

LECTURAS

**MORFOLOGIA WAINHAUS**

1, 2 | DG | FADU | UBA

**MODERNISMO, POSMODERNISMO Y VAPOR**

T. J. CLARK

## MODERNISMO, POSMODERNISMO Y VAPOR

T. J. CLARK

*Inspirado por las figuras danzantes del video artista Tony Oursler, el historiador del arte norteamericano T. J. Clark emprendió este fantasmagórico recorrido por los sueños de la modernidad, sus respuestas formales y los dilemas más acuciantes del arte posmoderno. ¿podrá el arte actual traducir en nuevas formas estéticas los sueños del presente? ¿La era de la imagen ha reemplazado indefectiblemente a la era de la palabra? Nadie mejor que un confeso modernista atento a los errores del pasado para escrutar el paisaje actual y someter el arte contemporáneo a la prueba de la forma. El vapor es su inusitado hilo de Ariadna.*

Durante el último año me descubrí pensando en la relación entre arte moderno y vapor, vapor comprimido, pero también vapor en estado evanescente. En parte, fue accidental. A fines de octubre abrí el *New York Times* y me encontré con la foto de una instalación al aire libre de Tony Oursler: la imagen de una gigantesca cara de aspecto terrorífico, proyectada sobre una nube de vapor. La cara, como podrán adivinar los que estén familiarizados con las series de imágenes-personajes de Oursler, no puede dejar de hablar. Tiene un montón de cosas en la mente. Poco a poco, a través de su monólogo exaltado, uno empieza a darse cuenta de que el mayor problema de esa cara es Internet. La cara es un fantasma, un alma, o un espíritu en busca de descanso *post mortem*; forma parte de una gran familia de espíritus. El descanso se ha vuelto imposible. Por alguna razón, Internet invadió el mundo de estos espíritus y dominó su territorio. Por eso, vuelven para enfrentarse con el enemigo digital. Los verdaderos fantasmas quieren tener su espacio, en el que puedan no respirar. Porque, a fin de cuentas, ¿cómo morir en paz si las estupideces que se dicen en el *chat room* invaden permanentemente la última morada? Oursler tituló su instalación *La*

*máquina de la influencia* (*The Influence Machine*). Veo allí la reproducción digitalizada y tecnológica del escenario que aparece hacia el final del poema de W. E. Yeats, “El cielo helado” (“The Cold Heaven”, 1916): “...¡Ah! Y cuando, tras la confusión del lecho de muerte, el fantasma empieza a animarse, ¿se lo envía/desnudo a los caminos, según dicen los libros, para que sufra el injusto castigo de los cielos?”

La pregunta con la que se cierra el poema de Yeats es real, o al menos lo es para el poeta, y se le propone al lector como una pregunta real. Yeats creía en los fantasmas y sin duda creía en la posibilidad de una agonía infinita, eternamente realimentada por una vida insatisfecha, que la mera extinción física no interrumpe ni un instante. En otras palabras, Yeats era un moderno. Creía que la esencia de la vida es espantosa pero también es extática y bella, y que la tarea del arte era sumergir al lector o al espectador en ese espanto y en ese éxtasis, por lo menos mientras durase el poema. Supongo que Tony Oursler no comparte esta idea de Yeats. Sus fantasmas no son reales. O mejor, en el espacio de la obra de arte se nos vuelve indecible si tenemos que tomarnos en serio a los fantasmas; si tomarse en serio la obra de arte supone precisamente *no* tomarlos en serio. Si, por ejemplo, debemos leer los rostros como una suerte de metáfora (y aquí puede residir su seriedad) del deseo de una vida espiritual que aún hostiga a nuestra actual ideología de la información. En otras palabras, estos pueden ser fantasmas que la misma Internet sueña como parte de su desolado despliegue de ocultismo y “espiritualidad”, siempre al borde del desencanto del mundo. Como escribió Theodor Adorno hace ya mucho tiempo: “El ocultista saca la consecuencia extrema del carácter fetichista de la mercancía: el trabajo angustiosamente objetivado aflora en los objetos con múltiples rasgos demoníacos [...] Aquellos pequeños sabios que aterrorizan a sus clientes ante la bola de cristal son modelos en miniatura de los otros

grandes que tienen en sus manos el destino de la humanidad”.

Este fragmento parece dialogar con la obra de Oursler en alguna medida. Su instalación sabe que *juega* a aterrorizarnos. Se enorgullece del poderío de su aparato de terror. El vapor y el video son sus medios. Es una máquina (el título insiste en esto). Pero la función de la máquina no es la de convencernos. La sonrisa posmoderna nunca termina de desaparecer de nuestros rostros.

Después de ver la foto de *La máquina de la influencia*, y empezar a pensar en cómo interrogaba a la utopía informática de nuestro tiempo, no pude evitar más de un punto de comparación con obras de los últimos ciento cincuenta años de la historia del arte. Pensé en el ocaso del modernismo a fines de la década del 60, y en el vapor en Robert Morris como figura paradigmática de ese final. Entiendo la obra de vapor de Morris, en lo esencial, como un intento de representar literalmente la búsqueda de la abstracción, la reducción y la desmaterialización del siglo anterior; el deseo de someter el arte al instante, al acontecer inmediato, a la pura contingencia. Tuve mis dudas sobre las consecuencias de la literalización de estos impulsos en Morris —¿*literalizarlos* era banalizarlos?—, pero por lo menos entendí, o creí entender, sus motivos. Comprendí que Morris se veía a sí mismo en el final de algo, con lo cual la banalidad de la metáfora tal vez fuera deliberada: nos señalaba qué representaba el modernismo hacia 1968. Esta constatación, sin embargo, no resolvía el problema de qué había conseguido Oursler dándole un rostro al vapor de Morris, es decir, proyectando, sobre la aparición del modernismo como entidad dispersa que se vacía, un sujeto sufriente, un continuo discursivo.

Más tarde, por supuesto, empecé a darme cuenta de que el vapor en el arte de los últimos dos siglos nunca había sido sólo una figura de vaciamiento y evanescencia. También había sido una imagen de poder. El vapor podía ser maniatado. El vapor podía ser comprimido. El vapor hizo posible el mundo de la máquina. Fue el término intermedio en la gran reconstrucción de la naturaleza llevada a cabo por el hombre. *Lluvia, vapor y vacío*. La velocidad derivada de la compresión fue lo que convirtió el mundo en un gran vórtice, en un torbellino de Turner, un devorador ojo espectral, donde lluvia, sol, nube y río se ven desde la ventanilla del tren como nunca se habían visto antes. El vapor es

poder y posibilidad, entonces; pero también, poco después, envejece: es una figura nostálgica del futuro o del sentido de futuridad que la época moderna tuvo en sus inicios pero nunca pudo realizar. De ahí, los rastros o bocanadas de vapor siempre presentes en el horizonte de los escenarios oníricos de de Chirico. Un tren cruza veloz el desierto imperial. Parecería que la República Bananera produce ya las mercancías requeridas. ¿O es que somos visitas tardías, turistas mirando boquiabiertos un conjunto de ruinas medio cubiertas por la arena? ¿Se trata de la modernidad, todavía avanzando y multiplicándose hasta los confines de la tierra, irguiendo sus estatuas y chimeneas, desplegando sus grandes perspectivas urbanas hasta donde alcanza la vista? ¿O se trata de una visión retrospectiva, una colección de fragmentos? En de Chirico, las nubes de vapor suelen vislumbrarse entre las columnas de una galería desierta. Alguna vez la galería condujo a una estación en la que la gente corría para alcanzar el expreso. Pero ya no. Alguna vez el hombre se vanaglorió de la vastedad de las nuevas perspectivas, y construyó casas de ensueño dedicadas al culto del engranaje y el cable de acero. Pero a la modernidad siempre la acosó la idea de que este momento de ensueño, de posibilidades infinitas, había terminado.

Es ése, creo, el significado del gran título de de Chirico de 1914, *Nostalgia del infinito*. Un gran título, es cierto, pero con un tono (como sucede a menudo en de Chirico, y en el modernismo todo) imposible de aprehender. Desde luego que se puede llegar a una interpretación a partir de nuestro conocimiento de que el año en cuestión estaba fatalmente marcado por el destino, y que así era percibido entonces (no había que ser un nietzscheano sombrío para sentir, en 1914, que el infinito estaba a punto de ser liquidado). Pero incluso aquí, en este terrible punto de inflexión, la nostalgia era fuerte. Es significativo, me parece, que el padre de de Chirico, de profesión ingeniero, estuviera a cargo de la construcción del ferrocarril que uniría Atenas con Corinto. El arte de de Chirico puede entenderse, en alguna medida, como una serie de intentos por volver a ese momento fundacional para deleitarse una vez más con el triunfo de su padre —el triunfo de la modernidad— sobre los obstáculos naturales, su transformación de la antigüedad en un decorado visto desde un vagón que avanza a toda velocidad.

Frente a la obra de Tony Oursler, en cambio,

podríamos preguntarnos si en el vapor y la máquina de su instalación sobrevive algún indicio —algún recuerdo— de aquellas posibilidades, de aquel poder. ¿O sólo producen una ilusión? *La máquina de la influencia* es el título que Oursler le dio a la obra. “Influencia” es una palabra muerta y desoladora (en Estados Unidos ya está de liquidación). Los hombres y mujeres de la *Galerie des Machines* de 1889 no estaban “influidos” por la mecánica de la modernidad. Estaban empequeñecidos por ella, oprimidos, quizás; pero a la vez estaban extasiados, agigantados. Las máquinas eran sus creaciones. Adorno sin dudas tiene razón al afirmar que el trabajo objetivado es amenazante y, de algún modo, demoníaco, pero en la modernidad es también maravilloso, celestial. Si la máquina de Oursler ya no pone en juego algún vestigio de esta dialéctica, entonces debe ser cierto que dejamos la modernidad atrás.

En este sentido, el término clave de comparación que encuentro para la obra de Oursler es *Le chemin de fer* de Manet. Evidentemente, el vapor es el gran tema de esta pintura: cómo se relacionan las personas con el vapor, cómo lo enfrentan o cómo no lo enfrentan, cómo se vuelven para enfrentarnos a nosotros. No hace falta demasiada perspicacia para entender que el vapor en Manet es una metáfora de la inestabilidad general —tal vez constitutiva— de aquello que en la modernidad cambia continuamente de forma, fuga hacia adelante, se dispersa y se hace inasible. La obra es perfectamente consciente de que esa evanescencia tiene un gran atractivo. Es una escena para una mirada doliente. A todos nos gusta mirar pasar los trenes. Pero el vapor en *Le chemin de fer* es también una figuración de lo cambiante y lo impalpable mezclándose con la textura de la vida. El vapor es una metáfora de la apariencia, y las apariencias deben ser aquí entendidas como transitorias y, por algún motivo, completamente circunspectas. El vapor es la superficie en que se está convirtiendo la vida toda. La niña y la institutriz han sido dispuestas en un espacio más parecido a una jaula que a un *terrain vague*. Desde las vías hasta el plano del cuadro no hay más de un metro.

Vapor y apariencias: tal es sin duda el tropo dominante de Manet. Pero no se trata de apariencias que cancelan la profundidad y dejan de lado por completo la interioridad. Ni Manet ni el modernismo llegaron nunca tan lejos. La institutriz lee y sueña despierta. Por un momento es pura exterioridad y frontalidad, pero aun así marca con dos dedos la

página del libro que está leyendo. Tal vez también pueda pensarse el vapor como una metáfora de la libertad de la imaginación. Pero entonces volvemos a mirar esas rejas implacables que dividen y dominan el rectángulo, que empujan todo hacia la superficie del cuadro y las superficies *se organizan* con demasiada facilidad; es ése el problema de la movilidad y el anonimato modernos. En la contracara de la nueva libertad (evanescencia) urbana, siempre aparecen el congelamiento y la constricción.

Mientras seguía el camino de imágenes abierto por la obra de Oursler —atento en especial a la yuxtaposición de *La máquina de la influencia* y *Le chemin de fer*— se me ocurrió que lo que estaba pensando, en realidad, era la diferencia entre modernismo y posmodernismo. El vapor era un modo de explicar la relación entre el arte de los últimos treinta años y el del largo siglo pasado, el siglo de Chirico y de Yeats. Me gustaba la idea de que el tema se me hubiese impuesto gradualmente, pero una vez que me enfrenté a la cuestión, oí una señal de alarma. No soy experto en arte contemporáneo. Soy consciente de que vivo deliberadamente en el pasado modernista, y de que la profunda identificación que siento con algunas obras del arte moderno no me ha permitido darle a buena parte del arte de las últimas dos décadas la atención que merece. Soy consciente también —y esta conciencia es más bien tardía— de que aun en los momentos de mi vida en los que sentí una conexión vital con el arte que se estaba produciendo a mi alrededor, no alcancé a comprenderlo. Mi hostilidad militante con Andy Warhol, por ejemplo, no ha resistido el paso del tiempo. Mirando hacia atrás, me gustaría haber sido capaz de reconocer la extrañeza y el interés de la escultura de Don Judd. Podría seguir abundando con ejemplos. No es que no pueda recordar cómo cometí estos errores, y hay algo en mí que todavía insiste en verlos como necesarios, o al menos productivos para mí y para otros, en las discusiones acaloradas de entonces. Eran los años 60. El arte se discutía en términos extremos, opciones de todo o nada. Sé por qué me incliné por el “todo”. Y por supuesto, los que tomamos ese camino lo hicimos con plena conciencia de que optar por el todo —el todo de la muerte del arte y su realización en la práctica revolucionaria podía terminar en optar por nada. No éramos tontos: sabíamos que, tal como estaban repartidas las cartas de la cul-

tura, teníamos todas las de perder. Ahora comprendo que el pragmatismo de Warhol o el egocentrismo de Judd también eran jugadas en ese desconcertante final de partida —desconcertante porque se nos vino encima rápida e inesperadamente—, jugadas más realistas en algún sentido, en tanto menos persuadidas de la inminencia del final, o quizás más dispuestas a adoptar una estrategia que reportara algún beneficio mínimo (un beneficio esencialmente estético), sin atender a ese final. Una vez más, no me arrepiento de no haber visto todo esto en aquel momento. Por el contrario: equivocarse rotundamente respecto del arte del presente, o arriesgarse a cometer errores rotundos y paralizantes, puede ser la base sobre la que toda crítica sería —a diferencia de la simple promoción o el referato— debe avanzar, sobre todo la crítica actual. Sólo trato de decir que, sea cual sea el destino de este ensayo, no será seguramente una guía fiable de las formas contemporáneas.

Permítanme además admitir mi persistente enojo con la caricatura del modernismo —a menudo presentada como caracterización— que durante los últimos veinte años ha circulado en el mundo del arte. Es obvio que los nuevos movimientos tienen que tomar distancia respecto de sus antecesores. En la vida artística es necesario matar al padre. Pero matar una réplica de cartón pintado del padre, que se parece tanto a él como un caballito de madera a un caballo de verdad, me parece completamente inútil, y un camino directo a una obra mala, pedante y simplista. En otras palabras, creo que es necesario que entendamos el modernismo, si realmente queremos escapar de su sombra.

Buena parte de este ensayo, por lo tanto, está dedicado a volver a pensar qué fue el modernismo. Pero el vínculo con el presente será central.

Quiero hablar sobre la naturaleza del modernismo sin apartarme de la siguiente pregunta: “Si el modernismo fuera esto, ¿qué significaría entonces escaparse hacia otro paradigma de producción artística?”. ¿Estamos en una fuga semejante? En términos puntuales —y creo que es éste el desafío más importante que nos presenta la obra de Oursler—, si entiendo el modernismo como una forma de arte en profunda sincronía con ciertos hechos y posibilidades de la vida moderna (de la forma de vida llamada modernidad), ¿no debo pensar también que la vida que vivimos hoy es lo bastante distinta de la que vivieron Manet, Picasso o Jackson Pollock como para merecer una nueva descripción,

aun si creyera que todavía no ha surgido? Quizás el mero agregado de un “post” delante del modernismo no sea la solución más adecuada, pero, ¿no concuerdo con que la modernidad se ha reconfigurado durante los últimos treinta años, al punto de convertirse en otra cosa?

La nueva visualidad que se propaga por toda la cultura como un virus, la nueva maquinaria de visualización, la inclinación de la balanza social desde el pasado régimen de la palabra al actual régimen de la imagen, ¿no es parte de esa reconfiguración? ¿Estamos seguros de que esta circunstancia le ofrece a las artes visuales una oportunidad mejor? ¿No lleva únicamente a establecer un diálogo con aquello que ha emergido como los principales medios de producción de la nueva Vida imaginada? Lo que se presenta como una oportunidad única, ¿no se convertirá precisamente en un problema? La proximidad entre las artes visuales y las formas contemporáneas de instrumentación del poder —los modos de producción de sujetos—, ¿será en realidad mera proximidad o más bien identidad? ¿Las artes visuales no han pasado, lisa y llanamente, a ser parte de los aparatos de producción de imágenes de la Vida? ¿No es éste el significado del hecho, por demás notorio (un recorrido por las páginas de *Parkett* o *Artforum* basta para confirmarlo monótona e inexorablemente), de que, por ejemplo, ya no existe la línea divisoria entre las artes visuales y la industria de la moda? No sólo no existe, sino que además el arte glorifica esa no-existencia, y esa no-existencia es uno de sus grandes temas afirmativos.

No nos precipitemos hacia las conclusiones en este punto. Como contrapartida de la situación actual, no voy a levantar un modernismo que interpuso una firme distancia crítica respecto de los regímenes visuales que tenían verdadero poder en el campo cultural. El modernismo siempre estuvo peligrosamente próximo a la esfera de las apariencias de las que se alimentaba. Sin dudas el cuadro de Manet da cuenta de eso. El *leit motiv* del modernismo fue la gran frase tomada de la crítica del joven Marx a Hegel: los modernistas creían que todo arte, todo realismo, debía acometer una incorporación profunda de las formas del presente, incluso a riesgo de caer en la mera mímica o la ventriloquia; sólo así emergería la posibilidad de la crítica, de una verdadera desestabilización; los modernistas “enseñarían a bailar a las formas petrificadas, cantándoles su propia canción”.

Este ensayo, entonces, se propone pensar si esa posibilidad sigue abierta para el arte. No esperen encontrar una respuesta clara en lo que sigue. No sé lo suficiente como para darla. Tal vez nadie sepa lo suficiente. Pero al menos creo saber qué significa hacernos esta pregunta. Si lo que queremos saber es si el arte del presente todavía es capaz de “enseñar a bailar a las formas petrificadas, cantándoles su propia canción”, entonces debemos preguntarnos, sin duda, por las formas que se han petrificado ya y las que se petrifican hoy en el mundo de la producción de imágenes y el gerenciamiento de símbolos. “Petrificado”, a primera vista, parece una palabra extraña para pensar el proceso que estamos viviendo. El mundo de la imagen no parece estar convirtiendo en piedra sus objetos, ni tampoco a sus usuarios y espectadores, sino más bien en agua o vapor o pura espacialidad, pura virtualidad. Prometo volver sobre esto. Pero creo que antes deberíamos formularnos otra pregunta. Si creemos que la tarea del arte es liberar el potencial utópico de nuestras formas de vida actuales —apartarlas del congelamiento y la inmovilidad de sus potencialidades “cantándole su propia canción”—, entonces debemos saber qué significa “cantarle su propia canción”. ¿Cuál es la diferencia entre una mímica muerta y un vívido (y siniestro) “dar la voz”? Aquí es donde el modernismo se hace verdaderamente importante para nosotros. Porque, por supuesto, no podemos hacernos esta pregunta en abstracto. Sólo podemos hacérsela respecto del modernismo, que es el ejemplo que tenemos de un arte que se impuso esa tarea. ¿Qué pensaba el modernismo que implicaba “cantarles [a las formas petrificadas] su propia canción”? Marx habla de *cantar*, no de *decir* o escribir de manera prosaica. Cantar es una acción estética. ¿Cómo cantaban los modernistas? ¿En qué escala? ¿Con cuánta libertad para la disonancia?

Permítanme partir una vez más de Manet, y tratar de resaltar los elementos de su modernismo, colocándolo junto a otras imágenes fuertes que representan, según creo, el modernismo en su conjunto. Voy a comenzar con lo más obvio, lo más irrefutable. Según un acuerdo más o menos generalizado, el modernismo fue un tipo de formalismo. Los modernistas acentuaron los aspectos físicos y técnicos del medio con el que están trabajando. Querían que una pintura se regodeara —y por añadidura subrayándola— en su falta de profundidad,

su condición artesanal, el hecho de que era un rompecabezas de piezas planas firmemente dispuestas en el plano. Tanto el cuadro de Manet como el de Malevich dan cuenta de esto. Sus modos de ordenamiento son explícitos, casi esquemáticos. Los barrotes negros o la división de los cuerpos en segmentos verticales pretenden dramatizar la partición del mundo en elementos formales o partículas. El cuadro tiene que parecer, al menos en parte, una máquina compositiva.

Pero en cuanto empezamos a describir la particular naturaleza del formalismo modernista, nos enfrentamos con el otro extremo de la ecuación. Dije ya que los modernistas ponían el acento en la naturaleza del medio. Pero aquí, el acento debe caer sobre la palabra “acento” y sobre la peculiaridad de la acentuación modernista. El modernismo es la forma que tomó el formalismo en condiciones específicamente modernas, la forma que tomó al tratar de encontrar una *respuesta* a la modernidad. y esa forma fue exagerada y aberrante. O bien el orden formal fue puesto en primer plano —se podría decir, fetichizado— al punto de aceptar como positivas una serie de imposiciones prefabricadas, de matrices mecánicas; o bien la forma se dispersó —empujada hasta el vacío o la mera yuxtaposición azarosa—, descubierta siempre al borde de la incompetencia o la arbitrariedad. En el modernismo la forma aparecía siempre, se diría, en la intersección de la pura repetición con la pura diferencia. Forma y monotonía iban juntas. O forma e indiferenciación. Forma e infantilismo, forma y garabateo indisciplinado. La forma, de alguna manera, tenía que representar los dos grandes principios que le dieron al modernismo su carácter: por un lado, la realidad de la regularidad y la uniformidad maquínicas; por el otro, la realidad profunda del azar y la fuga sociales. Se podría decir que en los productos modernistas más puros (y, a pesar de sus diferencias, el cuadro de Manet y el de Stella Son para mí comparables en este sentido) interactúan un exceso de orden y un exceso de contingencia. y que este principio formal da cuenta de algo muy profundo en la experiencia de toda la textura moderna. *El matrimonio de la razón y la pobreza (The Marriage of Reason and Squalor)*, en términos del título del cuadro de Stella.

El modernismo, estoy tratando de decir, descubrió la forma una y otra vez —típica y al parecer necesariamente— en cierto estado extremo o en si-

tuaciones límite. Formalismo era extremismo: es éste el aspecto del modernismo que requiere una explicación. La mía es la siguiente. El modernismo fue un enfoque de la modernidad. Estaba interesado en imágenes y acontecimientos de la vida moderna, por lo menos en parte, pero también, más intensamente, en los modos de representación modernos, en su estructura profunda de producción simbólica y reproducción. Ese ordenamiento simbólico albergaba en su seno dos grandes sueños o dos grandes posibilidades. El primero proponía que el mundo estaba volviéndose moderno porque era un espacio habitado por individuos libres que vivían en una inmediatez sensible. El mundo se estaba transformando en una matriz de apetitos, posesiones y acumulaciones privadas. Y esos apetitos bastaban para constituir un mundo. En el ámbito de la economía, llevaron al surgimiento de los mercados; en el de la experiencia, al auge del entretenimiento, de la vida como una serie de espectáculos y juegos. Los deportistas con traje espacial de Malevich son sólo una versión profesional, se diría, de la mirada absorta de la niña de Manet. Es éste el primer sueño de la modernidad. En la práctica es difícil separarlo del segundo, su hermano gemelo. El mundo, proponía, es cada vez más el espacio de una racionalidad técnica, disponible y comprensible para los sujetos gracias a la mecanización y la estandarización. El mundo se encamina hacia la lucidez material absoluta. Acabará por convertirse (y si se presta atención, ya se está convirtiendo) en un mundo de relaciones más que de entidades, de intercambios más que de objetos, de manipulación simbólica más que de cuerpos empeñados en el trabajo físico o en la dura lucha con la esfera de la necesidad. Éstas fueron las grandes ilusiones de la modernidad, según yo la entiendo. y por supuesto, los artistas modernos las compartieron y no escaparon a su magia. Pero en la práctica —y ésta es la clave— se descubrieron poniendo a prueba estos sueños o configuraciones imaginarias. La prueba era la forma, la prueba de la ejemplificación en un medio particular.

El modernismo fue una suerte de túnel de viento en el que la modernidad y sus modalidades fueron deliberadamente empujadas hacia un punto de ruptura. En el caso de la pintura, “empujadas” significa “aplanadas”. ¿Cómo se ven los valores y las atracciones que llamamos “modernidad” (esta es la pregunta de Manet) cuando los ponemos en dos di-

mensiones? En el modernismo la pintura fue un modo de investigación: un camino para descubrir cuáles eran las consecuencias concretas de los sueños de la modernidad, en el mismo intento de encontrar el modo de llevarlas a un cuadro (qué clase de juego entre superficie y profundidad era necesario, qué clase de acento en las formas y los límites del cuadro, qué formas de insistencia o abreviación pictórica). Y si *éstos* son los recursos para dar forma a un determinado ideal de modernidad, ¿qué nos dicen respecto de ese ideal? ¿La imaginería moderna supera la prueba de la representación? Si la dibujo, si le doy esta particular existencia visual, ¿sobrevive?

Por supuesto, plantear el problema como acabo de hacerlo lleva a pensar el modernismo en términos demasiado distanciados, demasiado razonables. En la práctica, había algo en los sueños modernos que enloquecía a los modernistas. Los sueños eran puestos a prueba materializándolos, reduciéndolos a una serie de maniobras técnicas tangibles; pero, en el proceso, una y otra vez se los forzaba y desnaturalizaba como si el artista intentara comprobar cuánto del sueño quedaría vivo después de someterlo a la dispersión y el vaciamiento, al aplanamiento y la abstracción, al extrañamiento y la tecnificación, procedimientos que, extrañamente, *definieron la materialización* en el modernismo. En otras palabras, el formalismo modernista era precisamente un forzamiento; y no encuentro otra explicación para ese *forzamiento*, ese continuo extremismo, que pensarlo como una respuesta a cierto carácter extremo de la cosa misma —la vida— también puesta a prueba. Alguna vez definí esta exasperación de los recursos y este *forzamiento* de los límites del arte moderno como “prácticas de negación”. Pero ya no me gusta esa fórmula. No veo razones para optar entre “negativo” y positivo”, “bello” y “feo” como descripciones válidas del espíritu modernista. Sucede que el modernismo siempre estuvo al acecho del momento, o la práctica, que se ajustara a las dos descripciones. Positivo y negativo, lleno y vacío, totalización y fragmentación, sofisticación e infantilismo, euforia y desesperación, la afirmación de poder y posibilidades infinitas, junto a la mímica de un profundo sin sentido y la pérdida de toda posesión. Porque es ésta, creo, la principal propuesta del modernismo acerca del mundo: la experiencia de la modernidad es precisamente la experiencia de *dos* estados, de dos tonalidades al mismo tiempo. El modernismo es el arte que des-

cubre todo el tiempo la coherencia y la intensidad en lo tentativo y lo esquemático, o el vacío acechando al otro lado de la sensualidad. Ni siquiera al otro lado, en realidad, porque el vacío es la forma que pasan a tener lo sensible y la vivacidad controlada.

Creo que puedo aclarar esta y otras cuestiones centrales del modernismo, mirando más atentamente una pintura de Picasso. Sé que así nos alejaremos del territorio de Manet —siempre público y fáctico aun cuando la acción se desarrolla puertas adentro— hacia un espacio más próximo a *La máquina de la influencia* de Oursler. Pero así es como debe ser. El modernismo buscó a menudo sus temas en lo horrendo y lo fantasmal. Ya lo hemos comprobado en el poema de Yeats. Pero la perspectiva de éste difiere de la de Oursler en la definición de lo fantasmático y su localización, en cuán cerca del sujeto que imagina debe situarse la aparición.

El Picasso al que me refiero está en el Centro Pompidou de París y se llama *Figure*, en el sentido de “figura” en términos más generales, pero también, de modo más específico, “cara”. La pintura no está fechada pero debe de ser de 1927. Mide 99 por 81 centímetros. *Cara* es una obra casi monocromática. Es de un blanco tiza y un gris metálico invariable, ambos colores presentados de manera plana e inexorable, casi sin una sola pincelada visible. Sin embargo, hay algo de amarillo en la extraña y hermosa franja vertical del extremo derecho de la tela de Picasso; la franja es un dispositivo o una realidad crucial en el efecto general del cuadro. Supongo que ayuda sobre todo a espacializar la terrible apertura blanca que está en el centro de la pintura, desde donde surge el rostro. Esto es: coloca el cuadrilátero blanco en lo que parece ser una secuencia de intervalos espaciales, aunque esto no significa que la secuencia en algún momento se estabilice dentro de algún tipo de ordenamiento. ¿Debemos entender, por ejemplo, que el cuadrilátero avanza flotando desde la franja amarilla de la derecha, como si fuese parte de la superficie de una ventana iluminada por un fogonazo repentino que deja ver el rostro por un instante? ¿O vuelve desde el plano del cuadro, desde la franja tangible del costado —en algún tipo de afuera—, en medio de la oscuridad y el no lugar señalados tersamente por el gris que rodea al blanco? Supongo que el solo hecho de referirme, como acabo de hacerlo, a la *Cara* saliendo de la apertura blanca exige una aclaración. Porque la apertura es también la *Cara*. Es una de

sus formas o identidades posibles, quizás la más fuerte. Y sin embargo, la idea de que la *Cara* esté mirando a través de algún tipo de transparencia, desde un gris posterior, es también convincente. La distancia entre el observador y el cuadro cambia a medida que lo miramos. Todo se transforma, se duplica y se vuelve sobre sí mismo. La doble línea del horizonte por ejemplo, a veces parece estar cerca, detrás del rostro —las líneas podrían ser la parte superior de la reja de un balcón—, y a veces parecer estar muy lejos, como la línea del mar en el horizonte. La *Cara* parece entrar desde alguna parte. Pero nunca sabremos con certeza si ha cruzado el umbral. Muchos habrán pensado, mientras leían el párrafo anterior, que ya han escuchado esta historia muchas veces. Y tienen razón. Las configuraciones cambiantes e indecibilidades que estoy señalando son el ABC del modernismo. *Cara* les da una distribución gramatical básica. Tiene un tono pedagógico. Su blanco y negro es el de un pizarrón o el de un diagrama. Es pedagógico, esquemático y, por lo tanto, creo —y este es otro rasgo típico del modernismo—, profundamente intertextual. La pintura está claramente habitada por ejercicios previos de geometría y monocromía de Picasso, y parece preguntarse:

“¿Qué ha quedado en la pintura, si es que ha quedado algo, de esa serie de experimentos que hemos llamado cubismo?” En otras palabras: ¿el cubismo ha quedado reducido a este juego de mecanismos en blanco y negro, a este tablero de ajedrez de presencias y ausencias? Pero no creo que el cubismo sea la única gramática pictórica que se invoca aquí. Miro de nuevo la franja vertical con algún tinte amarillo en el extremo derecho del cuadro y me descubro pensando, sin poder resistirme, en la misma vertical de *Porte-fenêtre a Collioure* de Matisse. No podríamos asegurar que Picasso hubiera visto ese cuadro en 1927. Pero creo que, en términos conceptuales, deben pensarse juntos. El modernismo, como yo lo entiendo, está siempre preguntándose si algo —especialmente algo humano— puede volver a aparecer en el espacio vacante de la ventana de Matisse de 1914. Picasso conocía demasiado bien la versión del cubismo de Matisse como para fascinarse con la reducción que había hecho su rival de la espacialización cubista a ese sistema de verticales que atraviesan de arriba a abajo el cuadro. *La gran leçon de piano* de 1917 se había exhibido en público por primera vez en la galería de Paul Gui-

llaume, pocos meses antes de que Picasso pintara su *Cara* en octubre de 1926. Diferentes variantes de la organización con franjas verticales aparecen repetidamente en la obra de Picasso durante los dos años siguientes. Existe incluso la *Cara y perfil* del invierno de 1928, que tiene una irónica ventana a la Matisse del lado izquierdo con balcón de rejas incluido.

La *Cara* que está en el Pompidou es para mí una obra paradigmática —paradigmática del modernismo, quiero decir—, en buena medida, porque el diálogo sobre la producción pictórica que entabla con la propuesta de Matisse es definitivamente implacable y esquemática. Y como sucede a menudo con el modernismo, es difícil saber cuál acabará siendo el efecto o el resultado de la reducción y la esquematización de Picasso. ¿Es un homenaje a Matisse o la negación del rival? No creo que debamos apresurarnos a elegir la segunda opción. El blanco y negro no se opone necesariamente al color. El propio Matisse lo ha demostrado. y el rostro en la ventana de Picasso no tiene por qué ubicarse inequívocamente en el espacio anti-Matisse del displacer, digámoslo así, o de la pura monstruosidad. *Cara* entabla un extraño diálogo no sólo con las reservas de belleza y disponibilidad de Matisse, sino también con las del propio Picasso. Creo que la extraordinaria litografía que Picasso hizo en 1928 es, de algún modo, una respuesta a su pintura del año anterior. No sólo, obviamente, porque deja que una cierta cuota de encanto e individualidad vuelva a la pintura, sino también por la reflexión sobre cuánta curvatura y solidez pueden reintroducirse en el rectángulo, pero más que nada por la forma en que el rectángulo, que ahora flota en el blanco vacío del papel, funciona aún como forma de la cabeza y marco a través del cual la cabeza espía, un marco que en definitiva encierra y protege, un corte a la manera de Procusto y a la vez un posible contorno ideal.

Elegí la *Cara* de Picasso como mi segundo ejemplo modernista, junto con *Le chemin de fer*, en parte porque el cuadro de Picasso lleva claramente la maquinaria de visualización hasta su límite. Es extremo y resonante, incluso para los patrones de Picasso, y se habrán percatado, a esta altura, de que la extremidad y el extremismo son elementos básicos de mi idea de lo que fue el modernismo. En la práctica, el modernismo fue una forma de la agonía o del caos. También Manet pudo poner en primer plano esa agonía. En un Manet, por lo general,

comprobamos muy pronto que el aire casual y la movilidad que se perciben en un primer momento enmascaran alguna forma de pérdida o de terror. Nuestra mirada se desplaza hacia el extremo izquierdo del cuadro, hacia la mujer cuyo cuerpo está cortado por el marco; el corte del cuerpo y la desolación de su mirada se insinúan como las claves del tono de la pintura toda. La cara parece todavía más agónica por su carácter incidental, precisamente, por estar casi absorta en la insignificancia del fluir de las miradas.

El modernismo fue una forma de agonía, entonces; pero lo que hay que entender es que la agonía, en la modernidad, es inseparable del placer. Esto es cierto para el cuadro de Manet pero también para el de Picasso, como intentaré demostrar. Esta es la razón por la que los esfuerzos de Picasso por construir una imagería del horror establecen un diálogo con Matisse. “Voy a demostrarles que en la modernidad el horror es belleza”, parece decir Picasso. Y no es que Matisse no estuviera de acuerdo con él, o no pudiera entender el significado del arte de Picasso. Horror y agonía, sin duda, no son los términos adecuados en el caso de Matisse. Matisse quería seguir creyendo en su sueño de apetitos y sensaciones. Es cierto. Pero sabía muy bien que en la práctica la maquinaria del placer y la posesión era sólo eso, una máquina; y que una y otra vez lo que la máquina producía era una visión de plenitud al borde de la estridencia y el exceso (o la afectación y el disfraz).

Creo que *Cara* de Picasso y *Porte-fenêtre à Collioure* de Matisse son términos de comparación apropiados para *La máquina de la influencia*, pero en sí mismos son demasiado privados e inmediatos —demasiado negadores de la historia— como para representar al modernismo tal como yo lo entiendo. Son un momento del modernismo: el tono retraído, el resguardo en la forma como último refugio de la modernidad. Pero en el arte que cuenta, la modernidad siempre regresa. No se puede negar que este impulso es constitutivo del arte moderno, responsable de muchos de sus más grandes logros. Pero es un momento. Del otro lado del aislamiento y lo fantasmático del modernismo está siempre el sueño de la figura recobrando su lugar, ejerciendo sus nuevos poderes. Enfrentado al presente eterno y terrible de Picasso siempre está el sueño de la historia de de Chirico. Vuelvo entonces a *Nostalgia del infinito*, y coloco junto a él otro Malevich, pin-

tado en algún momento de los terribles años de la colectivización forzada, hacia 1930. Estos dos cuadros representan para mí el enfrentamiento del modernismo con el mundo; en ambos casos, claro, enfrentándolo de manera profundamente extraña.

Pero entonces, ¿cuál fue para mí el tema del modernismo? ¿De qué hablaba? Adivinan ya, sin duda, mi punto de partida. El modernismo trataba sobre el vapor: en el cuadro de Malevich y en el de de Chirico un tren atraviesa el paisaje. En otras palabras, trataba sobre el cambio, el poder y la contingencia; pero también sobre el control, la comprensión y la captura: un ordenamiento absurdo u opresivo accha los campos nuevos y brillantes, y los cuadrados iluminados por el sol, con sus banderas flameantes.

El modernismo nos presenta un mundo que se convierte en un ámbito de apariencias: fragmentos, retazos de colores, escenas oníricas hechas de fantasmas inconexos. Pero todo esto aún *está sucediendo* en el modernismo, y resiste todavía mientras se lo describe. Las dos pinturas, creo, siguen reflejando el esfuerzo por responder al aplanamiento y la desrealización, siguen reflejando la voluntad de reinsertar los fragmentos en algún tipo de orden. El modernismo es agonía, pero su agonía es inseparable de una extraña liviandad caprichosa. Placer y horror van en él de la mano. Malevich puede estar desesperado o eufórico. Tanto puede estar expresando su desprecio por la idea del hombre colectivizado como intentando comprenderla con optimismo infantil. Nunca sabremos qué pensaba en realidad. La obra contiene ambas perspectivas.

El modernismo se ocupó, sin duda, del *pathos* del sueño y el deseo en el siglo veinte, pero, una vez más, los deseos eran impostergables, inextinguibles. El hombre en pie no resignará su futuro. El infinito todavía existe en la punta de la torre. Incluso en el cuadro de Picasso, el monstruo que se asoma por la ventana es *mi* monstruo, *mi* fantasma, la figura del deseo que no voy a resignar. El monstruo soy yo, el terrible sujeto deseante y temeroso que hay en mí y elude toda forma de condicionamiento, una andanada de prescripciones sobre lo que debe querer y debe ser. Estos son los restos del utopismo de Picasso. ¿Ustedes creen que la modernidad es el espacio del apetito y la inmediatez? ¡Yo les voy a mostrar apetito! ¡Yo les voy a mostrar inmediatez! Yo, como buen modernista, voy a hacer realidad los sueños de la modernidad.

El modernismo fue una *puesta a prueba*, como dije antes. Fue un exilio interior, un retraimiento hacia el territorio formal; pero la forma fue, en última instancia, un crisol, un acto de agresión, un abismo en el que todos los supuestos confortables de la cultura fueron absorbidos y luego escupidos.

Pongamos, por fin, la obra de Oursler frente al cuadro de Picasso (una comparación injusta, lo sé), e intentemos dar cuenta del modernismo y el posmodernismo en la confrontación. Permítanme decir una vez más lo que dije al comienzo. No sé lo suficiente sobre el arte del presente como para interrogarlo con autoridad; pero sí creo saber lo suficiente sobre el arte de la era anterior como para formular las preguntas apropiadas. Postulé hasta aquí que el modernismo intentó entender y poner a prueba la estructura profunda de las creencias de su propio momento histórico, aquello que por lo general la modernidad dio por sentado respecto de sí aquello que más firmemente quiso crear. La presión fue formal. Esas creencias debían pasar la prueba del medio o se desintegrarían. En buena medida, al parecer, se desintegraron. El modernismo fue la oposición oficial de la modernidad. Fue el pesimismo del eterno optimismo de la modernidad. Cultivó el extremismo como una respuesta al pragmatismo y a la tecnificación de la vida moderna (adorados, está claro, por la mayoría de los modernistas). En el modernismo, la técnica no era una solución a los problemas. Los complicaba aún más.

La pregunta que debemos plantearle al arte del presente, entonces, es cuáles supone que son las creencias de la cultura de nuestro tiempo que resultan igualmente estructurales, igualmente centrales, para la ideología del presente, y cómo hará el arte para poner a prueba esas creencias. He hablado de “creencias” en términos muy generales pero, desde luego, lo que cuenta para los artistas visuales son las creencias sobre la visión y la visualización, o mejor, las creencias que toman forma de imágenes, de nuevos modos de visibilidad o de sueños de conocimiento que se disponen de manera específicamente visual. Sabemos que estas creencias son hoy la piedra de toque de un nuevo mito modernizador. Oursler es un artista paradigmático en este sentido. Cualquier artista medianamente perspicaz sabe que la vida soñada que cuenta hoy es la que promueve la Red. Pero ¿cómo poner a prueba ese sueño? Volvemos al problema que plantea la frase de Marx

“enseñar a bailar a las formas petrificadas, cantándoles su propia canción”. La mímica no basta. Y tampoco alcanza con la intimidación exterior. Hay que cantar. Pero cantar implica dar con la nota adecuada, encontrar el tono justo. Implica, no un conocimiento aproximado de lo que la era digital cree sobre sí misma, sino una intuición precisa (como la que tuvieron Manet y de Chirico) del nudo central de la vida soñada, la presunción fundante, la verdadera *estructura* de la visualización de los sueños. Es fácil simular los aspectos siniestros de la modernidad. La modernidad, como nos recuerda Benjamin, prosperó desde sus comienzos a partir de los espectáculos baratos de lo extraño, lo nuevo, lo fantasmagórico. Pero la modernidad también sueña sueños verdaderos. El arte que sobrevive es el arte que conserva algo del proceso primario, no sólo el flujo superficial de las imágenes.

Veo dos sistemas de creencias a los que el arte de nuestro tiempo puede estar aferrándose. Uno es, sencillamente, el imaginario de la “información”, y la idea de que un aparato de virtualización, verdaderamente global y totalizador, está privando nuevamente al mundo de la materialidad del tiempo y el espacio. El mundo en manos de los administradores simbólicos, para ponerlo en términos pesimistas; el mundo abierto a la multitud digital, la gran comunidad global de híbridos y particulares, si queremos aceptar la utopía recientemente propuesta por Antonio Negri. Este es el primer sistema de creencias. Comprobarán que se trata, entre otras cosas, de una creencia en una nueva forma de conocimiento, una nueva forma de materialización y desmaterialización del trabajo. Y en el centro de este sistema de creencias hay una imagen del conocimiento *visualizado*, localizada en el espacio-pantalla, alterada estructuralmente por este nuevo modo de localización y movilidad, este nuevo sistema de apariencias. Y esto nos lleva directamente al segundo sistema de creencias que supone, sencillamente, la convicción de que estamos atravesando algún tipo de umbral —o que quizás ya lo atravesamos— desde un mundo ya perimido en el que la Palabra era la principal estructura de conocimiento, a otro dominado por la imagen o por series visuales cambiantes. Los artistas visuales, sin duda, tendrán muchas dificultades para estar en desacuerdo o para tomar distancia de este sistema de creencias. Tal como Manet se permitió creer, en parte, que el capitalismo era el espacio de las puras apariencias, los

artistas visuales de hoy difícilmente puedan resistirse a la idea atractiva de que lo verbal ha concluido y ha sido reemplazado por lo visual. Pero así como Manet descubrió en la práctica que la esfera de las apariencias era también la de las identidades, las fijaciones, las restricciones y las determinaciones, me atrevo a predecir que, una vez que se lo haya sometido a la prueba de la forma, este éxtasis de lo virtual descubrirá también sus limitaciones.

Ya no voy a simular neutralidad, y diré por qué. Quisiera concluir ofreciéndoles a los artistas del presente algunos eslóganes anti-visuales y anti-digitales. Podrían imaginarlos saliendo en torrente de la boca del fantasma de Tony Oursler.

Nada más alejado de la verdad, dice el protagonista de *La máquina de la influencia*, que la idea de que la era de la Palabra ha terminado. Por el contrario, la palabra está todavía en todas partes. Y la maquinaria de imágenes que hemos creado y diseccionado es sólo un medio para convertir esas palabras en imágenes; ése es el problema. El fantasma abomina de los medios de visualización de la cultura contemporánea, no en nombre de un “logocentrismo” nostálgico, sino porque ve que los medios de producción simbólica de nuestro presente inundan el mundo con un *palabrerío* —una catarata de tópicos banales y transparentes— al que se da una forma visual efectiva. Efectiva, sí, para que los tópicos den en el blanco, nombren su producto, opriman el botón adecuado de la paranoia. Todo en la configuración real de la producción de imágenes del mundo que nos rodea da cuenta de este hecho. Las nociones de claridad, flujo y densidad de imágenes, están todas esencialmente moldeadas de conformidad con los movimientos del logo, de la pseudonarrativa comprimida de la TV comercial, de los eslóganes de productos, del clip sonoro. Las imágenes todavía están en todas partes, contando historias o impartiendo órdenes. Páginas *web*, carteles, videojuegos son sólo visualizaciones —magnificaciones y aceleraciones— del mundo de la frase gritada (o susurrada) que aún perdura.

Compruebo que el fantasma sigue despotricando. Pero no olvidemos que sufre: el nuevo “Cielo helado” lo ha vuelto loco. Pero al menos, en su amargura, señala una serie de problemas que nuestra cultura todavía no quiere reconocer. En otras palabras, si es que alguna vez habrá un arte visual de la posmodernidad, creo que tendrá que empezar por la furia del fantasma, por su escepticismo. Ten-

drá que poner a prueba, como lo hicieron Manet y Picasso, los conceptos que verdaderamente organizan —producen— las ficciones de nuestro presente. Atrás han quedado el tiempo de la movilidad, el libre juego de las apariencias y el gran mito de la subjetividad. Esa era la materia prima de Manet y Picasso. Hoy lo son los conceptos de virtualidad y visualidad. Ha llegado el momento de someter ese nuevo imaginario a la prueba de la forma.

*Traducción: Mariano Siskind.*

#### APÉNDICE: LA MÁQUINA DE LA INFLUENCIA

“Durante los últimos dos años investigué la historia profunda de los medios, es decir, los dispositivos tecnológicos miméticos anteriores a la invención del cine. Los efectos sociales y psicológicos de estos dispositivos están en el centro de nuestra cultura mediática e inspiraron este proyecto. Los sistemas de telecomunicación como Internet son el resultado final de una vieja tendencia hacia la hoy corriente paradoja de la separación entre cuerpo y mente, que arraiga en los primeros dispositivos miméticos. Esta paradoja —el desprendimiento del cuerpo físico para realizar la etérea utopía de la presencia virtual y la promesa de interconectividad total— se relaciona con el miedo al vacío, la soledad y la disociación.

Es una historia de sombras poblada por fantasmas, por superstición electrónica o por lo que Jeffrey Sconce llamó “la transmutabilidad electrónica”. A menudo se le asigna a los medios miméticos el papel de mediums. Mientras que el individuo lucha por retener su identidad en una zona virtual de dislocación física y conciencia fracturada, se evocan fantasías de conexión con presencias espirituales. Esta metáfora puede apreciarse en tres personajes históricos que esta instalación invoca: las fantasmagorías y evocaciones demoníacas del gran pionero Gaspar Robertson (que fundó su primer teatro de imágenes animadas en una cripta de París en 1763; el contacto telegráfico con el mundo de los espíritus de la joven Kate Fox, mediante misteriosos sonidos en código Morse (Hydsesville, Nueva York, el 31 de marzo de 1848) y, finalmente, John Baird,

el inventor británico de la televisión mecánica que en los años 20 se anticipó a la separación corporalmente, utilizando muñecos de ventrilocuo durante sus primeras transmisiones experimentales.

En un presente en que el individuo medio depende cada vez más de los sistemas miméticos —del teléfono a la televisión o a Internet— la metáfora de la siniestra ecuación tecnológica entre vida y muerte es aun más significativa. Elegí el Madison Square Park de Nueva York como un espacio apropiado para esta instalación que tendrá la forma de un espectáculo de luz y sonido con video”

*Tony Oursler*

Tony Oursler (1957) vive y trabaja en Nueva York.

#### REFERENCIAS / IMÁGENES

*La máquina de la influencia* (2000)

Tony Oursler

*La incertidumbre del poeta* (1913),

Giorgio de Chirico

*Ferrocarril* (1873),

Edouard Manet

*Deportistas* (circa 1928-32)

Kasimir Malevich

*Vista de Notre Dame* (1914)

Henri Matisse

*El matrimonio de la razón y la pobreza* (1959),

Frank Stella

*Cara* (1927)

Pablo Picasso

*Puerta-ventana en Collioure* (1914)

Henri Matisse

*En el café* (1878)

Edouard Manet

## REFERENCIAS / LECTURAS

La cita de Theodor Adorno pertenece a *Mini - ma Moralia* (Madrid, Taurus, 2001). La frase de Karl Marx está tomada de “*A Contribution to the Critique of Hegel’s Philosophy of Right, Introduction*”, de sus *Early Writings* (London, Penguin Books, New Left Review, 1975). Sobre la discusión entre las propuestas de Henri Matisse y Pablo Picasso, se puede consultar el libro de Yves-Alain Bois, *Matisse and Picasso* (Paris, Flammarion, 1998).

T. J. Clark es profesor de Historia del Arte en la Universidad de California, Berkeley. Entre sus obras publicadas se destacan *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-51*; *Image*

*of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*; *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* y *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*.

El ensayo “*Modernism, Postmodernism, and Steam*” fue leído en noviembre de 2000 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, dentro de la serie “Modernidades”.

Para su publicación en el número 100 de la revista *October* (primavera de 2002), el autor decidió reescribir el texto a la luz de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001. Fue especialmente cedido a *milpalabras* para su primera edición en español.

[Publicado originalmente en la revista *milpalabras* # 4, Buenos Aires: milpalabras, 2002.]

[SUPERVISÓ: H. W., 2005]