

Meyer Shapiro: Un crítico contradictorio

AMPARO SERRANO DE HARO

1. INTRODUCCIÓN: SHAPIRO EN CONTEXTO

A partir de los años 60 la figura del crítico de arte e historiador Meyer Shapiro deja de ser considerada como la voz que clama en el desierto¹ adonde la crítica formalista (primero Barr y luego el todopoderoso Greenberg) le había desterrado, puesto que él defendía una visión social de la historia del arte.

Un cambio en las corrientes críticas se había iniciado ya internacionalmente en los años 50, marcados por la publicación de *La Historia Social de la Literatura y el Arte* de Arnauld Hausser y *La pintura Florentina* de Frederick Antal. Pero en EEUU será a partir de los años 60, con la caída del movimiento pictórico conocido como Expresionismo Abstracto en el academicismo, y el arte «pompié» de sus epígonos, cuando tanto la escuela crítica asociada a él como el arte en sí, son sometidos a juicio. Pictóricamente se hará a través del arte Pop (muchas obras de Jasper Johns y de Robert Rauschenberg son una crítica muy directa al arte anterior) y de nuevas tendencias artísticas que se dirigen a una relación arte-sociedad que parecía haberse perdido de vista. Igualmente, la crítica se dedica a estas nuevas tendencias y hay un renovado interés por analizar el contenido de la obra, en particular la relación del Expresionismo Abstracto con la política y sociedad de ese momento, cuestiones que la crítica formalista había dejado de lado. Estas nuevas corrientes críticas

¹ TUCHMAN, Maurice, «Shapiros call for an alternative interpretation of Modern Art was somehow neglected by contemporary critics but increasingly it attracted influential admirers», pág. 18.

— «Hidden meanings in Abstract art», *The Spiritual in Art. Abstract painting, 1859-1985*. Catálogo. Los Angeles Country Museum of Art. Abbeville Press. New York 1986.

se apoyan en el magisterio de Shapiro que ya en los años 30 defendía esa postura. Sin embargo paradójicamente por esos mismos años Shapiro se interesa por cuestiones formalistas y semánticas dentro del mundo del arte ².

En los años 70 el cambio cultural en EEUU no está ya simplemente dictado por la preponderancia del método sociológico dentro de la historia del arte, sino por otros factores. William Rubin ³ lo relaciona con la importancia que adquiere el arte conceptual (cuyas formas a veces existen únicamente a nivel semántico y no necesitan ser encarnadas en un objeto o imagen determinada) y también por un desplazamiento dentro de la crítica que pasa del ámbito del estudio de pintor para ubicarse en los departamentos universitarios.

Será en los años 70 cuando la editorial Braziller empieza a publicar una recopilación de textos de Shapiro, hasta entonces dispersos en artículos y conferencias, y cuando por vez primera se enjuicia seriamente a un autor cuya reputación, debido a la dificultad de acceso de sus textos, se asentaba en el terreno de la leyenda ⁴.

2. ARTE Y SOCIEDAD

La posición crítica de Shapiro es el resultado de tres factores: marxismo, cultura filosófica americana y pragmatismo, y judaísmo. No es una confluencia extraña en ese momento. De hecho, casi todos los pensadores de los genéricamente denominados años 30 tienen mezcla de al menos dos de estos factores ⁵. Desde los primeros años del siglo xx en EEUU la relación entre modernismo y política de izquierdas, «intellectualidad» y etnia judía son asociaciones inmediatas.

Ya sólo la presentación de sus escritos, artículos puntuales en periódicos políticos, es indicativa de esta importante relación entre modernismo y radicalismo político en el mundo norte-americano, es una relación

² Como demuestran por ejemplo, artículos suyos como «Style», de 1952 y «On some problems in the semiotic of Visual Art», de 1966.

³ RUBIN, William, «Pollock as Jungian illustrator: the limits of psychological criticism», *Art in America*. LXVII, pág. 105. Noviembre, 1979.

⁴ KRAMER, Hilton, «The apples of Meyer Shapiro», *The revenge of the philistines*. Secker & Warburg. London 1986. «It is the fate of certain intellectual figures to achieve a position of such unassailable eminence that their actual writings (...) come somehow to be regarded as "hors concours"», pág. 306.

⁵ No es una coincidencia que el crítico al que normalmente se le contraponen Clement Greenberg sea exactamente el mismo caso.

arte-vida multifacética, que desarrolla más en el terreno de lo pragmático que de lo teórico: «... critics failed to achieve a level of theoretical sophistication comparable with their contemporaries in the Frankfurt School, or with Brecht and Lukacs debating the relationship between Marxism and modernism. The newyorkers were too busy, constantly reacting to events, thinking on their feet as it were. Yet the story of their development suggests that they were at their most sophisticated —at their most potentially theoretical— when they were constantly responding to events»⁶.

El marxismo de Shapiro se articula esencialmente en dos puntos: la relativa autonomía del arte y la necesaria toma de conciencia del artista.

La relativa autonomía del arte es parte del credo que separa a Trosky de Stalin en una línea que llega a Althusser. La relación entre las superestructuras y la estructura ha sido siempre algo complejo y sin resolver dentro de los propios escritos de Marx y Engels. Marx observa (como en el caso de Homero) que hay superestructuras que perviven a pesar de que los orígenes socio-culturales que le dieron vida han desaparecido. Para Shapiro el arte es irreductible a la economía o política pero a la hora de comprender algunas cosas como los cambios en los estilos artísticos o la existencia de varios estilos a la vez, es imprescindible recurrir a elementos más globales. Shapiro como Riegl, está en contra de una visión supra-histórica del desarrollo de un estilo del arte como algo autónomo, en las que el cambio se explica por agotamiento de un estilo o por la teoría de reacción-acción (detrás de la cual Shapiro ve la mano de Roger Fry). Para Shapiro «At its ordinary level the theory of exhaustion and reaction reduces history to the pattern popular ideas on changes in fashion»⁷.

Según Shapiro un estilo reemplaza a otro solamente cuando resulta inadecuado a los nuevos artistas porque han cambiado también las circunstancias vitales e históricas. Sólo así se puede explicar por qué ocurre el cambio en el momento en que ocurre, y por qué la división de los estilos, tanto en literatura como en arte, corresponde a divisiones en la historia de la sociedad.

La preocupación por relacionar arte y sociedad proviene obviamente de su filiación marxista pero también enlaza con una preocupación típicamente norte-americana. Podríamos decir en términos generales que hay una cierta resistencia cultural en EEUU a considerar el arte como un

⁶ TALLACK, Douglas, *Twentieth-Century America. The intellectual and cultural context*. London & New York, pág. 204. Longman 1991.

⁷ SHAPIRO, M., «The nature of abstract art» (1937), *Modern Art. 19th & 20th Centuries*. New York, George Braziller, pág. 188, 1978.

valor en sí. Su aceptación pasará por la inclusión del artista en la denominación general de trabajador (a través de los sindicatos y el programa del New Deal), por su éxito comercial y su incorporación al aparato propagandista del Estado, y por su inclusión teórica en el ámbito mucho más amplio y no-elitista de la experiencia humana ⁸.

Para Shapiro es esencial la relación del artista con la sociedad, y sobre esa base se puede criticar un arte o aceptarlo. Shapiro empieza negando todo valor al arte abstracto porque niega y deforma la realidad, obstruye la posibilidad de actuar sobre ella, pero a medida que la esperanza que tenía en la utopía comunista (basada en la URSS) se desvanece, ve en ese arte al menos la rebeldía del individuo frente al sistema capitalista.

Es muy interesante ver como Shapiro y Greenberg partieron de un análisis similar que subraya la relación de dependencia entre público de élite y vanguardia, y por lo tanto la perversión de la vanguardia. Pero mientras que para Greenberg el énfasis que pone en criterios de calidad le harán finalmente alejarse del interés por ese tipo de estudio, para Shapiro la conexión va a ser primordial. Frecuentemente la expone y sólo redimirá a la vanguardia cuando encuentre en ella, a su vez, valores que puedan ser útiles a la sociedad en general. Shapiro verá en el arte del Expresionismo-Abstracto la respuesta a una sociedad de libertad restringida en que el arte moderno es un impulso liberador: «An individual art in a society, where human beings do not feel themselves to be most individual when they are inert, dreaming tormented, or uncontrolled, would be very different from modern art» ⁹. Para Shapiro el arte abstracto carecería de sentido en la sociedad utópica socialista.

Sólo en el contexto de una sociedad con división laboral en la que escasas veces un individuo lleva su obra hasta su realización final, en la que en definitiva el trabajo sirve para alienar al individuo, el del pintor tiene un sentido liberador: «The painting symbolizes an individual who realizes freedom and deep engagement of the self within his work» ¹⁰. Así, la acción del pintor se distingue de los trabajos mecánicos o de aquellos hechos por la máquina al dar cabida al impulso ¹¹ y al accidente, frente al control absoluto. Mientras las artes de la comunicación pretenden lanzar mensajes unívocos y enajenantes, el arte moderno ofrece un lenguaje

⁸ Ver DEWEY, John, *Art and Experience*.

⁹ SHAPIRO, M.: «The social bases of art» (1936). *Social Realism: Art as a Weapon*. Edited and introduced by David Shapiro. New York. Frederick Ungar Publishing Co., 1973, pág. 127.

¹⁰ SHAPIRO, M., «Recent Abstract Painting» (1957), *Modern Art. 19th & 20th Centuries*, pág. 218.

¹¹ *Ibidem*, pág. 220.

de comunicación difícil, que requiere por parte del espectador un esfuerzo, una experiencia vital.

Finalmente, quizá el mayor hallazgo de Shapiro sea la conexión que establece entre el arte de todas las épocas, pero por un camino distinto al universalismo formalista (el «valor eterno» de la forma), sino por medio de la interrelación entre artista y sociedad, la forma en que el artista refleja, pero no de una forma mecánica, puesto que a la vez enjuicia, los condicionamientos de todo tipo de la época que le ha tocado vivir. En definitiva, acentúa el carácter humano del arte frente a teorías que ven la historia del arte como un «deus ex machina» impuesto desde arriba por alguna fuerza metafísica, o la teoría del desarrollo interno autónomo que presupone que cada área del conocimiento humano tiene su propia lógica interna.

Un punto de menor importancia pero que quizá valga la pena reseñar es la posición de Shapiro frente a lo que es uno de los debates importantes de principio de siglo y que se prolonga hasta el éxito internacional del Expresionismo-Abstracto: el tema del arte nacional. Las preocupaciones por un arte nacionalista atormentan la cultura norte-americana desde que toma conciencia de la idea de progreso implícita en el concepto de vanguardia y que se va afirmando su superioridad económica y política en el concierto de las naciones.

Shapiro aborda el problema en su época más candente: los años 30. Para él el problema del nacionalismo es la afirmación de una visión anti-histórica e inmovilista que superpone un concepto eterno y trascendente del arte de un país a una distinción de estilos según clases sociales y época. Además para Shapiro la idea del nacionalismo tiene tintes que le parecen peligrosos por la asociación entre nación y raza ¹².

3. METODOLOGÍA O CONTRADICCIONES

La publicación de los textos de Shapiro tiene una característica curiosa y es que existen ostensibles cambios de rumbo entre unos textos y otros, existen flagrantes contradicciones que Shapiro no se ha molestado en corregir, ni en atenuar.

La contradicción esencial, que repite además en los dos períodos históricos en los que se ha interesado: el románico y el moderno y consiste

¹² SHAPIRO, M., «Race, Nationality & Art», *Art Front*. March 1936, v. 2; n. 4, págs. 10-12.

en atribuir valores socialmente negativos, primero al arte abstracto y luego, al realismo.

En su estudio del arte románico al principio ve el realismo como la rebelión del artista seglar frente al poder dogmático de la iglesia que desmaterializa la realidad por medio del formato abstracto, para luego asociar la abstracción con lo espiritual y el realismo con el grosero naturalismo. Algo muy parecido le ocurre con la época moderna donde él empieza por asociar el arte realista a nociones como progreso en la Historia del arte, deseo de emancipación social. Finalmente, el realismo acaba por significar el aprisionamiento en las convenciones y códigos de la sociedad, mientras que el arte abstracto, que representaba al principio la huida de la realidad, pasa a ser elogiado por su carácter de expresión autónoma, de autenticidad rupturista con las reglas del sistema capitalista.

Obviamente, la revisión crítica de sus textos ha suscitado un gran interés por estos aspectos contradictorios, para los que se han dado distintas explicaciones.

Para O. K. Werckmeister, las contradicciones de Shapiro son la consecuencia de su «biografía política intelectual»¹³. Sus posiciones encontradas son consecuencia de sus distintos compromisos políticos. Primero, su decepción con el comunismo y la política del frente popular; luego, la liga Troskista y finalmente, la situación de asfixia de la caza de brujas, Maccarthismo y guerra fría. No sólo va viendo gradualmente en la utilización descarada del realismo móviles cada vez más turbios sino que la denuncia del arte abstracto por regímenes autoritarios, entre otras cosas, por su impermeabilidad a la propaganda (como expone Greenberg en su artículo: «Avant-garde and Kitsch») es algo que sin duda le hace cambiar de opinión.

Si para Werckmeister las contradicciones de Shapiro se desarrollan a lo largo del tiempo siguiendo su evolución política, para Hilton Kramer se trata de una contradicción más estática: la que existe entre el esteta y el ideólogo¹⁴. Frente al predominio del elemento religioso en el arte románico, Shapiro, que es un judío secular, lo rechaza, y se centra en lo estético. Igualmente en el caso de artistas como Cezanne, a pesar de su admiración no puede dejar de considerarle una consecuencia de las deformidades del mundo burgués al que pertenece.

¹³ WERCKMEISTER, O. K., «Book Review of Romanesque Art by M. Shapiro», *Art. Quarterly*. New series 11 (Spring 1979), págs. 211-218.

¹⁴ KRAMER, H., *Opus cit.*, pág. 311.

Kuspitt sin embargo recoge esas contradicciones que ven tanto Werkmeister y Kramer, y las integra dentro de una interpretación mucho más interesante y fértil, el pensamiento de Shapiro como un sistema dialéctico.

Para Kuspitt ¹⁵, Shapiro se opone a la forma convencional de concebir la historia del arte, para lo cual se basa en el marxismo, al que defiende de acusaciones reduccionistas a la vez que es consciente de que Marx no dejó suficientemente desarrollada su teoría estética. Una teoría, que ha sufrido restricciones y simplificaciones, por la impuesta lealtad a una línea de partido. Shapiro piensa que él mismo, con su independencia de una línea de partido y con su conocimiento de problemas artísticos, psicológicos e históricos puede encontrar el método apropiado.

Igualmente basado en la dinámica marxista, según Kuspitt, Shapiro ve la creación artística como una tensión entre polos contrapuestos, una dialéctica que no es mecanicista, ni fruto de ningún idealismo trascendental sino que se produce como resultado natural entre las estructuras y las superestructuras, en un proceso dialéctico de individualización que lleva a producir nueva y fresca expresión: una nueva articulación que trasciende sus fuentes a la vez que las renueva. Sin ser consciente de estas tensiones es imposible, según Shapiro, ser consciente del principio de «growth» (es decir de evolución, de crecimiento) en la historia ¹⁶.

Esta actitud dialéctica de Shapiro va a plasmarse, según Kuspitt, en una serie de antítesis fundamentales, de las que la más importante es la de autoridad versus autonomía y una visión desdoblada de todo. Shapiro nunca ve las cosas de forma unitaria, todo tiene un carácter doble —siendo especialmente interesante cuando el desdoblamiento se produce entre forma y significado, tanto visual como verbal— lo que hace que la interpretación de cualquier fenómeno vaya por un camino distinto del que parece a primera vista ¹⁷.

En ese sentido para Kuspitt la dialéctica de Shapiro está cercana a la de Adorno, que ve en ella una señal de la multi-dirección del proceso histórico.

¹⁵ KUSPITT, Donald, «Shapiro's Marxism», *Arts*, págs. 42-44. Noviembre, 1978.

¹⁶ KUSPITT, D., «Meyer Schapiros Marxism». «This leads not only to a conception of form or style as an "a posteriori extrapolated diagram... rarely verified in our direct experience" but to the loss of any "principle of growth"», pág. 43.

¹⁷ KUSPITT, D., «Dialectical reasoning in Meyer Schapiro», *Social Research*, 45 (1978) n.º 1. «Shapiro is fascinated with "reversing the order of interpretation" and a good deal of his work demonstrates such reversal as the consequences of the interplay between manifest and latent meaning», pág. 49.

Por lo tanto Kuspitt lo que más subraya del pensamiento de Shapiro es su carácter dual, dialéctico de forma generalizada, aunque dando una visión positiva de lo que los autores anteriores consideran contradicciones.

Personalmente, creo que es evidente que un autor que permite que sus textos se publiquen reunidos con lo que deja voluntariamente a la vista de todos la evolución contradictoria de su pensamiento, no considera esa evolución un error sino un proceso natural del cual se pueden sacar muchas conclusiones.

Por otra parte, como vimos en la Introducción, la imagen, la leyenda de Shapiro preceden con mucho a la recopilación ordenada y pública de sus trabajos. No es aventurado pensar que muchos autores utilizaron a Shapiro como arma arrojada contra la crítica dominante del formalismo (años 40 y 50) y se sintieron decepcionados cuando la realidad se mostró más rica y compleja de lo que ellos suponían.

En nuestra opinión, y Kuspitt alude a esa posibilidad, Shapiro no profesa el pensamiento dialéctico sino tan sólo en la medida en que abre cualquier tema a numerosas posibilidades, no sólo dos. Su propósito es introducir en la historia del arte un tratamiento multidisciplinar, como demuestra al abordar distintos periodos históricos y crear relaciones de significado entre ellos (como cuando dice que el arte romano es el primer arte moderno) y distintos métodos (predominantemente: sociales como en «The nature of Abstract Art» y «Social Bases of Art»; psicológicos como en «On a painting of Van Gogh»; literarios y eruditos como en «The apples of Cezanne: An essay on the meaning of still life»; formalista como en «Style», etc.) que demuestran su intención de presentar cada tema bajo una nueva luz y no circunscribirlo a una única interpretación.

4. MISIÓN DEL CRÍTICO Y VALORACIÓN DEL ARTISTA

Hay una serie de peculiaridades de Shapiro en su acercamiento crítico a los artistas modernos que cabría subrayar:

- En primer lugar frente a Barr y buena parte de la crítica que sitúan la primera ruptura del llamado arte de vanguardia con los cubistas,

Shapiro insiste en empezar con los impresionistas, basándose en un tipo de razonamiento más social y ético que formal ¹⁸.

- En segundo lugar es muy curioso como en los artículos que dedica a los pintores del Expresionismo-Abstracto (tanto en su primera fase, en que los acusa de ser cómplices del capitalismo, como más tarde cuando considera su expresión autónoma como respuesta en un mundo más y más controlado por el sistema) ¹⁹ no cita nombres de artistas, no habla de ninguno de ellos en concreto. Se puede ver en eso, por una parte un deseo de escaparse de las leyes del mercado, a la que están condenados esos pintores, a través, entre otros factores, de los críticos, que hacen subir y bajar su cotización. Por otra hay un deseo de superar el estudio individualista de cada uno de ellos lo que forzosamente desembocaría en un estudio de estilo, y de poder verlos en una perspectiva más amplia como fenómeno socio-artístico.
- En tercer lugar es muy importante el criterio de evolución o «growth» que es fundamental en las valoraciones positivas que hace Shapiro de Cezanne o de Mondrian ²⁰. Ello disminuye la importancia, tanto comercial como formal, individual de cada obra, en favor del enjuiciamiento general del proceso pictórico, que, obviamente, no tiene valoración comercial. Además, igual que en los puntos anteriores, Shapiro elude los elementos aislados para enlazarlos en una relación. Y en esto Shapiro sigue muy de cerca a pensadores norte-americanos como Dewey o anglo-sajones como Whitehead que valoran más la relación que se establece entre distintos elementos que la sustancia de cada uno de ellos.

Como conclusión cabría decir que, para Meyer Shapiro, la función del crítico consiste en ser capaz de recurrir a todo tipo de metodologías para encuadrar, dentro de una perspectiva histórica, el mayor número posible de puntos de vista en la comprensión de un artista. Y también hay una

¹⁸ SHAPIRO, M., «The Nature of Abstract Art», *Modern Art 19th & 20th Centuries*. «Early Impressionism, too had a moral aspect. In its unconventionalized, unregulated vision (...) there was an implicit criticism of symbolic social and domestic formalities, or at least a norm opposed to these», pág. 192.

¹⁹ Del primer caso tenemos «Nature of Abstract Art» y del segundo «Recent Abstract Painting» (1957) y «On the Humanity of Abstract Painting» (1960).

²⁰ SHAPIRO, M., *Modern Art 19th and 20th Centuries*. «Mondrian» (1978): «one discovers an astonishing range of qualities, a continuous "growth" from his twenties to his last years...», págs. 233 «Cezanne» (1959): «The greatness of Cezanne does not lie only in the perfection of single masterpieces, it lies also in the quality of his whole achievement», pág. 40.

dimensión ética en esa función (precisamente lo que reprocha a Berenson)²¹, que exige criterios de valoración tan independientes como sea posible del ámbito comercial. El crítico debe de luchar por zafarse del engranaje comercial de la sociedad capitalista, en el que se mueven la valoración del artista y la misión del crítico.

²¹ SHAPIRO, M., «Mr. Berenson's values». *Encounter*16. London, págs. 57-64. January, 1961.