

EL CONTEXTO CULTURAL EN EL ARTE CONTEMPORANEO

Anotaciones sobre un artículo de Robert Hughes (1)

Fernando Hernández (por la introducción y la adaptación).

Cuando leí por vez primera a comienzos del verano el artículo de Robert Hughes, me vino una anécdota o frase de Tom Wolfe sobre que los críticos escriben de los artistas para que luego estos les inviten a sus fiestas. Con el sarcasmo que le caracterizaba a final de los sesenta, Wolfe ponía de manifiesto la actitud interesada y de simbiosis parasitaria que se produce entre estos dos ejes del mundo del arte contemporáneo.

Por eso, cuando Hughes se atrevía a escribir que los artistas de la generación de los ochenta en los EEUU "dibujan mal y componen peor, simplemente garabatean hasta que la tela está llena, haciendo absurdas parodias de una composición repetitiva", pensé que precisamente no se estaba ganando que le invitaran a fiestas, y mucho más cuando en su artículo se aparta de las generalidades y concreta estas afirmaciones en nombres y obras de la joven pintura norteamericana. Pero como no se limitaba al desahogo de quien se siente frustrado ante una exposición, sino que introducía lo que para él son las características que explican esta realidad tanto desde un punto de vista sociológico como cultural, me pareció que era un material que podría muy bien transformarse en un artículo-síntesis que diera pie al primer tema del curso, pues facilitaba el situar las relaciones entre el artista, la obra y su contexto, y reclamaba la reflexión del papel de la teoría, la práctica y la realidad, que es lo que en el inicio del año académico pretendo abordar en la asignatura.

Pero había otra razón para incorporarlo a el plan del curso. Hughes podría servir de base, por su propia aporta-

ción y el contraste que plantea frente a nuestro contexto artístico y cultural, que se recrea complacidamente en una nueva edad de oro, en una explosión de características muy similares a la de las EEUU, pero carente precisamente de análisis críticos (en el sentido de acercamiento apasionado y fundamentado) que le den/planteen su justo valor.

Del extenso artículo de Robert Hughes, inusual por otra parte en un tema no de portada de una revista como "Time", que además da a sus colaboraciones sobre arte un valor residual, se plantea como una crítica a la Bienal que el Whitney Museum of American Art, organizó en Nueva York y que fue clausurada el pasado 23 de junio. La importancia de esta exposición es doble. Actúa como reportaje-resumen de los caminos que va siguiendo el arte en los EEUU, y suele tener garantizado un sello de calidad que le viene de ser organizada por uno de los museos más importantes de aquel país.

No me he limitado a realizar una traducción de su artículo. Creo que hay muchos aspectos puntuales y locales que sobrepasan el interés de su elección. Me he limitado a hilar algunos de los aspectos valorativos y de análisis que Hughes plantea, buscando sobre todo destacar aquellos que puedan favorecer la reflexión que de aquí ha de esbozarse.

Situados pues en el marco formal de la crónica/crítica de una exposición, la pregunta que surge es obvia, ¿cuál es el juicio de Hughes ante este acontecimiento?. Su valoración es categórica: "la bienal de este año ha sido considerada como la peor de toda su historia". Va a ser esta afirmación la que le sirva de punto de partida para realizar una reflexión sobre la realidad del arte y de los pintores en la coyuntura de un final de siglo, y en un contexto en el que no puede quedar tampoco oculto "el croar de los promotores culturales a la manera del coro de Aristófa

nes". El artículo de Hughes se mueve entonces en torno a dos líneas discursivas: la caracterización de este grupo generacional de pintores y las causas sociológicas y culturales que los han hecho posibles.

La primera preocupación es la de presentar las notas que los definen, la explicación del por qué su baja calidad. Y la primera de ellas es una sustitución de valores, en los propios artistas, en los promotores y en el público. Sustitución que se produce cuando se encaran con una producción artística a la que se atribuye no un valor de "calidad" sino de "interés". No preocupa que la obra tenga calidad, se enfatiza que sea interesante. Para Hughe esto es un síntoma de ausencia de criterios que permitan realizar un juicio sobre un cuadro u otra realización, y que lo que persigue es simplemente utilizar un tópico vacío de contenido para cubrirse las espaldas y salir del paso, dando una visión carente de referencias que "no tiene precedentes en la historia del arte".

Pero esta afirmación no es sólo un juicio de valor del receptor, sino una respuesta lógica frente a lo que se ofrece, frente a lo que el artista realiza, quien pretende que no se diga de él, pues esta es la imagen que cultiva, más que es "alegre y jovial, o confusamente pseudoromántico". Con lo cual su trabajo se ha convertido en "todo pose y no posición".

Pero si esta es la realidad, si todo esté vacío es cierto, ¿cómo se explica que sea en la actualidad cuando se produce la mayor explosión de ventas de nueva pintura en la historia de la pintura americana? Y es aquí donde hay que echar mano de explicaciones de sociología cultural, donde hay que abrir la reflexión sobre el contexto, el de los propios artistas y el de la sociedad que aparentemente los mima y admira.

Los artistas de los ochenta son en los EEUU parte de la masa que nació con el "baby boom" posterior a la segunda guerra mundial, y por tanto hay que situarla en un contexto lle-

no de peculiaridades en la historia norteamericana (2). Una parte de esta masa llegó al mundo del arte, al final de los setenta, después de haber pasado por las escuelas de bellas artes, que se llenaron en los sesenta y setenta. En esta época, cada universidad tenía un departamento de arte que siempre tenía todas sus posibilidades de admisión cubiertas. Esto hizo que en la actualidad la National Association of Schools of Art and Design tenga como miembros a más de 900 escuelas que ofrecen programas relacionados con la BBAA, y que en el año 1983 siguiendo con esta tónica de recepción de alumnos se graduarán aproximadamente 35.000 estudiantes de arte.

Unas instituciones que se habían planteado con prisas frente a un exceso de demanda tenían que tener unas características que repercutieran en la formación de los estudiantes que a ellas acudían. En este sentido señala Hughes que la indiferencia del profesorado frente al trabajo que tenían que realizar, dado que muchos de ellos simplemente habían entrado en la enseñanza para sobrevivir, y el que no se aplicara ningún criterio valorativo de entrada o se cuestionara la presencia de muchos de aquellos alumnos una vez detectadas sus posibilidades, para no perder matrícula, eran dos indicadores del tipo de calidad de las propuestas que estas escuelas y facultades ofrecían, y que van a configurar el estilo y la tipología de los estudiantes.

Estos a su vez acudían a los estudios de arte por motivos pseudoterapéuticos, para intentar proyectar o encontrar "una individualidad de recambio", y con una actitud, a la que se adecuaban los programas de las instituciones, llena de desconfianza frente a las prácticas académicas, basándose en que estas eran prácticas del modernismo, y que este se encontraba ya pasado de moda. Esto ocasionó que durante los sesenta se diera un total abandono de todo lo que fuera realizar vaciados en yeso o dibujos del natural, perdiendo con ello toda posibilidad de tener una habilidad, una destreza que posibilitara futuras incursiones y transformaciones. Esto se contrasta dice Hughes, con la postura de artistas como Seuret, Picasso, Beckmann y Kooning que han tenido en el trabajo denominado académico

co la base que les ha permitido construir después su propio estilo, y sobre todo cae en franca contradicción con el hecho de que toda una generación carente del dominio manual del dibujo y la composición sea la protagonista de la resurrección figurativa en la historia de la pintura americana.

Si estas son las características del origen, el siguiente paso es abordar las de su desarrollo, la de su llegada al mundo del arte. Y la primera de ellas es que se encuentra afectada por todas partes por el síndrome de la competitividad. En Manhattan por ejemplo, viven y trabajan en la actualidad alrededor de 90.000 artistas lo que supone ofrecer "al sistema del arte un proletariado que pueda ser utilizado cuando sea necesario". Esto lleva parejo el fenómeno de la inflación de obras en el mercado del arte, y que consecuentemente produce que los artistas jóvenes no acepten nada que implique una lenta maduración, lo cual dice Hughes, les hace vulnerables a las modas y propensos a dirigirse a cualquier tendencia que tengan a la vista, sin valorar lo estéril que esto puede ser en lo que han de plantear se como un largo recorrido personal. Esto les hará estar llenos de gestos topificados, pero también producirá que con un poco de suerte algunos obtengan el éxito.

Esta marcha contra el tiempo y la competencia produce un nuevo calificativo que define a las obras de la generación de los ochenta, el que poseen "energía". Con ello estamos de nuevo frente a una denominación valorativa superficial, y que el objetivo de encontrar signos de energía en un cuadro o una escultura sea un nuevo signo de pobreza cultural.

Pero si esta es la realidad, ¿cómo reacciona el público ante unos autores con estas características?. Para Hughes, lo que el público quiere, lo que tiene en su mente son los mitos creados por las glorias pasadas. De esta manera, los que se interesan por el arte "han sido estimulados por las leyendas del modernismo heróico, por el mito del artista demiurgo, desde Van Gogh a Pollock. Por eso en la actualidad también quieren héroes vivos, pero héroes como los de la televisión, fetichiza

dos, abundantes y condescendientes". Esto implica que se le ha ya de dar el mismo tratamiento a las exposiciones, a las manifestaciones artísticas que al mundo del espectáculo, y que, sobre todo en las personas nacidas después de 1950, no sólo en sus fantasías individuales, sino también en sus formas de ver el mundo y el arte, estén configuradas y administradas por la televisión. Esto ha hecho que toda una generación esté "enganchada al pezón electrónico del kitsch americano" y que desde su infancia estén impregnados por un ultrarápido cambio de imágenes, de risas enlatadas, con una fijación sobre la celebridad y un horror sobre el argumento, produciendo todo ello un tipo de arte que es "descentrado, desprovisto de una visión de la naturaleza o del dominio de la mano, siendo en el mejor de los casos un reflejo cultural y en el peor una mentira".

Otro de los aspectos a los que presta atención Hughes es como se establece en este contexto la relación con el pasado. Y presenta como característica una actitud dominante marcada por el eclecticismo, y cuya principal 'estrategia' es la 'aproximación'. Es un hecho, dice el articulista, que las imágenes siempre han sido recicladas dentro de la tradición de la historia del arte, prácticamente casi desde que el arte comienza. Siempre un arte viene de otro arte, dando a la cultura un sentido recurrente de las formas, que son reinvestidas con diferentes sentidos. En este muro el artista se conecta así mismo con un pasado vivo que reclama continuidad. Pero la apropiación que practican los americanos de los ochenta es exactamente lo contrario de este proceso. Presume de la discontinuidad. No hay un gesto de homenaje a un original que se considera valioso, pues no hay ninguna imagen que tenga más autoridad que otra. Es una respuesta a una cultura de reproducción. Es una respuesta mezcla de conformidad y de apacible pesimismo.

Se dan entonces dos tipos de apropiación: el primero es el de la copia literal, con la intención de "destruir" el original. El objetivo es hacer pensar a la gente sobre el estatus de la originalidad. El trabajo posee una dimensión estética, pero con sordina. La segunda es una postura ecléctica si-

milar a la del televidente que van cambiando de canal de forma distraída (difícil de traducir el sentido del verbo 'spinning' cuando solo tenemos tres canales de televisión).

La palabra Neoexpresionismo es otra de las aplicadas al arte americano de los ochenta. Para Hughes lo 'expresivo' deviene en otra forma de arte pop, rotulada para una audiencia pegada, adherida a una ficción de autenticidad personal.

Otra de las características del arte de los ochenta es que más que abstracto es 'decorativo'.

De todo esto sale un balance comparativo que le hace decir que América no tiene importantes artistas expresionistas si se compara con el alemán Anselm Kiefer o el inglés Frank Auerbach, y aunque tiene algunos artistas realistas como William Bailey y Neil Welliver no pueden compararse en intensidad e incansable inteligencia con el inglés Lucien Freud o el español Antonio López García.

En definitiva, para Hughes la fama depende de la grotesca y absurda habilidad de despertar la envidia de los demás, que crea una mútua reciprocidad, un estado de continuidad "que hace pervivir al mundo del arte después de llevar diez años de sequía". Pero produce también que lo que habría de ser las condiciones que producen un arte importante: paciencia, interiorización, autocrítica y conexión con el pasado, han sido relegadas por el deslumbramiento del éxito propio. Y este éxito depende tanto de la pasividad de los consumidores como del oportunismo de una sociedad que está entontecida "por una terapia cultural y sepulta a sus talentos".

Esto hace, en opinión de Hughes que la posibilidad de recuperar el dominio que en el campo del arte ejercían los EEUU hace 20 años se haya terminado, y que lo que ahora queda sea solamente un esfuerzo de marketing que pretende hacerlo revivir.

NOTAS

- (1) El artículo de referencia apareció en la revista Time del 24 de junio de 1985 y su título es "Careerism and Hype Amidst the Image Haze. American painters of the 80s are buffeted by cultural enflation". La recomendación de su lectura aporta toda una serie de aspectos puntuales y matices que en nuestra redacción han quedado omitidos.
- (2) El fenómeno de la educación en los EEUU en esta época y sus repercusiones puede seguirse en S. Bowles y H. Gintis (1978). La instrucción escolar en la América capitalista. México. Siglo XXI (1983), y también en el apartado de mi tesis doctoral "del sueño americano a la década de la contestación", Fernando Hernández. La perspectiva ecológica en psicología. Barcelona, 1985.