

EL CERO ABSOLUTO¹

«Con una velocidad que aún parece asombrosa», escribía Clement Greenberg hace unos sesenta años, «se alcanzó una de las mayores transformaciones en la historia del arte»: la llegada del arte abstracto. No se trataba meramente, en opinión de Greenberg y otros muchos, de una nueva posibilidad añadida al resto, sino de una posibilidad que inevitablemente acabaría dominando: un arte con una capacidad única para responder a «las tendencias subyacentes de los tiempos». Hoy, la transformación parece menos drástica. Es más probable que artistas, críticos y teóricos señalen como el salto transformador verdaderamente impresionante en el arte de comienzos del siglo xx el descubrimiento del *readymade* por parte de Marcel Duchamp que la llegada de la abstracción. Podría admitirse que aún se producen buenas pinturas y esculturas abstractas, pero sólo del mismo modo que, para Greenberg, «todavía se seguirán produciendo buenos paisajes, bodegones y bustos» bajo el reinado de la abstracción. Entremos en cualquier sección contemporánea de cualquier museo y veremos mucho más arte figurativo, en forma de fotografías, vídeos e instalaciones —o incluso de pintura figurativa más o menos tradicional— que abstracción.

¿Se desvaneció la gran aventura de la abstracción con el siglo que la vio nacer? Si es así, deberíamos al menos poder captar el fenómeno históricamente. Seguimos estando lejos de disponer de tal historia, pero sería de esperar que se encuentre una contribución a ella en un libro titulado *Pictures of Nothing. Abstract Art Since Pollock*. El volumen en sí es una producción lustrosa y de peso, con copiosas ilustraciones de las muchas obras estudiadas. Su texto está transcrito de las Conferencias A. W. Mellon pronunciadas en 2003 en la National Gallery of Art de Nueva York por el ex conservador jefe del Museum of Modern Art, Kira Varnedoe. Hay, por lo tanto, experiencia detrás de estas conferencias, y considerable peso institucional; las Conferencias Mellon anuales han producido algunas contribuciones fundamentales y a menudo muy populares a la bi-

¹ Kirk Varnedoe, *Pictures of Nothing. Abstract Art Since Pollock*, Princeton y Londres, Princeton University Press, 2006, 297 pp.

biografía sobre arte, desde *The Nude* de Kenneth Clark y *Art and Illusion* de E. H. Gombrich en las década de 1950 hasta *After the End of Art* de Arthur C. Danto y *Paths to the Absolute* de John Holding en años más recientes.

El propio Varnedoe fue una energética y muy influyente figura en el mundo del arte estadounidense. Carismático conferenciante (y jugador de rugby), nació en 1946 en el seno de una familia rica de Savannah, Georgia; su abuelo había sido alcalde de la ciudad, su padre era agente bursátil. Varnedoe estudió en el Williams College, de donde ha salido un número infrecuentemente elevado de los actuales conservadores y directores de los principales museos de nuestros días (en su prefacio, el director de la National Gallery, Earl A. Powell III, recuerda sus encuentros «en las clases durante la carrera o en los enlodados campos de deporte» de la universidad); en Stanford, con Albert Essen; y en París, estudiando a Rodin. Una de sus primeras contribuciones fue «The Ruins of the Tuileries, 1871-1883», un estudio sociohistórico del Impresionismo centrado en los restos calcinados del palacio real después de la Comuna. Varnedoe empezó a organizar exposiciones cuando aún enseñaba en Nueva York, en la década de 1970. Sus primeras exposiciones sugieren su olfato para lanzar artistas y escuelas minusvalorados, tales como el impresionista menos conocido Gustave Caillebotte, o la pintura escandinava de finales del XIX. Su colaboración con William Rubin en el MOMA produjo la polémica exposición «Primitivism» en 1984.

Escogido sucesor de Rubin, Varnedoe fue nombrado conservador jefe de pintura y escultura del museo en 1988. Inauguró la nueva década con la enorme exposición titulada «High and Low. Modern Art and Popular Culture» (organizada en colaboración con Adam Gopnik, que escribe el prefacio de *Pictures of Nothing*) y siguió con grandes retrospectivas de artistas estadounidenses de posguerra como Pollock, Johns y Twombly. En 2001, ya enfermo de cáncer, Varnedoe dejó el MOMA para aceptar un puesto en Princeton, donde se dedicó principalmente a preparar las Conferencias Mellon. Desde el comienzo debió de tomárselas como una especie de compendio. Hay por esta razón un terrible patetismo en lo que de otro modo habría sido el desistimiento habitual emitido al comienzo de la última conferencia de la serie, cuando dice, «soy dolorosamente consciente de cuánto ha quedado sin decir, y de cuánto me gustaría decir todavía», más aún cuando a continuación cita las palabras de Rutger Hauer en *Blade Runner*: «todos aquellos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir».

A pesar de todo, no hay nada de despedida en el estudio que Varnedoe hace de la abstracción. Nos anima a olvidar el «aburrido hábito» de vernos siempre «al final de algo y no posiblemente cerca del principio», de igual modo que «tantos estudiosos y críticos —y artistas también— están acostumbrados a pensar que la fiesta terminó antes de que ellos lleguen, y que todo tiene que describirse en función del arruinamiento de un

conjunto de ideales anterior». De hecho, a Varnedoe tampoco le gusta mucho el extremismo de los comienzos de la abstracción, y parece más cómodo *in media res*. Al comienzo de su primera conferencia, explica que hablará del arte abstracto de «los pasados cincuenta años, aproximadamente» y que la compensación de este análisis sería una respuesta a la pregunta de «por qué el arte abstracto». Pero hay algo extraño en la promesa de ofrecer una explicación a la existencia del arte abstracto que poco o nada tiene que decir acerca de quienes lo originaron; acerca de lo que artistas geográficamente tan alejados e ideológicamente tan diversos como Piet Mondrian, Casimir Malévich y Arthur Dove podían tener en mente cuando empezaron a pintar cuadros abstractos en la segunda década del pasado siglo. Varnedoe siente poca simpatía por los orígenes de la abstracción; equivalen, en su opinión, a «una cultura de certidumbres criptorreligiosas y atemporales, asociada estrechamente con el nuevo colectivismo monolítico de la sociedad»; una asombrosa simplificación que le permite rechazar de un plumazo las aspiraciones teosóficas y revolucionarias de los artistas abstractos anteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Extraño en un libro que cita a Jackson Pollock en su subtítulo, Varnedoe no se detiene mucho en el gran expresionista abstracto estadounidense, ni tiene mucho más que añadir sobre compañeros de la Escuela de Nueva York como Rothko, Newman y de Kooning. Pollock parece importar más porque podría decirse que su arte trazó una línea entre el pasado y el futuro de la abstracción; porque hizo que pareciese muy retrógrado lo que Varnedoe denomina «el arte sistémico, basado en las matemáticas», de constructivistas europeos como Richard Pauer, y de ese modo abrió camino para el Minimalismo de la década de 1960. (La admiración del archiminimalista Donald Judd por Lohse se hace entonces muy difícil de explicar, sin embargo).

Varnedoe se deja también atraer por Pollock como excusa para mostrar su indignación con lo que él denomina una izquierda de la historia del arte que cree, afirma él, «que el Expresionismo Abstracto como el de Pollock tuvo éxito debido a una trama de la CIA». Varnedoe piensa principalmente en los críticos Max Kozloff y Eva Cockcroft, que en 1973 y 1974 escribieron sobre el Expresionismo Abstracto como, en palabras de Cockcroft, un «arma de la Guerra Fría»; y en el historiador del arte canadiense Serge Guilbaut, que en 1983 publicó un libro con un título llamativo, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno. Expresionismo Abstracto, libertad y Guerra Fría*. No importa que estos autores nunca dijese nada tan simple como lo que Varnedoe da a entender; para él, el verdadero argumento es que el Expresionismo Abstracto nunca podría haber sido usado con eficacia como propaganda política porque su significado es demasiado impreciso. Mirando a Pollock, «algunos sentirán su energía salvaje, otros el lirismo; algunos pensarán que baila, otros que explota; etcétera». No cabe duda de que la abstracción es susceptible de interpretación fácil, incluso sin los ejemplos que Varnedoe da de ella; pero para

él, todo el esfuerzo de este estilo artístico es el de evadir «una solidaridad social monolítica que limitaría los significados potenciales producidos por el arte». De acuerdo con Varnedoe, el mejor arte abstracto estadounidense alcanzó su libertad despojándose del peso de las ideas que agobian al arte europeo: Pollock, dice, ofrece «una traducción o extrapolación del Surrealismo [...] que deja atrás el bagaje ideológico y las reivindicaciones metafísicas del estilo anterior», y Frank Stella le hace el mismo favor al Constructivismo. No parece ocurrírsele a Varnedoe que él mismo está usando el arte como soporte de una ideología, a saber, la que en terminología política estadounidense se denomina liberalismo; que precisamente al proponerse refutar su utilidad como propaganda política, está haciendo de ese arte una especie de propaganda.

Pero que el arte debería ser algo del orden de la propaganda política o de la publicidad es evidente en los detalles del gusto de Varnedoe. Si prefiere un cuadro de Frank Stella a uno de Josef Albers, no sólo se debe a su percepción de que el cuadro de Stella es, por así decirlo, más masculino que el de Albers —«poderoso y agresivo» y «tan grande como un hombre» en contraste con la obra «recatada» y «formal» de Albers— sino también a que capta mejor la atención, que es «llamativo y audaz»: cualidades que uno buscaría en un cartel publicitario. Pero si las pinturas son anuncios del individualismo, la voluntad y la contrariedad, dichos rasgos deben de ser adecuados. Incluso la escultura de luz fluorescente de Dan Flavio, austera y delicada, puede finalmente redimirse al volverse «ruidosa y extravagante [...] *imperiosa*, de hecho».

Tras el Expresionismo Abstracto, el Neodadaísmo y el Pop exageraron al máximo el parentesco potencial entre arte y la publicidad. A Varnedoe le fascina el modo en que los artistas Pop y otros muchos se divirtieron haciendo burla de la abstracción: Lichtenstein reproduciendo el patrón de la portada de un cuaderno infantil y haciendo así un juego visual con el aspecto de un cuadro de Pollock, por ejemplo; o convirtiendo en diseño gráfico de cómic una pincelada grande y aparatosa, del estilo que se podría ver en una obra de De Kooning; o pintando la suela de una zapatilla de deporte de modo que recuerde los patrones geométricos de un cuadro de Vasarely. Varnedoe parece creer que esas bromas rompen con éxito las aspiraciones de los artistas abstractos, ya sean a lo «inefable» y lo «entrañable», en el caso de los expresionistas abstractos estadounidenses, o a un esperanto visual «radicalmente democrático» en el de la abstracción geométrica europea. Quizá, pero más acertada es la idea de Lichtenstein acerca de la relación entre figuración y abstracción: que la abstracción siempre es representable porque la figuración siempre se basa en un código abstracto. En cierto sentido, para Lichtenstein, los primeros artistas abstractos tenían razón al creer que habían descubierto la esencia destilada del arte; y por esa misma razón tenían que estar equivocados al creer que la abstracción podía marcar un comienzo radicalmente nuevo u ofrecer cualquier esperanza de trascendencia. Sólo podría repetir la esencia de lo que el arte y el diseño habían sido siempre.

La inclinación de Varnedoe a encogerse de hombros ante las cuestiones de la definición de la abstracción puede ser un problema. Cita el argumento planteado por Philip Leider de que deberíamos distinguir entre arte «abstracto» y lo que él denominaba el arte «literal» de los minimalistas. Entiende por qué la oposición entre estos dos enfoques era crucial para el arte de la década de 1960; por qué algo «noble, sereno y etéreo, una declaración espléndidamente hermosa de los valores humanos» como un cuadro abstracto de Morris Louis tenía que parecer irreconciliable con «una obra intencionadamente tonta y banal, cuya única virtud es su sutileza, su insistente “existir”», como una escultura de Robert Morris, Carla Andre o Donald Judd. Pero no parece comprender que, al proclamar que «la decisión correcta [...] era apostar por Morris, Andre y Judd», está hablando de un arte que, por así decirlo, ha atravesado la abstracción y salido por el otro lado, no de vuelta a un arte figurativo sino al arte de las cosas en sí mismas. Pero, ni «pinturas» ni «de nada», ya no son lo que se entendía por abstracción, y están mucho más cerca de la herencia de Duchamp de lo que la mayoría de los minimalistas pretendieron jamás.

Las cosas que les interesaban a los minimalistas eran sencillas, casi cosas sin identidad: las traviesas de ferrocarril o los platos de cobre de Carl Andre. Pero incluso objetos tan simples tienen usos, historias, asociaciones, por lo que no sorprende que las primeras obras minimalistas fueran seguidas pronto por otras que convirtieran tales asociaciones en metáforas —entre los ejemplos citados por Varnedoe están las diminutas casas de hierro fundido de Shapiro— o que ponen en funcionamiento los posibles usos de las cosas, como la escultura mueble de Scott Burton. Varnedoe insiste en que hay otros discípulos del Minimalismo que se aferran a la «abstracción sin imágenes», como Robert Smithson y Richard Serra, pero los *non sites* de Smithson están llenos de paradojas sobre la figuración, no abjurando de ella. En el caso de Serra, tiene más sentido hablar de abstracción: como dice Varnedoe, «reintroduce la idea de composición» a la que Andre y los demás habían renunciado. Es como si Serra estuviese inclinándose de nuevo el Minimalismo hacia sus fuentes abstractas, en lugar de avanzar con tranquilidad hacia su futuro sorprendentemente (y quizá decepcionantemente) poético.

Recordando a su venerable predecesor en las Conferencias Mellon, Varnedoe afirma que desea «tener un argumento a favor de la abstracción tan bueno como el argumento de Gombrich a favor del ilusionismo». La historia de Gombrich sobre el ilusionismo explicaba cómo se había desarrollado la figuración pictórica, pero nunca afirmaba que explicase qué daba valor artístico al arte que lo empleaba; podría aceptarse que la figuración había progresado entre la época de, digamos, Giotto y la de Miguel Ángel, pero esto no sería necesariamente decir que el arte había progresado. Un fuerte componente en el ascenso del arte abstracto fue el deseo de captar esta quintaesencia específicamente *artística*; el deseo de un arte que no fuese más que arte, sea lo que eso sea. Como decía Ad Reinhardt, «el único objetivo de cincuenta años de arte abstracto es presentar el arte

como arte y nada más [...] hacerlo más puro y más vacío, más absoluto y exclusivo». Quizá la lección inesperada de la abstracción sea el descubrimiento de que este arte puro y sin adulteraciones no puede destilarse, que el arte sólo aparece siempre como una mezcla: con la pedagogía, o la emoción personal, o la propaganda política, o lo que sea.

Gombrich consideraba que la figuración pictórica implicaba un proceso de «hacer y cotejar»: los esquemas figurativos simples podían compararse continuamente con sus referentes de la vida real y modificarse hasta conseguir cada vez mayor verosimilitud. Podría decirse que la abstracción conserva los esquemas pero elimina el proceso de compararlos con referente alguno. Para el historiador surge el problema de que, sin cotejo, ya no sabe qué ímpetu evolutivo permanece. ¿Podría haber un proceso por el cual se alcance gradualmente la abstracción pero, una vez ocurrido, no quede más que la repetición? Si no es así, tal vez se pudiera escribir una crónica de las sucesivas recurrencias de la abstracción, pero no una historia. Para Reinhardt, esto era precisamente lo fundamental: «la dirección que le queda a las bellas artes o al arte abstracto hoy es la de pintar la misma forma una y otra vez», creando el arte adecuado para lo que él denominaba «la verdadera carencia de alma, de atmósfera y de vida y la intemporalidad del museo».

Reinhardt, por extraño que parezca, nunca se menciona en *Pictures of Nothing*, quizá porque Varnedoe no deseaba afrontar una visión tan implacable de la esencia estática de la abstracción. Pero en lugar de intentar ofrecer una nueva perspectiva de la abstracción como proyecto capaz de evolucionar, elude el problema presentándola como un momento dentro de la evolución de la figuración, el «ciclo constante entre la figuración y la abstracción, entre dibujar formas proporcionadas por el mundo y añadirle a éste nuevas formas». Desde un cubo con espejos realizado por Robert Morris en 1965 hasta el famoso *Conejo* de acero inoxidable realizado por Jeff Koons en 1986: desde «un elemento formal y neutral» a «un símbolo del duro brillo y el encanto de la cultura consumista estadounidense». De esos modos, explica, «el arte abstracto, aunque parezca rechazar con insistencia la figuración y destruirla, aumenta de hecho constantemente sus posibilidades».

Pictures of Nothing decepcionará a cualquiera que espere una respuesta firme a las preguntas de «¿por qué el arte abstracto?» o «¿para qué sirve el arte abstracto?», y por supuesto a quien espere un análisis del proyecto de la figuración en el arte europeo tan bueno como el de Gombrich. Por el contrario, como perfectamente corresponde a un escritor cuyo credo es que «las obras de arte tienden en su capricho a resistirse a las generalidades», el libro acaba siendo poco más que una secuencia de observaciones sobre obras de diversos artistas cuya producción Varnedoe considera de valor, junto con unas cuantas figuras menores cuyas limitaciones sirven para poner de relieve las virtudes de los pocos escogidos. El prefacio de Gopnik a *Pictures of Nothing* señala las similitudes entre la tra-

yectoria de Varnedoe y las de Simon Schama, en la historia y en la historia del arte, y Stephen Greenblatt, en la literatura: de la contextualización sociohistórica, a las nociones neodarwinistas de cambio a través de la variación individual, y a la disolución de los procesos culturales en una miríada de particularidades y microdecisiones. ¿Pero no es la resistencia de lo particular a la generalización una de las generalizaciones más tópicas de todas? Uno podría comprender la idea de que en lugar de representar un único proyecto en evolución, el arte abstracto «deriva precisamente de dar la mayor salida a esas cosas que nos hacen individualmente diferentes y separados unos de otros», pero aún así preguntarse por qué Varnedoe llega con tanta facilidad a su conclusión triunfante, y padece una decepción tan grande. Quizá por la misma razón que «la sociedad moderna, liberal y laica» de la que el arte abstracto es, en su opinión, el emblema, parece barrida por la enfermedad a pesar de que afirme haber prevalecido al «final de la historia». Desde la *Victoria sobre el sol* de los futuristas rusos en adelante, el arte abstracto ha estado impulsado por deseos de un alcance mayor que el individual: destructivos y creativos en una escala colectiva. Si las culturas siguen necesitando estos deseos no soñados por el liberalismo, el arte abstracto en cuanto proyecto total —o al menos un recuerdo más vívido de él que el que emerge en las páginas de Varnedoe— tal vez tenga futuro aún.