo el socialismo ha sido la única modernidad que hay y ha habido, no la lucha por imaginarla de otra forma. Sostener, como hace Clark, que dado que ambos se oponían a la modernidad capitalista comparten el mismo impulso utópico es engañoso; el movimiento moderno y el socialismo rara vez se oponían a las mismas cosas.

Lo que Clark entiende por socialismo es quizá algo ligeramente diferente, un ideal nunca realizado. De ser así, subraya la divergencia del socialismo y el movimiento moderno en su argumento. Sugiere que el segundo tenía dos grandes deseos, «un reconocimiento de la realidad social del signo (alejado de las comodidades de la narración y la imagen figurativa)» y el sueño de «devolver el signo a un lecho de roca de Mundo/ Naturaleza/Sensación/Subjetividad»<sup>3</sup>. Pero el fracaso a la hora de alcanzar estos objetivos es constitutivo del significado y la identidad del movimiento moderno, de un modo que el fracaso del socialismo no lo es. Tanto el movimiento moderno como el socialismo tenían su lado utópico, pero nadie dice nunca que el movimiento moderno realmente existente fuese una parodia decepcionante de lo que debería haber sido. Aunque los

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.

movimientos individuales puedan haber sido ideas absurdas que no llegasen a nada, el movimiento moderno en conjunto no tiene una forma ideal: el fracaso de sus proyectos es lo que lo hace interesante. ¿Diría cualquiera, por muy cínico que fuese, lo mismo del socialismo?

Uno de los problemas de la crítica marxista es que siempre ha escrito sobre el fin del capitalismo en un momento en que el capitalismo no ha estado llegando a su final. Bien escribiendo un brutal epitafio o (como es más frecuente) una amplia elegía, el crítico marxista siempre da la espalda al futuro, contemplando el naufragio. Raramente ve lo que se avecina. Según Clark, la modernidad está «atada e impulsada por un proceso central: la acumulación del capital y la expansión de los mercados capitalistas cada vez hacia más partes del mundo y hacia la textura de las transacciones humanas». Al mismo tiempo, no puede «haber movimiento moderno sin la posibilidad práctica de que el capitalismo existente llegue a su fin»<sup>4</sup>. El capitalismo sigue, pero para el movimiento moderno y sus críticos, siempre es «tarde». Esta postura crea un punto ciego. Durante el siglo xx, la cultura del capitalismo se ha renovado por completo, pero para muchos críticos cada signo de dicha renovación ha sido un síntoma de su decadencia. En consecuencia, se han perdido algo que ahora está, creo, claro: a saber, que el capitalismo ha tenido dos culturas, no una, y que la segunda es algo más que la senectud de la primera.

### *El clasicismo y la cultura de las mercancías*

La primera cultura del capitalismo es la que todos conocen. Se desarrolló en la cultura laica del Renacimiento, utilizó las formas visuales y las narrativas literarias de la antigüedad como materia prima, y tenía la imagen figurativa naturalista como meta. Si tendía a bandear entre los polos del neoclasicismo y el realismo anecdótico, esa fue también la fuente de su duradera fortaleza. Sobrevivió no sólo a la transición al capitalismo industrial, sino también a la convulsiva política del industrialismo en la Europa del siglo xix y de comienzos del xx. Esta última afirmación necesita cierta justificación, porque éste es el punto en el que a menudo se dice que la primera cultura se ha venido abajo. Pero el periodo transcurrido entre 1850 y 1950 se adapta, en aspectos significativos, al patrón preexistente: el realismo del siglo xix fue la última y quizá más plena expresión de la estética clásica de la mimesis; la primera mitad del siglo xx contempló el florecimiento final del estilo clásico.

La sugerencia de que el clasicismo fue la forma dominante de arte superior hasta mediados del siglo xx no es tan injuriosa como suena. No sólo se mantuvo institucionalmente afianzada hasta la década de 1950 —la base del programa de enseñanza, el modelo preferido de arte público— sino

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 7-9.

que también era la forma a la que la mayoría de los grandes artistas modernos –Picasso, Eliot, Stravinski– volvían después de sus experimentos más osados. En el *art deco*, el clasicismo encontró una de sus manifestaciones más flexibles y ampliamente difundidas; en la pintura surrealista, una nueva sintaxis de las antiguas formas. Tanto el realismo socialista como el arte fascista eran variantes del clasicismo (el primero, a pesar de su nombre, era más neoclásico que realista) y entre ellos dominaban la cultura visual de Europa al este del Rin. Pero el clasicismo no era un estilo reaccionario, sino hegemónico: la cultura oficial de cada país, el inconsciente de cada posible revolucionario. Sólo se puede hacer que parezca de otra forma separando y descontando el arte oficial, totalitario y decorativo, y restando importancia a las tendencias clásicas dentro del movimiento moderno. La tradición clásica decayó a comienzos de la década de 1960, no en la de 1860. El pop recibió la rendición.

La segunda cultura del capitalismo es igualmente familiar, pero no todos piensan que sea una civilización. Antes de la década de 1970 se denominaba cultura de masas o *kitsch*; desde entonces se ha conocido, de manera engañosa, como posmodernidad. Se puede sostener que la continuidad entre el *kitsch* y la posmodernidad es tal que constituyen una única cultura; y que esta cultura no ha reemplazado, como la palabra «posmodernidad» implica, al movimiento moderno, sino al clasicismo. Las diferencias entre la primera y la segunda culturas del capitalismo se podrían enumerar como sigue: 1) el cambio de la *mimesis* al *meme*; de la imitación del mundo a la reproducción de la unidad de reproducción; o, dicho de otra forma, de la iconidad a la indexicalidad; y, deduciendo a partir de aquí, 2) la aceptación del eclecticismo estilístico (los modelos clásicos disfrutaban de su prestigio único gracias a su supuesto naturalismo, su ocasional uso como ornamento en la arquitectura posmoderna fue profundamente anticlásico), 3) la dependencia de gran número de consumidores para distribuir/crear el producto, y 4) el borrado de los vestigios sociales de la fabricación, y no de los técnicos.

Las condiciones previas para la cultura de la mercancía (como la denominaré) fueron la expansión del mercado y el desarrollo de los nuevos medios de comunicación. La publicación periódica, la fotografía y su prole (el cine, la radio, la televisión, el vídeo, otros medios electrónicos) han sido para la cultura de la mercancía lo que la poesía y la pintura para la cultura clásica. Las fuentes de la cultura de mercancías fueron diversas: en ocasiones (como en la música popular) derivan casi exclusivamente de las tradiciones populares; en otras, utilizan lo clásico, a veces contemplado a través del prisma del movimiento moderno. La denominada era posmoderna no ha estado caracterizada por un cambio fundamental en la cultura de la mercancía, sino por su colonización de las instituciones y los medios del clasicismo.

Para la mayoría, la cultura de la modernidad ha sido la cultura de la mercancía; o, dicho con más claridad, la «posmodernidad» ha sido siempre la

cultura de la modernidad. Esto es cierto no sólo para el enorme número de personas del siglo xx cuya primera experiencia de cualquier cosa que no fuesen las tradiciones populares ha sido la televisión de estilo estadounidense; sino también para sus predecesores que pasaron directamente de las comunidades agrarias al mundo del periódico y la radio (en ninguno de los cuales enraizaron jamás el clasicismo o el movimiento moderno). La posmodernidad sólo exigió nuevas formas de atención a aquellos que estaban impregnados de tradición clásica.

La relación entre las dos culturas fue antagónica. Coexistieron durante casi todo un siglo, la segunda creciendo con la enorme condescendencia de la primera. Pocas personas cultas creían que la de las mercancías fuese realmente una cultura, y mucho menos que sustituyese a la cultura del clasicismo. En este punto, los marxistas se pusieron de parte de los reaccionarios. Pero el argumento demostró ser insostenible. Había, y hay, todos los indicios de que personas de todos los niveles culturales (ahora quizá especialmente en los más instruidos, que pueden permitirse hacer un uso más pleno de ella) consideran agradable, convincente y espiritualmente satisfactoria la infinita inventiva de la cultura de la mercancía. Es posible que su hegemonía no haya hecho más empezar.

### *Artistas del pliegue*

Lo que acabo de afirmar ya se ha dicho antes, buena parte por Perry Anderson y Fredric Jameson, pero rara vez se yuxtaponen la cultura clásica y la cultura de la mercancía de esta manera, porque normalmente no se comparan entre sí, sino cada una con el movimiento moderno. En los libros de historia del movimiento moderno, normalmente una u otra de estas culturas proporciona el fondo sobre el que figura dicho movimiento. De hecho, la heroica oposición de éste a su contexto cultural es una de sus características definidoras. Según Clark

Hay una línea de arte [...] que no tiene sentido –que no habría existido– sin que quienes la practicaban creyesen que lo que hacían era superar o resistirse a las interpretaciones normales de la cultura, y que esas interpretaciones eran el enemigo. Es la línea artística que denominamos movimiento moderno<sup>5</sup>.

Pero nunca fue así de sencillo. Los modernos parecen ser los principales intérpretes del arte del siglo xx sólo porque la cultura clásica se ha eliminado demasiado pronto del guión, y la cultura popular entra en escena demasiado tarde. De hecho, ambas culturas del capitalismo estaban ahí todo el tiempo, y no es tanto que el movimiento moderno se enfrentase a ellas como que se diese en el espacio existente entre ambas. Ese espacio era estrecho.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 364.

Clement Greenberg, que tenía un agudo sentido de la vulnerabilidad del movimiento moderno, siempre intentó sostener que la cultura de la mercancía y el clasicismo eran manifestaciones de lo mismo, siendo aquella una simple versión degradada de éste. Pero para que esto fuera cierto debería haber existido una mayor similitud en la apariencia o en la función de la que realmente existió. Lo *kitsch* no sólo se fabricaba a menudo en diferentes soportes y se utilizaba de distintas maneras, sino que esas diferencias se podían contemplar a simple vista. La invención del buen gusto permitió a todo *haut bourgeois* distinguirlos. Más que oponerse al clasicismo y a la cultura de la mercancía, lo que hizo el arte moderno en sus repetidos intentos de ofender a la sensibilidad burguesa, fue socavar el intento de mantenerlos separados. Si el movimiento moderno se hubiese opuesto directamente a ambas culturas del capitalismo, esperaríamos encontrarlo allí donde una o la otra se diese con fuerza, pero sólo se produjo donde y cuando ambas se superponían. Fue más fuerte en Francia, el lugar donde las dos culturas presentaban una imbricación más incómoda. Allí donde el clasicismo era débil, como en Inglaterra y Estados Unidos, tardó en desarrollarse; donde la cultura popular era débil, como en Italia, luchó por basarse en una versión tecnológica de la modernidad. Cuando no existía un solapamiento dentro de su propia cultura, los modernos generaron a menudo la experiencia mediante la emigración: el movimiento moderno estadounidense expatriado en Europa es el ejemplo obvio.

Ciertos rasgos del movimiento moderno resaltan más si se contemplan en el contexto. Uno es su sensación de estar oprimido. Se puede percibir en la ampulosidad de la retórica moderna, los llamamientos a la autonomía, los gestos hacia el espacio utópico. Otra es su inveterada doblez. Clark piensa que «la continua doble cara [del movimiento moderno] [...] tiene que ver con el hecho de que ese arte, en nuestra cultura, se encuentra cada vez más al límite, al borde del vacío y el silencio», pero este cuadro del movimiento moderno atrapado entre la modernidad y el vacío es poesía, no historia<sup>6</sup>. Los creadores modernos no eran partisanos que resistiesen el presente y presionasen para introducir la eternidad, estaban negociando la senda, igualmente complicada pero bastante más mundana, entre las dos culturas del capitalismo. Trabajar entre dos culturas antitéticas significaba que la resistencia a una casi siempre suponía un grado de complicidad con la otra. Bastante a menudo, la doblez del movimiento moderno es la duplicidad impotente del agente doble.

Eso hace que el movimiento moderno suene más deshonesto de lo que normalmente fue. Pero necesitamos de alguna manera desmitificar su relación con las culturas del capitalismo. No sólo existió entre las dos culturas; también debe de haber tenido un papel en el funcionamiento de ambas (si no, ¿por qué sobrevivió allí y no en otra parte?). La primera pre-

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 407.

gunta que hay que plantear respecto a la relación del movimiento moderno y el capitalismo no es «cómo resistió el movimiento moderno al capitalismo», sino «qué hizo el movimiento moderno por el capitalismo». Una respuesta podría ser más o menos ésta: al resistir y mediar simultáneamente entre ambas culturas, el movimiento moderno creó un espacio entre ellas, una zona distinta en la que la mezcla transgresora de las dos no comprometía instantáneamente la separación de las mismas. Este espacio liminal facilitó la larga superposición entre las dos culturas; fue también la ruta a través de la cual una cultura se convirtió en otra. Si el espacio del movimiento moderno es el espacio entre las culturas del capitalismo, y su época es la de su superposición, la trayectoria del movimiento moderno es la que conduce de la primera a la segunda.

Podemos representar esta trayectoria como un doble pliegue. El movimiento moderno empieza allí donde el clasicismo se dobla sobre sí mismo, y termina allí donde se convierte en cultura de la mercancía. Pero tanto el clasicismo como la cultura de la mercancía están ahí todo el tiempo, y la ruta de uno a otra es también el estrato intermedio que se halla entre ambos. No tienen necesidad de ensayar los argumentos para explicar que el movimiento moderno es el tránsito de la tradición clásica a la posmodernidad —cómo la materialidad del signo conduce a la mercancía, el esteticismo al consumismo, la firma al logotipo, el genio a la celebridad—; son comunes a todos aquellos que ven los orígenes de éste en la negación de aquélla. Yo sostengo más bien que dicho tránsito no es simplemente una ruta, sino también el espacio entre ambas culturas y la condición de su larga imbricación.

### *Revolución y movimiento moderno*

Si pensamos en el movimiento moderno como un pliegue entre las culturas del capital, resulta más fácil comprender dónde se sitúa en relación con la revolución. Porque aunque la revolución ha demostrado también ser un pliegue más que un corte, no se encuentra en los mismos lugares. En Europa occidental, la revolución fue derrotada en 1848, casi antes de que comenzase el movimiento moderno; el posterior éxito de la revolución en partes cada vez más distantes del mundo no tiene paralelo moderno. Mientras que el movimiento moderno es un rasgo de las sociedades capitalistas, social y técnicamente capaces de soportar el solapamiento de dos culturas, la revolución sólo ha tenido éxito en países situados en una fase mucho más atrasada de desarrollo social e industrial, sociedades que *«imaginan que tienen industria»*. El movimiento moderno ruso no es necesariamente una excepción. La breve conjunción de revolución y movimiento moderno después de 1917 provoca la impresión errónea de que una fomentó a la otra en condiciones sociales que eran igualmente conducentes a ambos. Pero Rusia era una sociedad dividida. Las formas características del movimiento moderno (el *Cuadrángulo* de



Malévich, los *Relieves* de Tatlin) fueron producidas en el Moscú prerrevolucionario, donde las dos culturas del capitalismo comenzaban a superponerse. El bolchevismo, que mató al movimiento moderno junto con el capitalismo, debió su éxito duradero al hecho de que el conjunto de Rusia no era así.

La revolución ha seguido siendo un elemento central de la mitología del arte moderno, y el libro de Clark es un intento de replantear su importancia. Admite que «quizá “la era de las revoluciones” haya llegado a su fin», pero conserva la esperanza de que «pueda surgir un espacio de resistencia al otro lado»<sup>7</sup>. Vale la pena concentrarse en esta distinción. Allí donde tuvo éxito, la revolución política derrocó al *antiguo régimen*; y donde la revolución modernista demostró tener éxito en último término fue en ayudar a socavar la cultura del clasicismo (que sobrevivió durante mucho tiempo a los Estados absolutistas en los que había florecido). En las sociedades capitalistas burguesas, la actividad revolucionaria sólo ha conseguido ofrecer resistencia; de manera similar, aunque el arte moderno nunca ha hecho efectiva una revolución contra la cultura de la mercancía, sí ha presentado, según muchos críticos, una resistencia a la misma. Si la revolución del arte moderno era contra el clasicismo, sólo llegó a ser un movimiento de resistencia contra la cultura de la mercancía. La tesis central de *Farewell to an Idea* es que aquella dinámica produjo ésta. Inspirado por el sueño utópico de la revolución, el arte moderno ha conseguido repetidamente crear centros de resistencia en la economía de signos circulante del capitalismo.

La forma en la que Clark escoge presentar el argumento está determinada por su duradera confianza en dos críticos cuyo juicio sobre la cultura moderna es más duro y simple que el suyo: Clement Greenberg y Guy Debord. De Greenberg, Clark deriva la creencia de que la pintura moderna consiste en «la habilidad para tomar [...] el hecho de la falta de relieve –los límites y la resistencia empíricos del objeto– y hacerlo interesante»<sup>8</sup>. De Debord, asume la convicción de que el arte y la política son inseparables, y que el uno se puede proseguir mediante la otra. El hecho de ser un «situacionista greenbergiano» compromete a Clark a sostener (en contra de Greenberg, que consideraba la falta de relieve como la ruta por la que el movimiento moderno salía de la política) que la falta de relieve y la revolución van juntas. Si el socialismo es la utopía del movimiento moderno, y el movimiento moderno es la praxis del socialismo, el formalismo es el *telos* del movimiento moderno. Como recientemente ha escrito Clark en estas páginas: «la trascendencia en el movimiento moderno sólo se puede alcanzar –¿no es este un elemento central de todo nuestro sentido de la apuesta del movimiento?– mediante la inmanencia y la contingencia absolutas, mediante un materialismo profundo y despiada-

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 235.

do, mediante una laicización (una “realización”) de la trascendencia: una absorción de la lógica de la forma»<sup>9</sup>.

Si es cierto que el movimiento moderno sólo tuvo un Otro, el argumento de Clark debería funcionar. Pero si fuese un pliegue entre las culturas del capitalismo, es probable que lleguemos a la conclusión opuesta, a saber, que fueron las cualidades revolucionarias del movimiento moderno las que debilitaron su resistencia a la cultura de la mercancía, y que en la medida en que el movimiento moderno sí resistió a la mercantilización, no fue en absoluto tan revolucionario.

### *Pissarro: el arte del anarquismo*

En *Farewell to an idea*, el caso práctico que Clark utiliza para emparejar la política revolucionaria y el movimiento moderno es el largo capítulo sobre *Dos jóvenes campesinas* de Camille Pissarro (Metropolitan Museum, Nueva York, donado por Charles Wrihstman y esposa) pintado en 1891-1892. Aquí, sugiere Clark, «el socialismo puso las habilidades normales de Pissarro –su sentido del decoro y la modesta arrogancia de la técnica– bajo una extrema presión»<sup>10</sup>. El aspecto controvertido de esta afirmación no es la idea de que la obra de Pissarro estuviese de alguna manera informada por su anarquismo. (El propio artista declaró que «nuestras ideas, impregnadas de la filosofía anarquista, dan color a las obras que hacemos», y toda la bibliografía reciente sobre el artista trata la cuestión en cierto grado)<sup>11</sup>. Su novedad deriva de la ecuación de anarquismo con socialismo; la sugerencia de que la política de Pissarro determinó activamente la aparición de los cuadros individuales, y la implicación de que hizo avanzar su obra por la senda del movimiento moderno («decoro» y «modesta arrogancia de la técnica» son las cualidades que éste niega) y, por lo tanto, alejarse del mercado.

Aparte de la complicada cuestión de cómo representar el anarquismo y el socialismo en un momento en que sus estrategias divergían, todo análisis del anarquismo de Pissarro se enfrenta a dos dificultades. La primera, que Clark reconoce, es que Pissarro no llegó al anarquismo hasta la edad madura, en un momento en que sus temas y su técnica ya estaban establecidos. A partir de ahí, sus intereses políticos y sus prácticas de trabajo siguieron desarrollándose, pero sin un vínculo obvio entre ambos. Distinguir la influencia de uno sobre el otro en un momento determinado es, por lo tanto, una especie de ciencia oculta. Hasta la «extrema presión» no resulta más que «un ligero cambio de límites entre la expresividad y la integridad de la superficie, o el dibujo y el color, o lo pastoral y la monu-

<sup>9</sup> T. J. CLARK, «Los orígenes de la crisis actual», NLR 3 (julio-agosto 2000), p. 140.

<sup>10</sup> T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, cit., p. 62.

<sup>11</sup> Carta a Lucien Pissarro, 13 mayo 1891, *ibid.*, p. 104.

mentalidad.<sup>12</sup> El segundo problema es que en 1891 el anarquismo había sido adoptado por escritores y artistas de muchas tendencias. Anarquistas cercanos a Pissarro estaban asociados con el neoimpresionismo, el naturalismo y el simbolismo. En esta situación, no había una única forma en la que el anarquismo conjugase el lenguaje de sus partidarios. No es posible establecer generalizaciones fáciles (por ejemplo, que el anarquismo hizo la representación más/menos naturalista); no hay nada respecto a lo que medir ese «ligero cambio de los límites».

Quizá debido a estas dificultades, Clark se centra en una única pintura y en las circunstancias de su ejecución. Sitúa las *Dos jóvenes campesinas* entre la masacre de Fourmies de 1891, en la que murieron 10 personas en una manifestación del 1 de mayo, y los atentados de París de 1892, por los que finalmente fue condenado un anarquista conocido como Ravachol. Fue un punto de inflexión en las tácticas anarquistas: un momento de profundo rechazo de la violencia estatal, un breve interludio antes de la llegada del asesino y el terrorista solitario. Pissarro compartió la reacción anarquista ante los sucesos de Fourmies y experimentó cierta simpatía hacia Ravachol; para Clark, por lo tanto, no es sólo de la tradición anarquista, sino del inestable humor anarquista de 1891, «vengativo, inseguro y sereno», del que surge *Dos jóvenes campesinas*<sup>13</sup>.

El cuadro muestra dos mujeres al lado de un campo. La de la izquierda está absorta, con la cabeza descansando sobre la mano; la otra está arrodillada delante de ella. Quizá están descansando del trabajo y charlando (el cuadro se conoce también como *La Causette*). La escena no es obviamente política, pero para anarquistas como Kropotkin, la vida campesina proporcionaba el modelo de una política alternativa: descentralizada, agraria y compartida. Quizá estas mujeres –descansando en los campos, bastante más hermosas de lo que podrían ser– ofrezcan una visión idealizada de cómo sería esa sociedad. Pero en 1891 Pissarro era ya consciente, «agudamente en este momento, del filo de la navaja en el que se encontraba dicha imagen»; de ahí la indeterminación «transmitida por la pose, por la composición espacial, incluso por la expresión del rostro». Es un cuadro sobre la sociabilidad, y, sin embargo, afirma Clark, «el flujo de sentimiento entre las protagonistas del cuadro me parece finalmente desequilibrado». El género quizá sea pastoral anarquista, pero en la incertidumbre del momento Pissarro ha pintado un momento de incertidumbre: ninguna de las mujeres está completamente segura de la otra, «de sus sentimientos, o de si lo que una había dicho los expresa adecuadamente, o de lo que la otra hará con ellos»<sup>14</sup>.

Es una lectura delicada del cuadro, brillantemente conjurada a partir de la desordenada y violenta política de la Tercera República. Pero el agudi-

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 90 y 121-122.

zado sentimiento de precariedad en el que se basa está logrado. Volvamos a la campesina de la izquierda. Cuando la presenta por primera vez, está «sentada en el suelo, sobre un montículo de hierba, con las rodillas abiertas, quizá en cuclillas». La sugerencia de que está sentada apenas parece necesitar descripción: Pissarro pintó varias campesinas sentadas de esta forma, incluidas las *Campesinas sentadas: crepúsculo* de 1892; el montículo de hierba está insinuado bajo la línea de árboles que hay tras ella, y el ángulo entre su espalda y la rodilla izquierda es demasiado amplio para buscarle otra explicación. De hecho, Pissarro sólo pintó mujeres agachadas cuando estaban haciendo un trabajo agotador, cogiendo cosas del suelo. Pero a partir de aquí la figura de la izquierda es siempre «la mujer agachada», deja de ser la mujer sentada en el suelo para estar apoyada «sobre los talones, las piernas y las caderas»; finalmente es incluso «la mujer acucillada»<sup>15</sup>.

El cambio dista mucho de ser trivial. Al eliminar su cómodo asiento en la hierba, Clark da a la figura una incomodidad y una tensión bastante diferentes de las de su compañera; la asimetría y la incertidumbre de la composición empiezan aquí. Al mismo tiempo, la insistencia de Clark en que está agachada es su forma de señalar que es más que un árbol (a un crítico contemporáneo le gustaba pensar que las campesinas de Pissarro estaban literalmente enraizadas en el paisaje, «frutos del suelo que las sostiene») <sup>16</sup>; que Pissarro la ha desarraigado y le ha dado una parte en el futuro utópico descrito por Kropotkin. Pero, privada de su asiento, el centro de gravedad de la mujer queda tan atrás que sólo puede estar sujeta por el propio lienzo: está «apoyada en el marco con sólida certidumbre, extendiendo su cuerpo y haciéndolo salir cada vez más de la superficie». Cuanto menos sujeta esté la mujer a la tierra, más se convierte en pintura: «se pliega lateralmente, atravesando el plano pictórico, exigiendo cada vez más espacio plano»<sup>17</sup>.

La nueva descripción de la pose de la mujer ayuda mucho al argumento. Efectúa el cambio del anecdotismo a la indiscifrabilidad; de lo antipastoral organicista a lo pastoral anarquista, y de la técnica modesta a la materialidad pictórica. Pero eso no es todo. También ayuda a ocultar una fuente potencialmente pertinente. La muestra más clara del anarquismo de Pissarro, y su intento más explícito de darle expresión visual, fue una serie de dibujos a lápiz y tinta acompañados de texto que envió a finales de 1889, bajo el título de *Les Turpitudes sociales* [Las infamias sociales], a unos jóvenes parientes de Inglaterra. En la página del título, el Padre Tiempo está pacientemente sentado, viendo salir el sol de la «ANARCHIE» por detrás de la torre Eiffel, el despreciado símbolo de la belleza moderna. Visto desde atrás, su pose —sentado en una piedra plana con ambas rodillas alineadas delante de él y la mano derecha sujetando la cabeza—

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 62, 87 y 90.

<sup>16</sup> Clément-Janin, citado en *ibid.*, p. 115.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 90 y 68.

es probablemente tan cercana a la de la mujer de la izquierda como pueda serlo cualquier otro personaje de la obra de Pissarro en este aspecto.

*Les Turpitudes sociales* no se menciona en el análisis de 80 páginas que Clark dedica al anarquismo de Pissarro hacia 1890. Si lo hiciese, es difícil ver cómo encajaría con el argumento de que las convicciones políticas de Pissarro empujaban su práctica artística hacia el movimiento moderno. El pequeño manual anarquista de Pissarro representa los males sociales de la urbe contemporánea con un lenguaje visual derivado de Daumier y Cruikshank. El anarquismo puede haber afectado a diferentes artistas de diferentes maneras, pero *Les Turpitudes sociales* sugiere que para Pissarro, en 1889, significaba un contraste tonal y una línea expresiva agudizados: el naturalismo forzado hacia la caricatura. Si la pose de una de las *Dos jóvenes campesinas* es una reelaboración de la del Tiempo, es una en la que el contenido simbólico de la postura ha sido borrado, y donde todos los indicadores visuales de la pasión política de Pissarro están también ausentes.

No deseo negar que puede haber una infusión homeopática de anarquismo en su pintura (Pissarro siempre creyó en la homeopatía); el argumento es sencillamente que el esfuerzo de Clark por precisarla y reclamarla para el movimiento moderno supone más juego de manos del que debería. Pissarro regaló el cuadro a su esposa, por lo que es difícil saber si hablaba «un lenguaje que el mercado no podría convertir –o convertir por completo– a sus términos (individualistas) preferidos»<sup>18</sup>. Pero la exposición para la que se terminó fue un éxito financiero. De hecho, el periodo más activo de implicación política de Pissarro fue casi la única época en la que recibió el respaldo sólido de una galería comercial. Si socialismo y arte moderno tenían realmente la larga e incómoda alianza que Clark imagina, debería ser posible señalar épocas en las que trabajasen juntos contra el mercado. Pissarro es uno de los izquierdistas más comprometidos con el canon moderno. Debería ser más fácil.

### *Pollock: ¿fracasos de la resistencia?*

En una carta escrita a su padre en 1900, Lucien Pissarro planteó una idea que el anciano no consiguió comprender muy bien. Quizá la comercialización compulsiva era lo verdaderamente moderno, y todos los movimientos artísticos de *fin-de-siècle* eran meras reacciones contra él. Su padre le respondió que aunque se podían sacar «cromolitografías para carniceros» de cualquier tipo de arte, eso no convertía al comercialización compulsiva en algo especial<sup>19</sup>. Casi medio siglo más tarde, Greenberg era menos optimista. Lo *kitsch*, reconocía ahora, estaba camino de convertir-

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>19</sup> Camille PISSARRO, *Letters to his son Lucien*, Nueva York, 1943, p. 341.

se en «una cultura universal, la primera cultura universal que jamás ha existido»<sup>20</sup>. La vanguardia libraba una batalla desesperada contra él.

Transcurrido otro medio siglo, muchos historiadores del arte han llegado a dudar si incluso el gran defensor de Greenberg, Jackson Pollock, luchaba de su lado. Una de las pruebas es un conjunto de fotografías tomadas por Cecil Beaton para *Vogue* en 1951. Muestran modelos con vestidos de fiesta posando delante de cuadros de Pollock recién pintados. He aquí, parece, una demostración visual de que el arte más revolucionario de su época (pintado en desafío de todos los convencionalismos de la tradición clásica) no ofreció resistencia alguna a la cultura de la mercancía. Esas fotografías dicen: «La negación es elegante. Por elegante [...] léase de moda». Sugieren que el movimiento moderno servía como «proceso cultural suavizador» en el que el arte preparaba el terreno para la explotación de los estados marginales por parte del mercado. En el caso de Pollock, esos estados eran «el mudo, el somático, el salvaje, el arriesgado, el espontáneo, el incontrolado, el “existencial”, el posterior o anterior a las actividades conscientes de nuestra mente»<sup>21</sup>.

Para su propio mérito, Clark toma muy en serio la acusación silenciosa contenida en las fotografías. Acepta que «el proceso que estas fotos convierten en fascinante, no lo es, y tampoco fortuito: es un proceso del que la práctica moderna sabe que está al acecho, y puede demostrar ser cierto». Su respuesta, como la de un buen abogado defensor, pretende en parte intentar superar a la acusación. Pero entre las múltiples desviaciones (Guillermo IX de Aquitania, Bajtin, la infeliz conciencia, tres finales diferentes) hay un argumento. Es más o menos el siguiente. Existe el peligro de que «el Otro del movimiento moderno –las interpretaciones normales a las que supuestamente se resiste y que rechaza– llegue a parecer una fórmula muerta». Independientemente de otros significados, esas fotografías muestran en contra de qué estaba Pollock. Nos ayudan a recordar que «a menudo las obras de arte prevén un futuro de despilfarrar y malentendidos». La posibilidad de que la cultura de la mercancía se apropie de él es, por lo tanto, algo que ha sido «interiorizado por el movimiento moderno e incorporado a su funcionamiento». Esta es la razón por la que «la prueba del arte se consideraba una forma de intransigencia o dificultad en el objeto producido». Para Pollock, el intento «de eliminar la base misma del malentendido» significa que su obra debe resistirse a la abstracción tanto como a la imagen figurativa. Ésta es la razón «por la que lo “abstracto” y lo “figurativo” van juntos en la práctica de Pollock», por la que su obra «se alimenta de sus contradicciones», por qué la pintura de Pollock «vuelve a las condiciones básicas de su propia abstracción e intenta darles forma». La forma que escoge es «el rechazo del cierre estético: el corte, la interrupción, los esfuerzos por conseguir una metonimia infantil;

<sup>20</sup> Clement GREENBERG, *Art and Culture*, Boston 1961, p. 12.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 302 y 308.

la disonancia significa mimesis, significa sensualidad *así como* “goticidad, paranoia y resentimiento”, un conjunto de cualidades en la forma del otro»<sup>22</sup>.

El argumento aquí es el contrario al que Clark ofreció en el caso de Pissarro. Mientras que interpretaba la política revolucionaria de Pissarro en su cuadro de *Dos jóvenes campesinas* sugiriendo que la falta de relieve de la figura de la izquierda hacían que resultase imposible interpretar el tema, considera la reintroducción de elementos figurativos en los cuadros de Pollock como prueba de resistencia a la mercantilización, una resistencia que delata una continuidad subyacente con el proyecto revolucionario del movimiento moderno. Argumentos como este pueden resultar un tanto resbaladizos (la resistencia está en todas partes si uno busca con suficiente insistencia), y lo que uno haga con ellos depende a menudo de lo convencido que esté de que las obras canónicas del movimiento moderno son las que entablan la mejor lucha contra el mercado. (Clark está convencido: «ninguna obra de verdadera concentración» o con «verdadera complejidad» puede dejar de hacerlo). Tomados juntos, sin embargo, los dos argumentos dan al movimiento moderno un papel diferente del que cualquiera de ellos plantea independientemente. El problema no es que la resistencia esté expresada por la falta de relieve en un cuadro y la figuración en el otro (nadie quiere reducir el establecimiento de modelos a la univalencia), sino que si la misma ambigüedad puede funcionar como signo de resistencia en contextos opuestos, la resistencia que proporciona debe de ser también ambigua.

Clark sugiere que las ambigüedades del movimiento moderno se generan mediante una combinación de negación del Otro y autonegación, pero volviendo a utilizar el argumento con términos opuestos hace que la negación del Otro y la autonegación sean intercambiables. (El ejemplo más claro es su defensa del expresionismo abstracto en el que la «vulgaridad» [es decir, lo *kitsch*] se convierte en el medio por el cual la abstracción se libera de lo *kitsch*). Cuando se suman, los episodios de Clark proporcionan, por lo tanto, abundantes pruebas no de la intransigencia del movimiento moderno, sino de su maleabilidad. Al borrar repetidamente la distinción entre el rechazo moderno al Otro y el rechazo a sí mismo, y sostener que un rechazo puede aparecer en la forma del otro, Clark llama la atención sobre la duplicidad del movimiento moderno y la duplicidad de su Otro. No es de extrañar que, como observa Clark, las derrotas del movimiento moderno fuesen sus victorias y sus victorias fuesen pírricas; a menudo no sabía en qué lado estaba.

### *Grados de desencantamiento*

Para Clark, como para Weber, el gran proyecto inconcluso de la modernidad es el desencanto del mundo, el proceso mediante el cual la socie-

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 305-308 y 364-366.

dad «ha pasado del culto a los antepasados y las autoridades del pasado a la búsqueda del futuro proyectado» y el «vaciado y saneamiento de la imaginación»<sup>23</sup> que lo acompaña. Este análisis de la modernidad como proceso social puede ser fundamentalmente correcto, pero es fácil exagerar, o al menos simplificar, el desencanto que lo acompaña. A un antropólogo extraterrestre no le haría falta mucho tiempo para localizar los ídolos de nuestra tribu. En la sociedad occidental están albergados en dos tipos de museos. Uno (por ejemplo, la National Gallery, el Metropolitan; probablemente se podría adivinar la función de estos edificios incluso antes de que la nave aterrizase), una reliquia de la primera cultura del capitalismo; el otro (la Tate Modern Gallery, el MoMA), una celebración de la segunda. En otro tiempo, suponíamos que el segundo tipo de museo era una especie de negación del primero, pero los cambios de disposición de las obras lo han desmentido.

Los dos museos no albergan objetos del mismo tipo. El primero es un incansable himno al atractivo de la técnica; incluye sólo objetos con una gama muy restringida de soportes, producidos de acuerdo con tradiciones de factura muy específicas, todas dispuestas en secuencia de acuerdo con una narrativa única. El segundo, por el contrario, funciona según el principio de plenitud mediada por las instituciones artísticas. Cuanto mayor sea la variedad, mejor: todo en el mundo pertenece a este lugar, simplemente no se puede exponer todo lo que hay al mismo tiempo. Nadie sabe qué muestra de la cultura de la mercancía comprarán a continuación los artistas y los comisarios, o cómo habrá que modificar la disposición del museo para acomodarla. (Aunque el segundo museo comenzó con los cuadros abstractos, es improbable que predominen durante mucho tiempo). Mientras que el primer museo representa una cultura fija e intemporal, el segundo trabaja con una temporalidad diferente y una teoría del arte distinta. En la actualidad, nuestra sociedad parece necesitar los dos: el primero marca la afirmación de que el capitalismo se fundamenta en la naturaleza y en la historia, y posee una racionalidad universal que puede convertir a la una en la otra; el segundo celebra la ilimitada fecundidad del capitalismo para fabricar placeres, su misteriosa capacidad para trabajar sin cimientos, de convertirlo todo, sin razón alguna, en un objeto de valor intercambiable.

Para muchos, el desencantamiento del mundo es la diferencia entre el encantamiento del primero y el desencantamiento relativo del segundo. Pero, de hecho, ambos museos son lugar para el desencantamiento y el reencantamiento del mundo. El primer museo alberga muchos objetos cuyo encanto fue en otro tiempo de un tipo completamente diferente. El encanto de todos esos crucifijos, retablos y relicarios no es su magia original. El primer museo es el lugar donde lo sagrado se convierte en estético, un encanto inferior, pero todavía poderoso. En el segundo museo,

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 7.



el arte se convierte en moda. Esta es la verdadera significación de las fotografías de Beaton. El «mal sueño del movimiento moderno» resultó ser peor de lo que Clark deja ver. El arte no sólo se convirtió en un objeto «de moda», se convirtió en moda, es decir, en una práctica plenamente mercantilizada, sin fundamento ni metanarrativa. La teoría institucional del arte en la que se basa el segundo museo es esencialmente una teoría de la moda, la teoría de que la industria de la moda nunca necesitó expresarse por sí misma. De nuevo, un desencanto, quizá, pero también un reencantamiento: «meramente moda» es una contradicción sus términos.

En esta tríada pseudohegeliana, el arte en su conjunto media entre la religión y la moda, entre el papado y Prada. El movimiento moderno es sólo el gozne de la puerta que conduce de un museo a otro, con un papel en el desencantamiento del mundo aproximadamente similar al que tuvo el Renacimiento en la transición de la religión al arte. Al igual que el arte renacentista, al acentuar las propiedades estéticas de los objetos de culto, ayudó a las personas a ver lo natural en lo sobrenatural (y viceversa), también el movimiento moderno, al resaltar las propiedades contingentes de los objetos estéticos, ha permitido a las personas ver la mercancía y la obra de arte (y viceversa). Si las artes visuales fueron más eficaces que cualquier otra para conseguir esto, se debió en parte a que (y esta era la ventaja de trabajar para coleccionistas y no para audiencias) podían insistir con más atrevimiento y obstinación en la contingencia de su lenguaje, y en parte a que las obras de arte visual –con su mínima exigencia de atención por nuestra parte (compárese el tiempo que hace falta para recorrer una gran retrospectiva con el tiempo necesario para leer el *Ulises*), su materialidad y su comerciabilidad– se acercan más a la forma-mercancía.

La posición histórica que esto da al movimiento moderno no es desdeñable. De hecho, sin él es difícil comprender cómo se podría haber producido de manera tan tranquila la transición entre las dos culturas del capitalismo. Pero corresponde en muchos aspectos a la pesadilla de Clark que

No sólo precederá [el arte] su papel en el desencantamiento del mundo, sino que aceptará el papel que sus falsos amigos le han encajado: se convertirá en una de las formas, quizá *la* forma, en la que el mundo es reencantado. Con una magia ni más ni menos poderosa (este es mi verdadero temor) que la del conjurador general de la profundidad y la conveniencia de vuelta al mundo que actualmente habitamos: es decir, forma de mercancía<sup>24</sup>.

Todo lo que falta aquí es un reconocimiento de que el papel del movimiento moderno en el desencantamiento del viejo mundo fue el encantamiento del nuevo, y la convicción de que esta amenazadora premonición

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 374.

es un recuerdo reprimido. La explicación del movimiento moderno que he dado aquí es, sospecho, más o menos la contraria a lo que se ha escrito en *Farewell to an idea*.

Para el socialismo, el desencantamiento del mundo ha mantenido siempre una promesa utópica. Si el movimiento moderno fuese sólo una fase tardía en la historia del fetichismo, en su avance de la religión a la moda, su papel en ese desencantamiento no equivale a mucho. Pero sí tuvo un cierto efecto. El fetiche de la mercancía es más débil que el religioso. Hoy en día, sin embargo, debemos buscar en otra parte la preservación de la política viva que tenemos.