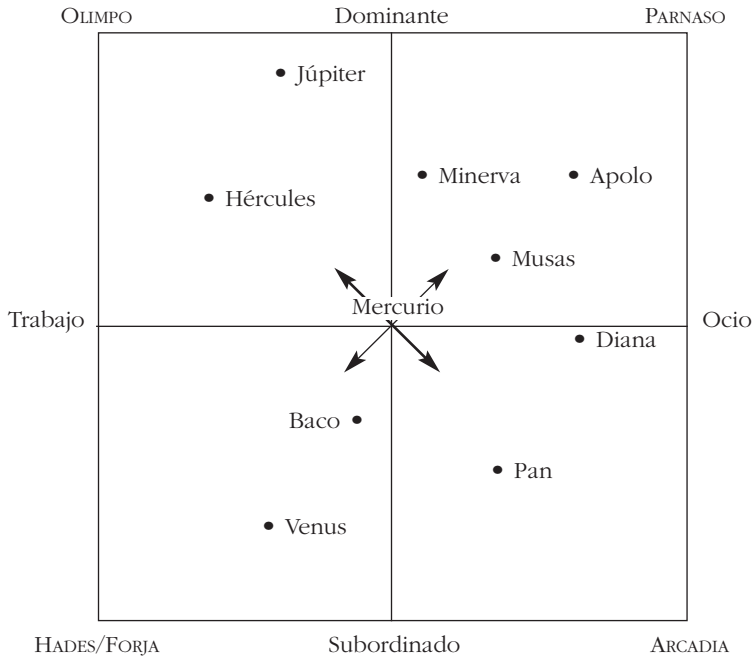


GABINETE VERDE, CUBO BLANCO

En el Juicio de Paris, Mercurio se aproxima al pastor Paris para que escoja entre las diosas Juno, Minerva y Venus, cada una de las cuales afirma ser la más hermosa. Paris concede el premio a Venus, pero se trata de algo más que un mero concurso de belleza. Es una opción entre tres modos de vida: el activo, el contemplativo y el sensual. En la Europa de comienzos de la Edad Moderna, esas formas de vida representaban funciones y entornos sociales diferentes. La vida activa era la de la guerra y el ejercicio del poder; la contemplativa podía alcanzarse mediante el retiro religioso o seglar y el estudio; la sensual era una vida de gratificación material y sexual, y presuponía la disponibilidad inmediata de las mercancías consumidas.

Dado que cada una de las diosas se asociaba con otras deidades y con una localización mitológica específica, el Juicio de Paris proporciona un modo de entender la distribución del imaginario mitológico en el Renacimiento (véase Cuadro 1). Juno es la consorte de Júpiter, el gobernante de los dioses y a menudo se les ve juntos en el Olimpo, donde se asienta la corte divina y desde donde Júpiter castiga a dioses y mortales por igual, ayudado por su hijo, Hércules, el destructor de monstruos. Minerva, la diosa virgen del conocimiento, preside a las Musas en el monte Helicón, habitualmente unido al monte Parnaso, donde las Musas residen con Apolo, que les inspira la poesía y la música.

Venus, la diosa del amor, está casada con Vulcano, el herrero que trabaja en una forja generalmente situada en la boca del Hades. Ésta es la única fuente de fabricación manual en el mundo de la mitología, como revela *Venus en la fragua de Vulcano* de Brueghel, y en ella se da una producción prodigiosa. Pero éste es también el ámbito de la productividad natural. La propia Venus es una diosa de la fertilidad, asociada con Flora, la diosa de la primavera, Ceres, la diosa de la agricultura y las cosechas, cuya hija, Proserpina, fue arrastrada a los Infiernos por Plutón. Sin Ceres y Baco, dios de la fertilidad de la vid, Venus no podría prosperar, pero prospera, a pesar de que nunca consiga superar el defecto de la impureza. La suya procede del placer ilícito; la de Vulcano, de su deformidad y su trabajo degradante; la de Baco, del alcoholismo; la de Plutón, de la muerte.

Cuadro 1. *El mundo mitológico del Renacimiento*

Fuente: Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art*, Londres, 2005, p. 362.

Todos estos ámbitos tienen algo correlativo dentro de la sociedad moderna inicial. Los gobernantes seculares, notablemente los sacros emperadores romanos y sus subordinados locales, adoptaban los papeles de Júpiter y Hércules; en Francia, la corte real se convirtió en el Olimpo, donde reyes, reinas, príncipes y princesas intercambiaban papeles. El Parnaso era el ámbito del poder cultural opuesto al coercitivo, y papas, poetas, músicos (y sus mecenas) adoptaban papeles apolíneos. Los artesanos, por contraste, se identificaban con Vulcano, los artistas con Baco y las prostitutas con Venus. Plutón era el dios de las riquezas, y los dioses de la fertilidad y la producción se celebraban especialmente en el arte de los centros urbanos ricos: Venecia en el siglo XVI y los Países Bajos en el XVII.

Sin embargo, está claro que ésta no es una imagen completa del mundo imaginativo de la mitología renacentista, ni siquiera de las posibilidades espaciales ofrecidas por el Juicio de Paris. Por razones obvias, excluye los dioses marinos, que habitan en otro reino gobernado por Neptuno, el hermano de Júpiter. Pero tampoco explica el espacio en el que el juicio en sí tiene lugar. En la pintura de Rubens, Paris es un pastor, con su perro a los pies y los rebaños al fondo; los sátiros atisban tras los árboles. Éste no es ninguno de los lugares representados por Juno, Minerva o Venus. Por el contrario, es neutral con respecto a todos ellos, y por eso sir-

ve de sitio en el que se pueden contemplar y evaluar los méritos de cada una. ¿Pero dónde estamos?

El dios de los pastores era Pan, la deidad tutelar de la Arcadia. La deidad de las ninfas era Diana, la virgen cazadora y diosa de la Luna, de quien se decía que Pan la había cortejado con una cesta de lana. Ausente del concurso de belleza entre sus hermanas diosas, pertenece, por el contrario, al espacio en el que dicho concurso tiene lugar; de hecho, al menos un artista sitúa el juicio junto a una fuente con el busto de Diana. Pan y Diana representan el espacio imaginativo de la Arcadia y definen la diferencia entre éste y la división tripartita del juicio, en especial entre éste y los espacios representados por Venus y Baco en el eje horizontal y Minerva y Apolo en el vertical. Diana es hermana de Apolo, la Luna de su Sol, y casta rival de Venus, con cuyos seguidores puede verse a menudo en combate, como en *El combate entre el Amor y la Castidad*, de Perugino. Pan es seguidor de Baco, pero mientras que Baco descubre el cultivo de la vid, Pan es dios de los pastizales todavía vírgenes. También era una especie de músico, que tocaba la siringa, y se enredó en una pugna musical con Apolo, virtuoso de la lira. Unidos, los concursos entre Pan y Apolo y entre Diana y Venus definen el espacio de la Arcadia mediante una doble diferenciación: primitiva frente a refinada, pura en lugar de corrupta, la Arcadia ofrece un ocio sin aprendizaje y una cultura sin mercancías.

En un aspecto, sin embargo, la Arcadia difiere de otros espacios mitológicos. Al contrario que ellos, no representa un lugar dentro de la sociedad que lo imagina. Las mujeres castas o solteras podían identificarse con Diana, pero no vivían en los bosques; los pastores no estaban en posición de compararse con Pan. Las muchachas bonitas eran ninfas y se pensaba que los sátiros eran como criados. Pero los habitantes de la Arcadia no constituían un espacio social coherente. Había cortes reales como el Olimpo, cortes papales modeladas al estilo del Parnaso, con sus poetas y músicos asistentes, y centros urbanos en los que artesanos, artistas y prostitutas vivían en estrecha proximidad y usaban los servicios unos de otros; pero, salvo en el ámbito de la fantasía, no había lugar alguno donde se pudiera encontrar mujeres castas cazando en los bosques y rechazando a pastores y sátiros.

Más que ser un espacio identificable dentro de la sociedad moderna inicial, la Arcadia se definía por estar fuera de ella: un lugar sin ley, aprendizaje, manufacturas ni cultivo siquiera. Era una proyección definida negativamente, no sólo con referencia a los demás espacios con los que pudiera pensarse que compartía algo, sino con respecto a todo el mundo vivido del Renacimiento: un lugar que carecía de localización pero que era imaginativamente necesario, porque sólo desde un espacio situado fuera de ella podía captarse la sociedad en su conjunto.

Este espacio conceptual adopta la forma de un paisaje clásico porque, en una sociedad que se describía mediante la adopción de papeles y narra-

tivas mitológicas, éste era el escenario necesario para dar credibilidad a la ficción de que los dioses antiguos aún vivían entre los hombres. Los jardines y los espacios exteriores siempre constituían la localización preferida para las imágenes y las fantasías mitológicas. Maquiavelo solía leer a Ovidio o a Tibulo sentado junto a un manantial. En Ferrara, a los poetas de la corte les gustaba imaginar que Diana, Pan y las dríades acudían a disfrutar del estanque situado en la cercana Villa Este. La sociedad de la primera Edad Moderna no sólo necesitaba la Arcadia para verse a sí misma sino, de modo más específico, para verse mitológicamente.

Los poetas ingleses definen esta región imaginativa con gran claridad abstracta¹. Spenser, adoptando la personalidad del pastor Colin Clout, en la égloga final del *Calendario de los pastores*, le da un nombre en su invocación

Oh soberano Pan, tú dios de todos los pastores...

Escucha un poco desde tu verde gabinete,
la canción rural del prudente Colinet.

La arrogancia capta muy bien el sentido de la Arcadia como entorno aislado, y en el *Pan y Siringa* de Poussin puede verse en miniatura como un lugar definido por los árboles que rodean al dios y a la ninfa, que mantienen los brazos extendidos midiendo el espacio de su «gabinete verde». Pero es Andrew Marvell quien, en «El jardín», esboza con mayor amplitud la lógica de este entorno:

Cuando hemos corrido el calor de nuestra pasión,
el amor hace aquí su mejor retirada;
los dioses que persiguen la belleza mortal,
aún terminaron su carrera en un árbol,
Apolo persiguió así a Dafne,
para que ella pudiera convertirse en laurel,
y Pan se apresuró tras la Siringa
no como ninfa, sino por un junco.

Entretanto la mente, de menor placer,
se retira a su felicidad:
la mente, ese océano en el que cada tipo
encuentra directamente su propia semejanza
pero crea, trascendiendo a éstos,
muchos otros mundos, y otros mares,
reduciendo todo lo hecho
a un pensamiento verde en una sombra verde.

¹ Véase Harry Berger Jr., *Second World and Green World*, Berkeley, 1988.

Ambos poetas aprovechan el significado del nombre griego de Pan, Spenser para repetirlo: «Oh soberano *Pan*, tú dios de todos los pastores»; Marvell para hacer de la alegoría una metamorfosis definitiva y total que supera aquella en la que Dafne se convierte en laurel o Siringa en cañaveral, una metamorfosis en la que Pan se reduce al propio mundo natural («Reduciendo todo [...] / a un pensamiento verde en una sombra verde»). Pero incluso aquí hay una ambigüedad, resaltada por el crítico William Empson: «reduciendo todo» podría significar «bien reducir todo el mundo material a la nada material, es decir, a un pensamiento verde» o «considerar que el mundo material no tiene valor en comparación con un pensamiento verde»; «bien contemplarlo todo o negarlo todo»². Vacío o exclusividad, quizás ambos, como los paisajes arcádicos del siglo XVIII.

La pastoral de la vanguardia

En la reseña de una exposición escrita para *The Nation* en enero de 1946, Clement Greenberg sugería que «lo que caracteriza la pintura en la línea de Manet a Mondrian [...] es su carácter pastoral. [...] la preocupación por la naturaleza en reposo, los seres humanos ociosos y el arte en movimiento». Este carácter dependía de un grado de insatisfacción con la sociedad, combinado con un grado de confianza en su estabilidad a largo plazo. Y así, sostenía él, «el arte pastoral de vanguardia» revelaba con especial claridad «los rasgos más permanentes de la crisis de nuestra sociedad»³.

Esta idea de una «pastoral de vanguardia» ha sido sometida por la crítica reciente a dos interpretaciones que la exploran a la luz de la identificación que Empson hace entre la característica distintiva de la pastoral, su reivindicación de ser «verdadera entre personas de todas las partes de la sociedad, incluso aquellas que no esperaríamos», y la sugerencia que dicha pastoral plantea de que «la fuerza debe aprenderse en la debilidad»⁴. Thomas Crow, en «The Simple Life. Pastoralism and the Persistence of Genre in Recent Art», considera que esto significa que «la pastoral ofrece un conjunto de convenciones en las que a la disparidad entre los fines exaltados y los medios finitos puede dársele expresión figurativa y se convierte en materia del arte»⁵. Una humildad consciente de sí misma en la elección del medio es el rasgo característico de este arte, manifiesto en el retorno de los «géneros menores suprimidos», el cómic y lo infantil, el estilo simple y el punto de vista «limitado». Entre los ejemplos de esto se incluyen «Homes for America», un artículo de revista en apariencia superficial escrito por Dan Graham, y las modestas intervenciones de Michael Asher en la señalización del Museo de Arte del Condado de Los Angeles.

² William Empson, *Some Versions of Pastoral*, Londres, 1995, p. 99.

³ Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism*, Chicago, 1986, vol. 2, pp. 51-52.

⁴ W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, cit., pp. 22, 23.

⁵ Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, 1996, p. 177 [ed. cast.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002].

Mientras que Crow piensa fundamentalmente en el medio, Julian Stallabrass se ocupa de la iconografía: la aparición de temas «menores» expresados en estilo «elevado» en el arte británico contemporáneo⁶. Retomando la sugerencia hecha por Empson de que «el truco esencial de la vieja pastoral era dar a entender una relación hermosa entre ricos y pobres»⁷, él ofrece varios ejemplos de esta técnica transferida del ámbito rural al urbano: los «Estate Paintings» de Keith Coventry, en los que los planos de las urbanizaciones de viviendas sociales adoptan forma suprematista, y, de manera más asombrosa, las fotografías de Rut Blees Luxemburg, como *Meet Me in Arcadia*, una onírica visión nocturna de otro bloque de viviendas sociales, en la que los coches parecen ganado dormido a la luz de la farola.

Por provocativos que sean, los textos de Crow y Stallabrass tratan la pastoral como un subgénero del movimiento moderno, si bien un subgénero cuyas características pueden aplicarse más ampliamente, y no, como da a entender Greenberg, como el género definidor del movimiento moderno en sí. El propio Greenberg no llegó a elaborar su fugaz visión de una «pastoral de vanguardia», pero sus primeros textos teóricos revelan, no obstante, la posición central que el espacio arcádico ocupa en su interpretación de la práctica de vanguardia y el lugar que ocupa en la sociedad.

La existencia de la vanguardia depende de «el ocio y el bienestar que siempre van de la mano de cierta cultivación» y, por lo tanto, en contraste con la versión de pastoral de Empson, en la que personas sencillas manifiestan sentimientos elevados, el texto de Greenberg titulado «Avant-garde and Kitsch» describe a un campesino ruso que instintivamente prefiere al realista ruso Repin a Picasso porque no tiene suficiente «ocio, energía y bienestar» para disfrutar de este último. Para el artista de vanguardia, sin embargo, el ocio va unido al retiro de la sociedad, «un apartarse de ella»: no «el cambio de dirección hacia una nueva sociedad, sino la emigración hacia una bohemia que debía ser el refugio del arte frente al capitalismo». Dentro de esta Bohemia/Arcadia, el poeta o artista intenta mantener «el elevado nivel de su arte ciñéndolo y elevándolo a la expresión de un absoluto [...] el “arte por el arte” y la “poesía pura”». Allí, retirado por completo de la vida pública, intenta crear algo «válido exclusivamente en sus propios términos, de igual modo que la propia naturaleza es válida, del modo en que un paisaje –no su imagen pictórica– es estéticamente válido»⁸.

Crear algo válido exclusivamente por sí mismo era, como expresaba Greenberg, la «pureza en el arte». Dicha pureza se alcanza mediante una doble negación: el rechazo de las ideas y el rechazo de la cultura de masas. El primero, que Greenberg describía ampliamente en «Towards a Newer Laocoon», consistía en evitar la confianza, o incluso el contacto, con otros

⁶ Julian Stallabrass, *High Art Lite*, Londres y Nueva York, 2006, pp. 250-257.

⁷ W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, cit., p. 17.

⁸ C. Greenberg, *Collected Essays and Criticism*, vol. I, cit., pp. 11, 19, 28, 8.

medios, en especial los literarios: «Como elemento primero y más importante de su agenda, la vanguardia veía la necesidad de huir de las ideas [...] Las ideas llegaron a significar el tema en general [...] Fue la señal para la revuelta contra el dominio de la literatura, que era el contenido en su faceta más opresiva»⁹.

El segundo, descrito por primera vez en «Avant-Garde and Kitsch», fue el rechazo a las seducciones de las mercancías, «el arte y la literatura populares y comerciales [...] portadas de revista, ilustraciones, anuncios publicitarios, prensa rosa y literatura barata, cómics, música popular estadounidense, claqué, películas de Hollywood, etc.». El *kitsch* «cambia de acuerdo con el estilo, pero sigue siendo siempre el mismo». Representa «todo lo espurio que hay en la vida de nuestra época», pero tiene un «atractivo irresistible», nacido de su «éxito en la imitación realista»¹⁰. Cuando aparece en forma moderadamente culta, señalaba Greenberg más tarde, «suaviza y edulcora el arte [...] devaluando lo precioso, infectando lo sano y corrompiendo lo honrado». Para el artista de vanguardia, la pureza sólo puede mantenerse resistiendo a la «tentación»¹¹.

En esta doble maniobra se recrean las dos negaciones que definen el espacio de la Arcadia: la primera, repudiar la cultura literaria del Parnaso; la segunda, abstenerse de la cultura de la mercancía, «producto de la Revolución industrial», forjada por Vulcano e investida del encanto de Venus. El ocio y el alejamiento de la sociedad no son las únicas condiciones en la existencia de la vanguardia: ésta debe también evitar la sutileza de los cultos y resistirse a la seducción de los envilecidos.

Las consecuencias supremas de la interpretación que Greenberg da a la vanguardia, en función de la pureza y la fidelidad al medio, son demasiado conocidas como para analizarlas aquí. Brian O'Doherty describe la metamorfosis con sensualidad y gracia ovidicas:

El pedestal se fundió, dejando al espectador inmerso hasta la cintura en un espacio de pared a pared. Al desaparecer el marco, el espacio se deslizó por la pared, provocando turbulencias en los rincones. El *collage* se salió del cuadro y se instaló en el suelo con tanta facilidad como una vagabunda. El nuevo dios, el espacio extensivo y homogéneo, fluyó con facilidad hacia todas las partes del museo. Todos los impedimentos excepto el arte se eliminaron¹².

El resultado fue un museo en el que «no debe entrar el mundo exterior, de modo que, por lo general, las ventanas se sellan. Las paredes se pintan de blanco. El techo se convierte en la única fuente de luz». Este cubo

⁹ *Ibid.*, pp. 32, 28.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 11, 12, 14, 18.

¹¹ *Ibid.*, vol. 2, p. 257; vol. 1, p. 13.

¹² Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, Berkeley, 1999, p. 87.

blanco es una estructura de exclusión, «un emblema del alejamiento del artista respecto a una sociedad [...] un espacio gueto, un complejo cerrado de supervivencia, un protomuseo con acceso directo a lo intemporal, un conjunto de condiciones, una actitud, un lugar desprovisto de localización». La letanía de preguntas que O'Doherty plantea acerca del cubo blanco encuentra su respuesta en la Arcadia: «¿Cuándo se convierte el vacío en un espacio lleno? ¿Qué cambia en todas partes y se mantiene inalterado? ¿Qué es lo que no tiene lugar ni tiempo y, sin embargo, es periodo? ¿Qué es en todas partes el mismo lugar?»¹³.

Pero el que, en la transición del gabinete verde al cubo blanco, la Arcadia se haya convertido en el mundo del arte no significa necesariamente que éste haya borrado toda traza de la anterior. Algunos artistas operan dentro de ambos simultáneamente. Dan Graham se ocupa desde hace tiempo de devolver el cubo blanco a la naturaleza, de reanimar parte de su contingencia original. En obras como *Two Adjacent Pavilions*, busca tanto «un antídoto contra las cualidades alienantes de la ciudad [...] usado por las personas en el juego reposado; una casa de diversión para niños y un retiro romántico para los adultos» basado en «la noción dieciochesca de la “cabaña rústica” arcádica», y un empeño en «la idea del arte como una especie de crítica utópica a la sociedad existente»¹⁴.

En «Corporate Arcadias», un artículo (escrito con Robin Hurst) sobre los orígenes del patio descubierto en los edificios de oficinas en las décadas de 1970 y 1980, Graham atribuye la idea de una «posibilidad utópica, edénica, arcádica», situada dentro de, o fuera de, la ciudad, al teórico de la arquitectura del siglo XVIII Marc-Antoine Laugier¹⁵. Laugier había planteado la idea de la «cabaña rústica», formada con ramas de árbol entrelazadas, como primera habitación, a partir de la cual se desarrollaron los principios de la arquitectura. Ilustrada en el frontispicio de su libro (véase página 85), es un «gabinete verde» literal, como el que se formaba en torno a Pan en *Pan y Siringa* de Poussin.

Graham piensa que su obra está «en esa ambigüedad, entre ser utópico y ser antiutópico»¹⁶. Otra forma de describirlo podría ser, por usar el término de Foucault, una heterotopía: un lugar «absolutamente distinto de todos los ámbitos que reflejan y de los que hablan», pero, al contrario que las utopías, que no existen en realidad, «lugares que sí existen y que se forman en el cimiento mismo de la sociedad; que a veces son como contraámbitos, una especie de utopía efectivamente establecida en la que los ámbitos reales, todos los demás ámbitos reales que pueden encontrarse dentro de la cultura, se representan simultáneamente»¹⁷.

¹³ *Ibid.*, pp. 80, 87.

¹⁴ Dan Graham, *Two-Way Mirror Power*, Cambridge, Mass., 1999, pp. 174-175, 151.

¹⁵ Dan Graham, *Rock My Religion*, Cambridge, Mass., 1993, p. 266.

¹⁶ D. Graham, *Two-Way Mirror*, cit., p. 151.

¹⁷ Michel Foucault, «Of Other Spaces», *Diacritics* 16 (1986), p. 24.

Si los pabellones de Graham son heterotopías y dan simultáneamente forma tangible a las aspiraciones utópicas de la Arcadia y al mundo del arte por igual, también sirven para recordarnos que la realización de los espacios irreales los hace igualmente reales. El gabinete verde y el cubo blanco se convierten, como decía Foucault de esa otra heterotopía, el barco, en «un trozo de espacio flotante, un lugar sin lugar, que existe por sí solo, que está cerrado en sí mismo y al mismo tiempo se abandona a la infinidad del mar»¹⁸.

Sombras

Ninguna explicación de la Arcadia puede evitar la cuestión planteada por *Los pastores de Arcadia* de Poussin: ¿por qué existe la muerte, inclusive en la Arcadia? Ahora, sin embargo, tiene una doble óptica: la verde y la blanca. Una forma ilustrativa de abordar la cuestión son los escritos del historiador del arte T. J. Clark, que ha escrito tanto sobre Poussin como sobre Greenberg. En su meditativo diario *The Sight of Death*, Clark yuxtapone *Paisaje en calma* y *Paisaje con un hombre muerto por una serpiente*, ambos de Poussin. Viéndola, la comparación resulta extraña. El *Paisaje en calma* tiene su propio apéndice, su propia heterotopía, el *Paisaje de tormenta*, que apenas se discute. En efecto, se ha eliminado un apéndice y sustituido por otro, basándose en un breve periodo en el que el *Paisaje con un hombre muerto por una serpiente* se expuso junto al *Paisaje en calma* en el Getty Museum de Los Ángeles. ¿Qué tipo de oposición se escenifica aquí?

Para Clark, el *Paisaje en calma* personifica un sueño del conocimiento «en el que el ojo es mente, no cuerpo, libre y preciso, en todas y en ninguna parte, y el espacio vacío constituye su elemento natural»¹⁹. Una versión de paisaje del «espacio extensivo y homogéneo» del cubo blanco, creado, como lo describía Marvell, por la mente «que aniquila todo lo hecho», el *Paisaje en calma* es «un ejemplo perfecto de esa contención» que procede de la «eliminación [por parte de la pintura] del mundo de los deseos [...] una meditación sobre lo que la pintura puede aprovechar en el propio mundo al hacer su trabajo de parar y diferenciar». Como tal, la pintura funciona como «contrapeso necesario al materialismo del *Paisaje con un hombre muerto por una serpiente*, porque la serpiente es «lo tónico, la rapidez del rayo, lo infinitamente adaptable [...] la figura de la mismísima Muerte». La serpiente es horrible porque «es movimiento infinitamente obscuro [...] plasticidad total». Como el *kitsch* de Greenberg, la serpiente de Poussin es repugnante y seductora al mismo tiempo, «repulsiva, pero fascinante». Al fin, mediante la cadena de asociaciones libres, Clark descubre que la serpiente se convierte en madre, «la madre que deforma, acuna y asfixia; la madre que no puede evitar imprimir en él su negrura»²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹ T. J. Clark, *The Sight of Death*, New Haven, 2006, p. 239.

²⁰ *Ibid.*, pp. 5, 237, 228, 171-172, 209.

Figura 1



Frontispicio del *Essai sur l'Architecture* (1755), de Marc-Antoine Laugier.

¿Ha proyectado Clark instintivamente la lógica del cubo blanco en el gabinete verde, replanteando «la vanguardia y el *kitsch*» de Greenberg como un diálogo entre dos paisajes de Poussin? En un momento fundamental del texto, relata un incidente ocurrido en la década de 1960 cuando, en una manifestación en Trafalgar Square, discutió con John Barrell sobre qué cuadro destruiría cada uno si la multitud irrumpiese en la National Gallery. El de Clark, el iconoclasta que amenazaba con destruir lo que más valoraba, sería el *Paisaje con hombre muerto por una serpiente*²¹. Pero la fantasía puede tener múltiples determinaciones. Si el *Paisaje con hombre muerto por una serpiente* es *kitsch*, lo impuro de la galería, ¿quién corre escaleras arriba, el formalista o el revolucionario? ¿El puritano o el purista?

En un texto anterior, titulado «Greenberg's Art Theory», Clark señalaba «las prácticas de la negación en el arte vanguardista, las cuales me parecen la

²¹ *Ibid.*, pp. 114, 120-121.

forma misma de las prácticas de la pureza». De hecho, dentro de la vanguardia «la negación aparece como un hecho absoluto y global, algo que una vez empezado es acumulativo e incontrolable». Pero esta negación no es necesariamente la definitiva. Más allá de la negación está el vacío, pero más allá del vacío hay una negación de la negación del vacío²². O, por ampliar la deducción, más allá de las prácticas de la pureza se encuentran las de la impureza.

¿Cómo podría ser esa negación de la negación? En la gran secuencia de textos escritos por Clark sobre la pintura de las vanguardias, *Farewell to an Idea*, la dialéctica se completa en el *Caballo de madera* de Pollock, donde «hay el campo y la figura, el objeto encontrado y el objeto que no se encuentra, y los dos sólo tienen sentido –conceptual y visualmente– como negaciones mutuas». Y, sin embargo, aquí «el simulacro banal del caballo siempre ganará» porque «la abstracción es parásita de la semejanza, por mucho que el logro en la abstracción pueda depender de luchar contra esa conclusión hasta la muerte»²³. Dentro de la Arcadia de la abstracción, el caballo de madera es un *memento mori*.

Citando a Ruskin, Clark pregunta «¿qué es la vulgaridad?». La respuesta: «Es meramente una de las formas de la Muerte». Por eso el expresionismo abstracto alcanza su mejor momento «cuando es más vulgar, porque es entonces cuando capta más plenamente las condiciones de la representación»: en la lucha por evitar la semejanza, se convierte en algo «carente de gusto y en completo control de su medio corruptor». Escribiendo acerca de un cuadro de Hans Hoffman, *Memoria in Aeternum*, Clark señala que «la Muerte presenta su apariencia habitual. El ataúd sale directamente de Evelyn Waugh»²⁴. Hace referencia directa a *Los seres queridos*, la sátira de Waugh sobre las vulgaridades del sector funerario estadounidense. Pero el referente suprimido es seguramente *Retorno a Brideshead*, cuyo primer libro, sobre la juventud perdida, se titula «Et in Arcadia Ego», palabras escritas sobre una calavera que el protagonista guarda en sus habitaciones de Oxford, siguiendo la inscripción que aparece en la tumba en *Los pastores de Arcadia*, de Poussin.

Éste, al menos, fue el movimiento hecho por el poeta estadounidense Ernest Hilberg, en unos versos sobre el mismo cuadro:

También yo confesaré, pues los demás lo han hecho.
También yo tengo pequeñas porciones de elegancia

²² T. J. Clark, «Clement Greenberg's Theory of Art», en Francis Francina (ed.), *Pollock and After*, Londres, 1985, pp. 55, 59-60.

²³ T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, New Haven, 1999, pp. 353, 364. Respecto a este libro, véase también mi artículo «Entre las culturas del capital», *NLR* 11 (2001), pp. 111-128.

²⁴ T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, cit., pp. 383, 401, 397, 401.

y simplicidad en mí. Admito que
que adoro recordar la niñez y el verano,

el destello del agua que después se secaba en el cemento,
escuchar pájaros y radios, pensar

brevemente en qué es la muerte, aunque
morir no importaba. Al menos entonces²⁵.

Y finalmente Clark toma la misma senda. Entre *Farewell to an Idea*, donde «la vulgaridad [...] resultó un modo de mantener el cadáver de la pintura repulsivamente vivo y, al mismo tiempo, coquetear con la muerte», y *The Sight of Death*, pasa de la vulgaridad como una forma de muerte a considerar la muerte como una forma de vulgaridad, que convierte a la serpiente en «la *vivi-dez* de la muerte», donde no sólo mantiene vivo el cadáver sino que «se ha convertido en el cadáver que devuelve la mirada a los vivos»²⁶.

Las observaciones de Clark sobre la visión de la muerte en *Paisaje con hombre muerto por una serpiente* sugieren una respuesta a la cuestión planteada por *Los pastores de Arcadia*. La tumba forma parte de una narrativa planteada en la base del diagrama, un monumento al Hades en medio de la Arcadia. Si el conflicto entre lo *kitsch* y la vanguardia es una representación del *Combate entre el Amor y la Castidad* de Perugino, entonces la muerte en la Arcadia es una continuación. En la secuencia de triunfos presentada por Petrarca en *Trionfi*, la Castidad triunfa sobre el Amor, pero la Muerte triunfa sobre la Castidad. La negación de la negación: vulgaridad, la forma en que lo *kitsch* reclama la vanguardia; muerte, la forma en la que los dioses terrenales reclaman lo puro.

Los pastores de Arcadia responde su propia pregunta diciéndonos algo acerca de la especificidad del ámbito de la muerte. Es un recordatorio de que, en la Arcadia, la muerte es fuertemente específica de un ámbito, en el sentido dado por Crow de que «su presencia está en contradicción terminal con la naturaleza del espacio que ocupa»²⁷. Sólo en el cubo blanco es la impureza intolerable. Sólo en la National Gallery hay que destruir el *Paisaje con un hombre muerto por una serpiente*. Quizás, al fin, tenemos una definición de lo que es la Arcadia: el lugar que se presupone cuando intentamos adoptar un punto privilegiado de observación sobre el mundo desde fuera de éste, pero, como tal, una presuposición que también tiene una presuposición excluida. Porque esto es lo que la negación de la negación nos dice siempre: la abstracción es parásita de la semejanza, la intemporalidad lo es del tiempo, y la irrealidad, de lo real.

²⁵ Ernest Hilbert, «*Memoria in Aeternum*», *Gut Cult* 2 (2003).

²⁶ T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, cit., p. 390, y *Sight of Death*, cit., p. 228.

²⁷ T. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, cit., p. 135.

En reacción a la turbulenta política de mediados del siglo XVII, Poussin escribió que era un placer vivir dichos acontecimientos «siempre que uno pueda cobijarse en una esquinita y mirar la obra teatral con comodidad»²⁸. Pero ni siquiera esa esquinita puede aislarse jamás completamente de la historia. Greenberg habla a este respecto directamente con Poussin: «Uno acude al ámbito de los pastores huyendo de las controversias que agitan la plaza del mercado. Pero esta huida –que se produce en el arte– depende inevitablemente del sentimiento de que la sociedad dejada atrás seguirá protegiendo y alimentando al fugitivo»²⁹. La Muerte en la Arcadia nos recuerda que, aunque podamos tener que imaginar el mundo de manera distinta para ver el mundo en el que estamos, el ámbito de esa imaginación pertenece al mundo que, por lo demás, no podemos ver.

²⁸ C. Jouanny (ed.), *Correspondance de Nicolas Poussin*, París, 1911, p. 395; véase también David Carrier, «Nicolas Poussin's *Landscape with a Man Killed by a Snake*», *Source* XXVIII, 2 (2009), pp. 33-38.

²⁹ Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism*, cit., vol. 2, p. 52.