

**THIS
HAS NO
NAME**

UN APUNTE FREUDIANO SOBRE EL ARTE ABSTRACTO

Donald Kuspit*

El Arte no representacional o abstracto es generalmente contemplado como la más significativa innovación del arte del siglo XX. Ello implica, como Clement Greenberg ha escrito, "pura preocupación con la invención y disposición de espacios, superficies, formas, colores, etc., con la exclusión de todo lo que no esta necesariamente implicado en esos factores," esto es, en "los procesos de los medios"¹. Ello implica "la tendencia hacia la "pureza" o abstracción absoluta", que, mientras que "existe solo como tendencia, un blanco, no como una realización", informa todo el esfuerzo del arte abstracto². Sea o no esta descripción adecuada, siempre hay la evitación de la intención representacional, a pesar de esa fuerza finalmente sea definida. Y mientras el arte abstracto es la necesaria esencialización del arte que Greenberg pensó que era, hay la opinión de que la "concreción" alcanzada "renunciando ilusión y motivos de objeto explícitos" establece un criterio inequívoco de significación estética³. Puede quizás haber precedentes históricos del arte abstracto, y el arte del pasado puede tener que ser reevaluado en términos modernistas -en términos de su afirmación de los medios- como Greenberg hace en su estudio del último Monet y nueva apreciación de Tiziano, pero el hecho es que en el siglo XX un canon distintivo del arte abstracto emerge ⁴.

La comprensión del arte abstracto se ha expandido -de forma más notable, quizás, su importancia (sentido, significación) ideológica y contenido intelectual ha sido enfatizado⁵ - pero hay una pequeña disputa en lo que epitomiza, estéticamente, la moderna "fe en y gusto por lo inmediato, lo concreto, los irreductible"⁶. Esta fe, afirmada por el Impresionismo en el contexto de la representación de la naturaleza, fue clarificada por el Cubismo como un fin en sí mismo. Como Greenberg dice, Cubismo fue "el más puro y más unificado de todos los estilos artísticos desde Tiepolo y Watteau"⁷. Primero "define y aísla" las "tendencias básicas" del arte abstracto, sin embargo muchos otros

artistas, como Mondrian, los llevan "hacia sus últimas e inevitables conclusiones"⁸. De hecho, de acuerdo con Greenberg, para la mitad de siglo anterior a las pinturas de Clyford Still, no había "seria pinturas abstractas...aquellas estaban...en conjunto vacías de descifrables referencias al Cubismo"⁹. El arte abstracto lleva a buen resultado lo que John Berger llamaba la "afirmación" del Cubismo, que "re-creaba la sintaxis del arte de modo que pudiera alojar la experiencia moderna"¹⁰. La innovación cubista fue inseparable de la moderna "promesa de un mundo transformado. La promesa fue totalmente una. "Todo es posible", escribió André Salmon, otro poeta cubista, "todo es realizable en todas partes y con todo"¹¹. Como Greenberg escribió, "uno de los más grandes de todos los momentos en pintura llegó en la cresta de un modo de optimismo "materialista"...un modo de optimismo secular"¹². El "salto a la modernidad" del Cubismo, y por extensión del arte abstracto, refleja el hecho de que "la generación de la vanguardia que alcanzó su mayoría de edad después de 1900 fue la primera en aceptar el mundo moderno, industrializado, con entusiasmo"¹³.

¿Es ello verdad?. Parte del propósito de mi papel es cuestionar esta suposición, desde una perspectiva freudiana sobre el arte: sugerir que algo más complejo y equívoco -más resistente- hacia el mundo moderno-ocurrió en la repuesta artística hacia ello que condujo hacia el arte abstracto. Quiero sostener que la tendencia hacia la pureza o abstracción absoluta no indica tanta aceptación del mundo moderno como acostumbradamente se ha pensado, sino, por el contrario, una auto-protección estética de desafecto hacia él. Creo que los primeros artistas abstractos conscientes de sí mismos, experimentaron inconscientemente el mundo moderno como una amenaza al arte: parece traer en cuestión, por razones de su carácter dinámico, el carácter "intemporal" del arte, la fuente de sus valores "absolutos". Alejándose de los valores tradicionales, el mundo moderno parece alejarse de los presupuestos tradicionales de las "elevadas" significaciones del arte. Más particularmente, mientras los artistas querían ser tan nuevos como el mundo a la vuelta del siglo prometió ser, y pensando que podían ser nuevos participando en los cambios revolucionarios en tecnología y mirando hacia lo que devenían significados modernos, ellos también realizaban lo que semejante participación fundamentalmente cambiaría

la concepción y producción de arte -completamente desestabilizándolo. Como todo lo demás en el mundo moderno, arte y su significación cambiarían incontrolablemente. Una vez que la revolución de hacerse moderno comenzó, fue un aprendiz de brujo que no podría nunca parar. Muchos de ellos, ya no podrían asumir que el arte pudiera trascender el mundo y reflejar al mismo tiempo el verdadero acto de representarlo. Ya podrían tomar por grande ese arte que estableciera una distancia reflexiva desde el mundo, un espacio psíquico sustituto donde sus operaciones usuales fueron suspendidas. Los artistas más avanzados realizaron lo que el mundo moderno amenazaba con disminuir el arte en el verdadero proceso de darle una nueva vida. El mundo moderno revitalizó el arte, pero también lo volvió inseguro.

El mundo moderno conlleva un sentido extraño de la realidad dinámica del tiempo. Ello no puede verse en la moderna representación del espacio y la materia. El tiempo aparece en los espacios fragmentados del Cubismo, que parece ser inherentemente dinámico porque son igualmente positivos y negativos, sólidos y vacíos, cerrados y abiertos. Oscilan entre estos polos espaciales, pareciendo reconciliarlos, pero permaneciendo inestable. Después de la inicial agitación del entusiasmo consciente acerca del nuevo sentido del espacio-tiempo -la nueva unidad de espacio y tiempo, y el camino cambió el sentido de extensión- porque hace las apariencias espaciales más dramáticas y excitantes, los artistas modernos experimentaron el nuevo espaciotiempo - epitomizando el sentido general del cambio dinámico que los moderno implicaba- como un asalto en su creencia inconsciente en la omnipotencia del arte. Esta creencia está señalada por la aceptación de la intemporalidad del arte. Psicológicamente hablando, el sentido de hacerse inmune hacia las vicisitudes del tiempo es una ilusión infantil, más precisamente, una ilusión de proceso primario¹⁴. El mundo moderno hace difícil sostener la fantasía de semejante "trascendencia", es la mayor dificultad si el artista era deliberadamente moderno. Aquellos artistas que se volvieron abstractos, porque hacerlo era reconocer el sentido moderno de temporalidad de la realidad dinámica, se encontraron a sí mismos en una doble ligadura emocional: el deseo de ser modernos era desigual con la profunda agarrada creencia en la trascendencia del arte, con su negación del tiempo dinámico, tan crucial para ser moderno. Parecía imposible hacer un arte que fuera a la vez

específicamente moderno, que reflejara la realidad del espacio-tiempo y del sentido moderno de cambio dinámico correlativo con ello. Desde el Cubismo, los artistas abstractos de más relevancia - de Mondrian a Still, y de una fuerza añadida, como Rothko, Newman, Ryman, y Held- son esos que han luchado por articular la sutileza dinámica del espacio-tiempo mientras que sugerían el sentido de la intemporalidad trascendente como señal de omnipotencia del arte, proporcionando al artista el sentido de grandiosidad.

Puede cuestionarse que los artistas de vanguardia sostenían la creencia en la omnipotencia del arte pero haciéndolo enigmático. Esto viene a significar hacer una arte que no parece representar algo, que no puede ser dirigido hacia alguna comunicación específica. No tiene ningún "mensaje" reconocible -nada que decir, por decirlo así. Lo que Greenberg describe como pureza es de hecho una cierta especie de ininteligibilidad -misticación. Esto es más que una materia de ser anti-literario como Greenberg pensaba. Adorno ha dicho esto:

"Como el trabajo (en los auspicios del modernismo) propone como principio la ininteligibilidad como expresión, destruyendo cada vez más su momento inteligible, la jerarquía tradicional del entendimiento es destruida. Su lugar es amortiguado por la reflexión en la cualidad enigmática del arte....la falta de significado puede bien ser la intención del trabajo"¹⁵.

Hay sin duda algo irónico acerca de esta ininteligibilidad, o cualidad enigmática del arte, para el arte abstracto es según lo que se supone los dos moderno y universal - simultáneamente oportuno, o apropiado e inteligible, en términos del mundo moderno, y lo intemporal, inequívocamente trascendente. Esta contradicción generalizada por la aserción de que el lenguaje del arte puro es moderno porque se revela contra el tradicional lenguaje del arte mimético, todavía es también ahistórico y asocial porque no tiene propósito representacional - es el núcleo de la apoteosis del arte abstracto como arte enigmático. Los artistas abstractos envuelven la bandera de un lenguaje del arte ininteligible alrededor de sí mismos para afirmar la misteriosidad del arte como tal, así calificándolo de intemporalidad y trascendencia, pero también declaran que su lenguaje tiene una única clase moderna de inteligibilidad. Esta ambigüedad sugiere una respuesta ambivalente hacia el mundo moderno -defensiva así como aceptativa y asimilativa.

Es el aspecto defensivo de la respuesta lo que tiene particulares resonancias psicoanalíticas. Dejéme volver a plantearlo: la ambición de los primeros artistas abstractos fue crear un lenguaje del arte ilegible, enigmático que, por razón de su ininteligibilidad, se volvió una defensa de su creencia narcisista en la intemporalidad del arte, correlativo con su sentido grandioso de su unicidad, e implicando su omnipotencia. Crearon un lenguaje de ininteligibilidad, por decirlo así, que, según lo que se supone, articulaba la enigmaticidad esencial del arte, así como reafirmaba su sentido de poder especial, verdaderamente omnipotente. Esto fue una posición de repliegue desde la embestida del mundo moderno, tal y como ellos lo experimentaron.

Para poner esto en términos psicoanalíticos, defensivamente crearon un arte incomunicado -un arte "mixtificado" (rodeado de misterio)¹⁶. Pero esto mismo salvo el mérito del nuevo "misticismo" artístico -restaurando el sentido del poder absoluto del arte- sugiere la gran ansiedad inherente en la respuesta de los artistas abstractos hacia el mundo moderno. El enigma mixtificado salva el arte de la vida moderna, pero también implica la intensa ansiedad almacenada por los artistas abstractos en la voluntad de poder absoluto frente al poder revolucionario de lo moderno. Los pioneros del arte abstracto preservaron el sentido tradicional de la intemporalidad y trascendencia del arte, llevando con ello el sentido del arte como un fin en sí mismo y proporcionando el sentido de la omnipotencia del arte, proclamándolo como enigmático, esto es, "realmente" o sustantivamente misterioso.

Pero la enigmaticidad del arte también encarna el enigma de la ansiedad de los artistas modernos. La determinación de hacer un arte manifiestamente enigmático es inseparable de la determinación del artista por esconder su ansiedad: la enigmaticidad reprime la ansiedad mientras que inconscientemente la articula. Verdaderamente es la forma sintomática de la ansiedad: lo enigmático correlaciona con la ansiedad la manera en que una mascarilla encaja la cara de la que fue hecha. Ambos, enigma y ansiedad, son la caída radiactiva de los artistas abstractos por la voluntad del poder -en el mundo moderno-, que amenaza con socavarlo. Juntos, enigma y ansiedad señalan la profunda respuesta ambivalente de los artistas abstractos hacia ello.

Puede notarse que mientras Freud intentaba hacer los misterios de la psique inteligibles, los artistas abstractos no pudieron cargar o no se atrevieron a descubrir (también para sí mismos) la ansiedad que conllevaba su búsqueda de la enigmaticidad inteligible. Donde Freud utilizaba el aparentemente ininteligible lenguaje de los sueños -y de manera especial en el arte tradicional, como en las obras de Leonardo de Vinci y la estatua de Moisés de Miguel Angel- inteligible, revelando el sentido psicoanalítico frente a su aparente carácter misterioso, los artistas abstractos cultivaban el enigma en el arte, en un esfuerzo obscurantista deliberado. La senda directa (¿fácil?) hacia el enigma fue el rechazo directo de la representación. El enigma se vuelve un punto de honor, correlacionado con la elevación de la anti-representación como la vía de una "nueva penetración" en el arte. Los artistas abstractos tenían más interés en la enigmaticidad del arte que Freud tenía en la enigmaticidad de la psique.

Freud puede utilizarse para hacer inteligible la reprimida respuesta ansiosa del arte abstracto hacia el mundo moderno, con la condición post-freudiana de que el mundo moderno está perturbado por razón de sus efectos fundamentales en las relaciones entre los objetos¹⁷. Freud siempre tuvo un sentido de la crueldad de la realidad, tal como lo denominó en "La civilización y sus enemigos"; el mundo moderno, por todos sus confortos tecnológicos, aparentemente hace la realidad emocionalmente dura para los artistas abstractos pioneros sensibles hacia una fuerza rompedora. Responden reprimiendo -rechazando representar (al menos obviamente)- la realidad moderna en su arte, sugiriendo la ansiedad que los incita. El arte abstracto evita la representación de la observación directa de la realidad. Es opuesto a la descripción de toda forma. Esta censura a la ilustración, aparentemente en nombre de la pureza sagrada, también implica aminorar una entusiasta respuesta al mundo moderno. El carácter anti-ilustrativo en el arte abstracto -y no ilustrar puede ser una fácil manera de implicar enigma- sugiere dificultades subjetivas en copiar el mundo moderno. El prejuicio del arte abstracto contra la ilustración implica el comienzo de la conciencia de la dificultad, en palabras de Abraham Maslow, de tener "que vivir en un mundo que cambia perpetuamente, que no resiste inmóvil"¹⁸. En un sentido, el rechazo a pintar cosas es un rechazo a

verlas. El prejuicio contra la descripción puede ser entendido como una especie de resistencia hacia la realidad de vivir en un mundo dinámico y casi intolerable -un mundo que cambia perpetuamente en cada detalle-. En un sentido, el prejuicio sugiere que el arte abstracto implica una desviación de la experiencia directa del mundo, una especie de defensa contra él.

El arte abstracto implica una actitud hacia el mundo moderno que es diferente de la del arte representativo, atado a una concepción del mundo tradicional, esto es, a la aceptación de que es fundamentalmente estático. Puede cambiar en apariencia pero no en substancia. Paradójicamente, el arte abstracto parece asimilar el más crucial aspecto del mundo moderno en el verdadero acto de repudiar sus apariencias: su dinamismo, con el cambio fundamental en la concepción del mundo que ello implica. En un nivel, el lenguaje del arte abstracto es una celebración imaginativa del sentido moderno del carácter fundamental dinámico del mundo. Pero la celebración está llena de ansiedad, entre otras razones porque pone al arte mismo bajo la presión de cambiar con el mundo cambiante, de ser perpetuamente moderno, dinámico.

Su mérito es que los pioneros del arte abstracto asumían que todo arte representativo, incluyendo el arte moderno representativo -"moderno" por razón de su asimilación del lenguaje del arte abstracto, ello es una segunda lectura del lenguaje abstracto- tiene una concepción del mundo básicamente "tradicional". No acepta seriamente incorporar la revolución moderna en el sentido de realidad. La imaginación del arte abstracto moderno es diferente de la del arte representativo tradicional, del arte representativo moderno y del arte abstracto tradicional, que existe al servicio de una estática concepción del mundo religioso (el mundo real reflejando el misterio de Dios señalaba con símbolos abstractos). El arte abstracto moderno es único como frontera de la respuesta al sentido moderno de realidad y en la profundidad de su respuesta. Esta profundidad se ha vuelto oscura por la institucionalización -banalización- del arte abstracto. Desde el espíritu arqueológico de Freud, estoy rastreando el por qué fue psicológicamente significativo el arte abstracto cuando era todavía revolucionario y dinámico, y es por lo que utilizo las declaraciones de

intenciones de los pioneros del arte abstracto, los manifiestos en los que sus ideas están presentes y sus sentimientos latentes.

II. En "Totem y Tabú" (1913), al final de la discusión sobre "Aninismo, Magia y la Omnipotencia de los Pensamientos", Freud remarca:

"Solamente un único campo de nuestra civilización tiene la omnipotencia de que los pensamientos sean retenidos, y este es en el terreno del arte. Solamente en el arte todavía ocurre que un hombre que es consumido por los deseos represente algo asemejado a la realización de esos deseos y aquello que hace en juego produce efectos emocionales - gracias a la ilusión artística- verdaderamente como si fuera algo real. La gente habla con justicia de la "magia del arte" y compara los artistas con los magos. Pero la comparación es quizás más significativa de lo que pretende ser. No puede haber duda de que el arte no empieza como arte por amor al arte. Trabaja al servicio de impulsos que para la mayor de las personas parte están hoy día extinguidos. Y entre ellos podemos sospechar la presencia de muchas intenciones mágicas"¹⁹.

Mi pretensión es que en sus orígenes el arte abstracto -más particularmente, el arte no-objetivo, esto es, el arte abstracto que ha abandonado todo vestigio de dependencia de la naturaleza, cualquier insinuación de ilusionismo- fue un intento, en nombre del arte como tal, de retener "el principio de la sobreestimación de la importancia de la realidad psíquica, el principio de la "omnipotencia de los pensamientos"", en lucha contra la nueva opresión sobre los mismos²⁰. Esta fue la opresión de la modernidad, con sus nuevas aserciones sobre los principios de realidad - dicho con fuerza, la nueva agresividad del mundo moderno tomó el principio de realidad en razón de su nuevo sentido de la realidad. La modernidad trajo con ello, y significó en apariencia una mayor comprensión y dominio de la realidad - naturaleza- de lo que hasta ahora se había alcanzado. (Esto se realizó en parte, a través de la problematización de ésta, correlacionada con el proceso de desacralización de la misma. Al no ser ya no intocable, pudo ser investigada, y todo cambió. Ya no tenía que ser impotentemente sufrida, aceptándola tal como era.). Si los métodos desarrollados para alcanzar este dominio están decritos como positivistas o instrumentalistas, o son más generalmente entendidos como empiristas, llevan con ellos el final de una actitud supersticiosa hacia la realidad, ésto es, un final de la creencia de que puede ser controlado por la magia -según lo que se supone actos mágicos o pensamientos mágicos-. En un sentido, la noción Freudiana de que "donde está el ello, estará el

ego", o que la madurez significa vivir sobre la base del principio de realidad antes que sobre el principio del placer, es un reflejo del éxito de lo que Freud mismo llamaba el punto de vista científico y sus recompensas tecnológicas. Para Freud, esto fue un éxito sobre la infantil actitud religiosa -una actitud que para él manipulaba deseos inconscientes por satisfacciones infantiles- así como un éxito en la comprensión de la realidad, dominando la naturaleza. En el último capítulo de "Nueva introducción a la lectura sobre el Psicoanálisis", Freud sostiene la perspectiva científica como la única legítima, declarando "solamente a la religión" como "realmente un serio enemigo". Con el mismo espíritu, el arte fue destituido como, "casi inofensivo y benéfico y no debe buscar ser otra cosa sino una ilusión. Salvo en el caso de unas cuantas personas que están, dicho con fuerza, obsesionadas por el Arte, este nunca se atreve a hacer alguna incursión en el reino de la realidad"²¹. El arte, para Freud, no amenaza seriamente nuestro sentido de la realidad -socavándolo como hace el camino de la religión, porque inequívocamente se presenta a sí mismo como una ilusión. Mientras que la religión nos ofrece "otra realidad", otro mundo que este, uno sobrenatural (infantil) antes que un mundo natural.

Para Freud, la "incitación al premio" producido por "el placer perceptual de la belleza formal" difícilmente vale la pena. Para ello de ningún modo se extiende el principio de realidad, incrementando nuestro conocimiento y dominio de la realidad. La realidad no tiene nada que hacer con la belleza o la fealdad, y hay placeres más profundos -más viscerales- que ese del arte. Freud explícitamente dice que él "pone un valor más alto sobre su contribución a la psicología de la religión" que a la psicología del arte²². Sin duda esto era porque la creencia religiosa era más una desorientación neurótica -¿psicótica?- de la realidad que la creencia artística (la obsesión con el arte). Mientras "el artista, como un neurótico, tiene que recogerse (retirarse) de una realidad insatisfecha hacia el mundo de la imaginación... a diferencia del neurótico, conoce como encontrar un camino de vuelta y poner otra vez un pie firme arraigado en la realidad." Esto contrasta claramente con el verdadero creyente religioso, que nunca halla, para Freud, un camino de vuelta a la realidad. Freud no dice como el artista realiza su retorno a la realidad, por el contrario hace hincapié en el sueño como

algo semejante al carácter de los trabajos de arte, el cual es también "una gratificación imaginaria de deseos inconscientes" y "compromete... forzando a evitar todo conflicto abierto con las fuerzas de represión" 23. Para Freud, uno se despierta de los sueños -las gratificaciones imaginarias- del arte, lo que es menos probable de realizar desde los sueños de la religión. Son más explícitamente productos narcisistas sonambulistas, previniendo el despertar a la realidad. Con su irrealismo e infantilismo militante, la religión, más que el arte, es una amenaza para la salud mental -una actitud realista- para Freud.

¿Son religiosos o científicos los pioneros del arte abstracto en su actitud hacia la modernidad?. Ni lo uno ni lo otro, son artistas. Esto es, encubren la modernidad en la ilusión del verdadero acto de celebrarla. Establecen una excitante fantasía en relación con ella. Están entusiasmados por la sorpresa en los signos -satisfacción- de la modernidad. Ello los aturde: se detecta más de una alusión al placer de su vértigo. Están casi por salirse fuera de control. En su manifiesto de 1913 sobre "Rayonists and Futurists", Mikhail Larionov y Natalya Goncharova exclaman:

"Todo el brillante estilo de nuestro tiempo -nuestros pantalones, chaquetas, zapatos, tranvías, coches, aviones, ferrocarriles, grandiosos buques de vapor- es fascinante., es una gran época, que no ha conocido igual en la historia del mundo entero"24 .

Pero lo que es más interesante acerca de este manifiesto no es su exclamación de asombro sobre la maravilla tecnológica del mundo moderno, sino el camino que apuntan los Futuristas para retener la apariencia de este mundo en sus pinturas. En contraste, una vez fueron los Futuristas y ahora los Rayonistas más revolucionarios, se han quedado con el "look" del mundo moderno -la apariencia de los pantalones, chaquetas, zapatos, tranvías, coches, aviones, ferrocarriles, grandiosos buques a vapor- fuera de sus pinturas. En su lugar, declaran haber destilado la esencia de "todo el brillante estilo de los tiempos modernos". Esta destilación abstracta de la dinámica moderna no es la misma que la imaginación de las cosas modernas.

¿Cómo podemos estar seguros de que han realizado esta destilación mágica de la modernidad?. ¿Cómo podemos estar seguros de que han

alcanzado la dinámica general de la modernidad?. No podemos estarlo. No tiene sentido decir que su arte es positivista o instrumentalista, o generalmente empirista o relajadamente científico en su perspectiva. No esta claro lo que se ha "entendido". No hay una apariencia obvia de la realidad moderna en su arte, solamente profesan una articulación estética en su fascinación con ello. Esto es, toman placer en ello. Están menos interesados en la nueva apariencia de los objetos modernos - objetos que comprenden con dificultad- que en articular de forma narcisista el placer que esos objetos les da. Quieren permanecer en el sueño despertado de la modernidad, un sueño rapsódico lleno de tantas cosas mágicas como pueden registrar. No quieren despertar de su sueño: la realidad debe ser diferente -más dura- que el aspecto que adopta en sus sueños artísticos.

Pero hay más en su no-objetividad -repudio de la representación de la realidad- que eso. La eliminación deliberada de la función representativa del arte ha sido interpretada en una variedad de vías. Todas en efecto "prueban" que el trabajo no-objetivo no es, en palabras de Freud, "asocial", "productos narcisísticos del soñar". La no-objetividad ha sido celebrada como un retorno a fundamentos artísticos o "pureza", y como tal un avance estético y estilístico, un movimiento de vanguardia. En otras palabras, hace aparente -transparente- justamente aquellos elementos fundamentales -líneas, planos, colores, relaciones espaciales- que están reprimidos, como lo estaban, por la representación. Lo celebran para sí mismos -los declaran francamente, como había sido dicho, sin leerlos como constituyentes de una representación. Están viendo toda su fisicalidad, sin ninguna cubierta "metafísica". Fuera del abrigo de la representación, se vuelven idealmente estéticamente visibles. Pero ya no sirven los propósitos de la representación -ya no son subsumidos en una descripción- el lenguaje básico del arte puede ser reconocido por sus elementos de lo universal. Pero esta liberación, por todas sus implicaciones de una nueva actitud realista hacia el arte, en ninguna dirección cambio la vieja creencia en su carácter mágico. Al contrario, la vuelta a la no-objetividad renovó completamente la creencia arcaica, justo reforzándolo. Son ahora los elementos formales irreductibles lo que aparece como mágico - "pensamientos" omnipotentes del arte- no su representación, mostrando

ser vulnerables porque podían ser reducidos a esos elementos formales fundamentales.

La no-objetividad fue originalmente una especie de último cartucho para retener un cierto privilegio psicológico irrealista del arte: para mantener su carácter mágico en defensa de la fuerzas modernas que amenazaban con negarlo. Pero arguyendo que la modernidad lo hace posible al deshacerse de la tarea tradicional del arte de representar la realidad en ilusiones -la realidad ya no es claramente representable desde un punto de vista moderno- los pioneros del arte abstracto intentaron preservar la ilusión con la que el arte generalmente es la ilusión de su magicalidad. Sacrificaron lo que era superficial en lo que realizaban para corroborar su creencia en lo que entendían que era esencial: el principio de la omnipotencia de los pensamientos (del arte). Esto es, renunciaron al poder del arte de crear ilusiones del mundo para insistir sobre el principio (infantil) de la ilusión como tal. El arte abstracto puro -no-objetivo- es invariablemente (igualmente) más mágico, como en efecto afirmaron, que el arte obviamente ilusionista: proporciona una gratificación imaginaria más profunda y sutil. Es más acertadamente infantil de lo que era. Los elementos formales, ya no el bloque edificado de la representación, se vuelven juguetes mágicos jugados para sí mismos, y de paso el proceso de juego inviste (invertir: poner en posesión de una dignidad) con el sentido infantil del artista de la omnipotencia. Es porque están más investidos de lo que parece mágico: todo lo poderoso en ellos mismos. La no-objetividad fue una nueva vía grandiosa para insistir sobre la omnipotencia del arte frente a los esfuerzos modernos por trivializarlo, como de hecho hizo Freud. Fue un nuevo intento valiente por hacer el arte irresistiblemente seductor -mostrar su poder irresistible sobre la psique. El nuevo material más evidente del arte no-objetivo personifica el rechazo infantil de los pioneros del arte abstracto por privarse de su creencia en el poder mágico del arte. Deben rechazar, por su poder mágico, el arte ser materia vaciada de contenido, lo que ha sido sostenido por sus detractores, mucho más de lo que Greenberg ha llegado a sostener sobre lo que el arte abstracto se ha vuelto. Conocían que los pensadores modernos podían representar la realidad mejor de lo que ellos podían, así que el sacrificio del ilusionismo no fue una gran pérdida, pero también conocían que la nueva realidad representada por los

pensamientos modernos podía ser menos satisfactoria -más dura- que la vieja realidad, así que había una necesidad más grande que nunca de consolidar la ilusión del arte. La ilusión secundaria podía irse, pero la ilusión primaria era psicológicamente más necesaria que nunca, y el arte no-objetivo podía suministrarla más directamente que nunca.

Vieron sus trabajos como bunkers en donde la psique del arte puede defender su engaño de la omnipotencia. Los pioneros del arte abstracto fueron como la criatura de "The Burrow" en la historia de Kafka. La no-objetividad fue el refugio desde el cual los artistas abstractos resistieron los ataques imaginados por los nuevos "realistas" de la modernidad. Pero siempre tuvieron que flanquear el arte, simplemente andando alrededor de él, dejándolo hundirse en su absurda cueva de resistencia. Para poner esto en otra dirección, los artistas abstractos, detrás de su barricada de la no-objetividad, permanecían clavados en deseosos pensamientos, mientras las fuerzas de la modernidad se extendían (pasar arrasando, precipitarse) alrededor de ellos hacia pensamientos siempre más realistas. Es superficial decir que el arte abstracto se desarrolló "en la cresta de un moderno optimismo 'materialista' "25. Tal materialismo puede reflejar el materialismo moderno en general, pero el carácter del materialismo no-objetivo -ésto es lo que es realmente nuevo- es un camino desesperado por agarrarse bien a la mística del arte antes que por desmitificarlo. Solamente aquellos que vieron enteramente esto en los términos de lo que ha sido llamado su orden literal de efectos, pudieron no comprender su importancia inconsciente.

En el mismo manifiesto previamente citado, Larionov y Goncharova describen su "pintura rayonista" como sigue:

"Los objetos que vemos en la vida no juegan ningún rol, pero lo que es la esencia de la pintura misma puede mostrar lo mejor de todo -la combinación de colores, su saturación, la relación de las masas de color, profundidad (fondo), textura... La pintura... comunica una sensación de lo extratemporal o de lo espacial. Presenta la sensación de lo que puede ser llamado la cuarta dimensión, porque la largura, anchura, y densidad de la disposición de la pintura son los únicos signos fuera del mundo... De esta coyuntura emerge un tipo de pintura que puede ser dominada siguiendo las leyes del color y su transferencia sobre la tela.

Por lo tanto la creación de nuevas formas cuyas significaciones y expresividad depende exclusivamente del grado de intensidad del tono y de la posición que ocupa en relación con los otros tonos. Por consiguiente la caída natural de todos los estilos y formas existentes en todo el arte del pasado, ya que

ellos, como la vida, son meramente objetos para una mejor percepción y construcción pictórica.

Con esto comienza la verdadera liberación de la pintura y su vida de acuerdo solo con sus propias leyes, una pintura autosuficiente, con sus propias formas, color, y timbre" 26 .

Hay ciertas facciones básicas de esta racionalización del arte abstracto (que son un cliché hoy día): (1) la separación de la pintura (y por implicación del arte en general); (2) la separación de tal pintura no representacional del tipo de pintura que representa la vida; y (3) la creencia de que la pintura tiene sus propias leyes separadas de las de la vida. Desde mi punto de vista aquí -que el arte no objetivo, según lo que se supone la última modernización del arte, en hechos psicológicos implica un repudio de la realidad por amor a la idea del arte como el reino de la omnipotencia del pensamiento -la separación del arte de la vida indica su rechazo neurótico en aceptar la realidad moderna-. Su poder fantaseado sobre la realidad -Karl Abraham y Melanie Klein apuntan que la omnipotencia del pensamiento envuelve en parte la creencia inconsciente de que las fantasías son realidades- se correlaciona con su retirarse ansioso de la realidad moderna.

Para los pioneros del arte abstracto, la no objetividad fue en efecto la articulación del arte de su integridad creativa o autonomía. Para ellos, la no objetividad implicaba la fetichización de la creatividad. Esto conlleva la asunción de que establecer unas relaciones "creativas" entre los elementos puramente formales ("irrealistas") del trabajo es la substancia de lo que significa ser creativo. Para los artistas no objetivos, esos elementos formales en y fuera de sí mismos son todo poderosos, hasta el punto que tienen casi un poder talismánico o mágico sobre la vida. Mientras la naturaleza de este poder es raramente explicitada detalladamente -Larionov y Goncharova se explayan en los elementos formales y su aura misteriosa de poder, sin decir cómo el poder trabaja - el punto general de la omnipotencia del arte está claramente presente. El arte está interesado solamente en su propia realidad, un camino explícitamente narcisista de afirmación de su creencia en su omnipotencia. El sentido moderno de la realidad parece infiltrar la explicación de la no objetividad -en la forma de una alusión a la "cuarta dimensión"- pero no está claro lo que Larionov y Goncharova entendían por cuarta dimensión. Lo usan para su propio propósito hermético: añadir un nota solemne de enigma a su arte cuatrodimensional -una

mistificación intelectual-. No hay duda de que es un error erudito natural suponerlo cuando los pioneros del arte abstracto hablaban de la cuarta dimensión en sus trabajos -como frecuentemente hicieron- y sabían de lo que estaban hablando. Pero no lo hicieron. El concepto tenía para ellos un significado y un uso narcisístico no realista. Como el mediador de la "nueva realidad" de la cuarta dimensión, los artistas abstractos imaginaron que tenían poder sobre las tres dimensiones de la "vieja realidad", pero aventajándola. En general, los artistas abstractos pioneros experimentaron lo que Jung llamó una crisis de individuación. Intentaron a través de la no objetividad reconciliar, en palabras de Jung, el conflicto entre su "imágenes arcaicas de la individualidad omnipotente" y "la demanda hecha por las normas sociales", ésto es, la nueva concepción normativa de la realidad como teniendo una "cuarta dimensión".

Vale la pena remarcar que Kandinsky comenzó su ensayo "Sobre la cuestión de la Forma" en "The Blaue Reiter Almanac" igualando "el espíritu creativo" y "el espíritu abstracto"; aquel puede ser considerado el último, escribió. Los artistas buscaban lo que un artista algo diferente pero contemporáneo, Malevich, llamó "creación pura en arte"²⁷. Malevich miraba el cuadrado -lo describió varias veces como "la cara del nuevo arte" y "un viviente, regio infante (nene, criatura)"- como el primer paso de esta creación²⁸. Pensaba, que otras formas "no objetivas, puras" o "formas intuitivas", como también las llamó²⁹, "aparecen de la nada" antes que de la vida o de la naturaleza³⁰. "Tales formas no serán repeticiones de cosas presentes en la vida, pero ellas mismas serán unas cosa viviente"³¹. Malevich insiste con vehemencia cuando, expresando su desprecio por "los maestros del Renacimiento", dice: "Cualquier pentágono o exágono cortado podría haber sido un trabajo de escultura más grande que la Venus de Milo o David"³².

Las formas abstractas tienen una realidad de sí propia -la realidad del arte como tal- mayor que la realidad de las formas de la vida o de la naturaleza. La insistencia de la noobjetividad en la creatividad abstracta o pura es una medida defensiva contra una realidad que parece haberse vuelto "acreativa", como lo era, porque había sido entendido todo demasiado bien. Esto es, porque había sido científicamente "realizada", ya no es el objeto conveniente como proyección pura de la fantasía

inconsciente. Los artistas sentían "friamente" -acreativamente- hacia ello. No podían engañarse imaginando que eran secretamente más poderosos, que los pensamientos privados pueden tener un poder misterioso sobre ello. La ciencia es inconscientemente experimentada como más creativa que el arte, y la propuesta de la ciencia sobre la realidad moderna es experimentada como más poderosa que la "realidad" del arte. La creencia de los artistas es que su omnipotencia -de la cual depende su funcionamiento creativo- debe ir a alguna parte en una economía freudiana. Adonde va es fuera de la realidad, de la vida y de la ciencia. La creatividad, condicionada por la creencia inconsciente en la omnipotencia del propio yo por encima de la realidad objetiva, se refugia en formas "vivientes", cuya magia imbuye con su vida. Malevich catartiza las formas geométricas hasta que parecen tan omnipotentes como inconscientemente imagina que él mismo es. Esto es porque, para los pioneros del arte abstracto, la creatividad pura puede ser actualizada solo cuando esta separada de la vida y de la naturaleza. Los pioneros del arte abstracto pueden haber imaginado que su "separación" (desprendimiento) fue de la ciencia "abstracta". Kandinsky, por ejemplo, usaba el argumento de que porque los átomos pueden ser divididos -sugiriendo que la realidad no es lo que parece ser- su creación de una "nueva realidad" de arte, como la llamó, estaba justificada. pero esto es un malentendido total de la abstracción científica. En general, la no objetividad es una regresión lejos de la nueva realidad y hacia la vieja suposición infantilista de la omnipotencia mágica del arte.

Perdiendo la ilusión de la naturaleza y de la vida, el arte abstracto perdió las mínimas relaciones necesarias hacia la realidad para ser arte, al menos a los ojos de Freud. La ilusión es quizás una relación obvia y trivial hacia la realidad, pero guarda el arte enteramente volviéndose un sueño. En los sueños somos más omnipotentes -que reina completamente la omnipotencia de los pensamientos- como Freud remarcó. Pero llevándose la ilusión, los artistas abstractos se llevan la última barrera contra la sobreestimación del poder de su arte. (Vale la pena apuntar que Adorno pensó que la "crisis de ilusión" fue la mayor en el arte moderno³³.) Puede ser, como Malevich escribió, que "repetiendo o trazando las formas de la naturaleza, hemos alimentado nuestra conciencia con una falsa concepción del arte", pero la verdadera

concepción que resulta cuando la "hábil reproducción" es eliminada claramente, implica que el arte es falso hacia la realidad, y se siente, presumido, superior a ella ³⁴ .

Malevich negaba que la composición pura -la que "permanece en la pureza de las bases estéticas de la conveniencia de la disposición"- es un "proceso creativo"³⁵. Es como "colocar muebles en un cuarto", lo cual no crea "una nueva forma de ellos"³⁶. Malevich regresó a la condición de la pureza absoluta más allá del arte así como naturaleza, esto es, más allá del arte entendido en el sentido de la estética convencional así como la naturaleza entendida en el sentido perceptual convencional. "Para el arte es la habilidad para crear una construcción que deriva no de la interrelación de forma y color y no sobre la base del gusto estético en la belleza composicional de la construcción, pero sobre la base de peso, velocidad, y dirección del movimiento"³⁷. Malevich quería ni la estética de la ilusión ni la ilusión de la naturaleza, sino una empresa que comparó en un momento "a la ordenación divina de los cristales para asumir otra forma de existencia"³⁸. Lo que estaba en juego para los pioneros del arte abstracto no fue la vida o el arte, sino la creación como tal. El énfasis en la creación como tal es "irrealista", un engaño de grandeza que es más que retórico.

Podría ser retórico para los artistas abstractos atribuirse a sí mismos el poder creativo de Dios -es ciertamente un tropo existente desde hace mucho tiempo-. Sin embargo, este gesto confirma que el desarrollo del arte abstracto es una "regresión" al corazón de una creatividad enigmática -una mistificación del arte- antes que una "progresiva" modernización del arte. No es acerca de arte o toda la modernidad. El sentido eufórico del renacimiento del arte que los pioneros del arte abstracto sintieron -a menudo con una fuerte insinuación utópica- fue de hecho un signo de su infantilismo, esto es, llevaban con ello un pensamiento deseoso de la omnipotencia del arte. El arte es especial para ellos justamente porque es irrealista. Las consecuencias de esta afirmación, de lo especialmente creativo del arte, elevándolo sobre toda otra empresa creativa -haciendo de ello la forma ejemplar de creatividad- aparece en el modernismo greenbergiano:

"un trabajo moderno debe intentar, en principio, evitar la comunicación con cualquier orden de experiencia no inherente en la más literal y esencial construida naturaleza de sus medios. Entre otras cosas, esto significa renunciar a la ilusión y a los asuntos explícitos. Las artes son para alcanzar la concreción, la "pureza", tratando solamente con sus respectivos sí mismos -esto es, haciéndose "abstracto" o no figurativo-. Por supuesto, la "pureza" es un ideal inalcanzable. Fuera de la música, ningún intento de un trabajo de arte "puro" ha sucedido jamás en ser más que una aproximación y un compromiso (menos que todo en literatura). Pero esto no debe disminuir la importancia crucial de la "pureza" o concreta "abstracción" como orientación y punto de mira"³⁹.

Esto refleja y sistematiza lo que los pioneros rusos del arte abstracto escribieron. Declaraciones similares abundan en la temprana literatura sobre arte abstracto. Una corriente dice que la creencia en la posibilidad de la pureza -no habría sido una "orientación y un punto de mira" si no hubiera sido una posibilidad- reduce el principio de la omnipotencia de la realidad artística a una absurdidad desde la cual no se ha recuperado enteramente. Esto es en parte porque la noción ha venido asociada con la idea de una concepción del arte elitista. Está ciertamente conectado con el esnobismo exhibido por muchos auto-intitulados conocedores del arte abstracto, una manifestación en el reino de las maneras del grandioso engaño de la autonomía del arte.

En los 80 ha habido una vehemente y espasmódica, recuperación del arte desde la fantasía de su omnipotencia. Hay artistas serios que creen que el arte puede ayudarnos a entender la realidad, que no pueden imaginarlo aislado en el getto de su propia creatividad partenogenética. Una de las grandes desventuras de la elevación del arte abstracto -por ejemplo, el trabajo de Malevich, Mondrian, Pollock, Newman, y Rothko- en una posición de aparente prominencia incambiable, y la concepción general del arte abstracto como un "avance estilístico", es que ha conducido a la categorización de muchas artes figurativas - particularmente los trabajos Expresionistas y Surrealistas- como "estéticamente" de segunda clase. Esto ha sido en parte por el hecho de que se atreven a "representar" -simbolizar- fuerzas inconscientes. Claro está, una de las razones del arte abstracto elevada en el canon es que

parece mediar el placer estético puro, como si el placer estético fuera algo a sí mismo, tan puro como el "arte puro".

He mantenido en otra parte que el llamado "placer estético" es un término paraguas recubriendo una compleja variedad de satisfacciones psíquicas, específicamente, la satisfacción de uno o más de lo que Erich Fromm llamaba "necesidades psíquicas" o "necesidades existenciales": "La necesidad de relación, de trascendencia, de enraizamiento, de sentido de identidad, y de un marco de orientación y de un objeto de devoción, y de impresionabilidad"⁴⁰. Quisiera arguir que una de las razones el arte figurado en general y el llamado arte realista en particular, sean considerados como inferiores al arte abstracto es porque revelan esas necesidades al desnudo, desenmascarando el mito del placer estético puro. Son abiertamente y honestamente psicológicos, y como tal anatema para la abstracción. De una de las cosas que la credibilidad de la abstracción finalmente depende es de su poder de reprimir lo psicológico, paradójicamente, en el nombre de la psicológicamente primitiva ilusión de la omnipotencia del arte. Cuando T.S.Eliot plantea que "el arte de la poesía no es una giro perdido de la emoción, sino un escape desde la emoción; no es la expresión de la personalidad pero un escape desde la personalidad", y que "la emoción del arte es impersonal", esta articulando el ethos, como era, del arte estéticamente puro⁴¹.

He sugerido que el arte puro es más psicológico -y conflictivo- de lo que parece ser. He intentado mostrar su lado psicológico soterrado: esta inconscientemente motivado por la creencia en la omnipotencia del arte frente a la seria evidencia moderna de lo contrario. La "pureza" es una palabra clave para esta omnipotencia, y la religión del arte cuya pureza implica pone el arte en la peligrosa, irrealista posición de la religión en general. Es genuinamente debatible si la pureza ha dado al arte algo bueno, que es parte del punto de la resurrección de expresionistas y otras clases de arte figurado en los ochenta. Estas formas recientes de representación al menos tienen la ventaja de admitir abiertamente reconocer que las necesidades psíquicas del arte puede dirigirse exitosamente, esto nos ayuda a reconocer las fuerzas psicológicas que influyen nuestro sentido de realidad, incluyendo la realidad del poder del arte. No obstante, quisiera negar que la vuelta a la temprana no

objetividad en este siglo -e igualmente hoy día, entre los pocos artistas para los cuales la no objetividad no es simplemente otra manera de en materia de hecho hacer arte -sin hacer dirección a lo profundo- quizás lo más profundo -las necesidades psíquicas del artista: la necesidad narcisista de creer en la omnipotencia de la creatividad, esto es, de creer que siendo creativo el o ella están renovando un perdida omnipotencia mágica. En este sentido, los artistas no objetivos permanecen como los artistas más serios.

(Traducción: Pilar Viviente)

* A Freudian note on Abstract Art. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 47, 2, (1989).

1 . Clement Greenberg, "Art and Culture" (boston: Beacon Press, 1965), p.7.

2 . Clement Greenberg, "The New Sculpture," "Partisan Review", 16 (June 1949), p. 638.

3 . Greenberg, "Art and Culture", p.53.

4 .Ibid., pp. 37-45 en "The Later Monet"; Clement Greenberg, "Two Reconsideration," "Partisan Review" 17 (May-June 1950), p. 510-511.

5 .Ver John Berger, "The Moment of Cubism" en "The Sense of Sight" (New York: Pantheon, 1986), pp. 159-188.

6 . Greenberg, "Art and Culture", p.139.

7 . Clement Greenberg, "The Role of Nature in Modern Painting", "Partisan Review" 16 (jan.1949), p.78.

8 . Clement Greenberg, "Art" (Piet Mondrian), "Nation" (March 1944), p.288.

9 . Greenberg, "Art and Culture", p.97.

10 . Berger, "The Sense of Sight", p.185.

11 . Ibid., p.167.

12 . Greenberg, "Art and Culture", p.97.

13 . Ibid., p.97.

14 . Como Freud dice, "no hay reconocimiento del paso del tiempo" en ello, y "ninguna alteración en sus procesos mentales es producida por el paso del tiempo." Sigmund Freud, "Standard Edition" vol. 22 (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1964), p. 74. En la página 26 del mismo volumen Freud apunta que "el trabajo del sueño cambia las relaciones temporales en espaciales y las representa como tales," sugiriendo que el tratamiento del espacio en un cuadro Cubista es más una materia de proceso primario pensando como es tratado en una representación convencional.

15 . T.W. Adorno, "Aesthetic Theory" (London, Routledge & Kegan Paul, 1984), p.476.

16 . Estoy aludiendo a la descripción de D.W. Winnicott de " la pintura abstracta como una comunicación cul-de-sac," en la que hay una relación entre " un objeto subjetivo...apenas (ciertamente no) influenciado por una percepción objetiva del mundo." D.W. Winnicott, "Communicating and Not Communicating Leading to a Study of Certain Opposites," "The Maturation Processes and the Facilitating Environment (New York: Internacional Universities Press, 1965), p.183. Winnicott conecta esta condición de "incomunicado" con "la psicología del misticismo," en la que el misticismo es entendido para retirarse (recogerse) "en un mundo personal interior (oculto) de sofisticados introjects...la pérdida del contacto con el mundo de la

realidad compartida es contrapesada por una ganancia en términos de sensación (sentimiento) real: (pp. 185-186).

17 . Heinz Kohut, "The Restoration of the Self", (New York: International Universities Press, 1977), p. 285. Kohut sostiene que "cambios significativos en la condición humana han tomado lugar desde la década decisiva de 1890 a 1900 cuando las formulaciones básicas que determinaban la dirección en que el desarrollo del (psico)análisis fue declarado (afirmado)." Esos cambios han tenido significativos efectos detrimentes en las relaciones entre los objetos, llevándolos hacia una subida repentina en los problemas narcisistas, que hoy día se han vuelto dominantes. Tiene valor notar que Harry Guntrip contempla la teoría Freudiana del "aparato psíquico" como el producto de las corrientes deshumanizadas en el entorno intelectual de Freud, que refleja la larga despersonalización del mundo que habitaba. En "Personality Structure and Human Interaction: The Developing Synthesis of Psychodynamic Theory (New York: International University Press, 1961), p.29, Guntrip sostiene que Freud trata "las relaciones personales en un nivel subpersonal." Freud, defiende (sostiene) Guntrip, fue inconscientemente guiado por la temprana metáfora de la máquina moderna.

18 . Abraham H. Maslow, "The farther reaches of Human Nature" (New York: Penguin Books, 1976), p. 56.

19 . Sigmund Freud, "Totem and Taboo" (New York: Norton, 1950), p.90.

20 . Sigmund Freud, "An Autobiographical Study" (New York: Norton, 1952), p.126.

21 . Sigmund Freud, "New Introductory Lectures on Psycho-analysis" (New York: Norton, 1933), p.219.

22 . Freud, "An Autobiographical Study", p.125.

23 . Ibid., p.123.

24 . John E. Bowlt, "Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934" (New York: Viking Press, 1976), p.89.

25 . Greenberg, "Art and Culture", p.97.

26 . Bowlt, "Russian Art of the Avant-Garde", pp. 90-91.

27 . Ibid., p.133.

28 . Ibid., p.133.

29 . Ibid., p.128.

30 . Ibid., p.128.

31 . Ibid., p.129.

32 . Ibid., p.123.

33 . Adorno, "Aesthetic Theory", p.148.

34 . Bowlt, "Russian Art of the Avant-Garde", p.122.

35 . Ibid., p.122.

36 . Ibid., p.123.

37 . Ibid., p.122-23.

38 . Ibid., p.128.

39 . Clement Greenberg, "Sculpture in Our Time", "Arts Magazine" 32 (June 1958), p.22. Vale la pena apuntar que en "Art and Culture" este artículo está re-titulado "La Nueva Escultura" y la citación que llega (p. 139): "Persigue lo que un trabajo de arte moderno debe intentar, en principio, evitar dependencias de cualquier orden de experiencia no tomada en la más esencial naturaleza construida de sus medios. Esto significa, entre otras cosas, renunciar a la ilusión y la expliciticidad. Las artes están para alcanzar la concreción, "pureza", pero actuando (funcionando) solamente en términos de sus separados e irreductibles sí mismos". La pureza es