

EL RETORNO DE LO REAL

La vanguardia
a finales de siglo

Hal Foster

Akal / Arte Contemporáneo



EL RETORNO DE LO REAL

LA VANGUARDIA A FINALES DE SIGLO

Hal Foster

*Traducción
Alfredo Brotons Muñoz*



Portada: Sergio Ramírez
Título original: *The Return of the Real:
the Avant-Garde at the End of the Century*

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

cultura Libre

© Massachusetts Institute of Technology, 1996, 1999

© Ediciones Akal, S. A., 2001,
para todos los países de habla hispana

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 91 806 19 96
Fax: 91 804 40 28

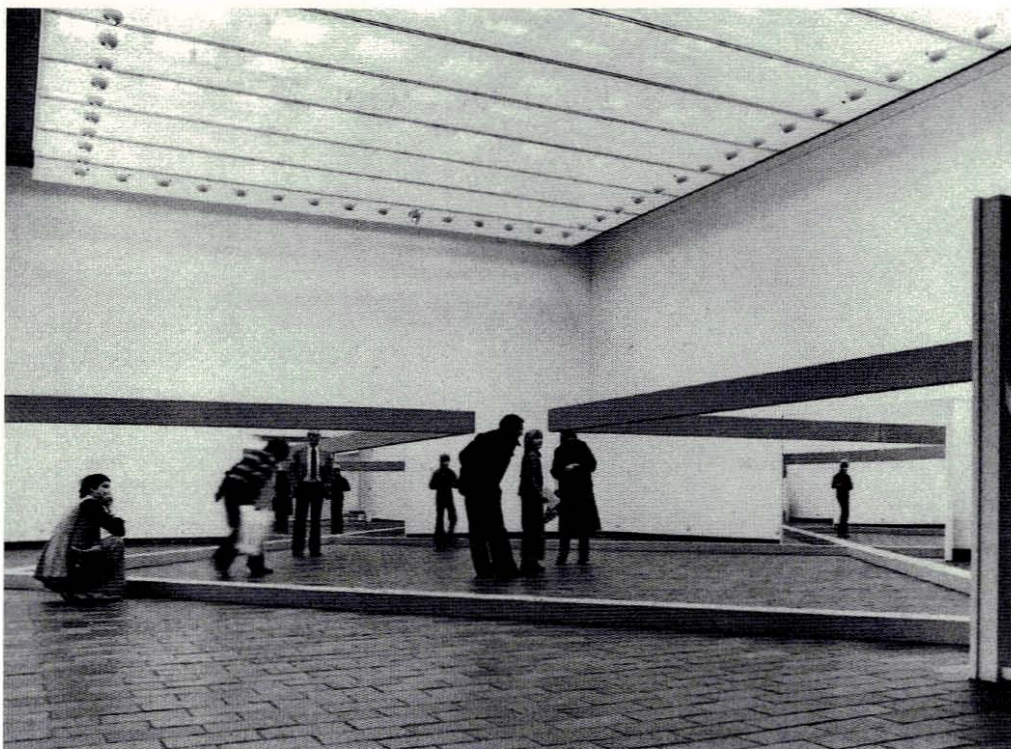
ISBN: 84-460-1329-0
Depósito legal: M. 38.198-2001

Impreso en
Fernández Ciudad, S. L.
(Madrid)

Créditos de ilustraciones:

Marcel Duchamp, *Caja-en-maleta*, 1941, *Dados*, 1946-1966, *Con mi lengua en mi mejilla*, 1959. © 1997 Artist Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París.
Richard Estes, *Autorretrato doble*, 1976. © 1997 Richard Estes/Bajo licencia de VAGA, Nueva York/Marlborough Gallery, Nueva York.
Jasper John, *Diana con vaciados de escayola*, 1955, *Bronce pintado*, 1960. © 1997 Jasper Johns/Bajo licencia de VAGA, Nueva York.
Donald Judd, *Sin título*, 1962, *Sin título*, 1966. © 1997 Herederos de Donald Judd/Bajo licencia de VAGA, Nueva York.
Robert Rauschenberg, *Factum I y II*, 1957. © 1997 Richard Serra/Artist Rights Society (ARS), Nueva York.
Richard Serra, *Dispositivo de una tonelada (Castillo de naipes)*, 1969. © 1997 Richard Serra/Artist Rights Society (ARS), Nueva York.
Andy Warhol, *Desastre con ambulancia*, 1963, *Terciopelo nacional*, 1963, *Desastre de atún*, 1963, *Coche en llamas blanco III*, 1963. © 1997 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artist Rights Society (ARS), Nueva York.

*Para Thatcher Bailey
Charles Wright
Ron Clark*



Robert Morris, *Sin título*, 1977.

INTRODUCCIÓN

No hace mucho tiempo, me encontraba yo con un amigo junto a una obra de arte compuesta por cuatro vigas de madera dispuestas en un largo rectángulo, con un espejo colocado detrás de cada esquina de modo que reflejara los otros. Mi amigo, un artista conceptual, y yo conversábamos sobre la base minimalista de aquella obra: su recepción por los críticos entonces, su elaboración por los artistas más tarde, su importancia para los practicantes hoy en día, todos ellos temas de los que este libro también se ocupa. Enfrascados en nuestra charla, perdimos de vista a la hija de mi amigo mientras jugaba entre las vigas. Pero entonces, avisados por su madre, levantamos la vista y vimos a la niña atravesar el espejo. En el interior del salón de espejos, la *mise-en-abîme* de vigas, cada vez se alejaba más de nosotros, entró en la lejanía y también en el pasado.

Sin embargo, de pronto allí estaba ella justo detrás de nosotros: todo lo que había hecho había sido saltar por entre las vigas en la habitación. Y allí estábamos nosotros, un crítico y un artista informados sobre arte contemporáneo, aleccionados por una niña de seis años, incapaces de encajar nuestra teoría con su práctica. Pues su juego con la obra no sólo llamaba la atención sobre temas específicos del minimalismo —las tensiones entre los espacios que sentimos, las imágenes que vemos y las formas que conocemos—, sino también sobre algunos deslizamientos generales que se han producido en el arte durante las últimas tres décadas, como son las nuevas intervenciones sobre el espacio, las diferentes construcciones de la visión y las definiciones ampliadas del arte. Su acción tenía asimismo una dimensión alegórica, pues describió una figura paradójica *en el espacio*, una recesión que es también un retorno, lo cual me hizo evocar la figura paradójica *en el tiempo* descrita por la vanguardia. Pues incluso cuando vuelve al pasado, la vanguardia también retorna del futuro, reubicado por el arte innovador en el presente. Esta extraña temporalidad, perdida en las historias del arte del siglo XX, es uno de los temas principales de este libro.

Parcial en intereses (nada digo sobre muchos acontecimientos) y parroquial en ejemplos (yo no dejo de ser un crítico con base en Nueva York), este libro no es una historia: se concentra únicamente en algunos modelos del arte y la teoría de las tres

últimas décadas. Pero tampoco celebra el falso pluralismo del museo, el mercado y la academia posthistóricos en los que todo vale (hasta donde las formas aceptadas predominan). Por el contrario, insiste en que las genealogías específicas del arte y la teoría innovadores existen más allá de esta época, y rastrea estas genealogías a través de notables transformaciones. Crucial resulta aquí la relación (abordada en el capítulo 1) entre los giros [*turns*] en los modelos críticos y los retornos [*returns*] de las prácticas históricas: ¿cómo una reconexión con una práctica pasada apoya una desconexión de una práctica actual y/o el desarrollo de una nueva? Ninguna cuestión es más importante para la neovanguardia de la que este libro se ocupa; es decir, para el arte desde 1960 que recupera inventos de la vanguardia con fines contemporáneos (por ejemplo, el análisis constructivista del objeto, la manipulación de la imagen a través del fotomontaje, la crítica premeditada de la exposición).

La cuestión de los retornos históricos es antigua en la historia del arte; de hecho, en la forma del renacimiento de la antigüedad clásica, es fundacional. Preocupados por abarcar diversas culturas en una narración única, los fundadores hegelianos de la disciplina académica representaron estos retornos como movimientos dialécticos que hacían avanzar la peripecia del arte occidental y propusieron figuras apropiadas para esta narración histórica (así, Alois Riegl sostuvo que el arte avanza a la manera en que gira un tornillo, mientras que Heinrich Wölfflin aportó la imagen afín de una espiral)¹. Pese a las apariencias, esta noción de una dialéctica no fue rechazada en la modernidad; al menos por lo que se refiere al formalismo angloamericano, se continuó, en parte, por otros medios. «La modernidad nunca ha significado nada parecido a una ruptura con el pasado», proclamó Clement Greenberg en 1961, en los inicios del período del que aquí me voy a ocupar; y en 1965 Michael Fried fue explícito: «hace ya más de un siglo que en las artes visuales funciona una dialéctica de la modernidad»².

Evidentemente, estos críticos subrayaban la naturaleza categórica del arte visual a la Kant, pero lo hacían para conservar su vida histórica a la Hegel: se demandaba del arte que se atuviera a su espacio, «a su área de competencia», a fin de que pudiera sobrevivir e incluso prosperar en el tiempo, y así «mantener los pasados niveles de excelencia»³. De modo que había una modernidad formal ligada a un eje temporal, diacrónico o vertical; en este respecto se oponía a una modernidad vanguardista que sí aspiraba a «una ruptura con el pasado», la cual, preocupada por ampliar el área de competencia artística, favorecía un eje espacial, sincrónico u horizontal. Uno de los principales méritos de la neovanguardia abordados en este libro es que trataba de mantener estos dos ejes en coordinación crítica. Lo mismo que la pintura y la escultura

¹ Véase Alois RIEGL, «Late Roman or Oriental?» (1902), en Gerd Schiff (ed.), *German Essays on Art History*, Nueva York, Continuum, 1988, p. 187; y Heinrich WÖLFFLIN, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, trad. ingl. M. D. Hottinger, Nueva York, Dover, 1950, p. 234 [ed. cast.: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 454].

² Clement GREENBERG, «Modernist Paintings» (1961), *Art and Literature* (Primavera de 1965), p. 199, y Michael FRIED, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Cambridge, Fogg Art Museum, 1965, p. 9.

³ Greenberg, «Modernist Paintings», cit., pp. 193, 201.

tardomodernas defendida por los críticos formalistas, reelaboró sus ambiciosos antecedentes y de este modo sostuvo el eje vertical o la *dimensión histórica* del arte. Al mismo tiempo, recurrió a los paradigmas del pasado para abrir *posibilidades* presentes y de ese modo desarrolló también el eje horizontal o la *dimensión social* del arte.

Hoy en día la orientación de muchas prácticas ambiciosas es diferente. A veces el eje vertical es despreciado en favor del eje horizontal, y a menudo la *coordinación* entre ambos parece rota. En cierto modo, este problema puede achacarse igualmente a la neovanguardia en su implícito deslizamiento de un criterio disciplinario de *calidad*, juzgado en relación con niveles artísticos del pasado, a un valor vanguardista de *interés*, provocado por el cuestionamiento de los límites culturales del presente; pues este deslizamiento implícito (tratado en el capítulo 2) comportó un movimiento parcial de las formas intrínsecas del arte a los problemas discursivos en torno al arte. Sin embargo, solamente la neovanguardia temprana no realizó este cambio putativo de «una sucesión histórica de técnicas y estilos» a «una simultaneidad de lo radicalmente dispar»⁴. Únicamente con el giro etnográfico del arte y la teoría contemporáneos, como sostengo en el capítulo 6, es tan pronunciado el giro de las elaboraciones específicas para el medio a los proyectos específicos para el debate⁵.

La mayoría celebra esta expansión horizontal, pues ha recuperado para el arte y la teoría sitios y públicos largo tiempo apartados de ellos y ha abierto otros ejes verticales, otras dimensiones históricas, al trabajo creativo. Pero este movimiento también suscita interrogantes. En primer lugar, está la cuestión del *valor* invertido en los cánones del arte del siglo XX. Este valor no está establecido: siempre hay invención formal que redespigar, sentido social que resignificar, capital cultural que reinvertir. Renunciar sin más a este valor es un error, estética y estratégicamente. En segundo lugar, está la cuestión de la *pericia*, que tampoco debería despreciarse como elitista. A este respecto, la expansión horizontal del arte ha depositado una enorme carga sobre los hombros tanto de los artistas como de los espectadores: cuando uno pasa de un proyecto a otro, debe calibrar el aliento discursivo así como la profundidad histórica de no pocas representaciones diferentes, a la manera en que un antropólogo entra en una nueva cultura con cada nueva exposición. Esto es muy difícil (aun para los críticos que hacen poco más), y esta dificultad puede impedir el consenso sobre la necesidad del arte, por no hablar del debate sobre los criterios del arte significativo. Cuando las diferentes comunidades interpretativas se gritan unas a otras o caen en el silencio, los ignorantes reaccionarios pueden apoderarse del foro público sobre el arte contemporáneo, lo cual por cierto ya han hecho para condenarlo.

⁴ Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, 1974, trad. ingl. de Michael Shaw, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 64 [ed. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 123]. De sus influentes tesis me ocupo en los capítulos 1 y 2.

⁵ La dimensión etnográfica no es nueva en la historia del arte; se detecta a cada paso en los escritos de Riegl, Aby Warburg y otros, donde a menudo se halla en tensión con el imperativo hegeliano de la disciplina. Esta dimensión reaparece en estudios de la cultura visual (por no hablar de los estudios culturales y el nuevo historicismo); de hecho, la presencia de la «cultura» a este respecto sugiere que el discurso guardián de este campo emergente puede ser la antropología más que la historia. Sobre esta cuestión, véase *October* 77 (verano de 1996).

Una de las principales preocupaciones de este libro es, pues, la coordinación de los ejes diacrónico (o histórico) y sincrónico (o social) en el arte y la teoría. De esta preocupación derivan las dos nociones que rigen lo que trato (en los capítulos 1 y 7 en particular). La primera es la noción de *parallax*, que implica el aparente desplazamiento de un objeto causado por el movimiento real de su observador. Esta figura subraya que los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y que estas posiciones las definen esos marcos. También cambia los términos de estas definiciones de una lógica de la transgresión vanguardista hacia un modelo de (des)plazamiento deconstructivo, lo cual es mucho más adecuado para las prácticas contemporáneas (donde el giro del «texto» intersticial al «marco» institucional es pronunciado). La reflexividad del espectador envuelta en la noción de *parallax* se anticipa también en la otra noción fundamental en este libro: la *acción diferida*. En Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida. Aquí yo propongo que la significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de un modo análogo, mediante una compleja alternancia de anticipación y reconstrucción.

Tomadas juntas, por lo tanto, las nociones de *parallax* y de acción diferida reactivan el cliché no sólo de la neovanguardia como meramente redundante de la vanguardia histórica, sino también de lo posmoderno como una fase tardía en relación con lo moderno. De esta manera espero que maticen mis explicaciones tanto de los deslizamientos estéticos como de las rupturas históricas. Por último, si este modelo de *retroacción* puede contribuir a cualquier resistencia simbólica a la obra de *retroversión* tan difundida en la cultura y la política de hoy en día —es decir, el desmontaje reaccionario de las transformaciones progresistas del siglo—, tanto mejor⁶.

Este libro rastrea unas cuantas genealogías del arte y la teoría desde 1960, pero con el fin de aproximarse a la *actualidad*: ¿qué produce un presente como diferente y cómo un presente enfoca a su vez un pasado? Esta pregunta implica también la relación del crítico con la obra histórica y aquí nadie escapa al presente, ni siquiera el historiador del arte. La comprensión histórica no depende del apoyo contemporáneo, sino que parece requerirse un compromiso con el presente, sea artístico, teórico y/o político. Por supuesto, los historiadores innovadores del arte moderno tienden desde hace mucho

⁶ Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, cit. Los años sesenta vieron las elaboraciones teóricas más importantes de tales rupturas, como en el «deslizamiento del paradigma» anticipado por Thomas KUHN en *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962 [ed. cast.: *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, FCE, 1990] y la «ruptura epistemológica» desarrollada por Louis Althusser y Michel Foucault (partiendo de Gaston Bachelard y Georges Canguilhem). Algunos artistas y críticos aspiraban a tal reflexividad epistemológica, a pensar en términos de paradigmas más que de teleología. Sin embargo, innovación artística y revolución científica tienen poco en común. Y aunque yo hago referencia a deslizamientos y rupturas, las transformaciones aquí rastreadas no son tan abruptas o totales. Por el contrario, este libro intenta un doble movimiento de giros y retornos, de genealogías y acciones diferidas. Los Mekons son quienes ponen las mejores letras a esta retroacción: «Vuestros muertos están enterrados, los nuestros han renacido, / vosotros dispersáis las cenizas, nosotros encendemos el fuego, / ellos hacen cola para bailar sobre la tumba del socialismo, / éste es mi testimonio, la confesión de un dinosaurio, / ¿cómo puede estar algo realmente muerto cuando ni siquiera ha sucedido?» («The Funeral», en *The Cune of the Mekons*, Reino Unido, Blast First/Mute Record Ltd., 1991).

tiempo a ser críticos incisivos también de las prácticas contemporáneas, y esta visión paralláctica ha llevado con frecuencia a otros criterios en relación con ambos objetos de estudio⁷.

Anticipo esta cuestión no para destacar mi nombre, sino para subrayar lo que me diferencia de los demás. Prominentes historiadores del arte como Michael Fried, Rosalind Krauss y T. J. Clark difieren en cuanto a métodos y motivaciones, pero comparten una profunda convicción en el arte moderno, y de alguna manera esta convicción es generacional. Los críticos formados en el mismo ambiente que yo son más ambiguos en relación con este arte no sólo porque lo recibimos como una cultura oficial, sino porque fuimos iniciados por prácticas que aspiraban a romper con sus modelos dominantes. Así, también para nosotros se había aliviado la ansiedad de la influencia que a partir de Pablo Picasso y a través de Jackson Pollock fluía hasta alcanzar a los artistas ambiciosos en los sesenta; un indicio de nuestra diferencia (para nuestros predecesores, sin duda, de nuestra decadencia) era que el ángel con el que luchábamos era Marcel Duchamp por mediación de Andy Warhol, más que Picasso por mediación de Pollock. Más aún, estas dos narraciones épicas habían pasado por el crisol del feminismo, que los cambió profundamente⁸. De manera que un crítico como yo, investido de la genealogía minimalista del arte, debe diferir de otro implicado en el expresionismo abstracto: el arte moderno no le resultará indiferente, pero tampoco lo convencerá enteramente. De hecho, en el capítulo 2 sostengo que este tema de la imitación puede situar al crítico en un punto crucial del arte moderno y, por lo tanto, llevarlo a prestar más atención a sus contradicciones que a sus triunfos⁹.

Como otros en mi ambiente, pues, me encuentro a cierta distancia del arte moderno, pero a poca de la teoría crítica. En particular, me encuentro cerca del giro semiótico que revigorizó a gran parte del arte y la crítica sobre el modelo del texto en la segunda mitad de los setenta (algo tratado en el capítulo 3), pues me formé como crítico durante esa época, cuando la producción teórica se hizo tan importante como la artística. (A muchos de nosotros nos parecía más provocadora, innovadora, urgente;

⁷ Incluso la resistencia a las prácticas contemporáneas puede ser productiva. Erwin Panofsky escribió brillantemente sobre la perspectiva y la proporción a principios de los años veinte —precisamente cuando habían devenido irrelevantes para el arte innovador— y en los años treinta su modelo iconográfico pareció enfrentado a una abstracción moderna que lo desafiaba. Quizá la historia del arte llega siempre tarde de este modo, pero no debería ser un lugar de refugio, de melancólica negación de la pérdida actual. La resistencia puede ser productiva; el bloqueo, no.

⁸ Del arte feminista me ocupo, pero no en un capítulo aparte, pues su trabajo más efectivo lo veo en relación con una genealogía de otras prácticas, una genealogía que sin duda él reorienta, pero inmanentemente, desde dentro. Tampoco incluyo estudios separados del arte conceptual, el arte procesual, el arte de la *performance*, etc. Mi ambiente más propio es el minimalismo, y es a través de este prisma como yo tiendo a ver estas prácticas.

⁹ Así como el arte invoca a diferentes críticos, la crítica impone diferentes temas. (Tal autoimposición es uno de los motivos de este libro, especialmente allí donde se ocupa de la distancia crítica.) El formalismo angloamericano es autoconsciente a este respecto, comprometido como está con «la vida como pocos se inclinan a vivirla: en un estado de continua alerta intelectual y moral» (Fried, *Three American Painters*, cit., p. 9). Como señalo en el capítulo 2, este modelo demanda que el arte mueva a la convicción, que promueva un tema a la vez ilustrado y objeto de devoción. Otros modelos demandan otras cosas del tema, como la duda crítica.

pero entonces no había una contienda real entre, por ejemplo, los textos de Roland Barthes o Jacques Derrida y la pintura *new-image* o la arquitectura pop-historicista). Sin embargo, por lo que se refiere a la teoría crítica, tengo el interés de un iniciado de segunda generación, no el celo de un converso de primera generación. Con esta ligera distancia intento tratar la teoría crítica, no sólo como una herramienta conceptual, sino como una forma simbólica e incluso sintomática.

Aquí podrían aventurarse dos intuiciones retrospectivas. Desde mediados de los sesenta la teoría crítica ha funcionado como una continuación secreta de la modernidad por otros medios: tras el declive de la pintura y la escultura tardomodernas, ocupó la posición de las bellas artes, al menos en la medida en que conservaba valores tales como la dificultad y la distinción, que habían perdido importancia en la forma artística. Asimismo, la teoría crítica ha servido como una continuación secreta de la vanguardia por otros medios: tras el clímax de las revueltas de 1968, también ocupó la posición de la política cultural, al menos en la medida en que la retórica radical compensaba un poco del activismo perdido (a este respecto, la teoría crítica es una neovanguardia por derecho propio). Este doble servicio secreto —como sucedáneo de las bellas artes y sustituto de la vanguardia— ha atraído a muchos seguidores diferentes.

Una de las maneras en que trato la teoría crítica como objeto histórico es tomando en consideración sus conexiones sincrónicas con el arte avanzado. Desde los sesenta ambos han compartido al menos tres áreas de investigación: la estructura del signo, la constitución del sujeto y la ubicación de la institución (por ejemplo, no sólo los papeles del museo y de la academia, sino también el lugar del arte y la teoría). Este libro se ocupa de estas áreas generales, pero se centra en relaciones específicas tales como la existente entre la genealogía minimalista del arte y la preocupación fenomenológica por el cuerpo de un lado y por el análisis estructuralista del signo de otro (algo tratado en el capítulo 2), o por la afinidad entre la genealogía pop del arte y la explicación psicoanalítica de la visualidad desarrollada por Jacques Lacan más o menos en la misma época (tema tratado en el capítulo 5). También se concentra en momentos particulares en los que el arte y la teoría son reubicados por otras fuerzas: por ejemplo, cuando las instalaciones para un sitio específico o los *collages* de foto-texto replican los mismos efectos a los que por otro lado se resisten, la fragmentación del signo-mercancía (capítulo 3); o cuando un método crítico como la deconstrucción se convierte en una táctica cínica del posicionamiento del mundo artístico (capítulo 4).

Considérense tales momentos como fracasos totales o como revelaciones parciales, suscitan la cuestión del *criticismo* del arte y la teoría contemporáneos (el desarrollo histórico de este valor se trata en los capítulos 1 y 7). Ya he señalado unos cuantos aspectos de la crisis actual tales como una relativa desatención a la historicidad del arte y un casi eclipse de los espacios contestatarios. Pero estos lamentos por una pérdida de asidero histórico y distancia crítica son viejos estribillos y a veces expresan poco más que la ansiedad del crítico por una pérdida de función y poder. Pero esto no los convierte en ilegítimos o narcisistas. ¿Cuál es el lugar de la crítica en una cultura visual que es eternamente *administrada* —desde un mundo artístico dominado por agentes de promoción con escasa necesidad de crítica hasta un mundo mediático de corporaciones

de comunicación-y-entretenimiento sin ningún interés por nada—? ¿Y cuál es el lugar de la crítica en una cultura política que es eternamente *afirmativa*, especialmente en medio de las guerras culturales que llevan a la derecha a *amenazar con o lo tomas o lo dejas* y a la izquierda a preguntarse *dónde estoy en este cuadro?* Por supuesto, esta misma situación hace igualmente urgentes para siempre los viejos servicios de la crítica: cuestionar un *statu quo* político-económico comprometido con su propia reproducción y provecho sobre todo lo demás, y mediar entre grupos culturales que, privados de una esfera pública para el debate abierto, no pueden parecer más que sectarios. Pero tomar nota de las necesidades no es mejorar las condiciones.

Algunos factores obstaculizan la crítica de arte en particular. Ni defendidos por el museo ni tolerados por el mercado, algunos críticos se han retirado a la academia, mientras otros se han alistado en la administración de la industria cultural: los medios de comunicación, la moda, etc. Esto no es un juicio moral: incluso en la época abarcada por este libro, los pocos espacios en que una vez se permitió la crítica de arte se han estrechado enormemente y los críticos han seguido a los artistas obligados a cambiar el ejercicio de la crítica por la supervivencia económica. Un doble giro en estas posiciones ha empeorado las cosas: mientras unos artistas abandonaron el ejercicio de la crítica, otros adoptaron posiciones teóricas como si fueran críticas premeditadas y algunos teóricos se adhirieron a posturas artísticas con exactamente la misma ingenuidad¹⁰. Si los artistas esperaban ser elevados por la teoría, los teóricos contaban con ser apoyados por el arte; pero a menudo ambas proyecciones no respondían más que a sentidos malentendidos: el arte no es teórico, no produce conceptos críticos, por derecho propio; y la teoría es únicamente suplementaria, aplicable o no según se considere conveniente. Como resultado, entre la ilustración de la estética de los bienes de consumo en el arte de finales de los ochenta, por ejemplo, y la ilustración de la política de género en el arte de principios de los noventa puede ser que no haya muchas diferencias formales. Tanto el cinismo de aquélla como el voluntarismo de ésta desprecian a menudo el trabajo con la forma: en el primer caso como fútil, en el segundo como secundario. Y a veces estos malentendidos —que el arte no es en sí mismo teórico ni político, que la teoría es ornamental y la política externa— *imposibilitan* el arte teórico y el político, y lo hacen en nombre de uno y otro.

Esto no es apartar a la teoría de los artistas ni al arte de la política; ni alentar las agresiones de los medios de comunicación contra la teoría ni la caza de brujas de la derecha. (A veces la teoría *está* cargada lingüísticamente y es irresponsable políticamente, pero eso no significa ni remotamente, como el *New York Times* supone, que la crítica de arte sea mera palabrería y la deconstrucción una apología del Holocausto.)

¹⁰ Esto no es una reivindicación territorial; es sólo la demanda de que la cultura visual no sea tratada como una nueva colonia. Con frecuencia, los estudios de arte y de literatura comparten modelos: la noción de *obra* en la nueva crítica o la de *texto* en la teoría posmoderna. En el capítulo 6 sostengo un enfoque etnográfico del arte y de la teoría; esta es la faceta «cultural» del ámbito de la cultura visual. Pero hay también una faceta «visual», a la que se accede por medio de la *imagen*. Así como la «cultura» se rige por supuestos antropológicos, así la «imagen» se rige por proyecciones psicoanalíticas, y por ambos lados se han legitimado obras que no son tanto interdisciplinarias como adisciplinarias.

Por el contrario, de lo que se trata es de insistir en que la teoría crítica es immanente al arte innovador y que la autonomía relativa de lo estético puede ser un recurso crítico. Ésta es la razón de que me oponga a una denigración prematura de la vanguardia. Como señalo en el capítulo 1, la vanguardia es obviamente problemática (puede ser hermética, elitista, etc.); sin embargo, recodificada en términos de articulaciones resistentes y/o alternativas de lo artístico y lo político, sigue siendo un constructo que la izquierda abandona a su suerte. La vanguardia no tiene patente de criticismo, por supuesto, pero un compromiso con tales prácticas no excluye un compromiso simultáneo con otras.

La demanda de esta multifocalidad sí se añade a la carga del arte y la crítica progresistas, y la situación en el arte y la academia ayuda poco. En ambos mundos, una reacción política ha manipulado una crisis económica para producir un clima reactivo dominado por la llamada a la vuelta conservadora a las tradiciones de autoridad (y a menudo de autoritarismo)¹¹. La gran amenaza para el arte y la academia, se nos dice, procede de los artistas sinvergüenzas y de los radicales irredentos; pero esto nos lo dicen reaccionarios subsidiados, y son estos ideólogos de los fundamentos conservadores quienes han hecho el verdadero daño, pues lo que erosiona la fe pública en el arte y la academia son tales fantasmas del artista y del académico. Esto es casi un secreto de Estado: en cuanto la derecha ha dictado las guerras culturales y dominado la imagen pública del arte y la academia, el lego ha asociado aquél con la pornografía, ésta con el adoctrinamiento y a ambos con un mal uso del dinero del contribuyente. Tales son los réditos de la campaña derechista: mientras la izquierda hablaba de la importancia política de la cultura, la derecha la *practicaba*¹². Sus filósofos han triunfado donde los lectores de Marx fracasaron: han transformado el mundo, y volverlo a transformar costará un gran esfuerzo.

Cuando tanto el Estado cooperativo como el contrato social han caducado, preocuparse por el mundo del arte y el mundo académico puede resultar ridículo. Pero las batallas que se libran en estos terrenos también son importantes: los ataques a la acción afirmativa y a las iniciativas multiculturales, a la financiación pública y a la corrección política (un ejemplo clásico de crítica de izquierdas convertida en arma de derechas). También en estos mundos muestra sus verdaderos colores la revolución de los ricos, pues nuestros gobernantes actuales han revelado un renovado desprecio no sólo hacia la compensación social, sino hacia el apoyo cultural (al menos, los antiguos ricos tenían el buen gusto de ser arribistas). En último término, sin embargo, el arte y la academia tienen el muy fundamental interés de la conservación, en una cultura administrada y afirmativa, de espacios para el debate crítico y la visión alternativa.

Una vez más (rei)vindicar tales espacios no es fácil. Por una parte, es un trabajo de *desarticulación*: de redefinición de términos culturales y de recuperación de posicio-

¹¹ La llamada alternativa en la academia, una fusión de disciplinas en programas, inspira también sospechas.

¹² Véase Michael BÉRUBÉ, *Public Access: Literary Theory and American Cultural Politics*, Nueva York, Verso, 1994. Por otro lado, la reacción derechista ha investido al arte y a la academia por igual de una prominencia política que ni uno ni otra ha tenido desde los años sesenta, y esta significación simbólica podría convertirse en una ventaja.

nes políticas. (Aquí uno tiene que disipar los fantasmas reaccionarios del arte y la academia así como desenmarañar las críticas de izquierdas a tales instituciones de los ataques de la derecha.¹³) Por otra, es un trabajo de articulación: de mediación entre contenido y forma, significantes específicos y marcos institucionales. Ésta es una tarea difícil pero no imposible; me ocuparé de algunas prácticas exitosas, aunque provisionalmente, en tales (des)articulaciones. Un punto de partida es recuperar las prácticas críticas interrumpidas por el golpe neoconservador de los ochenta, que es precisamente lo que algunos artistas, críticos e historiadores jóvenes hacen hoy en día. Este libro es mi contribución a ese trabajo¹⁴.

El capítulo 1 prepara mi estudio de los modelos críticos en el arte y la teoría desde 1960 mediante una nueva articulación de las vanguardias históricas y las neovanguardias. El capítulo 2 presenta el arte minimalista como un punto capital en esta relación en los años sesenta. El capítulo 3 se ocupa de la subsiguiente reformulación de la obra de arte como texto en los setenta. Y el capítulo 4 narra la disolución de este modelo textual en un convencionalismo generalizado durante los años ochenta. En los capítulos 5 y 6 se examinan dos reacciones contemporáneas a esta doble inflación del texto y la imagen: un giro hacia lo real en cuanto evocado a través del cuerpo violado y/o el sujeto traumático, y un giro hacia el referente en cuanto fundamentado en una identidad dada y/o una comunidad concreta. Por último, el capítulo 7 (que es más epílogo que conclusión) amplía mi estudio a tres discursos cruciales para el arte y la teoría de este tiempo: la crítica del sujeto, la negociación del otro cultural y el papel de la tecnología. Los capítulos cuentan historias conectadas entre sí (para mí es muy importante recuperar la eficacia de tales narraciones), pero no es preciso leerlos consecutivamente.

Dedico este libro a tres personas que han mantenido espacios críticos abiertos para mí: Thatcher Bailey, fundador de Bay Press; Charles Wright, director del Dia Art Center

¹³ En el capítulo 5 me ocupo de una ulterior reciprocidad entre las provocaciones izquierdistas y las prohibiciones derechistas. En este trabajo de (des)articulación me centro en la estrategia neoconservadora de las dos últimas décadas. Su esencia es doble: en primer lugar, denunciar la vanguardia y las culturas populares como hedonistas, y luego culpar a esta mala cultura de los estragos debidos a un capitalismo que es hedonista; en segundo lugar, celebrar las culturas tradicionales y autoritarias como éticas, y luego usar esta buena cultura (de los valores familiares y todo eso) para comprar votos para este capitalismo rapaz (que, sin ocuparse nunca de la clase trabajadora, tampoco hace mucho caso de la clase media). Es un truco inteligente, pero cómo es posible que haga caer a tantas personas aun cuando lo vean venir? Ahí es donde entra en juego el trabajo de (des)articulación (por no hablar de la crítica de la razón cínica).

¹⁴ A menudo especulativo, este libro está bajo la influencia de las explicaciones casi totalistas de la cultura capitalista formuladas en los reaganómicos ochenta. Los límites de estas explicaciones están claros (no dejan mucho margen a la gesión), pero sin embargo sigue siendo necesario comprender esta lógica cultural. Hoy en día son demasiados los críticos que hacen un fetiche de la especificidad histórica, como si, una vez rastreado el contexto, la verdad contingente de un problema dado surgirá por sí sola.

Algunas partes del capítulo 1 han aparecido en «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?», *October* 77 (otoño de 1994); algunas del capítulo 2 en «The Crux of Minimalism», en Howard Singerman (ed.), *Individuals*, Los Ángeles, Museum of Contemporary Art, 1986; del capítulo 3 en «Wild Signs», en Andrew Ross (ed.), *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1989; y del capítulo 7 en «Postmodernism in Parallax», *October* 63 (invierno de 1993).

desde 1986 hasta 1994; y Ron Clark, jefe del Whitney Museum Independent Study Program. Crecí con Thatcher y Charlie en Seattle, y ellos me apoyaron como crítico en Nueva York: Thatcher como editor, Charlie como patrocinador y ambos como amigos durante años. Con el mismo espíritu quiero dar las gracias a otros viejos amigos (Andrew Price, John Teal, Rolfe Watson y Bob Strong) y a mi familia (Jody, Andy y Becca). Hace más de una década Ron Clark me invitó a tomar parte en el Programa Whitney, donde fui director de estudios críticos y de conservación en la época en que concebí este libro. Nuestros seminarios con Mary Kelly siguen siendo importantes para mí y amplió mi gratitud a todos los participante en el programa durante años. En cuanto a la comunidad intelectual, estoy en deuda con mis amigos de *October*: Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Denis Hollier, Silvia Kolbowski, Rosalind Krauss, Annette Michelson y Mignon Nixon; así como en Cornell: David Bathrick, Susan Buck-Moors, Mark Seltzer y Geoff Waite. (Me siento agradecido a otros amigos también, especialmente a Michel Feher, Eric Santner y Howard Singerman... demasiados para citarlos a todos.) Algunas partes de este libro fueron escritas en la Cornell Society for the Humanities y doy las gracias a sus directores, Johanthan Culler y Dominick LaCapra. Finalmente, estoy en deuda con Carolyn Anderson, Peter Brunt, Miwon Kwon, Helen Molesworth, Charles Reeve, Lawrence Shapiro, Blake Stimson y Frazer Ward; ellos me han enseñado tanto como yo a ellos. Lo mismo es cierto en otro sentido de Sandy, Tait y Thatcher.

Nueva York, invierno de 1995

EL RETORNO DE LO REAL



Marcel Duchamp: *Caja-en-maleta*, edición de lujo, 1941, con miniaturas (en el sentido de las agujas del reloj) de *La novia* (1912), *Aire de París* (1919), *El gran vidrio* (1915-1923), *Tu m'* (1918), *Peine* (1916), *Nueve moldes masculinos* (1914-1915), *Trineo que contiene un molino de agua* (1913-1915), *Tres paradas normales* (1913-1914), *Fuente* (1917), *Prenda plegable de viajero* (1916).

¿QUIÉN TEME A LA NEOVANGUARDIA?

La cultura de posguerra en Norteamérica y Europa Occidental está llena de *neos* y *posts*. Hay muchas repeticiones y rupturas en este período: ¿cómo las distinguimos en especies? ¿Cómo establecemos la diferencia entre el retorno a una forma arcaica de arte que alienta tendencias conservadoras en el presente y el retorno a un modelo perdido de arte hecho para desplazar modos consuetudinarios de trabajar? O, en el registro de la historia, ¿cómo establecemos la diferencia entre una explicación escrita en apoyo del *status quo* cultural y una explicación que trata de cuestionarlo? En realidad, estos retornos son más complicados, incluso más compulsivos, de como los presentes, especialmente ahora, a finales del siglo XX, cuando las revoluciones de sus inicios parecen desmoronarse y formaciones que se pensaba que llevaban mucho tiempo muertas renacen con extraordinaria vitalidad.

En el arte de posguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida¹. El retorno de estos procedimientos no se rige por ninguna norma: no existe ni un solo caso estrictamente revisionista, radical o compulsivo. Aquí, sin embargo, me centraré en los retornos que aspiran a una consciencia crítica de las convenciones artísticas y las condiciones históricas.

En «¿Qué es un autor?», un texto escrito a principios de 1969 en pleno apogeo de tales retornos, Michel Foucault, al referirse de pasada a Marx y Freud, los llama «incitadores de las prácticas discursivas» y se pregunta por qué en determinados momentos se regresa a los textos originales del marxismo y el psicoanálisis, un retorno en forma de

¹ Peter Burger plantea la cuestión de la neovanguardia en *Theory of the Avant-Garde* (1974) [ed. cast.: véase Introducción, nota 4], sobre la que volveremos posteriormente; pero Benjamin Buchloh ha especificado sus repeticiones de paradigmas en varios textos aparecidos en los últimos quince años. Este capítulo está escrito en diálogo con su crítica y en su transcurso trataré de dejar claro tanto lo que le debo como aquello en que difiero.

lectura rigurosa². Lo que se da a entender es que, por radical que sea (en el sentido de *radix*: a la raíz), la lectura no será otra acrecentación del discurso. Por el contrario, se abrirá paso por entre estratos de paráfrasis y pastiches que oscurecen su núcleo teórico y enroman su filo político. Foucault no da nombres, pero es evidente que tiene en mente las lecturas de Marx y Freud hechas por Louis Althusser y Jacques Lacan, respectivamente. (Recordemos una vez más que escribe a principios de 1969, es decir, cuatro años después de que Althusser publicara *Para Marx* y *Leyendo El capital*, y tres después de que aparecieran los *Écrits* de Lacan, y apenas unos meses después de mayo de 1968, un momento revolucionario que forma constelación con otros momentos semejantes del pasado.) En ambos retornos lo que se pone en cuestión es la *estructura* del discurso despojado de adiciones: no tanto lo que el marxismo o el psicoanálisis significan cuanto *cómo* significan y cómo han transformado nuestra concepción del significado. De manera que a principios de los sesenta, tras años de lectura existencialista basada en el joven Marx, Althusser realiza una lectura estructuralista basada en el Marx maduro de *El capital*. Para Althusser éste es el Marx científico, responsable de una ruptura epistemológica que cambió para siempre la política y la filosofía, no el Marx ideológico obsesionado por problemas humanistas como la alienación. Por su parte, a principios de los cincuenta, después de años de adaptaciones terapéuticas del psicoanálisis, Lacan realiza una lectura lingüística de Freud. Para Lacan éste es el Freud radical que revela nuestras descentradas relaciones con el lenguaje de nuestro inconsciente, no el Freud humanista de las psicologías del ego dominantes en aquella época.

Los movimientos dentro de estos dos retornos son diferentes: Althusser define una *ruptura perdida* con Marx, mientras que Lacan articula una *conexión latente* entre Freud y Ferdinand de Saussure, el contemporáneo fundador de la lingüística estructural, una conexión implícita en Freud (por ejemplo, en su análisis del sueño como un proceso de condensación y desplazamiento, un jeroglífico de metáforas y metonimias) pero para él imposible de pensar como tal (dados los límites epistemológicos de su propia posición histórica)³. Pero el método de estos retornos es similar: centrar la atención en

² Michel FOUCAULT, *Language, Counter-Memory, Practice*, ed. Donald F. Bouchard, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 113-138.

³ Lacan detalla esta conexión en «The Agency of the Letter in the Unconscious» (1957), y en «The Meaning of the Phallus» (1958) lo considera fundamental para su retorno a Freud: «Es sobre la base de tal apuesta—hecha por mí como el principio de un comentario de la obra de Freud en el que he estado trabajando durante siete años— como he llegado a ciertas conclusiones: ante todo, a sostener, como necesaria para cualquier articulación de los fenómenos analíticos, la noción del significante, en el sentido en que se opone a la de lo significado en el análisis lingüístico moderno. Esta última, nacida con Freud, él no podía tenerla en cuenta, pero en mi opinión el descubrimiento de Freud es importante precisamente por haber tenido que anticipar su formulación, aunque fuera en un dominio en el que difícilmente se habría esperado que se reconociera su influencia. A la inversa, es el descubrimiento de Freud el que confiere a la oposición entre significante y significado todo el peso que implica: a saber, que el significante tiene una función activa en la determinación de los efectos en los que lo significativo aparece como sometiéndose a su marca y convirtiéndose por esa pasión en el significado» (*Feminine Sexuality*, ed. Juliet Mitchell y Jacqueline Rose, Nueva York, W. W. Norton, 1985, p. 78).

Una estrategia similar de conexión histórica ha transformado los estudios modernos. En un reconocimiento diferido, algunos críticos han vinculado la lingüística de Saussure con reformulaciones sumamente modernas del

«la omisión constructiva» crucial en cada discurso⁴. Y los motivos son también similares: no únicamente restaurar la integridad radical del discurso, sino desafiar su *status* en el presente, las ideas recibidas que deforman su estructura y restringen su eficacia. Esto no es afirmar la verdad última de tales lecturas. Por el contrario, es clarificar su estrategia contingente, que es la de reconectar con una práctica perdida a fin de desconectar de un modo actual de trabajar que se siente pasado de moda, extraviado cuando no opresivo. El primer movimiento (*re*) es temporal, hecho con la finalidad de, en un segundo movimiento, espacial (*des*), abrir un nuevo campo de trabajo⁵.

Ahora bien, entre todas las repeticiones en el arte de posguerra, ¿hay algunos retornos en este sentido radical? Ninguno parece tan históricamente centrado y teóricamente riguroso como los retornos de Althusser y Lacan. Algunas recuperaciones son rápidas y furiosas, y tienden a reducir la práctica pasada a un estilo o un tema que puede asimilarse; tal como es a menudo el destino del objeto encontrado en los años cincuenta y el *readymade* en los sesenta. Otras recuperaciones son lentas y parciales, como en el caso del constructivismo ruso a principios de los sesenta, tras décadas de represión y desinformación tanto en el este como en el oeste⁶. Algunos viejos modelos de arte parecen retornar independientemente, como sucede con las diversas reinventaciones de la pintura monocroma en los años cincuenta y sesenta (Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, Robert Ryman, etc.). Otros viejos modelos se combinan en contradicción aparente, como cuando a principios de los sesenta artistas como Dan Flavin y Carl Andre se remontan a precedentes tan diferentes como Marcel Duchamp y Constantin Brancusi, Alexander Rodchenko y Kurt Schwitters, o cuando Donald Judd concita una serie casi borgiana de precursores en su manifiesto «Objetos específicos», de 1965. Paradójicamente, en este momento crucial del período posbélico, el arte ambicioso se distingue por una ampliación de la alusión histórica así como por una reducción del contenido real. De hecho, tal arte suele invocar modelos diferentes y aun inconmensurables, pero no tanto para embutirlos en un pastiche histórico (como en gran parte del arte de los ochenta), como para elaborarlos mediante una práctica reflexiva, para convertir las auténticas limitaciones de estos modelos en una conciencia crítica de la historia, artís-

signo artístico: en el cubismo primitivista (Yve-Alain BOIS: «Kahnweiler's Lesson», *Representations* 18 [primavera de 1987]); en el *collage* cubista (Rosalind Krauss, «The Motivation of the Sign», en Lynn Zelcvansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992); en el *readymade* duchampiano (Benjamin Buchloh en varios textos). En otro eje, T. K. Clark ha yuxtapuesto las fantasmagóricas figuras del Cézanne tardío con las teorías sexuales del joven Freud en «Freud's Cézanne» (*Representations* [invierno de 1996]); y en *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993, yo conecto el surrealismo con la teoría contemporánea de la pulsión de muerte.

⁴ Foucault: «What is an Author?», cit., p. 135.

⁵ Por supuesto, estos discursos no son perdidos y encontrados, ni desaparecieron. El trabajo sobre Marx y Freud no se interrumpió, ni tampoco sobre la vanguardia histórica; de hecho, la continuidad con la neovanguardia únicamente existe en la persona de Duchamp.

⁶ Véase Benjamin BUCHLOH, «Constructing (the History of) Sculpture», en Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism*, Cambridge, MIT Press, 1989, y mi «Some Uses and Abuses of Russian Constructivism», en Richard Andrews (ed.), *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*, Nueva York, Rizzoli, 1990.

tica o no. Así, está el método de la lista de precursores de Judd, especialmente cuando parece más delirante, como en su yuxtaposición de las posiciones opuestas de Duchamp y la pintura de la Escuela de Nueva York. Pues Judd no trata solamente de extraer una nueva práctica de estas posiciones, sino de superarlas, en este caso para llegar más allá de la «objetividad» (sea en la versión nominalista de Duchamp o en la formalista de la Escuela de Nueva York) hasta llegar a los «objetos específicos»⁷.

Estos movimientos encierran los dos retornos a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta que podrían calificarse como radicales en el sentido anteriormente indicado: los *readymades* del dadá duchampiano y las estructuras contingentes del constructivismo ruso, es decir, estructuras como los contrarrelieves de Tatlin o las construcciones colgantes de Rodchenko, que se reflejan internamente en el material, la forma y la estructura, y externamente en el espacio, la luz y el contexto. Inmediatamente surgen dos preguntas. ¿Por qué, pues, estos retornos? ¿Y qué relación plantean entre los momentos de aparición y de reaparición? ¿Son los momentos de posguerra repeticiones pasivas de los momentos prebélicos, o es que la neovanguardia *actúa* sobre la vanguardia histórica de un modo que únicamente ahora podemos apreciar?

Permítaseme responder a la cuestión histórica brevemente; luego me centraré en la cuestión teórica, que afecta a la temporalidad y narratividad de las vanguardias. Mi explicación del retorno del *readymade* dadaísta y la estructura constructivista no resultará una sorpresa. Por más que estética y políticamente diferentes, ambas prácticas combaten los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo, la primera mediante la aceptación de los objetos cotidianos y una pose de indiferencia estética, la segunda mediante el empleo de materiales industriales y la transformación de la función del artista (especialmente en la fase productivista de las campañas de *agitprop* y los proyectos de fábricas)⁸. Así, para los artistas norteamericanos y europeos occidentales de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, dadá y constructivismo ofrecían dos alternativas históricas al modelo moderno dominante en la época, el formalismo específico para el medio desarrollado por Roger Fry y Clive Bell para el postimpresionismo y sus secuelas y refinado por Clement Greenberg y Michael Fried para la Escuela de Nueva York y sus secuelas. Puesto que este modelo fue proyectado en particular sobre la autonomía intrínseca de la pintura moderna, comprometida con los ideales de la «forma significante» (Bell) y la «opticidad pura» (Greenberg), los artistas

⁷ Esta superación, de la que me ocuparé más a fondo en el capítulo 2, no es exclusiva de Judd; todos los minimalistas y conceptualistas se enfrentaron con la «peripeia pictórica» planteada por Frank Stella y otros (véase Benjamin BUCHLOH, «Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art since 1945», en Anne Rorimer (ed.), *Europe in the Seventies*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1977, p. 101). Tampoco es el método de la combinación contradictoria específico del arte norteamericano; su maestro bien pudo ser Marcel Broodthaers, que se remontó a Mallarmé, Duchamp, Magritte, Manzoni, George Segal...

⁸ Obviamente, ambas formulaciones han de matizarse. No todos los *readymades* son objetos cotidianos; y aunque no estoy de acuerdo con las lecturas esteticistas de los *readymades*, no todas son iguales. En cuanto al constructivismo, sus ambiciones industriales quedaron frustradas en muchos niveles: materiales, formación, integración en las fábricas, política cultural.

descontentos se vieron arrastrados a los dos movimientos que trataban de superar esta autonomía aparente: definir la institución del arte en una investigación epistemológica de sus categorías estéticas y/o destruirla en un ataque anarquista a sus convenciones formales, como hizo dadá, o bien transformarla según las prácticas materialistas de una sociedad revolucionaria, como hizo el constructivismo ruso; en cualquier caso, reubicar el arte en relación no sólo con el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social. (Por supuesto, el desprecio de estas prácticas dentro de la explicación dominante de la modernidad no hizo sino aumentar, según la antigua asociación vanguardista de lo crítico con lo marginal, la atracción de lo subversivo y lo reprimido.)

En su mayoría, estas recuperaciones fueron autoconscientes. A menudo formados en novedosos programas académicos (el título de licenciado en bellas artes se creó en esa época), muchos artistas de finales de los cincuenta y principios de los sesenta estudiaron las vanguardias de antes de la guerra con un nuevo rigor teórico; y algunos empezaron a ejercer como críticos de un modo distinto de sus predecesores *belletristas* u oráculo-modernos (piénsese en los primeros textos de Robert Morris, Robert Smithson, Mel Bochner y Dan Graham entre otros). En los Estados Unidos a esta conciencia histórica se unió la recepción de la vanguardia en la misma institución que con frecuencia la atacó: no sólo el museo de arte, sino el museo de arte *moderno*. Si la mayor parte de los artistas de los años cincuenta habían reciclado procedimientos vanguardistas, los artistas de los sesenta tuvieron que elaborarlos críticamente; la presión de la conciencia histórica no exigía nada menos que eso. Esta complicada relación entre las vanguardias de antes y después de la guerra —la cuestión teórica de la causalidad, la temporalidad y la narratividad vanguardistas— es crucial para comprender nuestro momento presente. Para nada una cuestión rebuscada, cada vez son más las cosas que dependen de ella: nuestras mismas explicaciones del innovador arte occidental del siglo XX ahora que llegamos a su término.

Antes de seguir, he de aclarar dos presupuestos importantes de mi argumento: el valor del constructo de la vanguardia y la necesidad de nuevas narraciones de su historia. A estas alturas los problemas de la vanguardia son bien conocidos: la ideología del progreso, la presunción de originalidad, el hermetismo elitista, la exclusividad histórica, la apropiación por parte de la industria cultural, etc. No obstante, sigue habiendo una coarticulación crucial de las formas artísticas y políticas. *Y es para desmontar esta coarticulación de lo artístico y lo político para lo que sirve una explicación posthistórica de la neovanguardia, así como una noción ecléctica de lo posmoderno. Necesitamos por tanto nuevas genealogías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro.* Mi modelo de la vanguardia es demasiado parcial y canónico, pero no lo ofrezco más que como un estudio casuístico teórico, que ha de ser probado con otras prácticas⁹. Tam-

⁹ No me ocupó de las prácticas feministas específicamente, pues son posteriores a la neovanguardia inicial aquí tratada. El urinario de Duchamp retornó, pero principalmente para los hombres. En un momento posterior, sin embargo, las artistas feministas asignaron un uso crítico al recurso *readymade*: un desarrollo que se rastreará en el capítulo 2.



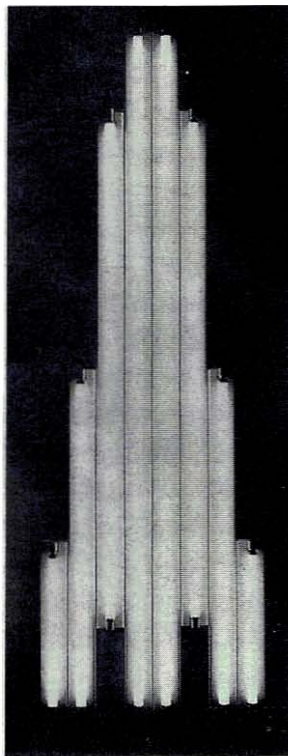
Alexander Rodchenko, con construcciones, ca. 1922.



Carl Andre, con esculturas serradas, ca. 1959-1960.



Vladimir Tatlin, *Monumento para la III Internacional*, 1920, maqueta.



Dan Flavin, *"Monumento"* a V. Tatlin, 1969.

bién en la creencia de que una revaluación de un canon es tan significativa como su expansión o su derogación.

Teoría de la vanguardia I

El principal texto en relación con estas cuestiones sigue siendo *Teoría de la vanguardia*, del crítico alemán Peter Bürger. Publicado hace más de veinte años, sigue siendo un inteligente estudio sobre las vanguardias históricas y las neovanguardias (Bürger fue el primero en dar curso legal a estos términos), de modo que aún hoy es importante conocer sus tesis. Algunas de sus lagunas se han señalado con claridad¹⁰. Su descripción es muchas veces inexacta y su definición demasiado selectiva (Bürger se concentra en los primeros *readymades* de Duchamp, los primeros experimentos con el azar de André Breton y Louis Aragon y los fotomontajes iniciales de John Heartfield). Más aún, la misma premisa de la que parte —que una teoría puede comprender a la vanguardia, que todas sus actividades pueden subsumirse en el proyecto de destruir la falsa autonomía del arte burgués— es problemática. Sin embargo, estos problemas no son nada en comparación con su denigración de la vanguardia de posguerra como un mero *neo*, en gran parte una malévolamente repetición que cancela la crítica prebélica de la institución del arte.

Aquí Bürger proyecta la vanguardia histórica como un *origen absoluto* cuyas transformaciones estéticas son plenamente significativas e históricamente eficaces en primera instancia. Esta posición presenta múltiples puntos débiles. Para un crítico postestructuralista tal afirmación de la autopresencia es sospechosa; para un teórico de la recepción es imposible. ¿Apareció Duchamp como «Duchamp»? Por supuesto que no, pero a menudo se lo presenta como nacido de una pieza de su propia frente. ¿Surgieron acaso *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso como la cima de la pintura moderna por la que ahora pasan? Obviamente no, aunque se las suele tratar como inmaculadas tanto en la concepción como en la recepción. El *status* de Duchamp y el de *Les Demoiselles* es un efecto retroactivo de innumerables respuestas artísticas y lecturas críticas, y lo mismo sucede con el espacio-tiempo dialógico de la práctica vanguardista y la recepción institucional. Esta laguna en Bürger que afecta a la temporalidad diferida de la significación artística es irónica, pues a menudo se le ha alabado por la atención que dedica a la historicidad de las categorías estéticas, un elogio hasta cierto punto merecido¹¹. ¿En qué se equivoca, pues? ¿Es que las nociones convencionales de historicidad no permiten tales aplazamientos?

¹⁰ *Theory of the Avant-Garde* provocó una enorme polémica en Alemania, resumida en W. M. Lüdke (ed.), «*Theorie der Avant-garde.*» *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1976. Bürger respondió en un artículo de 1979 que aparece como introducción a la traducción inglesa de su libro (Mineápolis, University of Minnesota Press, 1984; en lo que sigue, todas las referencias aparecen en el texto). Hay muchas respuestas en inglés; la más destacada —Benjamin BUCHLOH, «Theorizing the Avant-Garde», *Art in America* (noviembre de 1984)— informa de algunas de las posturas que defenderé más adelante.

¹¹ «Lo que hace tan importante a Bürger», escribe Jochen Schulte-Sasse en su Prólogo a *Theory of the Avant-Garde*, «es que su teoría refleja las condiciones de sus propias posibilidades» (p. xxxiv). Esto no es cierto dicho de sus condiciones artísticas. Como observa Buchloh en su reseña, Bürger se olvida de esa neovanguardia que hace lo que él dice que no puede hacer: desarrollar la crítica de la institución del arte.

Bürger parte de la premisa, que permite hacer historia de una manera marxista, de «una conexión entre el desarrollo de [un] objeto y la posibilidad de [su] cognición» (li)¹². Según esta premisa, nuestra comprensión de un arte únicamente puede ser tan avanzada como el arte, y esto lleva a Bürger a su principal argumento: la crítica vanguardista del arte burgués depende del desarrollo de este arte, en concreto de tres estadios dentro de su historia. El primero data de finales del siglo XVIII, cuando la estética de la Ilustración proclama como ideal la autonomía del arte. El segundo, de finales del siglo XIX, cuando esta autonomía se convierte en el mismo asunto del arte, es decir, en arte que aspira no sólo a la forma abstracta, sino a un apartamiento estético del mundo. El tercer estadio, en fin, se sitúa a comienzos del siglo XX, cuando este apartamiento estético es atacado por la vanguardia histórica, por ejemplo en la explícita demanda productivista de que el arte recupere un valor de uso o en la implícita demanda dadaísta de que reconozca su valor de inutilidad, de que su apartamiento del orden cultural pueda ser igualmente una afirmación de este orden¹³. Aunque Bürger insiste en que este desarrollo es desigual y contradictorio (él alude a la noción de lo «asincrónico» desarrollada por Ernst Bloch), lo sigue narrando como una *evolución*. Quizá Bürger no podía concebirlo de otro modo, dada su estricta lectura de la conexión marxista entre objeto y entendimiento. Pero este evolucionismo residual tiene efectos problemáticos.

Marx formula esta premisa de la conexión en un texto que Bürger cita pero no comenta, la introducción a los *Grundrisse* (1858), que son las notas en borrador preparatorias de *El Capital* (volumen I, 1867). En un punto de estas notas Marx considera que sus intuiciones fundamentales —no sólo la teoría socialista del valor sino la dinámica histórica de la lucha de clases— no podían haberse articulado hasta su propia época, la era de una burguesía avanzada.

La sociedad burguesa es la organización histórica de la producción más desarrollada y compleja. Las categorías que expresan sus relaciones, la comprensión de su estructura, permiten por tanto comprender al mismo tiempo intuiciones en la estructura y las relaciones de producción de todas las formas de sociedad pasadas, con cuyas ruinas y elementos ella ha sido edificada, cuyos meros indicios han desarrollado en ella todo su significado, etc. En la anatomía del hombre está la clave para la anatomía del mono. Los indicios de un desarrollo superior en las especies animales inferiores sólo pueden comprenderse cuando el mismo desarrollo superior ya es conocido. La economía burguesa suministra, por consiguiente, la clave de la antigua, etc.¹⁴

¹² Sobre las ramificaciones de esta premisa para la formación de la historia del arte como disciplina, véase M. M. BAHKIJN/P. M. MEDVEDEV, «The Formal Method in European Art Scholarship», en *The Formal Method in Literary Scholarship*, 1928; trad. ingl. Albert J. Wehrle, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 41-53 [ed. cast.: M. BAJTIN, *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 89-106].

¹³ En algunos *readymades* también puede haber implícita una demanda productivista, si bien en la anarquista fórmula de los *readymades* recíprocos: «Use un Rembrandt como tabla de planchar» (DUCHAMP, «The Green Box» [1934], en *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Samouillet y Elmer Peterson [Londres, Thames & Hudson, 1975], p. 32). Sobre esta cuestión, véase capítulo 4.

¹⁴ Karl MARX, *Grundrisse*, trad. ingl. Martin Nicolaus, Nueva York, Vintage Books, 1973, p. 105 [ed. cast.: *Líneas fundamentales de la crítica de la economía política (Grundrisse). Primera mitad*, Madrid, Crítica, 1977, p. 29].

Esta analogía entre la evolución socioeconómica y la evolución anatómica es elocuente. Evocada como una ilustración del desarrollo como recapitulación, no es ni accidental ni arbitraria. Forma parte de la ideología de su tiempo y surge casi naturalmente en su texto. Y ése es el problema, pues modular el desarrollo histórico según el desarrollo biológico es naturalizarlo, a pesar de que fue Marx el primero en definir este movimiento como ideológico por excelencia. Esto no significa discutir que nuestro entendimiento no puede ser sino tan desarrollado como su objeto, sino cuestionar cómo pensamos esta conexión, cómo pensamos la causalidad, la temporalidad y la narratividad, qué inmediatez creemos que tienen. Evidentemente no pueden pensarse en términos de historicismo, definido con toda sencillez como la identificación de *antes* y *después* con *causa* y *efecto*, como la presunción de que el acontecimiento anterior produce el posterior. A pesar de las muchas críticas que ha recibido en diferentes disciplinas, el historicismo aún es omnipresente en la historia del arte, especialmente en los estudios de la modernidad, como han hecho desde sus grandes fundadores hegelianos hasta los influyentes directores de museo y críticos como Alfred Barr y Clement Greenberg entre otros¹⁵. Más que otra cosa, es este persistente historicismo lo que condena al arte contemporáneo como atrasado, redundante, repetitivo.

Junto con una tendencia a tomar en serio la retórica vanguardista de ruptura, este evolucionismo residual lleva a Bürger a presentar la historia como a la vez *puntual* y *final*. Así, para él una obra de arte, un deslizamiento en la estética, ocurre toda a la vez, enteramente significativo en su primer momento de aparición, y ocurre de una vez por todas, de modo que cualquier elaboración no puede ser sino un ensayo. Esta concepción de la historia como puntual y final subyace a su narración de la vanguardia histórica como puro origen y de la neovanguardia como repetición espúrea. Esto es bastante malo, pero las cosas empeoran, pues repetir la vanguardia histórica, según Bürger, es cancelar su crítica de la institución del arte autónomo; más aún, es invertir esta crítica hasta convertirla en una afirmación del arte autónomo. Así, si los *readymades* y los *collages* desafiaban los principios burgueses del artista expresivo y la obra de arte orgánica, los *neoreadymades* y los *neocollages* reinstauran estos principios, los reintegran mediante la repetición. Asimismo, si *dadá* ataca por igual al público y al mercado, los gestos neodadá se adaptan a ellos, pues los espectadores no están sólo preparados para tal impacto, sino ansiosos de su estimulación. Y la cosa no para ahí: para Bürger la repetición de la vanguardia histórica por la neovanguardia no hace sino convertir lo anties-tético en artístico, lo transgresor en institucional.

Por supuesto, esto es verdad. Por ejemplo, la recepción protopop y *nouveau-réaliste* del *readymade* sí tendió a hacer a éste estético, a recuperarlo como mercancía artística. Cuando Johns broncó y pintó sus dos cervezas Ballantine (a propósito de una observación de Willem de Kooning, cuenta la leyenda, de que Leo Castelli era capaz de vender cualquier cosa, incluidos botes de cerveza), él sí redujo la ambigüedad duchampiana

¹⁵ Si Hegel y Kant presiden la disciplina de la historia del arte, no puede escaparse al historicismo pasando del primero al segundo. El formalismo puede ser historicista también, como en el argumento greenbergiano de que la innovación artística procede mediante la autocrítica formal.

del urinario o el escurrobotellas como una (no)obra de arte; únicamente sus materiales significaban lo artístico. Asimismo, cuando Arman reunió y compuso sus *readymades* asistidos, sí invirtió el principio duchampiano de la indiferencia estética; sus ensamblajes hacían gala de transgresión o de gusto. Más notoriamente, con figuras como Yves Klein la provocación dadaísta se convirtió en espectáculo burgués, «una vanguardia de escándalos disipados», según señaló Smithson en 1966¹⁶. Pero con eso no se ha dicho todo de la neovanguardia ni termina ahí; de hecho, uno de los proyectos de los años sesenta, como sostendré, es *criticar* la vieja charlatanería del artista bohemio tanto como la nueva institucionalización de la vanguardia¹⁷. Pero la cosa no termina aquí para Bürger porque no consigue reconocer el arte ambicioso de su tiempo, un defecto fatal en muchos filósofos del arte. Como resultado, únicamente puede ver la neovanguardia *in toto* como inútil y degenerada en relación romántica con la vanguardia histórica, sobre la cual en consecuencia proyecta él no sólo una eficacia mágica, sino una autenticidad prístina. Aquí, pese a que parte de Benjamin, Bürger afirma los mismos valores de autenticidad, originalidad y singularidad que Benjamin puso bajo sospecha. Crítico de la vanguardia en otros aspectos, aquí Bürger se aferra a su sistema de valores.

Aunque simple, su estructura de pasado heroico frente a presente fracasado no es estable. A veces, los éxitos reconocidos a la vanguardia histórica son difíciles de distinguir de los fracasos atribuidos a la neovanguardia. Por ejemplo, Bürger sostiene que la vanguardia histórica revela que los «estilos» artísticos son convenciones históricas y trata las convenciones históricas como «medios» prácticos (pp. 18-19 [pp. 55-56]), un doble movimiento fundamental para su crítica del arte como algo más allá de la historia y carente de propósito. Pero este movimiento de los estilos a los medios, este paso de una «sucesión histórica de técnicas» a una posthistórica «simultaneidad de lo radicalmente dispar» (p. 63 [p. 123]), parecería empujar al arte a lo arbitrario. Si esto es así, ¿en qué es la supuesta arbitrariedad de la vanguardia histórica diferente de la pretextada absurdidad de la neovanguardia, «una manifestación desprovista de sentido y que permite la postulación de cualquier significado» (p. 61 [p. 121])?¹⁸ Hay una diferencia, sin duda, pero de grado, no de especie, que apunta a un flujo entre las dos vanguardias que por lo demás Bürger no permite.

Mi propósito no es ensañarme con este texto veinte años después; en cualquier caso, su principal tesis es demasiado influyente como para descalificarla sin más. Lo que

¹⁶ Robert SMITHSON, *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, Nueva York, New York University Press, 1979, p. 216: «Hoy en día ha surgido una nueva generación de dadaístas», escribió Richard Hamilton en 1961, «pero el Hijo de Dadá es aceptado» («For the Finest Arts. Try Pop», *Gazette* 1 [1961]). En su «afirmación» pop, Hamilton registra el deslizamiento del valor de transgresión del *objeto* vanguardista al valor de espectáculo de la *celebridad* neovanguardista.

¹⁷ Sobre esto último véase Benjamin BUCHLOH, «Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde», *Aforphism* (mayo de 1980), p. 56.

¹⁸ Esto es parecido a la acusación hecha por Greenberg, un gran enemigo del vanguardismo, contra el minimalismo en particular. Véase su «Recentness of Sculpture» (1967), en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art*. Nueva York, Dutton, 1968. Véase también el capítulo 2.



Jasper Johns, *Bronze pintado*, 1960.

quiero es más bien mejorarla en lo que pueda, complicarla con sus propias ambigüedades, en particular sugerir *un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, una compleja relación de anticipación y reconstrucción*. La narración de causa y efecto directos, de un antes y un después lapsarios, de origen heroico y repetición como farsa por parte de Bürger ya no funciona. Muchos de nosotros recitamos esta narración sin pensar mucho, pero con gran condescendencia hacia la misma posibilidad del arte contemporáneo.

En ocasiones Bürger se aproxima a tal complicación, pero en último término se resiste a ella. Donde más manifiesto resulta esto es en su explicación del fracaso de la vanguardia. Para Bürger la vanguardia histórica *también* fracasó —los dadaístas en destruir las categorías artísticas tradicionales, los surrealistas en reconciliar la transgresión subjetiva y la revolución social, los constructivistas en hacer colectivos los medios culturales de producción—, pero fracasó heroica, trágicamente. Meramente fracasar *de nuevo*, como según Bürger hace la neovanguardia, en el mejor de los casos es patético y una farsa, en el peor cínico y oportunista. Aquí Bürger se hace eco de la famosa observación de Marx en *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte* (1852), maliciosamente atribuida a Hegel, de que todos los grandes acontecimientos de la historia universal ocurren dos veces, la primera como tragedia, la segunda como farsa. (A Marx lo que le preocupaba era el retorno de Napoleón, amo del primer Imperio Francés, disfrazado de su sobrino Luis Bonaparte, siervo del segundo Imperio Francés.) Este tropo de la tragedia seguida por la farsa es atractivo —su cinismo protege de muchas ironías históricas—, pero ni mucho menos basta como modelo teórico, no digamos como análisis histórico. Sin embargo, se halla presente en todas las actitudes hacia el arte y la cultura contemporáneos, donde primero *constituye* lo contemporáneo como *posthistórico*, un mundo simulado de repeticiones fracasadas y pastiches patéticos, y luego lo *condena* como tal desde un mítico punto de escape crítico más allá de todo ello. En último término, *este punto* es posthistórico y su perspectiva es tanto más mítica allí donde pretende ser más crítica¹⁹.

Para Bürger el fracaso tanto de las vanguardias históricas como de las neovanguardias nos lanza a todos a la irrelevancia pluralista, «la postulación de cualquier signifi-

¹⁹ Este modelo de tragedia y farsa no necesita producir efectos posthistóricos. Más aún, en Marx el segundo elemento trata al primero con ironía, no en términos heroicos: el momento de farsa socava retrospectivamente el momento de tragedia. De modo que el grande original —en su caso Napoleón, en nuestro caso la vanguardia histórica— puede ser derrocado. En «Well Grubbed, Old Mole»: Marx, *Hamlet and the (Un)fixing of Representation*, Peter Stallybrass, con quien estoy en deuda en este punto, comenta: «Marx, pues, sigue una doble estrategia en *El 18 de Brumario*. Con la primera estrategia, la historia se representa como una decadencia catastrófica de Napoleón a Luis Bonaparte. Pero en la segunda estrategia el efecto de esta repetición “degradada” es la desestabilización del *status* del origen. Ahora Napoleón I no puede ser leído más que retrospectivamente a través de su sobrino: su fantasma reaparece, pero como caricatura» (conferencia en la Universidad de Cornell, marzo de 1994). De esta manera, si la analogía evolucionista en Marx está más allá del salvamento crítico, este modelo retórico quizá no. Sobre la repetición en Marx, véase Jeffrey MEHLMAN, *Revolution and Repetition: Marx/Hugo/Balzac*, Berkeley, University of California Press, 1977, así como Jacques DERRIDA, *Spectres of Marx*, Londres, Verso, 1995 [ed. cast.: *Espéctros de Marx*, Madrid, Trotta, 1998]; sobre el retoricismo en Marx, véase Hayden WHITE, *Metahistory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973. Sobre la noción de lo posthistórico, véase Lutz NIETHAMMER, *Posthistoire: Has History Come to an End?*; trad. ingl. Patrick Camiller, Londres, Verso, 1992.

cado». Y concluye que «ningún movimiento en las artes hoy en día puede legítimamente afirmar que es históricamente más avanzado, *en cuanto arte*, que otro» (p. 63 [p. 124]). Esta desesperación tiene también su atractivo —tiene el *pathos* melancólico de toda la Escuela de Frankfurt—, pero su fijación en el pasado es la otra cara del cinismo en relación con el presente que Bürger a la vez desprecia y apoya²⁰. Y la conclusión es histórica, política y éticamente *errónea*. En primer lugar, pasa por alto la auténtica lección de la vanguardia que Bürger enseña en otra parte: la historicidad de *todo* el arte, incluido el contemporáneo. Tampoco tiene en cuenta que una comprensión de esta historicidad puede ser *un* criterio por el cual en la actualidad el arte puede afirmar que es avanzado. (En otras palabras, el reconocimiento de la convención no tiene por qué resultar en la «simultaneidad de lo radicalmente dispar»; por el contrario, puede inspirar un sentido de lo radicalmente necesario.) En segundo lugar, pasa por alto que, más que invertir la crítica de preguerra de la institución del arte, la neovanguardia ha contribuido a ampliarla. También pasa por alto que con ello la neovanguardia ha producido nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas, y que estas aperturas pueden constituir *otro* criterio por el cual hoy en día el arte puede afirmar que es avanzado. Bürger no ve estas aperturas, de nuevo en parte porque es ciego al arte ambicioso de su tiempo. Aquí, pues, quiero explorar tales posibilidades, y hacerlo inicialmente en la forma de una hipótesis: *más que cancelar el proyecto de la vanguardia histórica, ¿podría ser que la neovanguardia lo comprendiera por vez primera?* Y digo «comprender», no «completar»: el proyecto de la vanguardia no está más concluido en su momento neo que puesto en práctica en su momento histórico. En arte como en psicoanálisis, la crítica creativa es *interminable*, y eso está bien (al menos en arte)²¹.

²⁰ Aunque no menos una proyección que el presente, este pasado es oscuro: ¿qué es este objeto perdido de la crítica melancólica? Para Bürger no es solamente la vanguardia histórica, aunque sí la castiga como un melancólico traicionado por un objeto amoroso. La mayoría de los críticos de la modernidad y/o la posmodernidad abrigan un ideal perdido por comparación con el cual es juzgado el objeto malo del presente, y con frecuencia, como en la formulación freudiana de la melancolía, este ideal no es del todo consciente.

²¹ En este punto vale la pena hacer algunas comparaciones entre Bürger y Buchloh. Buchloh también considera la práctica vanguardista como puntual y final (por ejemplo, en «Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture» tiene a la escultura tradicional por «definitivamente abolida para 1913» con las construcciones de Tatin y los *readymades* de Duchamp [en Chantal Pontbriand (ed.), *Performance, Text(e)s & Documents*, Montreal, Parachute, 1981, p. 56]). Sin embargo, extrae una conclusión opuesta a la de Bürger: la vanguardia no propone la arbitrariedad, pero cuenta con ella; más que un relativismo de los medios, impone una necesidad del análisis, cuyo decaimiento (como en los diversos *rappels à l'ordre* de los años veinte) amenaza con desmontar la modernidad como tal (véase «Figures of Authority, Ciphers of Regression» [*October* 16 (primavera de 1981)]). «El significado de la ruptura provocada por los movimientos de la vanguardia histórica en la historia del arte», escribe Bürger, «no consiste en la destrucción del arte como institución, sino en la destrucción de la posibilidad de postular normas estéticas como válidas» (p. 87 [pp. 156-157]). «La conclusión», responde Buchloh en su reseña, «de que, como la única práctica que se planteó el desmantelamiento de la institución del arte en la sociedad burguesa fracasó, todas las prácticas devienen igualmente válidas, no es lógicamente convincente en absoluto» (p. 21). Para Buchloh, esta «pasividad estética» favorece «una noción vulgarizada de la posmodernidad» al mismo tiempo incluso que la condena.

Bürger y Buchloh también están de acuerdo en el fracaso de la vanguardia, pero no en sus ramificaciones. Para Buchloh la práctica vanguardista aborda contradicciones sociales que no puede resolver; en este sentido estructural, *no puede sino fracasar*. Pero si la obra de arte puede registrar tales contradicciones, su mismo fracaso es

Teoría de la vanguardia II

De modo bastante inmodesto, me propongo hacer con Marx lo que Marx hizo con Hegel: enderezar su concepto de la dialéctica. Una vez más, el objetivo de la vanguardia para Bürger es destruir la institución del arte autónomo con el fin de reconectar el arte y la vida. Sin embargo, lo mismo que la estructura del pasado heroico y el presente fracasado, esta formulación parece demasiado simple. ¿El arte para qué es y qué es la vida aquí? Ya la oposición tiende a ceder al arte la autonomía que está en cuestión y a situar la vida en un punto inalcanzable. En esta misma formulación, pues, el proyecto vanguardista está predispuesto al fracaso, con la única excepción de los movimientos puestos en medio de revoluciones (ésta es otra razón de que los artistas y críticos de izquierdas privilegien tan a menudo el constructivismo ruso). Para hacerlo más difícil, la vida aquí se concibe paradójicamente: no sólo como remota, sino también como inmediata, como si estuviera simplemente *ahí* para entrar como el aire una vez roto el hermético sello de la convención. Esta ideología dadaísta de la experiencia inmediata, a la que Benjamin se muestra también inclinado, lleva a Bürger a leer la vanguardia como transgresión pura y simple²². Más específicamente, le induce a ver su procedimiento primordial, el *readymade*, como una mera cosa-del-mundo, una explicación que obstruye su empleo no sólo como una provocación epistemológica en la vanguardia histórica, sino también como una prueba institucional en la neovanguardia.

En resumen, Bürger toma al pie de la letra la romántica retórica de ruptura y revolución de la vanguardia. Con ello pasa por alto dimensiones cruciales de su práctica. Por ejemplo, pasa por alto su dimensión *mimética*, por la que la vanguardia mimetiza el mundo degradado de la modernidad capitalista a fin de no adherirse a ella, sino burlarse (como en el dadá de Colonia). También pasa por alto su dimensión *utópica*, por la cual la vanguardia propone no tanto lo que puede ser cuanto lo que *no puede ser*: de nuevo como crítica de lo que es (como en de Stijl). Hablar de la vanguardia en estos términos de retórica no es despreciarla como meramente retórica. Por el contrario, es situar sus ataques como a la vez contextuales y performativos. *Contextuales* por cuanto el nihilismo de cabaret de la rama zuriquesa de dadá elaboró críticamente el nihilismo

recuperado. «El fracaso de ese intento», escribe Buchloh de la escultura soldada de Julio González, Picasso y David Smith, la cual evoca la contradicción entre la producción colectiva industrial y el arte individual preindustrial, «en la medida en que se hace evidente en la obra misma, es entonces la autenticidad *histórica* y *estética* de la obra» («Michael Asher», cit., p. 59). Según esta misma dialéctica del fracaso, Buchloh considera la repetición como la auténtica aparición de la neovanguardia. Esta dialéctica es atractiva, pero tiende a limitar las posibilidades de la neovanguardia antes de tiempo, una paradoja en la obra de este importante abogado de las prácticas. Es más, aun cuando Bürger (o cualquiera de nosotros) calibre con precisión estos límites, ¿en qué se apoya (nos apoyamos) para hacerlo?

²² Adorno critica a Benjamin por motivos parecidos en su famosa respuesta a «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica»: «Rayaría en anarquismo revocar la reificación de una gran obra de arte con el espíritu de los valores de uso inmediato» (carta del 16 de marzo de 1936, en *Aesthetics and Politics*, Londres, New Left Books, 1977, p. 123) [ed. cast.: Th. W. ADORNO y W. BENJAMIN, *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998, p. 135 (carta aquí fechada el 18 de marzo de 1936)]. Para ejemplos de la ideología dadaísta de la inmediatez, véase casi cualquier texto relevante de Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck, etcétera.

de la Primera Guerra Mundial, o el anarquismo estético de la rama berlinesa de *dadá* elaboró críticamente el anarquismo de un país militarmente derrotado y políticamente desgarrado. Y *performativos* en el sentido de que estos ataques al arte fueron sostenidos, necesariamente, en relación con sus lenguajes, instituciones y estructuras de significación, expectación y recepción. Es en esta relación *retórica* donde se sitúan la ruptura y la revolución vanguardistas.

Esta formulación enroma la aguda crítica del proyecto vanguardista asociada con Jürgen Habermas, el cual va más allá de Bürger. La vanguardia no sólo fracasó, sostiene Habermas, sino que siempre fue falsa, «un experimento absurdo». «Nada queda de un significado desublimado o de una forma desestructurada; de ahí no se sigue un efecto emancipador»²³. Algunas respuestas a Bürger llevan esta crítica más lejos. En su intento de negar el arte, sostienen, la vanguardia *conserva* la categoría del arte-como-tal. Así, más que una ruptura con la ideología de la autonomía estética, no se produce sino «un fenómeno inverso en el mismo nivel ideológico»²⁴. Ésta es sin duda una crítica afilada, pero que apunta a una diana equivocada; es decir, si es que entendemos el ataque de la vanguardia como retórico en el sentido inmanente más arriba esbozado. Para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos. Así, más que falsa, circular y si no afirmativa, en el mejor de los casos la práctica vanguardista es contradictoria, móvil cuando no diabólica. Lo mismo es cierto de la práctica neovanguardista en el mejor de los casos, incluso de las versiones tempranas de Rauschenberg o Allan Kaprow. «La pintura está emparentada con el arte y la vida», reza un famoso lema de Rauschenberg. «Ni una ni otra cosa están hechas. (Yo trato de actuar en la brecha abierta entre ambas.)»²⁵ Repárese en que dice «brecha»: la obra ha de sostener una tensión entre el arte y la vida, no restablecer del modo que sea la conexión entre ambos. E incluso Kaprow, el neovanguardista más leal a la línea de la reconexión, no trata de desmontar las «identidades tradicionales» de las formas artísticas —esto para él es un dato—, sino de examinar los «marcos o formatos» de la experiencia estética tal como se definen en un determinado tiempo y lugar. Este examen de los marcos o formatos es lo que impulsa a la neovanguardia en sus fases contemporáneas, y en direcciones que no pueden preverse²⁶.

²³ Jürgen HABERMAS, «Modernity—An Incomplete Project», en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 11. Una crítica complementaria sostiene que la vanguardia *triumfó*, pero únicamente a costa de todos nosotros; que penetró en otros aspectos de la vida social, pero únicamente para desublimarlos, para abrirlos a violentas agresiones. Para una versión contemporánea de esta crítica lukacsiana (la cual es a veces difícil de distinguir de la condena neoconservadora del vanguardismo *tout court*), véase Russell A. BERMAN, *Modern Culture and Critical Theory*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989.

²⁴ B. LINDNER, «Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen», en Lüdke (ed.), *Antworten*, cit., p. 83.

²⁵ Rauschenberg citado en John Cage: «On Rauschenberg, Artist, and His Work» (1961), en *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1969, p. 105.

²⁶ Véase Allan KAPROW, *Assemblage, Environment and Happenings*, Nueva York, Abrams, 1966. La primera sugerencia sería de la posmodernidad en arte se traza en este proyecto vanguardista de desafiar a la modernidad pro-

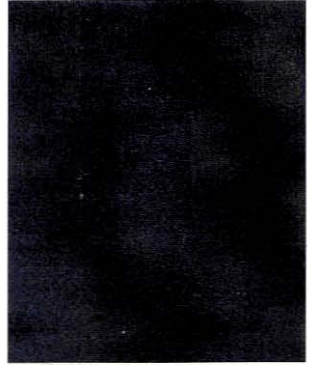
En este punto necesito llevar mi tesis sobre la vanguardia un paso más allá para que pueda inducir otro modo —con Bürger, superando a Bürger— de narrar su proyecto. ¿A qué llevaron los actos signícos de la vanguardia histórica, como cuando en 1921 Alexander Rodchenko presentó la pintura como tres paneles de colores primarios? «Reduje la pintura a su conclusión lógica», señaló el gran constructivista en 1939, «y expuse tres lienzos: rojo, azul y amarillo. Afirmé: éste es el fin de la pintura. Éstos son los colores primarios. Todo plano es un plano discreto y no habrá más representación»²⁷. Aquí Rodchenko declara el fin de la pintura, pero lo que demuestra es la *convencionalidad* de la pintura: que podría delimitarse a los colores primarios en lienzos discretos en su contexto artístico-político con sus permisos y presiones específicos; ésta es la matización crucial. Y *nada explícito se demuestra sobre la institución del arte*. Obviamente, convención e institución no pueden separarse, pero no son idénticas. Por un lado, la institución del arte no rige totalmente las convenciones estéticas (esto es demasiado determinista); por otro, estas convenciones no comprenden totalmente la institución del arte (esto es demasiado formalista). En otras palabras, la institución del arte puede *enmarcar* las convenciones estéticas, pero no las *constituye*. Esta diferencia heurística puede ayudarnos a distinguir los acentos de las vanguardias históricas y las neovanguardias: si la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional.

Un argumento afin puede sostenerse sobre Duchamp, como cuando en 1917 firmó con seudónimo un urinario puesto del revés. Más que definir las propiedades fundamentales de un medio dado desde dentro como hacen los monocromos de Rodchenko, el *readymade* de Duchamp articula las condiciones enunciativas de la obra de arte desde fuera, con un objeto extraño. Pero el efecto sigue siendo la revelación de los límites convencionales del arte en un tiempo y un lugar particulares: ésta vuelve a ser la matización crucial (obviamente, los contextos del dadá neoyorquino en 1917 y el constructivismo soviético en 1921 son radicalmente diferentes). También aquí, aparte del ultraje provocado por el objeto vulgar, la institución del arte no está muy definida. De hecho, el famoso rechazo de la *Fuente* por la Sociedad de Artistas Independientes puso de relieve, más que la obra *per se*, los parámetros discursivos de esta institución²⁸.

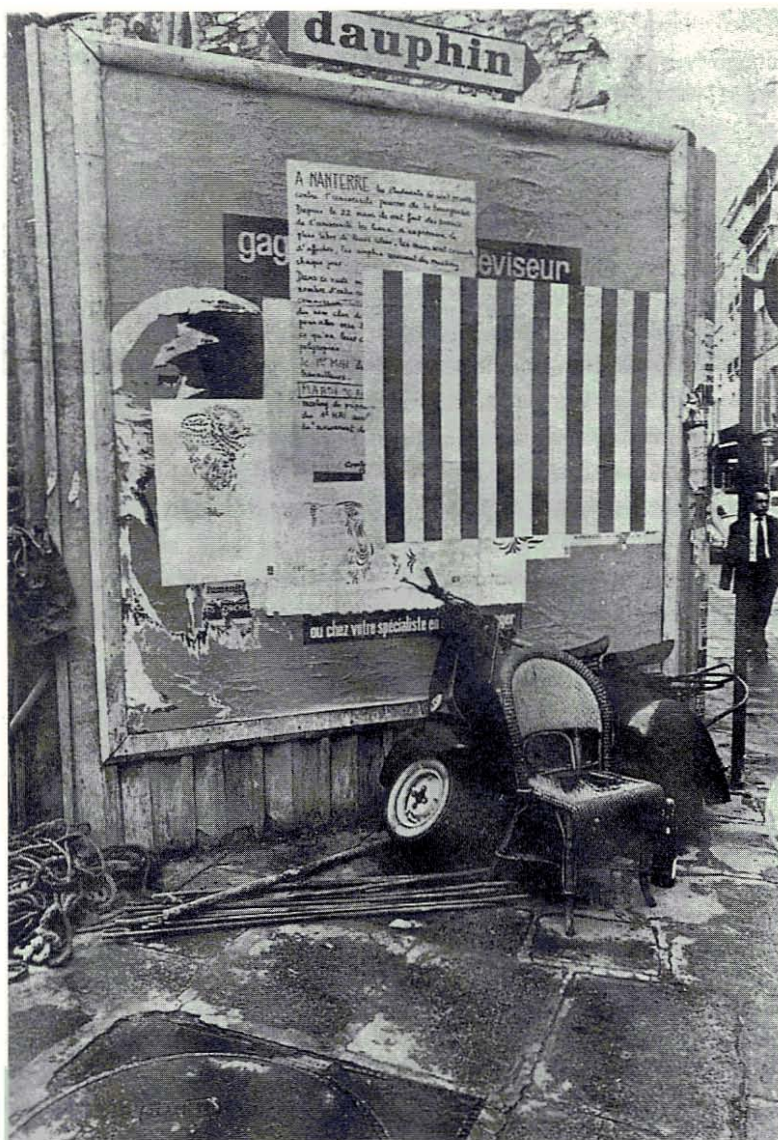
puesta por Greenberg. En «Other Criteria» (1968-1972), Leo Steinberg juega con la definición clásica de autocrítica moderna: en lugar de definir su medio a fin de «atrincherarla más firmemente en su área de competencia» (Greenberg en «Modernist Painting», cit. [1961-1965]), Steinberg apela al arte para «redefinir su área de competencia poniendo a prueba sus límites» (*Other Criteria*, Londres, Oxford University Press, 1972, p. 77). El eje dominante de gran parte del arte vanguardista era vertical, temporal; indagaba en las prácticas del pasado a fin de devolverlas, transformadas, al presente. El eje dominante de gran parte del arte contemporáneo es horizontal, espacial; se mueve de debate en debate como tantos sitios para la obra, una reorientación de la que me ocupo en el capítulo 5.

²⁷ Alexander RODCHENKO, «Working with Mayakowsky», en *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties*, Colonia, Galerie Gmurzyska, 1981, p. 191. ¿Cómo hemos de leer el aspecto retrospectivo de esta afirmación? ¿Hasta qué punto es retroactiva? Para una explicación diferente, véase BUCHLOH, «The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde», en *October 37* (verano de 1986), pp. 43-45.

²⁸ ¿Pero puede distinguirse esta obra de su rechazo? También puede sostenerse que la política expositiva de la Sociedad —incluir a todos los participantes en orden alfabético— era más transgresiva que la *Fuente* (pese al hecho



Alexander Rodchenko, *Colores puros: rojo, amarillo, azul*, 1921.



Daniel Buren, foto-recuerdo de uno de los 200 papeles de color rojo y verde pegados en París y sus alrededores, 1968.

En cualquier caso, como el Rodchenko, el Duchamp es una declaración, y una declaración performativa: Rodchenko «afirma»; Duchamp «escoge». Ni una obra ni otra pretenden ser un análisis, mucho menos una deconstrucción. El monócromo conserva el *status* moderno de la pintura como hecha-para-la-exposición (incluso puede perfeccionarlo), y el *readymade* deja intacto el nexo museo-galería.

Tales son las limitaciones subrayadas cincuenta años más tarde por artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher y Hans Haacke, que se ocuparon de elaborar estos mismos paradigmas a fin de investigar este *status* de exposición y ese nexo institucional sistemáticamente²⁹. A mi parecer, ésta es la relación esencial entre estas prácticas históricas y neovanguardistas concretas. En primer lugar, artistas como Flavin, Andre, Judd y Morris a principios de los años sesenta, y luego artistas como Broodthaers, Buren, Asher y Haacke a finales de esa misma década, desarrollan la crítica de las convenciones de los medios tradicionales, tal como la llevaron a cabo el *dadá*, el constructivismo y otras vanguardias históricas, hasta convertirla en una investigación de la institución del arte, sus parámetros perceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos. *Esto equivale a afirmar que: (1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a*

de que su rechazo desmentía esta política). En cualquier caso, la *Fuente* plantea la cuestión de lo *impresentable*: no mostrada, luego perdida, más tarde replicada, únicamente para entrar en el discurso del arte moderno retroactivamente como un acto fundacional. (*Monumento a la III Internacional* es un ejemplo diferente de obra convertida en fetiche que tapa su propia ausencia, un proceso que considero inferior en términos de trauma.) Lo impresentable es su propio paradigma vanguardista, incluso su propia tradición, desde el *Salon des Refusés* y los movimientos Secesión en adelante. Debería distinguirse de lo *irrepresentable*, el interés moderno por lo sublime, así como de lo *inexpuesto*. Esta última distinción podría apuntar de nuevo a la diferencia heurística entre crítica de la convención y crítica de la institución.

²⁹ El *Musée d'art moderne* de Marcel Broodthaers es una «obra maestra» de este análisis, pero permítaseme comentar dos ejemplos posteriores. Michael Asher concibió un proyecto para un espectáculo grupal en el Art Institute de Chicago en el que una estatua de George Washington (copia de la muy celebrada de Jean-Antoine Houdon) fue retirada del centro de la parte delantera del museo, donde desempeñaba un papel conmemorativo y decorativo, y colocada en una galería dedicada al siglo XVIII, donde sus funciones estética e histórico-artística pasaban al primer plano. Estas funciones de la estatua se hicieron evidentes en el simple acto de su desplazamiento, como también el hecho de que en ninguna posición la estatua resultaba histórica. Aquí Asher elabora el paradigma del *readymade* en una estética de situación en la que se subrayan ciertas limitaciones del museo de arte como sede de la memoria histórica. («En esta obra yo fui el autor de la *situación*, no de los elementos», comenta ASHER en *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 209.)

Mi otro ejemplo también elabora el paradigma del *readymade*, pero a fin de rastrear afiliaciones extrínsecas. *MetroMobilian* (1985) de Hans Haacke consiste en una fachada en miniatura del Metropolitan Museum of Art a la que acompaña una declaración del museo a la corporación sobre las «muchas oportunidades de relaciones públicas» que ofrece el patrocinio museístico. Está también decorado con los carteles habituales, uno de los cuales anuncia una muestra de antiguos tesoros procedentes de Nigeria. Los otros carteles, sin embargo, no son normales: citan declaraciones políticas de Mobil, patrocinador de la muestra nigeriana, en relación con su implicación con el régimen de *apartheid* en Sudáfrica. Esta obra hace patente la coduplicidad de museo y corporación, de nuevo mediante el empleo eficaz del *readymade* asistido.

la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita. Ésta es una manera de enderezar la dialéctica bürgeriana de la vanguardia.

Resistencia y recuerdo

Sin embargo, mi teoría tiene dos problemas. En primer lugar, está la ironía histórica de que la institución del arte, el museo por encima de todo lo demás, ha cambiado hasta hacerse irreconocible, un desarrollo que exige también la continua transformación de su crítica vanguardista. Una reconexión del arte y la vida *ha* ocurrido, pero en términos de la industria cultural, no de la vanguardia, algunos de cuyos procedimientos fueron hace mucho tiempo asimilados en la operación de la cultura espectacular (en parte mediante las mismas repeticiones de la neovanguardia). Esto es en gran parte obra del diablo, pero no por entero³⁰. Más que invalidar la vanguardia, lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica e inspirado nuevos modos de análisis institucional. Y esta reelaboración de la vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales ha demostrado ser el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas.

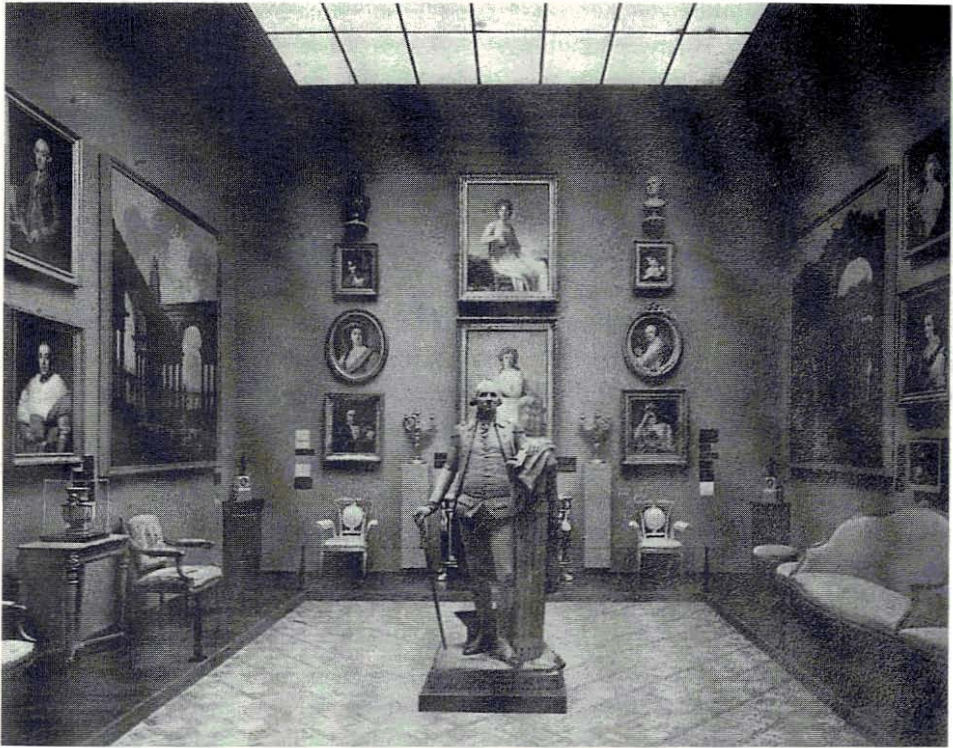
Éste, sin embargo, no es más que un problema histórico; mi tesis tropieza asimismo con dificultades teóricas. Nuevamente, términos como histórico y neovanguardia quizá resulten a la vez demasiado generales y demasiado exclusivos para emplearlos eficazmente hoy en día. Ya he señalado algunos inconvenientes del primer término; si el segundo ha de mantenerse, en la neovanguardia inicial –por no ir más lejos– deben distinguirse al menos dos momentos: el primero representado aquí por Rauschenberg y Kaprow en los años cincuenta, el segundo por Broodthaers y Buren en los sesenta³¹.

³⁰ Bürger reconoce esta «falsa supresión de la distancia entre el arte y la vida» y extrae dos conclusiones: «la contradictoriedad de la empresa vanguardista» (p. 50 [p. 105]) y la necesidad de cierta autonomía para el arte (p. 54 [p. 110]). Buchloh es más despreciativo: «Las funciones primordiales de la neovanguardia», escribe en «Primary Colors», «no era examinar este cuerpo histórico del conocimiento estético [esto es, el paradigma del monocromo], sino suministrar modelos de identidad y legitimación culturales al reconstruido (o constituido de nuevas) público burgués liberal del período de posguerra. Este público deseaba una reconstrucción de la vanguardia que satisficiera sus propias necesidades, y la demistificación de la práctica estética no se encontraba ciertamente entre esas necesidades. Tampoco la integración del arte en la práctica social, sino más bien lo contrario: la asociación del arte con el espectáculo. Es en el espectáculo donde la neovanguardia encuentra su lugar como proveedor de una apariencia mítica de radicalidad, y es en el espectáculo donde puede imbuir de la apariencia de credibilidad a la repetición de sus obsoletas estrategias modernas» (p. 51). No cuestiono la verdad de esta afirmación específica (enunciada en relación con Yves Klein) tanto como su finalidad en cuanto pronunciamiento general sobre la neovanguardia.

³¹ Evidentemente, esta singularización es artificial: Rauschenberg no puede separarse del ambiente dominado por la figura de John Cage ni Kaprow dissociarse del *ethos* Fluxus, y Broodthaers y Buren surgen en espacios en los que diferentes fuerzas artísticas y teóricas actúan como vectores. Otros ejemplos históricos generarían también diferentes matizaciones teóricas.



Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972, detail.



Michael Asher, *Sin título*, 1979, instalación, Art Institute de Chicago.

Cuando la primera neovanguardia recupera a la vanguardia histórica, a dadá en particular, lo hace con frecuencia muy literalmente, mediante una vuelta a sus procedimientos básicos, cuyo efecto *no es tanto la transformación de la institución del arte como la transformación de la vanguardia en una institución*. Éste es un giro de la historia que parece dar la razón a Bürger, pero en lugar de despreciarlo podríamos intentar entenderlo, aquí en analogía con el modelo freudiano de represión y repetición³². Con este modelo, aunque la vanguardia histórica fue *reprimida* institucionalmente, en la primera vanguardia fue *repetida* y no, según la distinción freudiana, *recordada*, y sus contradicciones desarrolladas. Si esta analogía entre represión y repetición es válida, entonces en su primera repetición a la vanguardia se la hizo parecer histórica antes de permitirle ser efectiva, es decir, antes de que pudieran clarificarse, no digamos elaborarse, sus ramificaciones estético-políticas. Con la analogía freudiana, esto es repetición, e incluso recepción, como *resistencia*. Y no tiene por qué ser reaccionaria; uno de los propósitos de la analogía freudiana es sugerir que la resistencia es inconsciente, y hasta que es un proceso del inconsciente. Así, por ejemplo, ya en Rauschenberg y Johns hay un género duchampiano en la realización, una reificación no sólo extraña a la práctica de éste, sino que paradójicamente anticipa su reconocimiento. Esta reificación puede también darse en la resistencia a su práctica, a su obra final (*Étants donnés*, 1946-1966), a algunos de sus principios, a muchas de sus ramificaciones.

En cualquier caso, la institucionalización de la vanguardia no condena a todo el arte posterior a la afectación y/o el espectáculo. Inspira en una segunda neovanguardia una crítica de este proceso de aculturación y/o mercantilización. Tal es el principal tema de un artista como Broodthaers, cuyos extraordinarios *tableaux* no evocan la reificación cultural más que para transformarla en una poética crítica. Broodthaers solía emplear cosas con cáscara, como huevos y mejillones, para hacer de este endurecimiento algo a la vez literal y alegórico, en una palabra, reflexivo, como si la mejor defensa contra la reificación fuera una adopción preferente que constituyese al mismo tiempo una *exposé* horrenda. En esta estrategia, cuyos precedentes se remontan a Baudelaire por lo menos, se *supone* —unas veces homeopáticamente, otras apotropaicamente— una reificación personal contra una reificación social *impuesta*³³.

³² Una vez más, Buchloh señala el camino: «Me propongo sostener, contra Bürger, que el reconocimiento de un momento de originalidad histórica en las relaciones entre la vanguardia histórica y la neovanguardia no permite una adecuada comprensión de la complejidad de esas relaciones, pues aquí nos hallamos ante prácticas de repetición que no pueden tratarse únicamente en términos de influencias, imitaciones y autenticidad. Un modelo de repetición que podría describir mejor estas relaciones es el concepto freudiano de repetición que se origina en la represión y el rechazo» («Primary Colors», cit., p. 43).

³³ En los capítulos 4 y 5 volveré sobre esta estrategia. En poemas emparejados incluidos en *Pense-Bête* (1963-1964), «La Moule» y «La Méduse», Broodthaers ofrece dos totems complementarios de esta táctica. El primero, sobre el mejillón, dice así: «Esta cosa tan inteligente ha evitado el molde de la sociedad. / Se forma por sí misma. / Otras parecidas comparten con ella el anti-mar. / Es perfecta». Y el segundo, sobre la medusa: «Es perfecta. / Sin molde. / Nada más que cuerpo» (trad. ingl. Paul Schmidt en *October* 42). Véase también BUCHLOH, «Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde», donde señala la influencia que sobre Broodthaers ejerció Lucien Goldmann, el cual a su vez estudió con Georg Lukács, el gran teórico de la reificación. Broodthaers recibió también la influencia, en el mismo sentido, de Manzoni.

Más en general, esta institucionalización inspira en la segunda neovanguardia un análisis creativo de las limitaciones de la vanguardia histórica y de la primera neovanguardia. Así, para centrarse en un aspecto de la recepción de Duchamp, en varios textos aparecidos a partir de finales de los años sesenta Buren ha puesto en cuestión la ideología dadaísta de la experiencia inmediata o la «pequeñoburguesa radicalidad anarquista» de los actos duchampianos. Y en muchas obras del mismo período ha combinado el monocromo y el *readymade* en un artilugio de listas iguales a fin de ampliar la exploración de lo que estos viejos paradigmas trataban de revelar y únicamente en parte ocultar: «los parámetros de la producción y la recepción artísticas»³⁴. Esta elaboración es un trabajo colectivo que compromete a generaciones enteras de artistas neovanguardistas: desarrollar paradigmas como el *readymade* hasta convertirlo de un objeto que pretende ser transgresivo en su misma facticidad (como en su primera neorrepetición) en una proposición que explora la dimensión enunciativa de la obra de arte (como en el arte conceptual), en un artefacto que aborda la serialidad de objetos e imágenes en el capitalismo avanzado (como en el minimalismo y en el arte pop), en un distintivo de la presencia física (como en el arte específico para un sitio de los años setenta), en una forma de remedo crítico de diversos discursos (como en el arte alegórico de los ochenta, que incluía imágenes míticas tanto de las bellas artes como de los medios de comunicación de masas) y, finalmente, en una prueba de las diferencias sexuales, étnicas y sociales de hoy en día (como en la obra de artistas tan distintos como Sherrie Levine, David Hammons y Robert Gober). De este modo, el llamado *fracaso* de la vanguardia histórica y de la primera neovanguardia en destruir la institución del arte ha *capacitado* a la segunda neovanguardia para someter a examen deconstructivo esta institución, un examen que, una vez más, se amplía hasta abarcar otras instituciones y discursos en el arte ambicioso del presente³⁵.

Pero para que esta segunda neovanguardia no parezca heroica, es importante señalar que su crítica puede también volverse contra ella. Si la vanguardia histórica y la primera neovanguardia adolecieron a menudo de tendencias anarquistas, la segunda neovanguardia sucumbe a veces a impulsos apocalípticos. «Quizá lo único que uno puede hacer tras ver un lienzo como los nuestros», observa Buren en febrero de 1968, «es la revolución total»³⁶. Éste es de hecho el lenguaje de 1968, y los artistas como Buren suelen usarlo: su obra procede de «la extinción» del estudio, escribe en «La función del estudio» (1971); su empeño no se reduce a meramente «contradecir» el juego del arte,

³⁴ Benjamín BUCHLOH, «Conceptual Art 1962-1969», *October* 55 (invierno de 1990), pp. 137-180. Como Buchloh señala, Buren dirige su crítica menos contra Duchamp que contra sus discípulos neovanguardistas (la frase «pequeñoburguesa radicalidad anarquista» es de Buchloh). Pero, como veremos, Buren no es tampoco inmune a esta acusación. Es más, dado que sus listas se han convertido ahora en su firma, cabría sostener que refuerzan más que revelan estos parámetros.

³⁵ Una vez más, aquí podría señalarse el concomitante deslizamiento a un eje horizontal, sincrónico, social, de operación.

³⁶ Daniel BUREN, citado por Lucy Lippard en *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973, p. 41.



Hans Haacke, *MetroMobilitian*, 1985.



Fred Wilson, *Minando el museo*, 1992, detalle de esposas para esclavos reubicadas en una exposición de objetos metálicos, Maryland Historical Society.

sino que aspira a «abolir» sus reglas sin más³⁷. Esta retórica, más situacionista que situada, recuerda los pronunciamientos oraculares y a menudo machistas de los modernos iluminados. Nuestro presente está desprovisto de este sentido de la revolución inmanente; también escarmentado de las críticas feministas al lenguaje revolucionario, así como de las preocupaciones poscoloniales en relación con la exclusividad no sólo de las instituciones artísticas, sino también de los discursos críticos. Como resultado, los artistas contemporáneos preocupados por el desarrollo del análisis institucional de la segunda neovanguardia han pasado de las *oposiciones* grandilocuentes a los *desplazamientos* sutiles (estoy pensando en artistas desde Louise Lawler y Silvia Kolbowski a Christopher Williams y Andrea Fraser) y/o *colaboraciones* estratégicas con diferentes grupos (Fred Wilson y Mark Dion son representativos de esta opción). Ésta es una forma de que continúe la crítica de la vanguardia e incluso una forma de que continúe la vanguardia. Y no es una receta para el hermetismo o el formalismo, como a veces se aduce; es una fórmula práctica. Es también una precondition para cualquier comprensión contemporánea de las diferentes fases de la vanguardia.

La acción diferida

Quizá podamos ahora volver a la pregunta inicial: ¿cómo narrar esta relación revisada entre la vanguardia histórica y las neovanguardias? Debe conservarse la premisa de que una comprensión de un arte únicamente puede ser tan desarrollada como el arte, pero una vez más no en sentido historicista, sea en analogía con el desarrollo anatómico (como por un momento en Marx) o en analogía con el desarrollo retórico, del origen seguido por la repetición, de la tragedia seguida por la farsa (como persistentemente en Bürger). Se requieren diferentes modelos de causalidad, temporalidad y narratividad; en la práctica, en la pedagogía y en la política hay demasiado en juego como para no desafiar a los vigentes que son como anteojeras.

Antes de proponer un modelo propio he de llamar la atención sobre un supuesto en que se basa este texto: que la historia, en particular la historia moderno, se concibe a menudo, secretamente o no, sobre el modelo del sujeto individual e incluso *como un sujeto*. Esto es bastante evidente cuando una historia dada se narra en términos de evo-

³⁷ Daniel BUREN, «The Function of the Studio», *October* 10 (otoño de 1979); y en *Reboundings*, trad. ingl. Philippe Hunt, Bruselas, Dalied & Gevaert, 1977, p. 73. Este lenguaje informa asimismo de la influyente teoría de la época, como en esta exaltación de la crítica ideológica por parte de Barthes, también fechada en 1971: «Lo que hay que desenmascarar ya no son los mitos (de eso ahora se ocupa la *doxa*), es el signo mismo lo que debe sacudirse» («Change the Object Itself», en *Image-Music-Text*, trad. ingl. Stephen Heath Nueva York, Hill and Wang, 1977, p. 167). ¿Cómo vamos a relacionar la crítica de las instituciones en el arte y la teoría con otras formas políticas de intervención y ocupación en torno a 1968? A mí esta pregunta me hace pensar en un documento fotográfico de un proyecto de Buren de abril de 1968 que consistía en doscientos paneles listados pegados en torno a París, a fin de comprobar la legibilidad de la pintura fuera de los límites del museo. En este ejemplo, el panel está pegado encima de varios anuncios sobre una valla publicitaria de color naranja brillante, pero también oscurece el anuncio escrito a mano de una reunión de estudiantes en Vincennes (recuérdese que nos hallamos en abril de 1968). ¿Fue accidental ese emplazamiento? ¿Cómo vamos a mediar estos acontecimientos imagen?

lución o progresión, como solía suceder en el siglo XIX, o a la inversa en términos de devolución o regresión, como ha sido frecuente a principios del siglo XX (este último tropo está omnipresente en los estudios modernos desde Georg Lukács hasta la actualidad). Pero esta modelación de la historia continúa en la crítica contemporánea aun cuando supone la muerte del sujeto, pues a menudo el sujeto únicamente retorna en el nivel de la ideología (por ejemplo, el sujeto nazi), la nación (ahora imaginada como una entidad física más que como un cuerpo político), etc. Como deja claro mi tratamiento de la institución del arte como un sujeto capaz de represión y resistencia, yo soy culpable de este vicio como cualquier crítico, pero antes que renunciar a él quiero convertirlo en una virtud. Pues si esta analogía con el sujeto individual no es más que estructural en relación con los estudios históricos, ¿por qué no aplicar el modelo más sofisticado de sujeto, el psicoanalítico, y de modo manifiesto?³⁸

En sus mejores momentos Freud capta la temporalidad psíquica del sujeto, tan diferente de la temporalidad biológica del cuerpo, la analogía epistemológica que informa a Bürger a través de Marx. (Digo en sus mejores momentos porque, así como Marx escapa a la modelación de lo histórico sobre lo biológico, Freud muchas veces sucumbe a ella por su confianza en las etapas de desarrollo y las asociaciones lamarckianas.) Para Freud, especialmente cuando se lo lee con las lentes de Lacan, la subjetividad no queda nunca establecida de una vez por todas; está estructurada como una alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos. «Provocar un trauma siempre cuesta dos traumas», comenta Jean Laplanche, que ha contribuido en gran medida a clarificar los diferentes modelos temporales en el pensamiento freudiano³⁹. Un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida (*Nachträglichkeit*). Ésta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales del siglo: *la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición*⁴⁰.

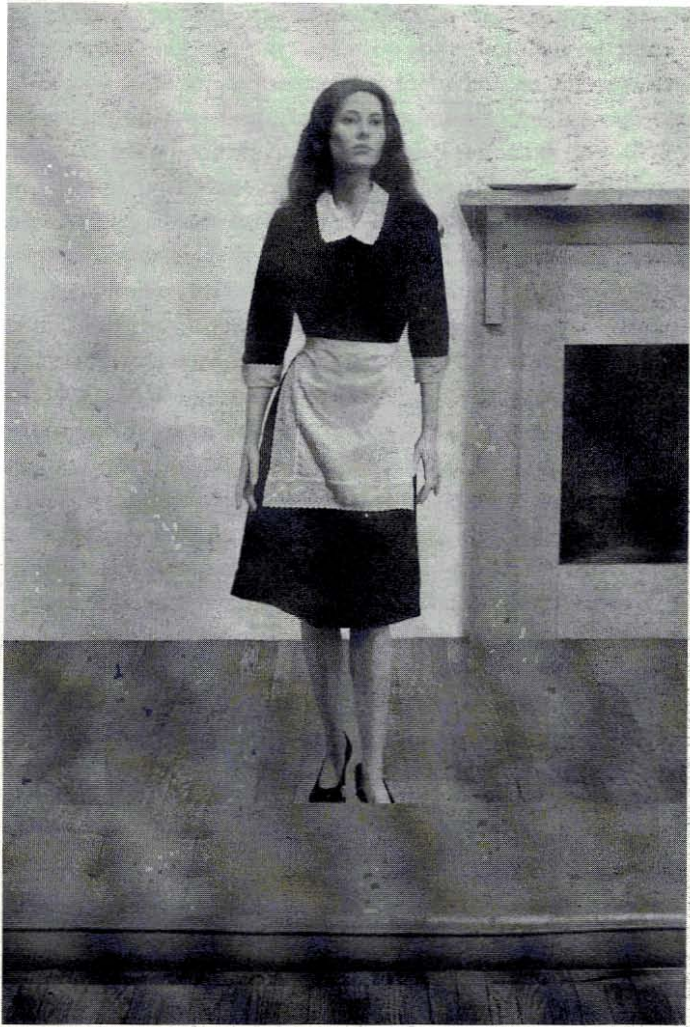
³⁸ En el capítulo 7 practico el continuismo del sujeto por otros medios; aquí y allí sólo se lo toma como modelo. En parte este giro es debido a la necesidad de pensar los aspectos atávicos del nacionalismo y el fascismo contemporáneos en un marco psicoanalítico (a este respecto son importantes las obras de Mikkel Borck-Jacobson sobre la identificación y de Slavoj Žižek sobre la fantasía). También es debido al sentido de un núcleo traumático en la experiencia histórica. Esta aplicación tiene peligros, tales como una invitación a la identificación inmediata con la víctima traumatizada, un punto en el que cultura popular y vanguardia académica convergen (a veces el modelo de ambas parece ser *Oprah* y el lema «¡Disfruta de tu síntoma!»). Hoy en día, el trabajo innovador en el campo de las humanidades aparece reconfigurado menos como estudios culturales que como *estudios de traumas*. Reprimido por diversos postestructuralismos, lo real ha retornado, pero como lo real traumático, un problema del que me ocuparé en el capítulo 5.

³⁹ Jean LAPLANCHE, *New Foundations of Psychoanalysis*, trad. ingl. David Macey, Londres. Basil Blackwell, 1989, p. 88. Véase también su *Seduction, Translation, the Drives*, ed. John Fletcher y Martin Stanton, Londres, Institute of Contemporary Art, 1992.

⁴⁰ El estudio clásico de la acción diferida es el del historial del hombre de los lobos, «From the History of an Infantile Neurosis» (1914-1918) [ed. cast.: S. FREUD, *Historia de una neurosis infantil (Caso del «Hombre de los*



Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1. la cascade, 2. el gas del alumbrado*, 1946-1966, detalle.



Silvia Kolbowski, *Ya*, 1992, detalle.

Según esta analogía, la obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. Y no puede serlo porque es traumática —un agujero en el orden simbólico de su tiempo que no está preparado para ella, que no puede recibirla, al menos no inmediatamente, al menos no sin un cambio estructural—. (Ésta es la otra situación del arte que los críticos y los historiadores han de tomar en consideración: no sólo las desconexiones simbólicas, sino los *fracasos en significar*⁴¹). Este trauma apunta a otra función en la repetición de los acontecimientos vanguardistas como el *readymade* y el monócromo, no sólo para ahondar tales agujeros, sino también para tapparlos. Y esta función apunta a otro problema mencionado al principio: ¿cómo vamos a distinguir las dos operaciones, la primera destructora, la segunda restauradora? ¿Pueden separarse?⁴² En el modelo freudiano hay repeticiones afines que yo también he pasado de contrabando: algunas en las que se pasa por el trauma históricamente, tal como hace la primera neovanguardia con los ataques anarquistas de la vanguardia histórica; otras en las que el trauma es afrontado laboriosamente, tal como las neovanguardias posteriores desarrollan estos ataques, a la vez abstractos y literales, en realizaciones [*performances*] que son immanentes y alegóricas. De todos estos modos actúa la neovanguardia con la vanguardia histórica tanto como viceversa; es menos *neo* que *nachträglich*; y en general el proyecto vanguardista se desarrolla en la acción diferida. Una vez reprimida en parte, la vanguardia sí retornó, y continúa retornando, pero

lobos»), en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972]. Anteriormente he dicho «comprendido» y no «constituido», pero los dos procesos están imbricados, especialmente en mi analogía si el crítico-artista de vanguardia asume la posición del analista y del analizado. El desliz entre comprendido y constituido no es únicamente una vacilación mía; opera en el concepto de acción diferida, donde la escena traumática es ambigua: ¿es real, fantasmagórica y/o analíticamente construida?

Con el modelo hay otros problemas (aparte del mismo problema de la analogía). Este aplazamiento quizá no comprenda otras dilaciones y diferencias en otros espacio-tiempos culturales. De manera que, aunque complica la vanguardia canónica, también podría oscurecer otras prácticas innovadoras. Asimismo, podría conservar una lógica normativa por la cual la vanguardia buena, como el sujeto bueno, es autoconsciente, reconoce la represión y afronta el trauma.

⁴¹ T. J. CLARK apuntó esta necesidad hace veinte años en *Image of the People*, Londres, Thames & Hudson, 1973: «En cuanto a lo público, podríamos establecer una analogía con la teoría freudiana... Lo público, como lo inconsciente, está presente únicamente cuando cesa; sin embargo, determina la estructura del discurso privado; es clave con respecto a lo que no se puede decir, y ningún tema es más importante» (p. 12).

⁴² «Lo crucial aquí», escribe Žižek en su glosa lacaniana, «es el *status* alterado de un acontecimiento: cuando surge por primera vez es experimentado como un trauma contingente, como una intrusión de un cierto Real neosimbolizado; únicamente con la repetición es este acontecimiento reconocido en su necesidad simbólica, encuentra su lugar en la red simbólica; es realizado en el orden simbólico» (*The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, 1989, p. 61). En esta formulación la repetición parece restauradora, incluso redentora, lo cual no es habitual en Žižek, que privilegia la intransigencia de lo real traumático. De modo que, formulado en relación con la vanguardia, el discurso del trauma no es ninguna gran mejora con respecto al antiguo discurso de la conmoción, donde la repetición es poco más que absorción, como aquí en Bürger: «Como resultado de la repetición, cambia fundamentalmente: se produce algo así como una conmoción esperada... La conmoción es "consumada"» (p. 81). Es importante retener la diferencia entre conmoción y trauma; apunta a una distinción crucial entre los discursos moderno y posmoderno.

retorna del futuro: tal es su paradójica temporalidad⁴³. De manera que ¿qué es neo en la neovanguardia? ¿Y quién la teme, por cierto?

Quiero volver brevemente a la estrategia del retorno con que empecé. No puede decirse si las recuperaciones artísticas de los años sesenta son tan radicales como las lecturas teóricas de Marx, Freud o Nietzsche durante el mismo período. Lo que es cierto es que estos retornos son tan fundamentales para el arte moderno como para la teoría postestructuralista: uno y otra llevan a cabo sus rupturas mediante tales recuperaciones. Pero luego resulta que esas rupturas no son totales, y tenemos que revisar nuestra noción de ruptura epistemológica. También aquí es útil la noción de acción diferida, pues en lugar de *romper con las prácticas y los discursos fundamentales de la modernidad, las prácticas y discursos sintomáticos de la posmodernidad han avanzado en una relación nachträglich con ellos*⁴⁴.

Más allá de esta general relación *nachträglich*, tanto el arte posmoderno como la teoría postestructuralista han desarrollado las cuestiones específicas que plantea la acción diferida: las cuestiones de la repetición, la diferencia y el aplazamiento; de la causalidad, la temporalidad y la narratividad. Aparte de la repetición y el retorno aquí subrayados, la temporalidad y la textualidad son las obsesiones gemelas de las neovanguardias: no sólo la introducción del tiempo y el texto en el arte espacial y visual (el famoso debate entre los artistas minimalistas y los críticos formalistas, tratado en el capítulo 2, no es más que una batalla de esta larga guerra), sino también la elaboración teórica de la temporalidad museológica y la intertextualidad cultural (anunciada por artistas como Smithson y desarrollada por artistas como Lothar Baumgarten en la actualidad). Aquí únicamente deseo registrar que cuestiones parecidas, planteadas de diferentes modos, han estado también en la base de filosofías cruciales del período: la elaboración de la *Nachträglichkeit* en Lacan, la crítica de la causalidad en Althusser, las genealogías de los discursos en Foucault, la lectura de la repetición en Gilles Deleuze, la complicación de la temporalidad feminista en Julia Kristeva, la articulación de la *différance* en

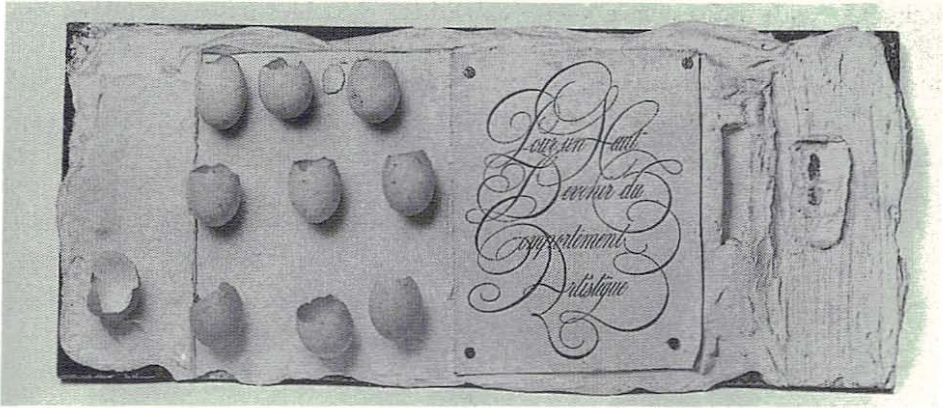
⁴³ Véase Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, cit., p. 55. No necesitamos muchas más claves mágicas en relación con Duchamp, pero es extraordinario cómo fue incorporando a su arte la recurrencia y la retroactividad, como si no sólo consintiera la acción diferida, sino que la tomara por tema. El lenguaje de los aplazamientos suspendidos, de los encuentros fallidos, de las causalidades *infra-mince*, de la repetición, de la resistencia y de la repetición está por todas partes en su obra, la cual es, como el trauma, como la vanguardia, definitivamente inacabada pero siempre inscrita. Considérense las especificaciones para los *readymades* en «La caja verde»: «Planeando un momento por venir (tal día, tal fecha en tal minuto), “inscribir un *readymade*” —El *readymade* puede buscarse luego— (con toda clase de aplazamientos). *Lo importante entonces es simplemente* esta cuestión de la temporización, este efecto de foto instantánea, como un discurso pronunciado en cualquier ocasión pero *a tal o cual hora*. Es una especie de *rendez-vous*» (*Essential Writings*, cit., p. 32).

⁴⁴ En cierto sentido, el mismo descubrimiento de la *Nachträglichkeit* es diferido. Aunque operativo en textos como el historial del hombre de los lobos, se dejó que lectores como Lacan y Laplanche desarrollaran sus implicaciones teóricas. Es más, Freud no era consciente de que su propio pensamiento se desarrollaba de un modo *nachträglich*: por ejemplo, no sólo el retorno del trauma en su obra, sino también la doble temporalidad por mediación de la cual se concibe ahí el trauma: los difásticos inicios en la sexualidad, el miedo a la castración (que requiere una observación traumática y un interdicto paterno), etcétera.

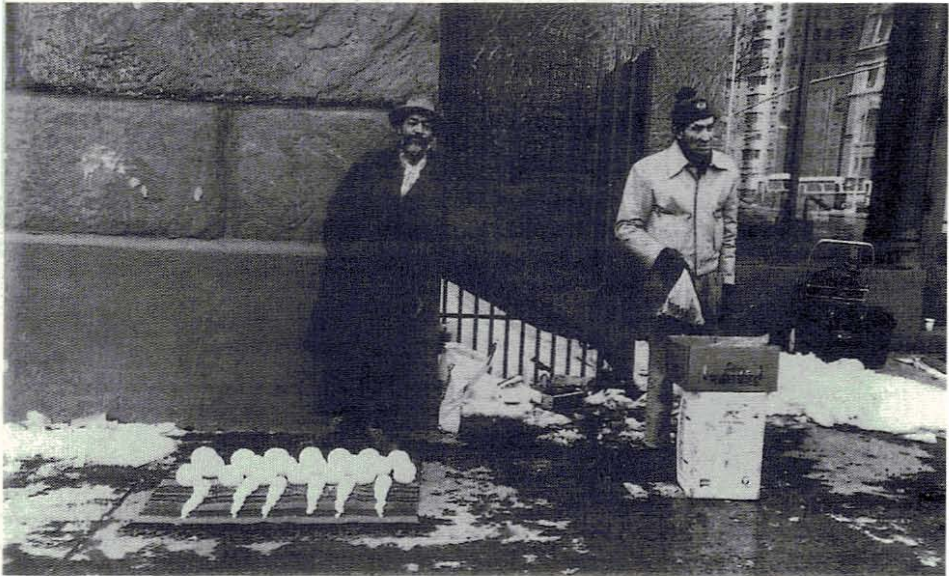
Jacques Derrida⁴⁵. «Lo que se vuelve enigmático es la idea misma de *primera vez*», escribe Derrida en «Freud y la escena de la escritura» (1966), un texto fundamental de toda esta era antifundacional. «Es por tanto el aplazamiento lo que está en el inicio»⁴⁶. Y eso mismo vale para la vanguardia también.

⁴⁵ En el ensayo dedicado a esta noción, quizá la crucial en el paso de una problemática estructuralista a una postestructuralista. DERRIDA escribe: «La *différance* no es ni una *palabra* ni un *concepto*. En ella, sin embargo, vemos la unión –más que la suma– de lo que ha sido más decisivamente inscrito en el pensamiento de lo que es convenientemente llamado nuestra “época”: la diferencia de fuerzas en Nietzsche, el principio de la diferencia semiológica de Saussure, la diferencia como la posibilidad de la facilitación neuronal, la impresión y el efecto diferido en Freud, la diferencia como la irreducibilidad de la huella del otro en Lévinas y la diferencia óntico-ontológica en Heidegger» (*Speech and Phenomena*, trad. ingl. David B. Allison, Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 130 [ed. cast.: *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-Textos, 1993]).

⁴⁶ DERRIDA, *Writing and Difference*, trad. ingl. Allan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1978, pp. 202, 203 [ed. cast.: *La escritura y la diferencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 279, 280].



Marcel Broodthaers, *Pour un Haut Devenir du Comportement Artistique*, 1964.



David Hammons, *Bliz-aard Ball Sale*, 1983.



Larry Bell, *Sin título*, 1965.

EL QUID DEL MINIMALISMO

Arte de ABC, estructuras primarias, arte literalista, minimalismo: la mayoría de los términos empleados para referirse a la obra relevante de Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra y otros sugieren que este arte no es sólo inexpresivo, sino casi infantil. A menudo despreciado en los años sesenta como reductor, el minimalismo fue con frecuencia considerado en los ochenta como irrelevante, y ambas condenas son demasiado vehementes para tratarse únicamente de una cuestión polémica dentro del mundo del arte. Más allá de los intereses personales de los artistas y críticos comprometidos con los ideales humanistas y/o las imágenes iconográficas en el arte, estas condenas del minimalismo estaban condicionadas por dos acontecimientos relacionados: en los sesenta por una sensación específica de que el minimalismo consumaba un modelo formalista de la modernidad, lo completaba y rompía con él a la vez; y en los ochenta por una reacción general que empleaba una condena de los años sesenta para justificar un retorno a la tradición en el arte y en lo que no es el arte. Pues así como los derechistas de los años cincuenta trataron de enterrar el radicalismo de los treinta, los derechistas de los ochenta trataron de cancelar las reivindicaciones culturales e invertir los avances políticos de los sesenta, que para estos neoconservadores resultaban sumamente traumáticos. Para los radicales gingrichianos de los años noventa nada cambió mucho y la pasión política contra los sesenta es tan ardorosa hoy como siempre¹.

De manera que lo que está en juego en esta condena es la historia, en la cual el minimalismo dista de estar muerto, y menos para aquellos que desearían que lo estuviera. Nos hallamos, sin embargo, ante un caso de perjurio, pues en los ochenta el minimalismo era representado como reductor y *retardataire* a fin de hacer que el neoexpresionismo pareciera expansivo y vanguardista, y por eso se tergiversaron las diferentes políticas culturales de los minimalistas sesenta y los neoexpresionistas noventa.

¹ Como 1848 para las generaciones posteriores, 1968 perdura como una apuesta político-cultural de primera magnitud y el actual interés por el arte de los sesenta forma parte de su contestación.

Pese a todas sus aparentes libertades, el neoexpresionismo participó en las regresiones culturales de la era Reagan-Bush, mientras que pese a todas sus aparentes restricciones el minimalismo abrió un nuevo campo del arte, cuya exploración continúa la obra avanzada del presente, o al menos eso será lo que este capítulo tratará de demostrar. Para ello, lo primero es poner en su lugar la recepción del minimalismo, y luego plantearse una contramemoria mediante la lectura de sus textos fundamentales. Esta contramemoria será a continuación usada para definir las implicaciones dialécticas del minimalismo con el arte moderno tardío y neovanguardista, lo cual a su vez sugerirá una genealogía del arte desde los años sesenta a la actualidad. En esta genealogía el minimalismo figurará no como un distante final muerto, sino como una culminación contemporánea, un deslizamiento de paradigma hacia las prácticas posmodernas que siguen elaborándose hoy en día. Por último, esta genealogía llevará de vuelta a los años sesenta, es decir, al lugar del minimalismo en esta conjunción crítica de la cultura, la política y la economía de posguerra².

Recepción: «Me opongo a la idea de reducción total»

A primera vista todo parece muy simple, aunque en cada serie de obras una ambigüedad perceptiva complica las cosas. Reñida con los objetos específicos de Judd está su composición no específica («una cosa detrás de otra»)³. Y así como las *gestalts* dadas de Morris son más contingentes que ideales, así las toscas planchas de Serra son redefinidas por nuestra percepción de ellas en el tiempo. Mientras tanto, la lógica de enrejados de LeWitt puede ser obsesiva, casi demente⁴; e incluso los cubos perfectos de Bell, que parecen herméticamente cerrados, reflejan el mundo exterior. De modo que lo que se ve es lo que se ve, según la famosa sentencia de Frank Stella⁵, pero las cosas nunca son tan sencillas como parecen: no obstante el positivismo del minimalismo, en estas obras la percepción se hace reflexiva y compleja.

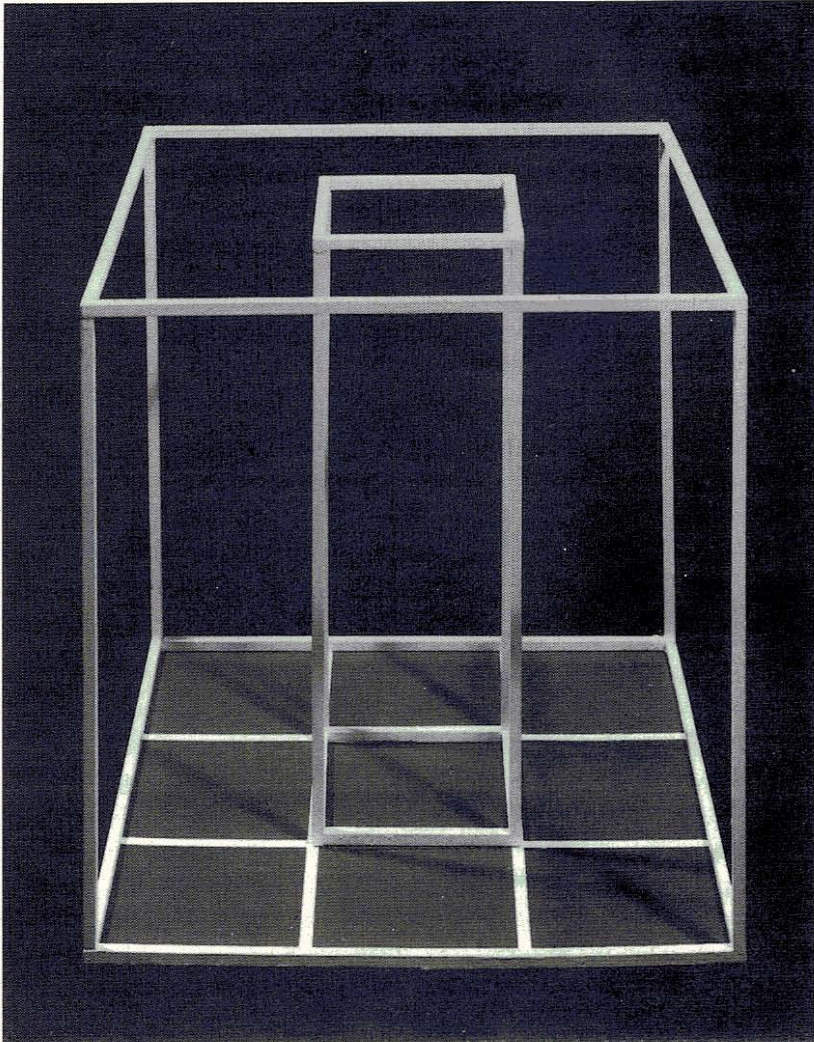
Aunque la sorpresa experiencial del minimalismo es difícil de recuperar, su provocación conceptual perdura, pues el minimalismo rompe con el espacio trascendental

² Los epígrafes de las cuatro secciones que siguen están extraídos de Donald JUDD (1 y 3) en Bruce Glaser: «Questions to Stella and Judd», *Art News* (septiembre de 1966), reimpreso en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art*, Nueva York, Dutton, 1968, pp. 159, 157; de Tony SMITH (2) en Samuel Wagstaff, «Talking with Tony Smith», *Artforum* (diciembre de 1966), p. 19; y de Gilles DELEUZE (4), *Difference and Repetition*, 1968; trad. ingl. Paul Patton, Nueva York, Columbia University Press, 1994, p. 293 [ed. cast.: *Diferencia y repetición*, Gijón, Júcar, 1987, p. 461].

³ Donald JUDD, «Specific Objects», *Arts Year Book 8* (1965), reimpreso en *Complete Writings*, Nueva York y Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975, p. 184. A menos que se indique lo contrario, todas las citas siguientes de Judd proceden de este texto (pp. 181-189).

⁴ Véase Rosalind KRAUSS, «LeWitt in Progress», en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1984 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996]. Aunque no fueron muchos los críticos que le hicieron caso, LeWitt insistió en la ilógica de su arte en pronunciamientos como «Sentences on Conceptual Art» (*Art-Language* [mayo de 1969]).

⁵ Frank STELLA en Glaser, «Questions to Stella and Judd», cit., p. 158.



Sol LeWitt, *A 9* (de «Proyecto serial #»), 1966.

del arte más moderno (si no con el espacio inmanente del *readymade* dadaísta o el relieve constructivista). El minimalismo no sólo rechaza la base antropomórfica de la mayoría de la escultura tradicional (aún residual en los gestos de la obra abstracto-expresionista), sino también la desubicación de la mayoría de la escultura abstracta. En una palabra, con el minimalismo la escultura deja de estar apartada, sobre un pedestal o como arte puro, sino que se recoloca entre los objetos y se redefine en términos de lugar. En esta transformación el espectador, negado el seguro espacio soberano del arte formal, es devuelto al aquí y ahora; y en vez de a escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado. Ésta es la reorientación fundamental que el minimalismo inaugura.

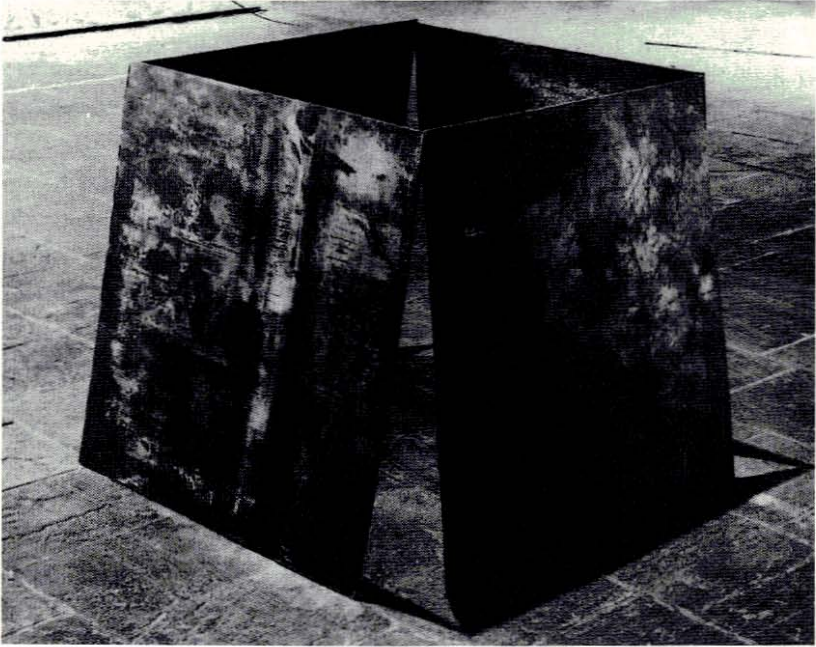
Explicitada por artistas posteriores, esta reorientación fue sentida por críticos tempranos, la mayoría de los cuales la lamentaron como una pérdida para el arte. Sin embargo, en la acusación moralista de que el minimalismo era reductor subyacía la percepción crítica de que empujaba al arte hacia lo cotidiano, lo utilitario, lo no artístico. Para Clement Greenberg los minimalistas confundieron lo innovador con lo estrafalario y, por lo tanto, buscaron efectos extraños antes que las cualidades esenciales del arte. Por eso era por lo que trabajaban en tres dimensiones (nótese que no llama «esculturas» a estas obras), una zona en la que lo que para Judd es específico para Greenberg es arbitrario: «Las obras minimalistas son legibles como arte, como casi todo hoy en día, incluidas una puerta, una mesa o una hoja de papel en blanco»⁶. Greenberg entendía esta observación como una invectiva, pero para los émulos de John Cage era un desafío vanguardista: «Tenemos que producir una música que sea como los muebles»⁷. Y este desafío fue ciertamente aceptado, a través de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Cage y Merce Cunningham, en el arte (por ejemplo, Judd y Morris), la música (por ejemplo, Philip Glass), la danza (por ejemplo, Yvonne Rainer) y el teatro (por ejemplo, Robert Wilson) minimalistas, aunque rara vez por interés en un restaurado valor de uso para la cultura⁸. En esta reorientación Greenberg veía gato encerrado: lo arbitrario, lo vanguardista, en una palabra, Marcel Duchamp. Como vimos en el capítulo 1, esta intuición del retorno del paradigma del *readymade* en particular y el ataque vanguardista contra la institución del arte en general era común entre los abogados y los detractores del minimalismo, un asunto que aquí quiero desarrollar.

También para Richard Wollheim el contenido artístico del minimalismo era mínimo; de hecho, fue él quien introdujo el término, con el que significaba que la obra

⁶ Clement GREENBERG, «Recentness of Sculpture», en *American Sculpture of the Sixties*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1967, reimpresso en Battcock (ed.), *Minimal Art*, cit., p. 183. Todas las citas siguientes de Greenberg proceden de este texto (pp. 180-186).

⁷ John CAGE, *Silence*, Middleton, Wesleyan University Press, 1961, p. 76.

⁸ Por ejemplo, Ivonne RAINER comparó la manufactura fabril, las formas unitarias y el aspecto literal del arte minimalista con el movimiento encontrado, las partes iguales y la actividad imitadora del trabajo de la danza de Judson Church: véase su «A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A», en Battcock (ed.), *Minimal Art*, cit.



Richard Serra, *Dispositivo de una tonelada (Castillo de naipes)*, 1969.

de arte había de considerarse en términos no tanto de ejecución o construcción como «de decisión o desmantelamiento»⁹. En el gremio de las bellas artes esta posibilidad estética sigue estando considerada como una amenaza; aquí Greenberg defiende contra ella: «El arte *minimal* sigue siendo en excesiva medida una proeza de la ideación». Si el primer gran equívoco es que el minimalismo es reductor, el segundo es que es idealista. Este otro equívoco, en el que también incurrieron algunos artistas conceptuales, no era menos grave cuando se entendía positivamente: que el minimalismo capta las formas puras, alza el mapa de las estructuras lógicas o describe el pensamiento abstracto. Pues son precisamente tales dualismos metafísicos de sujeto y objeto lo que el minimalismo trata de superar en la experiencia fenomenológica. Así, lejos del idealismo, la obra minimalista complica la pureza de la concepción con la contingencia de la percepción, del cuerpo en un espacio y un tiempo particulares. (Considérese cómo Serra exprime la idea platónica del cubo en *Castillo de naipes* [1969], un apuntalamiento enormemente frágil de planchas de plomo.) Y lejos de lo conceptual, el minimalismo no «se basa en sistemas construidos de antemano, sistemas *a priori*», o al menos eso sostenía Judd en 1966¹⁰. Sin embargo, más importante para el minimalismo que este positivismo perceptual es su comprensión vanguardista del arte en términos de su convencionalidad¹¹. En una palabra, el minimalismo es tan autocrítico como cualquier arte tardomoderno, pero su análisis tiende a lo epistemológico más que a lo ontológico, pues se centra en las condiciones perceptuales y los límites convencionales del arte más que en su esencia formal y ser categórico. Es esta orientación lo que tan a menudo es mal entendido como «conceptual».

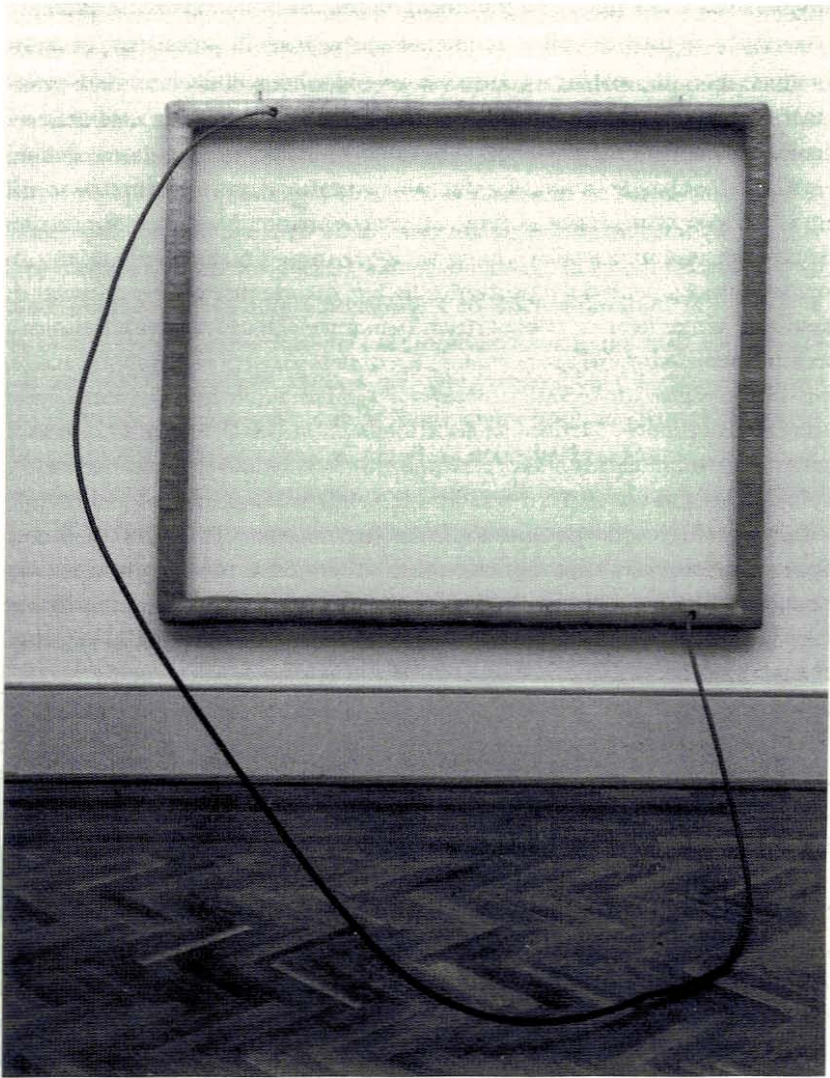
De modo que la apuesta del minimalismo es la naturaleza del significado y el *status* del sujeto, cosas ambas que se sostiene que son públicas, no privadas, producidas en conexión física con el mundo real, no en un espacio mental de la concepción idealista¹². Así, el minimalismo contradice los dos modelos dominantes del expresionista abstracto, el artista como creador existencial (propuesto por Harold Rosenberg) y el artista como crítico formal (propuesto por Greenberg). Con ello desafía asimismo las dos posiciones centrales en la estética moderna que estos dos modelos de artista repre-

⁹ Richard WOLLHEIM, «Minimal Art», *Art* (enero de 1965), reimpreso en Battcock (ed.), *Minimal Art*, cit., p. 399.

¹⁰ Judd en Glaser, «Questions to Stella and Judd», reimpreso en Battcock (ed.), *Minimal Art*, cit., p. 156. Judd adscribe esta cualidad *a priori* al arte moderno europeo como tal, lo cual es típico de los juicios absolutistas de la época. Esta definición también opone el arte minimalista al arte conceptual, en el cual el sistema suele ser *a priori*. Una ambigüedad crucial en el arte conceptual es si la precedencia del concepto devalúa la subjetividad del artista en cuanto autor (como afirma LEWITT en «Paragraphs on Conceptual Art» [*Artforum*, verano de 1967], «la idea se convierte en la máquina que hace el arte») o infla esta subjetividad (como ocurre en las versiones más idealistas). La decisión que al respecto se tome determinará su *status* en relación con el minimalismo: si el arte conceptual elabora «el quid del minimalismo» o lo recupera. Pero es posible que esta ambigüedad no admita solución, algo que quizá resulte fundamental para el arte conceptual.

¹¹ Entre los antecedentes del minimalismo, las tendencias positivista y vanguardista aparecen en Johns (y lo mismo podría decirse de Ad Reinhardt).

¹² Véase Rosalind KRAUSS, «Sense and Sensibility - Reflections on Post' 60's Sculpture», *Artforum* (noviembre de 1973).



Eva Hesse, *Hang-Up*, 1965-1966.

sentan: la primera, expresionista; la segunda, formalista. Y lo que es más importante, al poner el acento en la temporalidad de la percepción, el minimalismo amenaza el orden disciplinario de la estética moderna en el que se considera que el arte visual es estrictamente espacial. Es debido a esta confusión en la categorización por lo que Michael Fried condenó el minimalismo, y de modo correcto desde su posición, pues el minimalismo sí provocaba una preocupación por el tiempo así como un interés por la recepción en el arte procesual, el arte corporal, la *performance*, la obra para un sitio específico, etc. De hecho, es difícil ver las obras que siguen al minimalismo como enteramente presentes, para ser captadas de un solo vistazo, un momento trascendental de gracia, como Fried exige del arte moderno al final de su famoso ataque al minimalismo, «Arte y objetualidad» (1967)¹³.

Al mismo tiempo que desafía este orden de la estética moderna, el minimalismo también contradice su modelo idealista de consciencia. Para Rosalind Krauss esto es lo más importante del ataque minimalista al antropomorfismo y el ilusionismo, pues en su opinión estas categorías constituyen no sólo un paradigma de arte pasado de moda, sino un modelo ideológico de significado. En «Objetos específicos» (1973), Krauss propone una analogía ulterior entre el ilusionismo y la intencionalidad. Para que una intención se convierta en una idea, sostiene, debe postularse un espacio ilusionista de la conciencia, y este espacio es idealista. De modo que evitar lo relacional y lo ilusionista, como trataba de hacer el minimalismo mediante su insistencia en ordenamientos no jerárquicos y lecturas literales, es en principio evitar también los correlatos estéticos de este idealismo ideológico.

Esta lectura del minimalismo justifica una digresión. En su explicación fenomenológica del minimalismo, del minimalismo como una fenomenología, Krauss insiste en la inseparabilidad de lo temporal y lo espacial en nuestra lectura de este arte. De hecho, en *Pasajes de la escultura moderna* (1977), repiensa la historia moderna del medio a través de esta inseparabilidad (que su mismo título propone). En efecto, Krauss nos ofrece una historia minimalista de la escultura moderna en la que el minimalismo aparece como el penúltimo movimiento en su largo pasaje «de un idealizado medio estático a uno temporal y material»¹⁴. Aquí, en lugar de plantear el minimalismo como una ruptura con la práctica moderna (la conclusión a la que su subsiguiente crítica tiende)¹⁵, proyecta un reconocimiento minimalista de vuelta a la modernidad, de modo que entonces puede leer el minimalismo como un epítome moderno. Sin embargo, esto

¹³ Véase Michael FRIED, «Art and Objecthood», *Artforum* (junio de 1967). Posteriormente me ocuparé de ese texto *in extenso*.

¹⁴ Rosalind KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1977, pp. 292-293 [ed. cast.: *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, en prensa]. El último movimiento se produce con las obras que siguen directamente el minimalismo, como *Malecón espiral* de Robert Smithson (1970), *Deslizamiento* de Serra (1970-1972) y el video *Corredor* de Bruce Naumann (1968-1970). En esta historia Krauss se pone del lado de la escultura que, como el minimalismo, es materialista (su significado opaco, llevado a la superficie) en oposición a la idealista (su significado transparente a su estructura), pero esta misma oposición es idealista.

¹⁵ Véase, por ejemplo, «Sculpture in the Expanded Field», *October* 13 (primavera de 1979).

no es más que la mitad de la historia: el minimalismo es un apogeo de la modernidad, pero no menos una ruptura con ésta.

De especial interés aquí es el anacronismo de esta lectura minimalista de la escultura moderna, que Krauss justifica de este modo: «La historia de la escultura moderna coincide con el desarrollo de dos cuerpos de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, donde se tiene al significado como dependiente del modo en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto: la simultaneidad siempre contiene una experiencia implícita de secuencia»¹⁶. Es cierto que, tal como las representaron Edmund Husserl y Ferdinand de Saussure, la fenomenología y la lingüística estructural sí surgieron con el auge de la modernidad. Sin embargo, ninguno de esos discursos era corriente entre los artistas hasta los años sesenta, es decir, hasta la época del minimalismo, y cuando resurgieron estaban en tensión¹⁷. Por ejemplo, el estructuralismo era más crítico de la conciencia idealista y de la historia humanista que la fenomenología; la fenomenología era cuestionada porque tales nociones se consideraban residuales en ella. Ahora bien, si esto es así, y si el minimalismo es fenomenológico en su base, uno podría cuestionar hasta qué punto es radical *su* crítica de estas nociones. Por ejemplo, así como la fenomenología rebaja el idealismo del «Yo pienso» cartesiano, así el minimalismo rebaja el existencialismo del «Yo expreso» abstracto-expresionista, pero ambos sustituyen un «Yo percibo» que deja al significado varado en el sujeto. Una manera de aliviar esta situación de apuro es subrayar la dimensión estructuralista de la conjunción minimalista y sostener que el minimalismo está también envuelto en un análisis estructural de los significantes pictóricos y escultóricos. Así, mientras que algunos artistas (como Robert Irwin) desarrollan la dimensión fenomenológica del minimalismo, otros (como Michael Asher) desarrollan su análisis estructural de estos significantes.

El minimalismo sí anuncia un nuevo interés por el cuerpo, una vez más no en la forma de una imagen antropomórfica o sugiriendo un espacio ilusionista de la conciencia, sino más bien en la *presencia* de sus objetos, unitarios y simétricos como a menudo son (según vio Fried), lo mismo que las personas. Y esta implicación de la presencia sí lleva a una nueva preocupación por la percepción, es decir, a una nueva preocupación por el sujeto. Sin embargo, aquí surge también un problema, pues el minimalismo considera la percepción en términos fenomenológicos, como de alguna manera antes y fuera de la historia, el lenguaje, la sexualidad y el poder. En otras palabras, no considera al sujeto como un cuerpo sexuado situado en un orden simbólico más que considera la galería o el museo como un aparato ideológico. Pedirle al minimalismo una crítica completa del sujeto puede ser también anacrónico; puede ser leerlo demasiado en términos del arte y la teoría subsiguientes. No obstante, esta cuestión también

¹⁶ Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, cit., pp. 3-4.

¹⁷ La recepción de la fenomenología estuvo mediada por Maurice Merleau-Ponty, especialmente por su *Phenomenology of Perception*, trad. ingl. en 1962 [ed. cast.: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Altaya, 1999]. La recepción de la lingüística estructural estuvo mediada por Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes y otros, la obra de algunos de los cuales fue leída por varios artistas norteamericanos a mediados de los sesenta.

apunta a los límites históricos e ideológicos del minimalismo, límites puestos a prueba por sus seguidores críticos. Pues si el minimalismo inicia una crítica del sujeto, lo hace en términos abstractos, y cuando el arte y la teoría subsiguientes desarrollan esta crítica, llegan también a cuestionar el minimalismo (esto es especialmente cierto de algún arte feminista). Tal es la dificultad de un rastreo genealógico de su legado, el cual aquí debe esperar un análisis del discurso del minimalismo en su propia época.

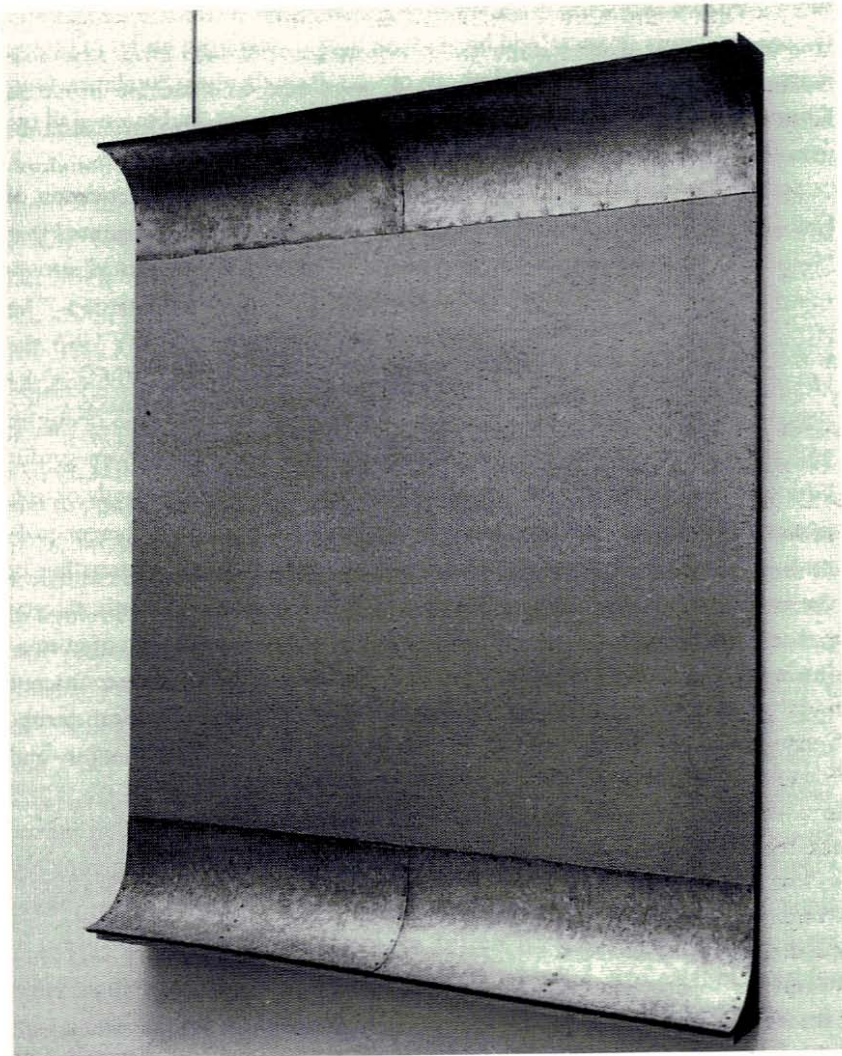
Discurso: «No hay modo de articularlo»

En su propia época el discurso del minimalismo estaba dominado por tres textos: «Objetos específicos», de Donald Judd (1965), «Notas sobre escultura, Partes 1 y 2», de Robert Morris (1966), y «Arte y objetualidad» de Michael Fried (1967)¹⁸. Aunque conocidos, manifiestan las aspiraciones y las contradicciones del minimalismo de un modo no bien entendido.

El año de «Objetos específicos», 1965, fue también el año en que Greenberg revisó el ensayo en que formulaba su posición, «Pintura moderna», al que antes de que pasaran cuatro años siguió su imprescindible colección de ensayos *Arte y cultura*. En este contexto, las dos primeras afirmaciones hechas por Judd —que el minimalismo no es «ni pintura ni escultura» y que «la historia lineal ha desintegrado algo»— desafían los imperativos categóricos y las tendencias historicistas de la modernidad greenbergiana. Sin embargo, este desafío extremo se desarrolló como devoción excesiva. Por ejemplo, las reservas expresadas por Greenberg en relación con *alguna* pintura posterior al cubismo —que su contenido se atiene demasiado a su borde—, Judd las elabora en una diatriba contra *toda* la pintura moderna: su formato plano, rectangular, «determina y limita el ordenamiento de cualquier cosa que esté sobre y dentro de él»¹⁹. Aquí, cuando Judd amplía a Greenberg, rompe con él, pues lo que Greenberg considera como la esencia definitoria de la pintura Judd lo toma como un límite convencional, literalmente un marco que hay que sobrepasar. Esta ruptura se intenta mediante un giro hacia los objetos específicos, que él pone en relación con la *pintura* tardomoderna (una vez más, tal como la representan David Smith y Di Suvero, la escultura tardomoderna queda demasiado enfangada en la composición y/o el gesto antropomórficos). En una palabra, Judd interpreta el llamamiento putativamente greenbergiano a una *pintura objetiva tan literalmente como a ir más allá de la pintura en la creación de objetos*. Pues, ¿qué puede haber más objetivo, más específico, que un objeto en el espacio real? Intentando llevar a cabo el proyecto tardomoderno, Judd rompe con él, como deja claro su lista de prototipos:

¹⁸ «Notes on Sculpture, Parts 1 and 2» se publicó en *Artforum* (febrero y octubre de 1966); Morris publicó «Part 3» en *Artforum* (junio de 1967), el mismo número en que apareció «Art and Objecthood», y «Part 4» aparece en su colección *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, MIT Press, 1993. Los textos de Morris y Fried están reimpresos en Battcock (ed.), *Minimal Art*, cit., de donde proceden mis citas.

¹⁹ Véase GREENBERG, «“American-Type” Paintings» (1955-1958), en *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961 [ed. cast.: *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989].



Donald Judd, *Sin título*, 1962.

los *readymades* de Duchamp, los objetos fundidos de Johns, las combinaciones de Rauschenberg, las esculturas con chatarra de Chamberlain, los lienzos silueta de Stella, etc., todos rechazados por el canon de Greenberg.

Esta lista sugiere otra consecuencia de la suplantación minimalista del arte tardomoderno. Según Judd, algunos de estos precursores supusieron que «la pintura y la escultura se han convertido en formas establecidas», es decir, formas cuya convencionalidad no puede ser elaborada ulteriormente. «El uso de las tres dimensiones», afirma (advuértase que Judd no llama al minimalismo «escultura») «no es el uso de una forma dada» en este sentido reificado. En este otro ámbito de objetos, sugiere, puede emplearse *cualquier* forma, material o proceso. Esta expansión abre la crítica también, tal como su propia lógica lleva a Judd a esta infame posición vanguardista: «Una obra de arte únicamente necesita ser interesante». Aquí, conscientemente o no, el *interés* es enfrentado a la emblemática gran *calidad* greenbergiana. Mientras que la calidad se juzga en relación con los niveles no sólo de los maestros antiguos sino de los grandes modernos, el interés lo provoca la puesta a prueba de las categorías estéticas y la transgresión de las formas establecidas. En una palabra, la calidad es un criterio de la crítica normativa, un encomio otorgado al refinamiento estético; el interés es un término vanguardista, a menudo medido en términos de desbaratamiento epistemológico. También puede llegar a ser normativo, pero asimismo justificar la indagación crítica y el juego estético²⁰.

En «Objetos específicos», pues, el mandamiento de que el arte tardomoderno persiga la objetividad sólo se cumple para sobrepasarlo, tal como Judd y compañía pasan al otro lado de la objetualidad de la pintura para entrar en el reino de los objetos. En «Notas sobre escultura, Partes 1 y 2», Robert Morris ofrece un panorama diferente, en el cual el minimalismo vuelve a ponerse en una relación complicada con el discurso tardomoderno.

Al retener la categoría de escultura, Morris se muestra implícitamente en desacuerdo con Judd sobre la génesis del minimalismo. La escultura nunca tuvo «nada que ver con el ilusionismo», que es una categoría pictórica, y tampoco el minimalismo. Lejos de romper con la escultura, el minimalismo realiza «la naturaleza autónoma y liberal de la escultura... para que tenga su propio espacio, igualmente literal». A primera vista, esta declaración parece contradictoria, pues sus dos adjetivos combinan las posiciones sostenidas por Greenberg y Judd respectivamente: la demanda de autonomía y la demanda de literalidad. Pero así precisamente ve Morris el minimalismo, como una resolución provisional de esta contradicción, pues él define sus formas unitarias como *a la vez* autónomas y literales. Con las *gestalts* minimalistas, escribe Morris, «uno ve e

²⁰ Quizá «interés» no desplaza a «calidad» tanto como suministra el primer término de su esquema normativo. A esta luz Judd ascendió al panteón de la calidad, que defendió apasionadamente. (Como me sugirió Howard Singermann, Judd llega implícitamente a ello en «A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them», *Art in America* [septiembre y octubre de 1984].) Es más, fue su coherencia la que permitió que el minimalismo se convirtiera en un estilo. Finalmente, en su obsesión por el (anti)ilusionismo, siguió ligado a la pintura.

inmediatamente “cree” que el modelo en su mente se corresponde con el hecho existencial del objeto». El suyo es el estudio más matizado de la tensión quintaesencialmente minimalista entre «lo constante conocido y lo variable experimentado». Aunque Morris a veces privilegia la forma unitaria como anterior al objeto específico (de una manera que por lo demás no hace el antiidealismo del minimalismo), suele presentar ambos como ligados *qua gestalt*, «coherente e indivisiblemente juntos». Esta unidad es necesaria para que Morris pueda retener la categoría de escultura y plantear la forma como su característica esencial.

Pero este argumento también parece circular. Morris primero define la escultura moderna en términos del minimalismo (es literal) y luego define el minimalismo en términos de la escultura moderna (es autónomo). A continuación llega a la misma propiedad, la figura, que un año más tarde Fried postulará como el valor esencial de la *pintura*. La Parte 1 de «Notas sobre escultura» termina así: «La magnificación de este singular y más importante valor escultórico... establece un nuevo límite y una nueva libertad para la escultura». La naturaleza paradójica de esta declaración sugiere las tensiones en el discurso minimalista así como las inestabilidades de las categorías estéticas en esta época. *Pues el minimalismo es a la vez una contracción de la escultura al puro objeto moderno y una expansión de la escultura hasta hacerse irreconocible.*

En la Parte 2 de «Notas sobre escultura», Morris se ocupa de esta paradójica situación. Primero define el «nuevo límite» para la escultura en relación con una observación de Tony Smith que sitúa la obra minimalista en algún lugar entre el objeto y el monumento, más o menos a escala del cuerpo humano²¹. Luego, en un movimiento incisivo, Morris redefine esta escala en términos de dirección (del objeto privado al monumento público), es decir, en términos de *recepción*, un deslizamiento en la orientación del objeto al espectador que convierte el «nuevo límite» de la escultura en su «nueva libertad». Sin embargo, es necesario un peldaño intermedio, y por eso Morris retorna a las *gestalts* minimalistas. Estas formas unitarias se usan no sólo para «situar la obra más allá de la retardataria estética cubista», sostiene ahora, sino, algo más importante, para «extraer relaciones de la obra y hacer de ellas una función del espacio, la luz y el campo de visión del espectador».

De este modo, si Judd sobrepasa a Greenberg, Morris sobrepasa a ambos, pues aquí, en 1966, se reconoce un nuevo espacio de «términos objeto/sujeto». La supresión minimalista de las imágenes y gestos antropomórficos es más que una reacción contra el modelo abstracto-expresionista del arte; es una «muerte del autor» (como Roland Barthes lo llamaría en 1968) que es al mismo tiempo un nacimiento del espectador:

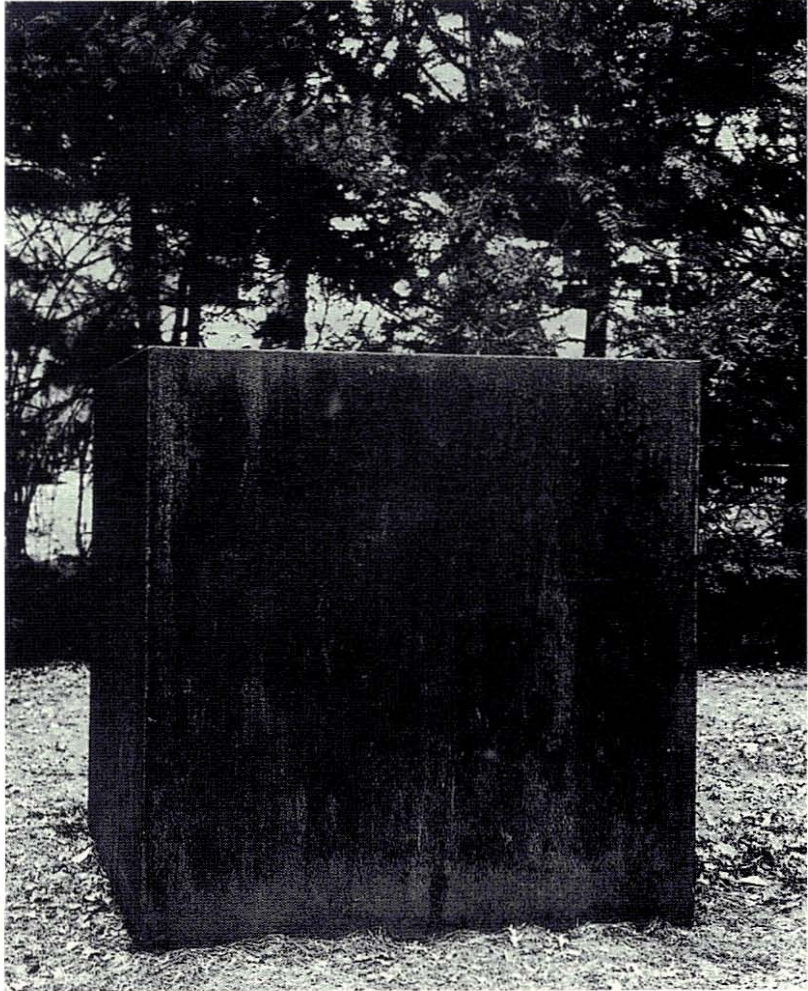
²¹ La observación es una respuesta a preguntas sobre un cubo de metro ochenta titulado *Morir* (1962). Morris cita a Smith como sigue:

P.: ¿Por qué no lo hizo más grande, de modo que sobrepasara al observador?

R.: No estaba haciendo un monumento.

P.: Entonces ¿por qué no lo hizo más pequeño, de modo que el observador pudiera ver por encima?

R.:...No estaba haciendo un objeto.



Tony Smith, *Morir*, 1962.



Robert Morris, *Sin título*, 1965.

«El objeto no es más que uno de los términos de la estética más reciente... Uno es más consciente que antes de que él mismo está estableciendo relaciones cuando aprehende desde diversas posiciones y bajo condiciones cambiantes de luz y de contexto espacial». Aquí estamos al borde de «la escultura en el campo expandido» (como Krauss la llamaría en 1978). Pero incluso cuando Morris anuncia esta nueva libertad, parece ambivalente con respecto a ella: en una ráfaga de declaraciones contradictorias, a la vez tira para atrás («que el espacio de la estancia adquiriera tal importancia no significa que se esté estableciendo una situación ambiental») y para adelante («¿Por qué no sacar la obra fuera y más tarde cambiar los términos?»).

En último término, las «Notas sobre escultura, Partes 1 y 2» están atrapadas en las contradicciones de su momento. Por una parte, Morris insiste en que la escultura sigue siendo autónoma; por otra, sugiere que «algunas de las nuevas obras han expandido los términos de la escultura» hasta el punto de que el objeto «no es más que uno de» ellos. Es este campo expandido, previsto por Morris, a lo que Michael Fried, en «Arte y objetualidad», se compromete a anticiparse.

Más plenamente que Judd y Morris, Fried comprende el minimalismo en lo que tiene de amenaza para la modernidad formalista, que es por lo que carga contra él con tal pasión. Primero Fried detalla el delito minimalista: un intento de desplazar el arte tardomoderno por medio de una lectura literal que confunde la «presentidad» trascendental del arte con la «presencia» mundana de las cosas. Según Fried, la diferencia esencial consiste en que el arte minimalista trata de «descubrir y proyectar la objetualidad como tal», mientras que el arte tardomoderno aspira a «derrotar o suspender» esta objetualidad. Aquí, sostiene él, «el factor crítico es la *figura*», la cual, lejos de ser un valor escultórico esencial (como Morris la considerará), es un valor pictórico esencial. De hecho, únicamente si «produce la convicción como figura» puede la pintura tardomoderna de Kenneth Noland, Jules Olitski y Stella suspender la objetualidad, trascender el literalismo del minimalismo y adquirir así presentidad²².

Dada esta diferencia, Fried tiene a continuación que mostrar por qué el literalismo minimalista es «antitético con respecto al arte». A este fin sostiene que la presencia del objeto minimalista es la de un personaje disfrazado, una presencia que produce una *situación* que, aunque provocativa, es extrínseca al arte visual. Aquí Fried cita también a Smith sobre la escala del minimalismo, pero a fin de reformularlo como un arte de estatuas abstractas, ni mucho menos tan radicalmente antiantropomórfico como sus abogados afirman. Y, sin embargo, su objetivo primordial no es desvelar el minimalismo como secretamente antropomórfico, sino presentarlo como «incurablemente teatral», pues, según la hipótesis crucial de «Arte y objetualidad», «el teatro es ahora la negación del arte».

Para apoyar esta hipótesis, Fried da un extraño rodeo: una glosa sobre una anécdota, de nuevo contada por Tony Smith, acerca de un viaje nocturno en la inacaba autopista

²² Incluso la escultura tardomoderna como la de Anthony Caro suspende su objetualidad, sostiene Fried, por el hincapié que hace en la opticalidad y en «la eficacia del gesto».

de New Jersey a principios de los años cincuenta. Para este artista y arquitecto proto-minimalista la experiencia fue de algún modo estética, pero no del todo arte:

La experiencia de la carretera era algo organizado pero no socialmente reconocido. Yo pensé para mí que debería estar claro que ése es el fin del arte. La mayor parte de la pintura parece muy pictórica después de eso. No hay manera de poderlo articular, simplemente hay que experimentarlo²³.

Lo que se le reveló a Smith, sostiene Fried, fue la «naturaleza convencional del arte». «Y ésta Smith parece haberla entendido no como exponiendo desnuda la esencia del arte, sino como anunciando su final».

Aquí se encuentra el quid no sólo de la causa friediana contra el minimalismo, sino de la ruptura minimalista con la tardomodernidad. Pues en esta epifanía sobre la convencionalidad del arte se presagia la herética apuesta del minimalismo y sus sucesores neovanguardistas: no descubrir la esencia del arte a la manera de Greenberg, sino transgredir sus límites institucionales («no hay manera de articularlo»), negar su autonomía formal («simplemente hay que experimentarlo»), precisamente anunciar su final²⁴. Para Fried como para Greenberg, tal vanguardismo es infantil: lejos de ser una superación dialéctica del arte en la vida, la transgresión minimalista únicamente obtiene el literalismo de un acontecimiento y objeto sin marco «tal como ocurre, tal como meramente es». Fried llama a este literalismo minimalista «teatral» porque implica al tiempo mundano, una propiedad que considera inadecuada para el arte visual. Así, aunque el minimalismo no amenaza la autonomía institucional del arte, el viejo orden ilustrado de las artes (las artes temporales frente a las espaciales) es puesto en peligro. Por eso es por lo que «el teatro es ahora la negación del arte» y por lo que debe condenarse el minimalismo.

En este punto el procesamiento del minimalismo se convierte en un testamento de la modernidad formalista, repleto de los celebrados principios de que «el concepto de arte» es «significativo únicamente en el seno de las artes individuales» y «lo que hay entre las artes es teatro»²⁵. Aquí, pues, aunque el orden de la estética ilustrada es desbaratado por todos los lados en la práctica, se reafirma en la teoría. Y, finalmente, a esta práctica, a la diabólica «interminabilidad» del teatro minimalista, Fried opone la sublime «instantaneidad» de la obra moderna, «que en todo momento... está completamente manifiesta». Más que un paradigma histórico, incluso más que una esencia estética, esto

²³ Tony Smith en Wagstaff, «Talking with Tony Smith», cit., p. 19. Smith menciona otros sitios «abandonados» en los que artistas como Smithson no tardaron en entrar, pero uno de los ejemplos podría definir el valor vanguardista de este «campo expandido»: el jardín de taladros nazi en Nuremberg diseñado por Albert Speer. En una palabra, en el otro lado de las formas tradicionales también está el espectáculo de masas, y la desublimación de estas formas puede asimismo instigar una regresión del sujeto.

²⁴ Ésta es también la herética apuesta de sus predecesores vanguardistas, con esta diferencia argumentada en el capítulo I: mientras que artistas vanguardistas como Rodchenko confundieron la convencionalidad del arte con su fin, artistas neovanguardistas como Smith imaginaron su fin como los mismos límites de su convencionalidad.

²⁵ En su posterior trabajo histórico, Fried interpreta estos principios como el origen del arte moderno.

se convierte, al final de «Arte y objetualidad», en un imperativo espiritual: «La presentidad es la gracia»²⁶.

Con su condena del arte teatral y su insistencia en la gracia individual, esta diatriba contra el minimalismo es claramente puritana (su epígrafe sobre la presentidad de Dios remite al teólogo puritano Jonathan Edwards). Y su estética no depende de un acto de fe. Contra el ateísmo vanguardista se nos pide que creamos en la calidad consensual, «especialmente la convicción de que un cuadro, escultura, poema o composición musical particular puede o no puede aguantar la comparación con las obras del pasado dentro de ese arte de calidad indudable». Así como Judd contestaba implícitamente a la calidad con el interés, así Fried explícitamente contesta al interés con la *convicción*, a la cual, como Greenberg, intenta salvar del subjetivismo apelando a las normas casi objetivas del gusto, es decir, al enjuiciamiento particular de una historia del arte exclusiva. En una palabra, más allá del respeto por el viejo decoro de las artes, Fried exige devoción por el arte, y las palabras «producir convicción» revelan los apuntalamientos disciplinarios de esta estética. Evidentemente, la amenaza real del paradigma minimalista no es sólo que puede desbaratar la autonomía del arte, sino que puede corromper la creencia en el arte, que puede minar su valor de convicción. Aquí la doctrina de la autonomía estética retorna con un disfraz tardío y sugiere que, más que separarse de la religión (como a veces se propuso ser la estética ilustrada), el arte autónomo es, en parte, un sustituto secreto de la religión, es decir, un sustituto secreto de la disciplina moral del sujeto que la religión una vez proveyó²⁷.

Al final, la complicación del minimalismo para Fried se clarifica en una larga nota al pie en la que glosa una observación de Greenberg de que «un lienzo extendido o clavado ya existe como cuadro, aunque no necesariamente como *de éxito*»²⁸. Fried ha

²⁶ Para una crítica de la noción de presentidad, véase Rosalind KRAUSS, «The Blink of an Eye», en David Carroll (ed.), *The States of «Theory»*, Nueva York, Columbia University Press, 1990. Véase también el diálogo entre FRIED y KRAUSS en Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987.

²⁷ En último término, la apuesta del formalismo angloamericano es el objeto artístico autónomo *sólo en la medida en que sostiene al sujeto artístico autónomo*, definido en el juicio estético y refinado por el gusto estético. Este imperativo ético es fuerte en Fried, como se manifiesta en el valor de «convicción» y en el temor a la «corrupción». (A este respecto, el «teatro» puede representar la amenaza no sólo del vanguardismo, sino de la cultura de masas, su perversión del sujeto moral tal como lo formó el arte moderno. Por supuesto, éste es el caso para Greenberg en «Modernist Painting».) En *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Fried es explícito sobre la moralidad de la autonomía: «Mientras que la pintura moderna se ha desentendido paulatinamente de las preocupaciones de la sociedad en que precariamente prospera, la dialéctica real de la que depende ha asumido cada vez más la densidad, estructura y complejidad de la experiencia moral, es decir, de la vida misma, pero de la vida como pocos están dispuestos a vivirla: en un estado de continua alerta intelectual y moral» (Cambridge, Fogg Art Museum, 1965, p. 9). Pero esta autonomía podría ser también socavada por la convicción en este sentido: la convicción sugiere dependencia del objeto artístico, incluso devoción por él, lo cual podría hacer al objeto menos un espejo del sujeto que un apoyo demandado por el sujeto. En cualquier caso, el sujeto supuesto por esta crítica es bastante diferente de los modelos dominantes de mi generación, que insistían no en la convicción, sino en la demistificación y la deconstrucción. (Sobre este punto, véase mi diálogo con Fried en *Discussion in Contemporary Culture*, así como mis observaciones en el capítulo 4.)

²⁸ Clement Greenberg, «After Abstract Expressionism», *Art International* (octubre de 1962), p. 30.

de matizar esta vanguardista insinuación de que el arte moderno vacía lo convencional, pues de lo contrario podría permitir el reconocimiento del minimalismo como arte avanzado. Así que primero distingue entre la «irreductible esencia del arte» y las «condiciones mínimas» para su reconocimiento como tal. Luego sostiene que esta esencia es *condicional*, pero no hasta el punto de que devenga *convencional*, es decir, hasta el punto de que la autonomía estética resulte amenazada: «Esto no es decir que la pintura *carece de esencia*, sino afirmar que esa esencia —esto es, la que produce convicción— está en gran parte determinada por las obras vitales del pasado reciente y por tanto cambia continuamente en respuesta a éstas». Esta fórmula es una afirmación de los límites categóricos («la pintura») y las normas institucionales («las obras vitales») frente a la amenaza que el minimalismo supone para una y otras. Como tal, intenta resolver la contradicción del discurso tardomoderno heredado de Greenberg, pero de un modo que permanece *dentro* del discurso y se levanta *contra* su superación en el minimalismo.

Genealogías: «Arraigar, devorar o morir»

Fried es un excelente crítico del minimalismo no porque tenga razón al condenarlo, sino porque para hacerlo tan convincentemente tiene que entenderlo, y esto supone entender su amenaza para la tardomodernidad. Una vez más, Fried ve el minimalismo como una corrupción de la tardomodernidad «por una sensibilidad *ya* teatral, ya (para decir lo peor) corrompida o pervertida por el teatro». En esta interpretación el minimalismo se desarrolla a partir de la tardomodernidad, únicamente para romperlo en pedazos (en latín eso significa *corumpere*), contaminado como ya está el minimalismo por el teatro. Pero el teatro representa aquí más que una preocupación por el tiempo ajena al arte visual; es también, en cuanto «la negación del arte», una palabra clave para el vanguardismo. Llegamos, pues, a esta ecuación: *el minimalismo rompe con la tardomodernidad mediante una recuperación parcial de la vanguardia histórica, específicamente de su desbaratamiento de las categorías formales del arte institucional*. Para entender el minimalismo —es decir, para entender su significación para el arte avanzado desde su tiempo—, las dos partes de esta ecuación deben captarse a la vez.

Primero la ruptura minimalista: retóricamente al menos, el minimalismo se inaugura cuando Judd interpreta la tardomodernidad tan literalmente que a su llamamiento a la objetividad crítica responde perversamente con *objetos* específicos. Morris trata de reconciliar este nuevo literalismo minimalista con la vieja autonomía moderna mediante la *gestalt*; únicamente por tanto para desviar la atención del objeto a su percepción, a su *situación*. Fried entonces se levanta para condenar este movimiento teatral como una amenaza para el decoro artístico y una corrupción de la convicción artística; con ello revela la base disciplinaria de su estética formalista. En este escenario general, pues, el minimalismo surge como un momento dialéctico de «un nuevo límite y una nueva libertad» para el arte, donde la escultura se reduce por un momento al *status* de una cosa «entre un objeto y un monumento» y en el siguiente momento se expande a una experiencia de los sitios «proyectados» pero «no socialmente reconocidos» (en su

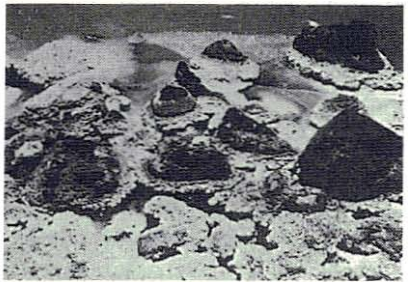
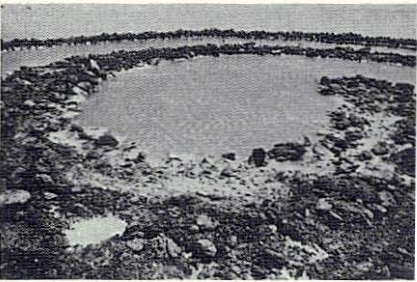
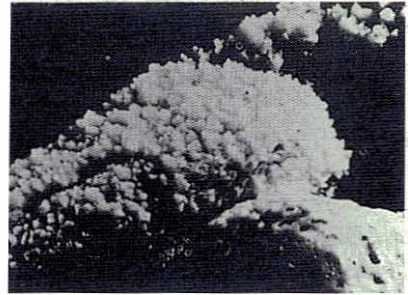
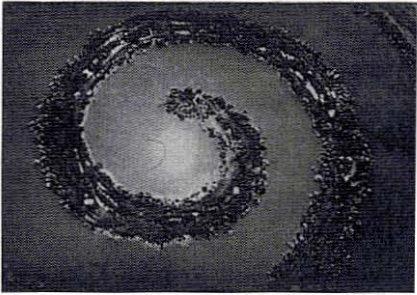
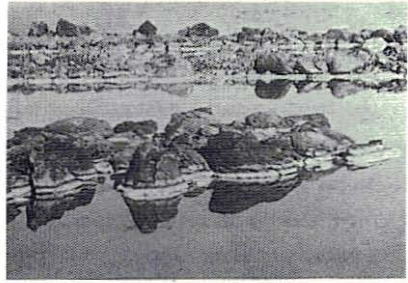
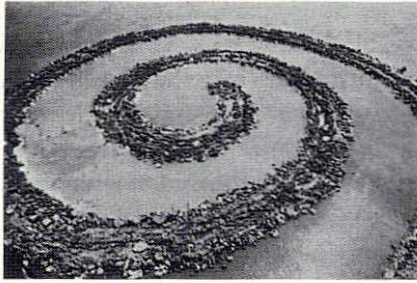
anécdota Smith menciona «autopistas, zonas de aire, jardines de taladros», el mismo campo expandido condenado por Fried pero explorado por Smithson y muchos otros). En una palabra, *el minimalismo aparece como un punto históricamente culminante en el que la autonomía formalista del arte es a la vez alcanzada y destruida*, en el que el ideal del arte puro se convierte en la realidad de un objeto específico más entre otros.

Esto último lleva a otra vertiente de la ruptura minimalista, pues si el minimalismo rompe con el arte tardomoderno, igualmente prepara el arte posmoderno por venir²⁹. Sin embargo, antes de esbozar esta genealogía, debe captarse la parte vanguardista de la ecuación minimalista. En el capítulo 1 me ocupé del retorno de la vanguardia transgresora (especialmente el dadá duchampiano y el constructivismo ruso) en el arte de los años sesenta, lo cual plantea el problema de su aplazamiento en las décadas previas. En gran medida esta vanguardia fue suprimida por el nazismo y el stalinismo, pero en Norteamérica también la detuvo una combinación de viejas fuerzas antimodernas y nueva política de Guerra Fría, que tendían a reducir la vanguardia al bolchevismo *tout court*³⁰. Este aplazamiento norteamericano permitió el dominio del formalismo greenbergiano, que no sólo desplazó de las instituciones a la vanguardia transgresora, sino que casi lo definió como inexistente. Así, en «La vanguardia y el kitsch» (1939-1961), para Greenberg el objetivo de la vanguardia no es en absoluto superar el arte *en* la vida, sino purificar al arte *de* la vida, salvarlo de la degradación por el kitsch de la cultura de masas y el abandono del patrocinio burgués. En efecto, esta vanguardia formalista trataba de *conservar* lo que la vanguardia transgresora trataba de *transformar*: la autonomía institucional del arte. Enfrentados con esto, los minimalistas buscaron en la vanguardia transgresora modelos de práctica alternativos. Así, Andre se volvió a Alexander Rodchenko y Constantin Brancusi, Flavin a Vladimir Tatlin, muchos otros a Duchamp, etc. De esta manera, el minimalismo se convirtió en un lugar de retorno general de esta vanguardia, un retorno que, con la fuerza de lo reprimido, inauguró el orden disciplinario de la tardomodernidad.

Esta conexión vanguardista puede explicar por qué, en la misma primera frase de «Arte y objetualidad», Fried estigmatiza al minimalismo como «en gran medida ideológico» cuando muchos críticos lo veían como en gran medida *no* ideológico, prácticamente mínimo en contenido, absolutamente desprovisto de arte. Esto implica que el minimalismo constituye un fraude estético que corrompe la convicción en el arte, pero también que el minimalismo presenta una posición autoconsciente *sobre* el arte, lo cual podría permitirle no sólo comprender el arte moderno como un discurso insti-

²⁹ Por ejemplo, el minimalismo impulsa lo analítico «empírico-trascendental» del arte moderno, su doble preocupación por lo material y lo espiritual, lo immanente y lo trascendental, hasta el punto en que esto analítico se transforma: en la crítica de las instituciones central al arte posmoderno, su análisis creativo de las condiciones discursivas del arte. (Sobre lo analítico «empírico-trascendental» véase Michel FOUCAULT, *The Order of Things*, Nueva York, Vintage Books, 1970, pp. 318-322 [ed. cast.: *Las palabras y las cosas*, México, siglo XXI, 1968]).

³⁰ Es decir, cuando no presentaba la vanguardia como una expresión de la libertad capitalista, una utilización tratada por Serge GUILBAUT en *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 [ed. cast.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Barcelona, Grijalbo, 1990].



Robert Smithson, *Spiral Jetty (Malecón espiral)*, 1969-1970, detalles.

tucional, un ordenamiento de otras posiciones «en gran medida ideológicas», sino también intervenir en este discurso como *tal* posición. Una vez más, este es un reconocimiento vanguardista (Fried se olió el mismo gato encerrado que Greenberg; Duchamp y sus discípulos), pero el minimalismo hace más que repetirlo, pues, como he sostenido en el capítulo 1, únicamente con el minimalismo deviene autoconsciente esta comprensión. Es decir, sólo a principios de los años sesenta es primero apreciada y luego explotada esta institucionalización no sólo del arte sino también de la vanguardia³¹.

Para muchos críticos el fracaso de esta vanguardia histórica en la integración del arte en la vida inutiliza este proyecto vanguardista. «Puesto que ahora la protesta de la vanguardia histórica contra el arte como institución se acepta como *arte*», escribe Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974), «el gesto de la neovanguardia se hace inauténtico»³². Pero este fracaso de la vanguardia transgresora en los años diez y veinte así como de la primera neovanguardia en los cincuenta no es total: como poco inspira una crítica práctica de la institución del arte, la tradición de la vanguardia y otros discursos en una *segunda* neovanguardia que surge en los sesenta. En esta segunda neovanguardia, en la que tanto el minimalismo como el arte pop ocupan una posición prominente, el objetivo es por lo menos doble: por un lado reflexionar sobre las condiciones contextuales del arte, como en el minimalismo, a fin de explicar sus parámetros; y por otro explotar la convencionalidad de la vanguardia, como en el pop, a fin de comentar las formaciones tanto modernas como de la cultura de masas. Ambos peldaños son importantes para la crítica institucional que sigue en el arte de finales de los sesenta y principios de los setenta.

Finalmente, sin embargo, mi afirmación de que la misión de la vanguardia se comprende, aunque no se completa, únicamente con la neovanguardia prolongada por el minimalismo y el pop estriba en esta creencia: la ruptura que Bürger considera la significación última de la vanguardia sólo la alcanza esta neovanguardia en su contestación de la modernidad formalista.

El significado de la ruptura en la historia del arte que provocaron los movimientos de la vanguardia histórica [scribe Bürger] no consiste en la destrucción del arte como institución, sino en la destrucción de la posibilidad de plantear las normas estéticas como válidas. Esto tiene consecuencias para el tratamiento erudito de las obras de arte; el examen normativo es sustituido por un análisis funcional, cuyo objeto de investigación sería el efecto (la función) social de una obra y un público sociológicamente definible dentro de un marco institucional ya existente³³.

³¹ Otro factor en la aplazada recepción de la vanguardia histórica fue la inmadurez de las instituciones norteamericanas de bellas artes, que tenían que establecerse antes de poder ser combatidas. En este establecimiento, sin embargo, quedó englobado el arte moderno, lo cual, junto con la presencia de la modernidad europea en Norteamérica durante los años de la guerra, permitió un rápido reconocimiento de este arte como un discurso, luego como una institución y ahora como un período.

³² Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, trad. ingl. Michael Shaw, Mineápolis. University of Minnesota Press, 1984, p. 53 [ed. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 107].

³³ *Ibid.*, p. 87 [ed. cast. cit., pp. 157-158]. Como se sugirió en el capítulo 1, Bürger insinúa una condición posthistórica: que los artistas, los críticos y los historiadores del arte están ahora, en un período *después del arte*, en la posición de meros custodios tecnocráticos *del arte*. Las consecuencias que yo veo son muy diferentes.

Únicamente con el minimalismo se revela que tal «examen normativo» —en mi explicación el enfoque categórico del formalismo greenbergiano— es perjudicial. Y esta revelación comporta los dos deslizamientos que ya he señalado: el criterio *normativo* de *calidad* es desplazado por el valor *experimental* del *interés*; y al arte se lo ve desarrollarse menos por el *refinamiento* de las formas de arte dadas (en las que se persigue lo puro y lo extraño se tacha) que por la *redefinición* de tales categorías estéticas. De este modo, el objeto de la investigación crítica deviene no tanto la esencia de un medio como «el efecto (la función) social de una obra» y, lo que es más importante, el intento de intervención artística no consiste tanto en asegurar una convicción trascendental en el arte como en emprender un examen inmanente de sus reglas discursivas y regulaciones institucionales. De hecho, este último punto puede producir una distinción provisional entre el arte formalista moderno y el arte vanguardista posmoderno: producir convicción frente a despertar dudas; buscar lo esencial frente a revelar lo condicional.

Nada de esto se desarrolla tan tersa o completamente como aquí doy a entender. No obstante, si el minimalismo y el pop constituyen un hito histórico, entonces, una vez más sugerirán no solamente una perspectiva sobre el arte moderno, sino también una perspectiva del arte posmoderno. Esta genealogía no puede ser una historia estilística de la influencia o evolución (en la que el minimalismo «reduce» el objeto artístico, por ejemplo, de modo que el conceptualismo pueda entonces «desmaterializarlo» sin más), ni puede ser una explicación psicológica de los conflictos generacionales o las reacciones periódicas (como sucede con las descalificaciones de los años sesenta con que empecé). De nuevo, únicamente un análisis que permita ambas partes de la ecuación minimalista —la ruptura con la tardomodernidad y el retorno de la vanguardia— puede empezar a dar cuenta del arte avanzado de los últimos treinta y cinco años más o menos.

Hay unas cuantas interpretaciones del arte reciente que tienen al minimalismo y al pop como tal hito, bien sea como ruptura con el orden estético de la tardomodernidad o como recuperación de las estrategias críticas del *readymade* (pero no ambas); son significativas por lo que excluyen tanto como por lo que incluyen. En sendos artículos de 1979, Douglas Crimp y Craig Owens parten del orden estético descrito por Fried en «Arte y objetualidad»³⁴. Para Crimp lo que retorna en el arte de la *performance* y del vídeo de los primeros años setenta y que vuelven a contener los cuadros de Cindy Sherman y Sherrie Levine entre otros a finales de esa misma década es la presencia teatral, condenada por Fried y reprimida en el arte tardomoderno. Para Owens lo que retorna es la temporalidad lingüística para destruir la espacialidad visual del arte tardomoderno: los descentramientos del objeto artístico en las obras de sitio/no-sitio de Smithson, por ejemplo, o la colisión alegórica de las categorías estéticas en las *performances* de Laurie Anderson. Sin embargo, por muy comprensivos que sean, ambos panoramas pasan por alto desarrollos cruciales: el primero deja

³⁴ Véase Douglas CRIMP, «Pictures», *October* 8 (primavera de 1978), y Craig OWENS, «Earthwords», *October* 10 (otoño de 1979).

de lado la crítica institucional que surge del minimalismo, y el segundo no cuestiona las fuerzas históricas que funcionan en la fragmentación textual del arte después del minimalismo. Más aún, ambos críticos aceptan los términos ofrecidos por Fried, los cuales no son tanto deconstruidos como invertidos. De este modo, sus términos negativos, lo teatral y lo temporal, no son sino revaluados como positivos y su esquema tardomoderno permanece inalterado por lo que se refiere tanto a su posición como a su fuerza³⁵.

En cuanto análisis de la percepción, el minimalismo preparó un análisis ulterior de las condiciones de la percepción. Esto llevó a una crítica de los espacios del arte (como en la obra de Michael Asher), de las convenciones en su exposición (como en Daniel Buren), de su *status* de mercancía (como en Hans Haacke); en una palabra, a una crítica de la institución del arte. Para críticos como Benjamin Buchloh esta historia es sobre todo una genealogía de las estrategias presentacionales del *readymade*. Sin embargo, como hemos visto, a esta narración se le escapa también un asunto crucial: la constitución sexual-lingüística del sujeto. En su mayor parte, este asunto se deja asimismo fuera del arte, pues, una vez más, aunque el minimalismo volvió de la orientación objetiva del formalismo a la orientación subjetiva de la fenomenología, tendía a considerar tanto al artista como al espectador no sólo como históricamente inocentes sino como sexualmente indiferentes, y lo mismo vale para gran parte de las obras conceptuales y críticas de las instituciones que siguieron al minimalismo. Esta omisión se aborda en el arte feminista desde mediados de los años setenta a mediados de los ochenta, y en esta investigación artistas tan dispares como Mary Kelley y Silvia Kolbowski, Barbara Kruger y Sherrie Levine, Louise Lawler y Martha Rosler volvieron a imágenes y discursos adyacentes al mundo del arte, especialmente a las representaciones de mujeres en la cultura de masas y a las construcciones de la feminidad en la teoría psicoanalítica. Ésta es la crítica más productiva del minimalismo hasta la fecha y se elabora en la práctica.

Recientemente, el *status* del minimalismo ha cambiado nuevamente. Por un lado, se aparta de nosotros como un objeto de archivo tanto como los años sesenta se convierten en un período histórico³⁶. Por otro, se precipita sobre nosotros en cuanto que

³⁵ Fried surgiere lo mismo en *Discussions in Contemporary Sculpture*, cit., p. 56. La inversión de la oposición entre presencia y presentidad no fue más que un ejemplo de reconstrucción fracasada. Otro ejemplo crucial a las teorías de la posmodernidad fue la inversión de las oposiciones entre aura y reproducción, originalidad y repetición, desarrollada por Walter Benjamin en «The Work of Art and the Age of Mechanical Reproduction» (p. 130). Este texto fue con demasiada frecuencia tomado como un arma con la que hostigar al arte sospechoso de aura: de ahí el ataque a lo original y a lo único y la adhesión a lo fotográfico y lo textual. Por descontado, este ataque lo provocó una resurrección forzada del aura, los diversos monstruos de Frankenstein producidos en el laboratorio del mercado y la academia, del neocxpresionismo, la arquitectura posmoderna, la fotografía artística y cosas parecidas. Sin embargo, la lectura posmoderna de Benjamin tendía a colapsar su dialéctica entre la reproducción mecánica y la experiencia del aura. Con ello tendía asimismo a vaciar el potencial crítico de cada uno de los términos, en la medida en que éstos se mantienen en tensión.

³⁶ Especialmente cuando sus artistas insignes, como Donald Judd, comenzaron a fallecer. En una excelente nueva introducción a la antología de Battlock sobre el minimalismo (Berkeley, University of California Press,

los artistas buscan una alternativa a las prácticas de los años setenta y ochenta. Este retorno es un acontecimiento mixto: a menudo más que una reelaboración de los problemas dejados por el minimalismo, parece estratégico y/o reactivo. Hay, por tanto, revisiones estratégicas del minimalismo que lo rehacen en temas iconográficos, expresivos y/o espectaculares, como para atacarlo con los mismos términos a los que él se oponía. Asimismo, hay versiones reactivas del minimalismo que lo enfrentan con obras subsiguientes que plantean su insinuación fenomenológica del cuerpo, por ejemplo, contra la definición psicoanalítica del sujeto en el arte feminista de los setenta y los ochenta (lo cual se convierte aquí en el objeto del resentimiento). De este modo, aunque el minimalismo hace mucho tiempo que es un estilo establecido, no lo está todavía su valor, y esto constituye una prueba ulterior de su crucial *status* en el arte de posguerra³⁷.

Una miniserie pop: «Un martilleo esquizofrénico»

Finalmente, a fin de entender el quid del minimalismo debemos resituarlo en su propio tiempo. Una manera de hacerlo es yuxtaponer el minimalismo y el arte pop como respuestas afines al mismo momento en la dialéctica de la modernidad y la cultura de masas. En esta explicación el minimalismo y el pop se enfrentan, por una parte, a las rarificadas bellas artes de la tardomodernidad y, por otra, a la espectacular cultura del capitalismo avanzado, y ambos no tardan en ser aplastados por estas fuerzas. De manera que el pop puede intentar utilizar la cultura de masas para poner a prueba las bellas artes, pero su efecto dominante es elevar lo inferior a lo superior, dos categorías artísticas que siguen prácticamente intactas. Y el minimalismo puede resistirse tanto a las bellas artes como a la cultura inferior a fin de recuperar una autonomía transformatoria de la práctica estética, pero su efecto dominante es permitir que esta auto-

1995), Anne M. Wagner se aproxima a Foucault para definir este *status* del minimalismo: la «región privilegiada del archivo no es ni pasado ni presente: a la vez cercana a nosotros y diferente de nuestra existencia presente, está en el límite del tiempo que rodea nuestra presencia, se cierne sobre él y lo indica en su otredad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita» (*The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*; trad. ingl. A. M. Sheridan Smith, Nueva York, Harper and Row, 1976, p. 130). Esto problematiza la objetividad del hito minimalista: ¿es liminal en sí o únicamente para nosotros ahora?

³⁷ Hay también feminizaciones y afeminamientos del minimalismo. Tal como se representó en la exposición *Sense and Sensibility*, al cuidado de Lynn Zelevansky en el Museum of Modern Art en 1994, este minimalismo feminizado es enfrentado al arte feminista psicoanalítico de los setenta y los ochenta, al que considera opresivo. Hay también una versión crítica de esta posición, representada por Anna C. CHAVE en «Minimalism and the Rhetoric of Power» (*Arts* [enero de 1990]), que ataca al minimalismo por su iconografía machista. El minimalismo contribuyó a evitar la autoridad del significado iconográfico; es por tanto contraproducente reafirmar esta autoridad cuando es esta autoridad lo que está en cuestión. Más aún, ambas reacciones —artística y crítica— condenan el minimalismo de un modo que elimina una base histórica del arte feminista. Pues, una vez más, aunque circunscrito, el minimalismo sí planteó la cuestión del sujeto, y a este respecto el arte feminista comienza donde el minimalismo termina.

mía se disperse por un campo expandido de la actividad cultural³⁸. En el caso del pop, pues, se alcanza la legendaria integración entre las bellas artes y la cultura inferior, pero principalmente en interés de la industria cultural, para la que, con Warhol y otros, la vanguardia se convierte tanto en un subcontratista como en un antagonista. En el caso del minimalismo, se alcanza la legendaria autonomía del arte, pero principalmente para ser corrompida, rota, dispersada.

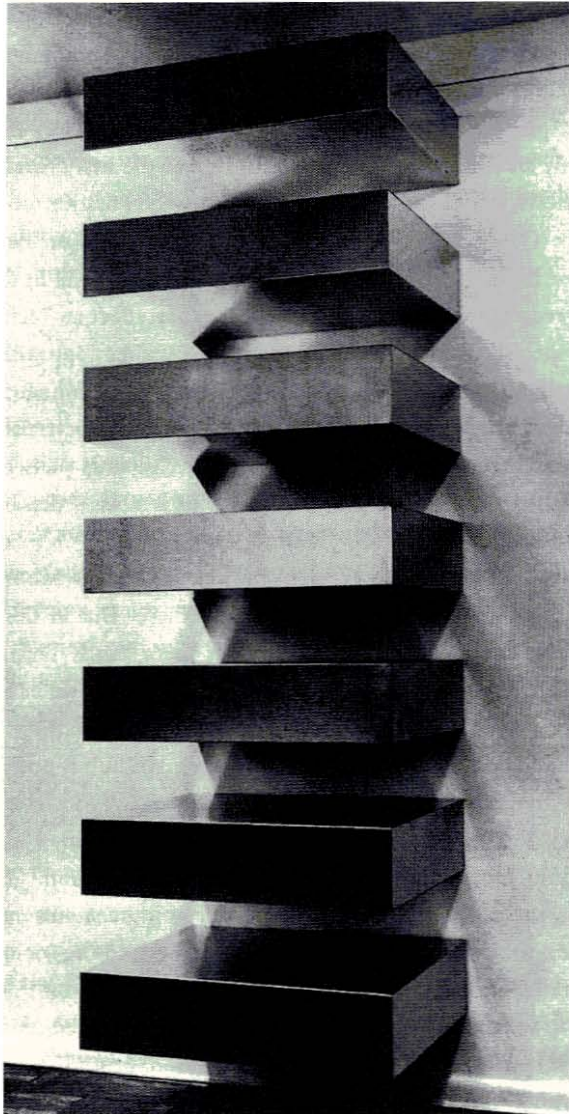
¿Qué fuerzas efectúan esta integración y esa corrupción? Las mejores pistas son la adhesión pop y el rechazo minimalista de la cultura inferior, que apuntan a un nuevo orden de la producción y el consumo en serie. A esta luz, el acento minimalista sobre la presencia perceptual se resiste a las representaciones de los medios de comunicación de masas. Más aún, la insistencia minimalista en los objetos específicos cuenta con imágenes simuladas, aunque el minimalismo, como el pop, también emplea formas y técnicas seriales. En resumen, el hincapié minimalista en el aquí y ahora físico no es únicamente un entusiasmo por la fenomenología ni una adhesión al estructuralismo. En parte, aquélla crítica, aunque éste refleja, una reificación de la historia y una fragmentación del sujeto asociadas desde Georg Lukács con la dinámica del capitalismo. Como sostengo en el capítulo 3, estos procesos históricos alcanzan un nuevo nivel de intensidad en los años sesenta, hasta el punto de que, como ha afirmado Fredric Jameson, producen un «eclipse, finalmente, de toda profundidad, especialmente de la *historicidad* misma, con la consiguiente aparición del arte del pastiche y la nostalgia»³⁹. Tal eclipse lo proyectan igualmente el minimalismo y el pop, cada uno insistiendo por igual en la exterioridad e incluso en la superficialidad de las representaciones, significados y experiencias contemporáneos. Ciertamente, el pastiche y la nostalgia, las dos reacciones gemelas a este eclipse putativo de la profundidad histórica, dominan el comercio cultural de los años setenta y ochenta.

El minimalismo puede resistirse a la imagen espectacular y al sujeto incorpóreo del capitalismo avanzado, mientras que el pop puede adherirse a ambos. Pero al final el minimalismo puede resistirse a estos efectos únicamente para producirlos también⁴⁰. No obstante, esta noción seguirá siendo conjetural en el nivel homológico de las reflexiones o el nivel mecanicista de las respuestas, a menos que se encuentre

³⁸ Las dos principales posiciones en las películas independientes de los años sesenta —el cine norteamericano representado por Michael Snow, Hollis Frampton y Paul Sharits, y el cine francés representado por Jean-Luc Godard— son análogas. Para Annette Michelson ambos responden al «trauma de la disociación» sufrido por el cine en el curso de su división industrial del trabajo y la separación de Hollywood en géneros. Mientras que Godard y compañía estrellan entre sí estos géneros en cuanto *readymades* en un montaje crítico, los independientes norteamericanos los rechazan y, en una reflexión moderna sobre el medio, tratan de reafirmar su totalidad como un arte. Véase MICHELSON, «Film and the Radical Aspiration», en Gerald Mast y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1974.

³⁹ Fredric JAMESON, «Periodizing the 60s», en Sohnya Sayres et al. (eds.), *The Sixties without Apology*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 195.

⁴⁰ Para un análisis de este ambiguo *status* del minimalismo (que se inspira en la versión original del actual capítulo), véase Rosalind KRAUSS, «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October* 54 (otoño de 1990).



Donald Judd, *Sin título*, 1966.

un eslabón local entre las formas artísticas y las fuerzas socioeconómicas en los años sesenta. Un eslabón de esa clase lo provee el *readymade*: tanto el minimalismo como el pop utilizan el *readymade* no sólo temática sino formal y aun estructuralmente, como una manera *à la* Judd de poner una cosa detrás de otra, de evitar el racionalismo idealista de la composición tradicional⁴¹. ¿Pero a qué orden apuntan estos objetos industriales minimalistas y simulacros del arte pop? Al trabajo en serie, a la producción y el consumo en serie, al orden socioeconómico de una cosa detrás de otra.

Por supuesto, la serialidad precede al minimalismo y el pop. De hecho, este procedimiento penetró en el arte cuando sus antiguos órdenes trascendentales (Dios, la naturaleza prístina, las formas platónicas, el genio artístico) comenzaron a desmoronarse. Pues una vez que se perdieron estos órdenes como referentes o garantías, «la *oeuvre* [se hizo] original» y «cada cuadro [se convirtió en] un término discontinuo de una serie indefinida y por tanto legible ante todo no en su relación con el mundo, sino en su relación con otros cuadros del mismo artista»⁴². Tal serialidad no es evidente mucho antes de la producción industrial, que más que cualquier otra fuerza erosionó los antiguos órdenes del arte, especialmente la naturaleza prístina. Irónicamente, aunque hubo artistas desde Claude Monet a Jackson Pollock que extrajeron una impresión original de esta naturaleza reificada, en esta misma lucha sucumbieron a la serialidad. Este sucumbir a la serialidad es fundamental para la conversión del arte en abstracto. No obstante, en el arte abstracto la serialidad sigue perteneciendo a la ordenación pictórica del motivo más que a la producción técnica de la obra.

Con el tiempo, sin embargo, la serialidad no pudo evitarse, y este reconocimiento llevó a demostraciones y contrademostraciones de su lógica. Considérese, por ejemplo, cómo Rauschenberg pone a prueba esta lógica en *Factum I y II* (1957), donde cada uno de los lienzos está lleno de imágenes encontradas y gestos aleatorios que se repiten, imperfectamente, en el otro. *Sin embargo, no fue hasta el minimalismo y el pop que la producción serial se hizo coherentemente integrante de la producción técnica de la obra de arte.* Más que cualquier contenido mundano, esta integración hace que tal arte «signifique de la misma manera que los objetos en su cotidianidad, es decir, en su *sistemática* latente»⁴³. Y más que cualquier fría sensibilidad, esta integración separa al arte no sólo de la subjetividad artística (quizá el último orden trascendental del arte), sino también de los modelos representacionales⁴⁴. De este modo, el minimalismo despoja al arte de

⁴¹ Véase Krauss, *Passages*, cit., p. 250.

⁴² Jean BAUDRILLARD, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trad. ingl. Charles Levin, St. Louis, Telos Press, 1981, p. 104 [ed. cast.: *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1974, p. 111].

⁴³ *Ibid.*, p. 143 [ed. esp. cit., p. 109]. Baudrillard continúa. «Es de esta organización serial y diferencial, con su propia temporalidad puntuada por la moda y la recurrencia de los modelos de comportamiento, de lo que el arte da actualmente testimonio». Este testimonio es ambiguo, pero en el minimalismo y el pop la serialidad al menos no se sublima, como a menudo sucede en el arte conceptual. Aquí una vez más no me queda claro si el arte conceptual elabora o recupera al minimalismo en su apogeo.

⁴⁴ Paradójicamente, esta separación se lleva a cabo en la pintura hiperrealista hasta el punto de que su referente es otra imagen, una fotografía, sobre lo cual diré algo más en el capítulo 5.

lo antropomórfico y lo representacional no tanto mediante una ideología antiilusio-nista como la producción serial. Pues la abstracción únicamente tiende a *superar* la representación, a conservarla en su cancelación, mientras que la repetición, la (re)pro-ducción de simulacros, tiende a *subvertir* la representación, a rebajar su lógica referen-cial. (En historias futuras de los paradigmas artísticos, la repetición, no la abstracción, quizá se vea como la superación de la representación, o al menos como su más eficaz derogación)⁴⁵.

A partir de la Revolución Industrial, existe una contradicción entre la base de des-treza del arte visual y el orden industrial de la vida social. Desde Rodin, es mucha la escultura que trata de resolver la contradicción entre «la creación estética individual» y «la producción social colectiva», especialmente adoptando procedimientos como la soldadura y paradigmas como el *readymade*⁴⁶. Con el minimalismo y el pop, esta con-tradicción está a la vez tan atenuada (como en la preocupación minimalista por los matices de la percepción) y tan colapsada (como en el lema warholiano «Quiero ser una máquina»), que se revela como una de las dinámicas principales del arte moderno. A este respecto, también, la serialidad del minimalismo y el pop es indicativa de la pro-ducción y el consumo en el capitalismo avanzado, pues ambos registran la penetración de los modos industriales en esferas (el arte, el ocio, el deporte) que en un tiempo estu-vieron apartadas de ellos. Como ha escrito el economista Ernest Mandel: «Lejos de representar una “sociedad postindustrial”, el tardocapitalismo constituye por tanto la *industrialización universal generalizada* por primera vez en la historia. La mecanización, la normalización, la sobreespecialización y la parcelación del trabajo, que en el pasado determinaron únicamente el ámbito de la producción de mercancías en la industria real, ahora penetran en todos los sectores de la vida social»⁴⁷. El minimalismo y el pop se resisten a algunos aspectos de esta lógica, explotan otros (como la mecanización y la normalización) y aun presagian otros. Pues en la producción serial se hace necesar-io un cierto grado de diferencia entre los signos-mercancías; esto la distingue de la producción para las masas. De hecho, en nuestra economía política de los signos-mer-cancías, lo que consumimos es la diferencia⁴⁸.

Hoy en día, esta lógica de la diferencia y la repetición constituye en nosotros una segunda naturaleza, pero no era tan patente hace treinta y cinco años. Sin embargo, esta lógica estructuró el minimalismo y el pop: en el minimalismo es evidente en la tensión entre diferentes objetos específicos y el ordenamiento serial repetitivo; y en el

⁴⁵ Desarrollaré más este punto en el capítulo 4. Para una historia emparentada de los paradigmas musicales, véase Jacques ATTALI, *Noise*, trad. ingl. Brian Massumi, Mincápolis, University of Minnesota Press, 1985, [ed. cast.: *Ruidos*, Valencia, Cosmos, 1978].

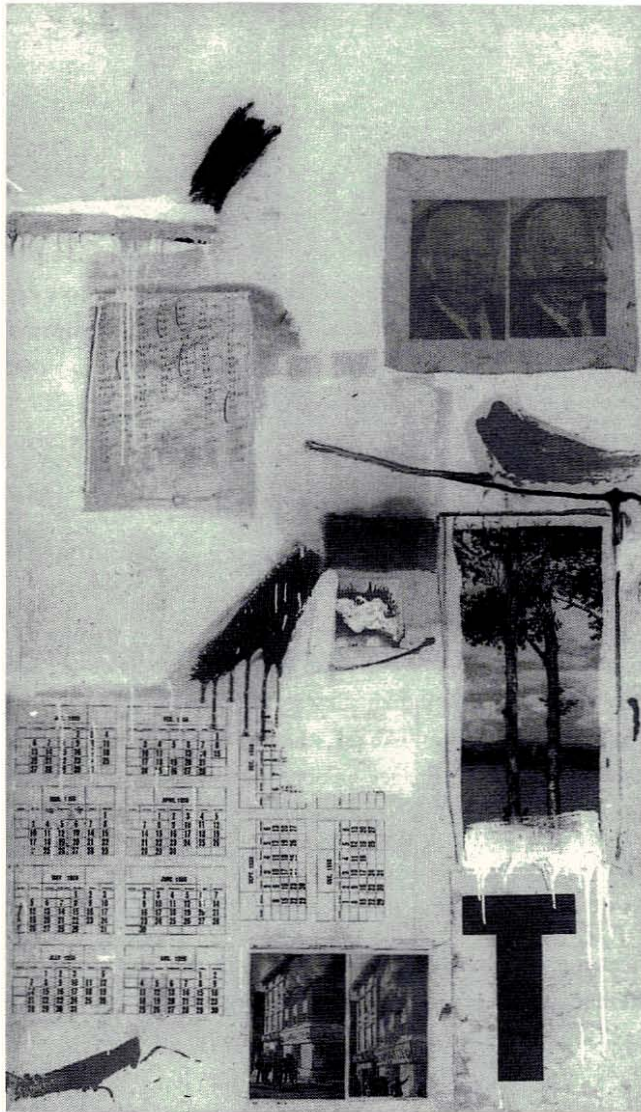
⁴⁶ Benjamin BUCHLOH, «Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture», en Chantal Pontbriand (ed.), *Performance, Text(e)s & Documents*, Montreal, Parachute, p. 58.

⁴⁷ Ernest MANDEL, *Late Capital*, Londres, Verso, 1978, p. 387.

⁴⁸ Baudrillard: «El objeto signo ni es dado ni se intercambia: es apropiado, detentado y manipulado por los sujetos individuales como un signo, es decir, como diferencia codificada. Éste es el objeto de consumo» (*For a Critique of the Political Economy of the Sign*, p. 65) [ed. cast. cit., p. 55].



Robert Rauschenberg, *Factum I*, 1957



Robert Rauschenberg, *Factum II*, 1957.

pop, en la producción de diferentes imágenes mediante procedimientos repetitivos (como la serigrafía). Una vez más, esta estructura serial integra al minimalismo y al pop, como ningún otro arte antes de éstos, en nuestro mundo sistemático de los objetos, las imágenes y las personas seriales. Finalmente, más que cualquier técnica industrial, en el minimalismo o contenido de la cultura de masas en el pop, es esta lógica, desde hace mucho general tanto en las bellas artes como en la cultura inferior, la que ha redefinido las líneas entre aquéllas y ésta.

Aunque esta lógica matiza el valor transgresor del minimalismo y el pop, ninguna de estas dos artes se limita a meramente reflejarlo. Ambas juegan con esta lógica también; es decir, ambas se sirven de la diferencia y la repetición de un modo a veces subversivo. Como en 1969 escribió Gilles Deleuze, el gran filósofo de estas fuerzas:

Cuanto más normalizada, estereotipada y sujeta a una reproducción acelerada de objetos de consumo parece nuestra vida, más arte debe inyectarse en ella a fin de extraerle esa pequeña diferencia que actúa simultáneamente entre otros niveles de repetición e incluso a fin de hacer resonar los dos extremos, a saber, las series habituales del consumo y las series instintivas de destrucción y muerte. El arte, pues, conecta el *tableau* de la crueldad con el de la estupidez, y descubre debajo del consumo un esquizofrénico castañeteo de las mandíbulas, y debajo de la más innoble destrucción de la guerra nuevos procesos de consumo. Estéticamente reproduce las ilusiones y las mistificaciones que constituyen la esencia de esta civilización, para que por fin pueda expresarse la Diferencia⁴⁹.

Como sugiere Deleuze, el hito artístico que constituyen el minimalismo y el pop debe relacionarse con otras rupturas de los años sesenta: sociales y económicas, teóricas y políticas. De alguna manera, la nueva inmanencia del arte con el minimalismo y el pop conecta *no solamente* con la nueva inmanencia de la teoría crítica (el deslizamiento postestructuralista de las cosas trascendentales a los efectos immanentes), *sino también* con la nueva inmanencia del capital norteamericano en los sesenta. De alguna manera también, las transgresiones del arte institucional con el minimalismo y el pop están asociadas *no solamente* con las transgresiones de las instituciones sexistas y racistas por parte de las mujeres, los afroamericanos, los estudiantes y otros, *sino también* con las transgresiones del poder norteamericano en los sesenta.

El diagrama de estas conexiones es muy difícil de producir; ciertamente, no puede trazarse únicamente con las herramientas convencionales de la crítica artística, el análisis semiótico o la historia social del arte⁵⁰. El riesgo que se corre con tales panorámicas es la localización específica del arte, pero resulta asimismo crucial retener la relación entre el minimalismo y el pop y las fuerzas mayores de la época. ¿Podiera, por

⁴⁹ Deleuze, *Difference and Repetition*, cit., p. 293 [ed. cast.: *Diferencia y repetición*. Gijón, Júcar, 1987, p. 461]. En el capítulo 5 vuelvo a la aparición de «destrucción y muerte», especialmente en el pop.

⁵⁰ Para un intento realmente impresionante, véase Jameson, «Periodizing the 60s», cit.



Escaparate con cuadros de Andy Warhol, Bonwit Teller, Nueva York, 1961.

ejemplo, ser que la conciencia histórica de esta neovanguardia —el reconocimiento de la convencionalidad tanto del arte como de la vanguardia— dependa de la perspectiva privilegiada que el capitalismo avanzado ofrece de su cultura por primera vez en los años sesenta?



Andy Warhol, *Desastre de atún*, 1963.



Gordon Matta-Clark, *Hendidura*, 1974.

LA PASIÓN DEL SIGNO

El arte avanzado de los años sesenta estaba atrapado entre dos imperativos opuestos: por un lado, conseguir una autonomía del arte como demandaba la lógica dominante de la tardomodernidad; por otra, desbordar este arte autónomo hasta invadir un campo expandido de la cultura que era de naturaleza ampliamente textual, textual por cuanto el lenguaje se hizo importante (como en gran parte del arte conceptual) y por cuanto devino primordial un descentramiento tanto del sujeto como del objeto (como en gran parte del arte específico para un sitio). Esta tensión entre la autonomía del signo artístico y su dispersión en nuevas formas y/o su combinación con los de la cultura de masas regían la relación no sólo entre el minimalismo y el pop, por ejemplo, sino también entre el cine reflexivo de los independientes norteamericanos (por ejemplo, Michael Snow) y el cine alusivo de la nueva ola francesa (por ejemplo, Jean-Luc Godard). En los setenta, sin embargo, el término textual de esta dialéctica estaba ascendiendo tanto en la práctica como en la teoría. En este capítulo me ocuparé de este *giro textual*, comenzando por considerar los debates sobre la posmodernidad que asimismo se desarrollaron entonces.

A finales de los setenta estos debates empezaron a establecer una división en dos posturas básicas, la primera alineada con la política neoconservadora, la segunda asociada con la teoría postestructuralista. Según todas las apariencias, estas dos versiones de la posmodernidad se oponían diametralmente. Así, tras la supuesta amnesia de la abstracción moderna, la versión neoconservadora de la posmodernidad proclamó el *retorno* de la memoria cultural en forma de representaciones históricas en el arte y en la arquitectura. Asimismo, tras la supuesta muerte del autor, se anunció el retorno de la figura heroica del artista y el arquitecto. Por su parte, la versión postestructuralista de la posmodernidad produjo una *crítica* de estas mismas categorías de la representación y la autoría. Esta oposición continuó en otros frentes también. Así, la versión neoconservadora de la posmodernidad tendió a considerar el fetiche moderno de la forma como una práctica no estricta del pastiche, cuyo supuesto populismo a menudo encubría una codificación elitista de las referencias. Por su parte, la versión postestructura-

lista de la posmodernidad intentó rebasar tanto las categorías estéticas formales (el orden disciplinario de la pintura, la escultura, etc.) y las distinciones culturales tradicionales (la alta cultura frente a la de masas, el arte autónomo frente al utilitario) con un nuevo modelo de arte como *texto*. Y así es como se libró esta batalla.

Sin embargo, por más que opuestas, estas dos posturas sobre la posmodernidad estaban también conectadas, pues una tercera postura sobre la posmodernidad, derivada del mandato marxista de relacionar las formas culturales de significación con los modos socioeconómicos de producción, estaba a punto de nacer¹. Según esta postura, el pastiche de la versión neoconservadora de la posmodernidad no recuperaba la representación histórica o la autoría artística más que la textualidad de la versión postestructuralista deconstruía estas categorías en sus propios términos. Por el contrario, ambas prácticas, el pastiche y la textualidad, eran referidas a una crisis general en la representación y la autoría, una crisis que las excedía en mucho. En particular, fuera bajo el disfraz de un cuadro neoexpresionista de Julian Schnabel o una *performance* multimedia de Laurie Anderson, un edificio historicista de Michael Graves o un proyecto deconstructivista de Peter Eisenman, ambas prácticas estaban relacionadas con un deslizamiento en la dinámica capitalista de reificación y fragmentación².

Hace mucho tiempo, en *Historia y conciencia de clase* (1923), Georg Lukács reveló que esta dinámica de reificación y fragmentación era fundamental a la sociedad capitalista. Entonces, en medio de un capitalismo monopolista basado en la producción en masa, lo que preocupaba a Lukács era la reificación y fragmentación del *objeto*, especialmente en la producción en cadena. Hoy en día, en medio de un capitalismo avanzado basado en el consumo en serie, somos testigos de otra reificación y fragmentación... *del signo*. Una manera de narrar estas vicisitudes del signo, la pasión por él bajo el capitalismo avanzado, es considerar ciertas prácticas artísticas y teóricas de los años setenta y ochenta. Pues la reificación y fragmentación del signo, aunque no captada como tal en estas prácticas, funciona en ellas, o al menos eso es lo que me propongo sugerir. Asimismo, es mi propósito sugerir que los conceptos postestructuralistas afines de la época interiorizaron a menudo esta dinámica de la reificación y la fragmentación, tanto más cuanto más se suponía que eran postmarxistas, críticos con el concepto de totalidad. Una lectura tan sintomática del arte y la teoría corre el riesgo, también asociado con el legado de Lukács, de reducir las prácticas culturales a las fuerzas socioeconómicas. Aquí, sin embargo, mi premisa no es que el arte y la teoría reflejen un momento socioeconómico, sino más bien que están marcados por las contradicciones de éste, y que las categorías culturales, incluidos los conceptos del signo, poseen por consiguiente una historicidad que no es tarea de la crítica aprehender.

¿Pero qué sugiere que el signo tiene una historia específica? Por supuesto, cualquier historia de esa clase es un mito, y un mito que supone una visión totalizadora que hoy

¹ Esta tercera vía se asocia con la obra de Fredric Jameson. Véase su *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 [ed. cast.: *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995]. Sobre estos debates volveré en el capítulo 7.

² Véase mi «(Post)Modern Polemics», en *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985.

en día está muy anticuada³. No obstante, sigue siendo importante intentar tales historias, pues, aunque sea provisionalmente, permiten conectar fenómenos que a la vez requieren y se resisten a la conexión —quizá ahora más que nunca antes—. Como vimos al final del capítulo 2, fenómenos tan diversos como el arte posmoderno, la teoría postestructuralista y la sociedad del capitalismo avanzado son sumamente difíciles de mediar, y el intento de hacerlo únicamente puede reflejarse en un crítico que sea a la vez presuntuoso y ansioso (en una palabra, paranoide). Pero las relaciones entre tales fenómenos existen y algunas pueden entenderse, al menos en parte, en términos de la reificación y fragmentación del signo. Esta penetración del signo por parte del capital no es metafórica; en el capítulo 2 llamé la atención sobre algunos de sus efectos en los años sesenta, como cuando la producción y el consumo en serie pasaron a ser partes integrantes de la obra de arte. Pero sólo en los setenta y ochenta se elabora esta penetración, indirectamente sin duda, tanto en la práctica como en la teoría. Éste es el relato que quiero contar aquí, de nuevo en términos amplios, a menudo heurísticos.

El arte autónomo y la cultura textual

De las diversas genealogías que acerca del signo bajo el capitalismo pueden idearse, aquí rastrearé unas cuantas a fin de reinscribirlas más tarde en relación con el arte y la teoría de los años setenta y ochenta. Las primeras dos genealogías las derivo de los textos postestructuralistas sobre el signo de Roland Barthes y Jacques Derrida: *S/Z* (1970), donde Barthes decodifica el relato «Sarrasine», escrito por Honoré de Balzac en 1830, y «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas» (1966), donde Derrida deconstruye la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss. Estos dos textos sugieren un modo no sólo de relacionar el signo con dos deslizamientos epocales, el primero asociado con el capitalismo mercantil, el segundo con la alta modernidad, sino también de relacionar la teoría postestructuralista con un deslizamiento posterior en nuestro propio período.

En *S/Z* Barthes está a la mira de grietas en el orden simbólico del mundo parisino del relato de Balzac. Lingüísticas y narrativas, sexuales y psicológicas, sociales y políticas, estas grietas emanan del centro del texto, el *castrato* Zambinella, una figura cuya relación tanto con la identidad sexual como con el orden simbólico es enigmática, por decir lo menos (es tomado por una mujer)⁴. Al principio de la historia, en un comentario sobre los misteriosos anfitriones del cantante de ópera, el narrador se lamenta de que el nuevo orden del intercambio capitalista haya corrompido la vieja interpretación de la pertenencia a una clase: «Nadie pide ver vuestro árbol familiar porque todo el mundo sabe cuánto costó». Provocado por esta frase, Barthes concibe el *histórico* paso

³ Véase Jameson, *Postmodernism*, cit., pp. 95-96 [ed. esp. cit., p. 107].

⁴ Véase Roland BARTHES, *S/Z*, Nueva York, Hill and Wang, 1974 [ed. cast.: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1997]. Mi lectura de este texto está en deuda con Dana POLAN, «Brief Encounters: Mass Culture and the Evacuation of Sense», en Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

de un viejo régimen feudal de orígenes jerárquicos, de riqueza fija en tierras y oro, a un nuevo régimen de signos equivalentes, de promiscuo papel moneda, en términos de un deslizamiento *semiótico* desde el orden del índice, de una marca fija de la identidad, al orden del signo, de una relativa movilidad de posición. «La diferencia entre la sociedad feudal y la sociedad burguesa, entre el índice y el signo, es ésta: el índice tiene un origen; el signo, no: pasar del índice al signo es abolir el último (o el primer) límite, el origen, la base, el puntal, para entrar en el proceso ilimitado de las equivalencias, las representaciones que nada nunca detendrá, orientará, fijará, sancionará... los signos (monetarios, sexuales) son salvajes porque... los dos elementos se *intercambian*, significado y significante giran en un proceso sin fin: lo que se compra puede venderse, lo significado puede convertirse en lo significante, etc.»⁵.

Aquí Barthes relaciona el paso del índice al signo con la expansión del capitalismo *mercantil*, el orden socioeconómico a partir del cual se ha desarrollado el arte moderno. Sin embargo, describe este paso en términos más apropiados al orden socioeconómico del capitalismo *avanzado*: «un proceso ilimitado de equivalencias». ¿Podría ser que esta condición de «signos salvajes» estuviera emergiendo en el momento histórico testimoniado por Balzac, pero no dominante hasta nuestro propio momento, tantas veces descrito como un mundo de simulacros espectaculares; es decir, no dominante hasta la coyuntura desde la que Barthes escribe 140 años después que Balzac? En otras palabras, ¿podría ser que aquí Barthes estuviera proyectando ciertos aspectos de la economía contemporánea sobre sus comienzos históricos? Si es así, su lectura retrospectiva sugiere que el deslizamiento del orden del índice al del signo únicamente se completa (al menos hasta el punto en que puede entenderse como tal) en el presente de su propio texto. Y más adelante sostendré que tal deslizamiento fue de hecho registrado en el arte reciente.

También Derrida parece proyectar un concepto postestructuralista del signo sobre un momento del pasado. Sin embargo, a diferencia de Barthes, no lo hace en relación con el orden semiótico del capitalismo mercantil y la modernidad temprana, sino implícitamente en relación con el orden semiótico de la alta modernidad, que es también el momento del capitalismo *monopolista*. En «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», Derrida escribe sobre la ruptura epistemológica producida en la lingüística estructural. Para Derrida esta ruptura nos lleva a pensar la estructura aparte de un centro fijo o una presencia central. El célebre pasaje dice: «Éste fue el momento en el que el lenguaje invadió la problemática universal, el momento en el que, en ausencia de un centro u origen, todo se convirtió en discurso [...], es decir, un sistema en el que el significado central, el significado original o trascendental, nunca está absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental amplía al infinito el dominio y el juego de la significación»⁶.

⁵ *Ibid.*, p. 40 [ed. esp. cit., p. 32].

⁶ Jacques DERRIDA, *Writing and Difference*, trad. ingl. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 280 [ed. cast.: *La escritura y la diferencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 279, 385].

Presionado a especificar este descentramiento, Derrida alude a la crítica de la verdad en Nietzsche, la crítica de la autopresencia en Freud y la crítica de la metafísica en Heidegger (él ya ha asumido la crítica del modelo referencial del lenguaje en Saussure). Todas juntas, estas alusiones quizá nos permitan relacionar la ruptura epistemológica subrayada por Derrida en la lingüística estructural con la ruptura artística inaugurada en la alta modernidad. Y retrospectivamente —es decir, en un ejemplo de la relación diferida (*nachträglich*) del discurso posmoderno con el moderno señalada en el capítulo 1— esta conexión entre la lingüística estructural y la alta modernidad se ha clarificado en nuestro propio tiempo. (Por no citar más que un ejemplo extraído de la crítica reciente: «La extraordinaria contribución del *collage* [cubista] consiste en que se trata del primer ejemplo en las artes pictóricas de algo parecido a una exploración sistemática de las condiciones de representabilidad implicadas por el signo».⁷) Significativamente, sin embargo, Derrida se niega a localizar históricamente este descentramiento: «Forma sin duda parte de la totalidad de una era, la nuestra propia», declara enigmáticamente, «pero sin embargo ya desde siempre empezó a anunciarse».⁸ Aquí Derrida parece insinuar las precondiciones de su propio reconocimiento: que este traumático descentramiento de la estructura únicamente se aprehende como tal en su propio presente postestructuralista. Como «el ilimitado proceso de equivalencias» de Barthes, pues, el infinito «juego de la significación» de Derrida puede prepararse en un momento pasado (en Barthes el del capitalismo mercantil, en Derrida el de la alta modernidad), pero es únicamente alcanzado en nuestro propio presente del capitalismo avanzado, posmoderno. Y si esto es así, los postestructuralismos de Barthes y Derrida son también discursos sintomáticos. Pueden comprender rupturas pasadas en el signo, pero también insinúan una ruptura presente que *no pueden* comprender por la simple razón de que participan de ella.⁹

⁷ Rosalind KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1984, p. 34 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 51]. Véase también el capítulo 1, nota 3.

⁸ Derrida, *Writing and Difference*, cit., p. 280 [ed. cast. cit., p. 386]. «Ya desde siempre» sugiere la compleja temporalidad de la acción diferida.

⁹ El deslizamiento del índice al signo tal como lo perfila Barthes sugiere otro paso en lo que Jean-Joseph Goux llama las «economías simbólicas», un deslizamiento parcial en la economía del sujeto desde el régimen de *represión* capitalista clásico impuesto por el poder fálico del padre al régimen de *inversión* del capitalismo avanzado en el que los flujos de los deseos son liberados a fin de canalizarlos más productivamente. (Véase GOUX, *Symbolic Economies: After Marx and Freud*, trad. ingl. Jennifer Curtiss Gage, Ithaca, Cornell University Press, 1990.) Si relacionamos este deslizamiento con el discurso de la posmodernidad, podemos demistificar su omnipresente ideograma de la *pérdida*: la pérdida de las narraciones históricas, de la legitimación política, de la maestría artística, etc. Esta pérdida no sólo es registrada principalmente por las autoridades del patriarcado, sino que dista de ser real: no es sino una reforma del régimen social, un redespigue de los cuerpos productivos. Como escribe Polan: «El poder no siempre toma forma como el poder del Padre Simbólico, y la derogación de un simbolismo centrado y autoritario quizá simplemente signifique que otras formas de relaciones de poder —a menudo más sutiles que el modelo del poder feudal centrado en una figura señorial— han llegado a ser dominantes. Así, para Goux, la derogación de la Ley del Padre en la derogación del oro no sólo comporta el surgimiento de una nueva ley a la que presta su fuerza el monopolio transnacional, la nueva corporación cuyos canales micropolíticos de control se

Dos diferentes genealogías del signo podrían clarificar este sintomático aspecto del postestructuralismo. Tanto para Jean Baudrillard como para Fredric Jameson el paso de la lingüística estructural a la semiótica postestructuralista es un proceso de abstracción: en el primer caso, el referente es puesto entre paréntesis; en el segundo, el significado es desatado, redefinido como otro significante. Un paso afín se da en el arte avanzado de este siglo: primero el referente es abstraído en la alta modernidad, como en la característica no-objetividad de su arte y arquitectura, luego el significado es liberado en la posmodernidad, como en nuestro mundo mediático de imágenes simuladas (Baudrillard) y significantes esquizofrénicos (Jameson). Esto sugiere una conexión entre la lingüística estructural y la alta modernidad por un lado, y la semiótica postestructuralista y la posmodernidad por otro. ¿Pero qué establece estas conexiones?

Tanto para Baudrillard como para Jameson el agente último de esta abstracción del signo fue el capital: «Pues en último término fue el capital», escribe Baudrillard, «el primero en alimentar toda su historia con la destrucción de todo referente [...] a fin de establecer su ley radical de equivalencia e intercambio»¹⁰. Jameson narra esta «destrucción» en términos de reificación:

En un primer momento [el de la lingüística estructural y la alta modernidad], la reificación «liberó» al signo de su referente, pero ésta no es una fuerza que se pueda liberar con impunidad. Ahora, en un segundo momento [el de la semiótica y la posmodernidad postestructuralistas], continúa su trabajo de disolución, penetrando en el interior del mismo signo y liberando al significante de lo significado, o del significado propiamente dicho. Este juego, ya no el de un ámbito de signos sino de los significantes puros o literales liberados del lastre de sus significados, sus significados anteriores, ahora genera una nueva clase de textualidad en todas las artes¹¹.

hallan tan extendidos y dispersos que para poner la máquina en funcionamiento no es necesaria una única figura paterna autoritaria» («Brief Encounters», cit., pp. 177-178). Este deslizamiento en los órdenes de la subjetividad y el poder está relacionado con el deslizamiento subrayado por Derrida desde una estructura centrada a un «sistema de diferencias». Como Derrida da a entender, esta ruptura, producida en el capitalismo monopolista y registrada en la alta modernidad, sigue con nosotros, lo mismo que el capitalismo monopolista sigue con nosotros, ahora elevado a un nuevo nivel de totalidad en el capitalismo avanzado. Esto sugiere que su «sistema de diferencias» tampoco carece de un referente: el sistema del capitalismo avanzado, un sistema sin centro que, aunque no global en cuanto régimen, es sin embargo total en cuanto orden diferencial que rige las relaciones en todo el mercado mundial. De hecho, en este sistema, con su despliegue multinacional de capital y su división internacional del trabajo, centro y periferia son deconstruidos.

¹⁰ Jean BAUDRILLARD, «The Procession of Simulacra», *Art & Text* 11 (primavera de 1983), p. 28. El capital es a veces visto por Baudrillard y Jameson como el sujeto de la historia. Esta visión capitalológica participa del fetichismo de las mercancías (esto es, de la dotación de atributos humanos a las cosas inhumanas) que critica. Sin embargo, gozó de enorme predicamento a mediados de los años ochenta (cuando se escribió la versión original de este capítulo).

¹¹ Jameson, «Periodizing the 60s», en *The 60s Without Apology*, ed. Sohnya Sayres et al., Mineápolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 200.

Posteriormente pondré a prueba este modelo de «una nueva clase de textualidad en todas las artes», pero primero debe atemperarse su agresivo historicismo. Pues la disolución del signo no es tan definitiva como Jameson sugiere; siempre hay resistencias que tomar en cuenta, por no hablar de otras historias que considerar. Sin embargo, la lógica dominante del arte moderno consistió de hecho en poner entre paréntesis al referente. Una vez más, esto se hizo para aproximarse a una *autonomía* del signo, y aquí la pintura de Piet Mondrian, rigurosa en su persecución de la pureza trascendental, es paradigmática. Pero el referente fue también puesto entre paréntesis a fin de explorar la *arbitrariedad* del signo, una exploración que podía ser analítica, como lo fue en el cubismo temprano (especialmente en los *collages* y las construcciones); anarquista, como lo fue en el primer dadá y el futurismo temprano (especialmente en la poesía y las *performances*); o transformativa, como lo fue en el constructivismo ruso temprano (especialmente cuando los experimentos de laboratorio fueron empujados hacia la práctica social).

De este modo, la «liberación» moderna del signo fue más diversa en la forma artística y el valor político de lo que Jameson da a entender; tampoco pasó directamente a un «juego» posmoderno de significantes. Por ejemplo, en la tardomodernidad de la pintura abstracto-impressionista y los campos de color, la autonomía del signo fue restablecida como el criterio primordial del arte. Es más, esta pureza de la pintura la estableció su principal abogado, Clement Greenberg, en oposición expresa al contraprin cipio dadaísta de la arbitrariedad del signo. Pero justo cuando la autonomía semiótica parecía estar asegurada de una vez por todas, la arbitrariedad semiótica fue reafirmada a su vez, primero con figuras neodadaístas como John Cage y luego, dentro del mismo ámbito de la pintura, por figuras como Robert Rauschenberg y Jasper Johns. De hecho, ambos artistas llevaron la arbitrariedad del signo al punto de la disolución subrayado por Jameson, es decir, al punto en que los significantes (letras, números, etc.) se hicieron literales, «liberados del lastre de sus significados». Como vimos en el capítulo 2, esta textualidad incipiente fue al mismo tiempo resistida y favorecida por el minimalismo y el pop, que participaron en una expansión de la práctica artística que, de nuevo, era en gran medida textual. Retornamos, pues, a la pregunta inicial: ¿bajo qué presiones se produjo este giro textual?

Aquí podría servirnos de ayuda un caso concreto. Frank Stella es un artista ejemplar de la tardomodernidad, uno de los principales campeones de la autonomía de la pintura. En sus obras tempranas (ca. 1958-1960), fuerza a la imagen (o a la figura pintada) hasta casi la coincidencia con el soporte de la imagen (o figura literal): de diferentes modos, el rectángulo *del* lienzo es grafiado *sobre* el lienzo una y otra vez¹². En

¹² Sobre la figura pintada o literal véase Michael FRIED, «Shape and Form: Frank Stella's New Paintings», *Artforum* (noviembre de 1966). Como vimos en el capítulo 2, Fried abogaba por la figura como un medio de controlar el ilusionismo óptico de la pintura tardomoderna, pues este ilusionismo amenazaba con disolver la planitud material de la pintura. Al mismo tiempo, la figura era un modo de convertir la objetualidad literal en forma pictórica y así defender a la pintura contra la incursión minimalista. Fried por tanto ve también una crisis operando en este arte, pero la articula en términos muy diferentes a los que yo empleo.

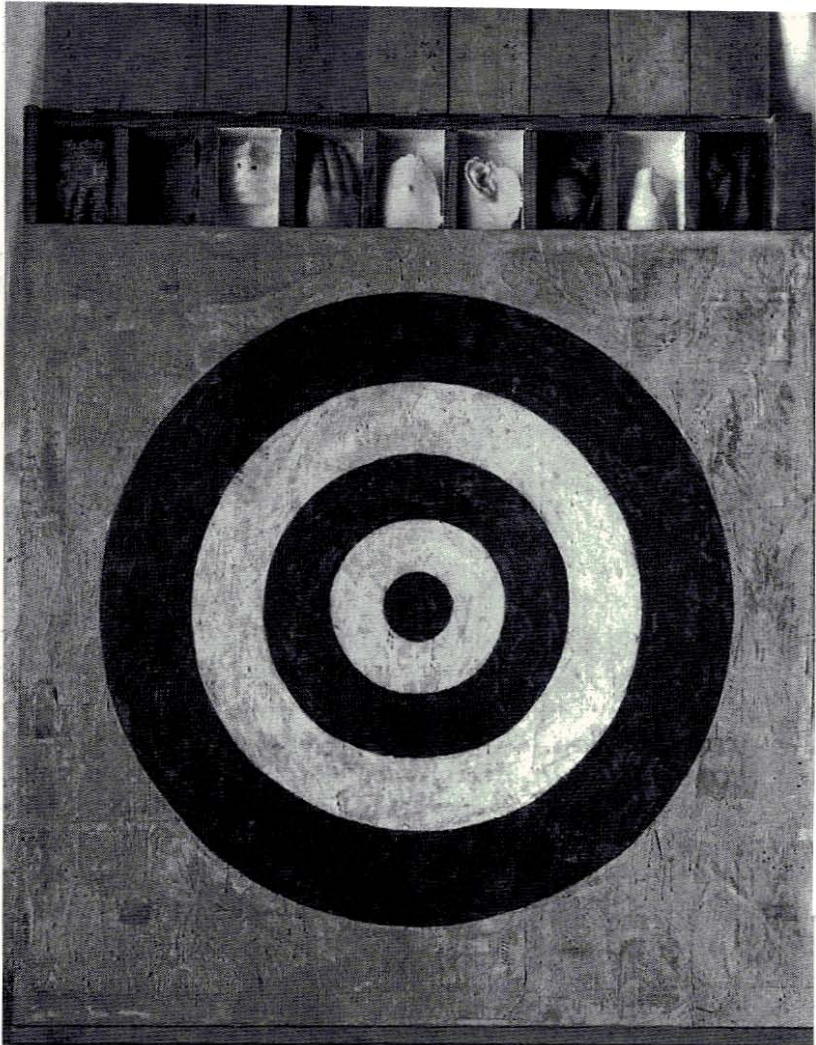
su siguiente fase (ca. 1960-1964), Stella primero mella el rectángulo, luego lo complementa con otras figuras soporte que, sin embargo, tienden a seguir siendo fundamentales, tales como la cruz, el triángulo y la estrella: aquí, pues, todavía está preocupado por basar la estructura del cuadro en la estabilidad de los signos simples¹³. Que lo hace así, sin embargo, bajo la presión de la inestabilidad histórica del signo lo sugieren las obras posteriores en las que las figuras se hacen más complejas, incluso excéntricas. Por ejemplo, en los cuadros «Protractor» (1967-1969), la imagen y el soporte están a la vez tan nivelados y en tal conflicto que únicamente gracias a esta presión que revela su desunidad puede el signo evitar la disgregación. A mediados de los setenta Stella no hace sino entregar sus obras a esta inestabilidad. De hecho, la exagera: primero cita los estilos modernos específicos (como el cubismo y el constructivismo), y luego estimula códigos enteros de la pintura histórica, hasta el punto, en los primeros años ochenta, de que en una construcción pueden combinarse fragmentos de la parrilla moderna, la perspectiva lineal y las tres bases de la pintura paisajista. En esta progresión de las formas simples a los significantes fragmentarios, Stella casi ilustra la disolución del signo asociada con la dinámica abstractiva del capital, una demostración que es menos reflexiva que sintomática, menos transformativa que decorativa¹⁴.

Esta dinámica desintegradora estaba funcionando en otras prácticas artísticas de los años sesenta y primeros setenta también; paradójicamente, éste era su único punto de conexión. Algunos artistas trataron de *resistirse* a la disolución del signo, fundamentarlo por otras vías: primero con nuevos materiales y técnicas (evidente en el minimalismo, este fetichismo se hizo dominante en los experimentos posminimalistas en proceso), luego con cuerpos y sitios reales (como en el arte corporal, el arte específico para un sitio, la *performance*). Mientras tanto, otros artistas trabajaban en la explotación de la disolución del signo, en la demostración, bien de la reificación del lenguaje estético (como en las tautologías de gran parte del arte conceptual), bien de su fragmentación (como en los efímeros productos de gran parte del arte de la instalación)¹⁵. Sin embargo, nadie

¹³ Como Rosalind KRAUSS escribió de esta obra en 1973: «La lógica de la estructura deductiva se... muestra que es inseparable de la lógica del signo» («Sense and Sensibility: Reflections on Post '60s Sculpture», *Artforum* [noviembre de 1973], p. 47). En los cuadros con estrella es también inseparable del logo del célebre Stella.

¹⁴ Sin embargo, en la culminación histórica del minimalismo Stella ocupó una posición crucial, algo que tanto los formalistas como los minimalistas reconocieron. «En cierto sentido», subrayó FRIED retrospectivamente, «Carl Andre y yo luchábamos por su alma» (en Hal Foster [ed.], *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987, p. 79).

¹⁵ En cierto sentido, éstas son viejas opciones para la vanguardia en la sociedad capitalista. Si, como Clement Greenberg subrayó en «Avant-Garde and Kitsch» (1939-1961), su tarea es «mantener a la cultura en movimiento en medio de la confusión ideológica y la violencia», algunas vanguardias han contribuido a resolver esta confusión ideológica en la forma estética o a escapar a ella sin más, mientras otros han tratado de explotarla por motivos críticos. Sin embargo, en nuestro tiempo estas opciones parecen superadas. De hecho, Stella marca un punto en el que la vanguardia pierde su agarre crítico en esta confusión ideológica. Retrospectivamente, por más que resistentes al *status* de mercancía del objeto artístico, las mencionadas estrategias de los años sesenta y setenta participan de la pasión por el signo que aquí estamos estudiando. Incluso es posible que preparen el fetichismo del significado rampante en el arte y la teoría de los ochenta (de lo cual nos ocuparemos más detenidamente en el capítulo 4).



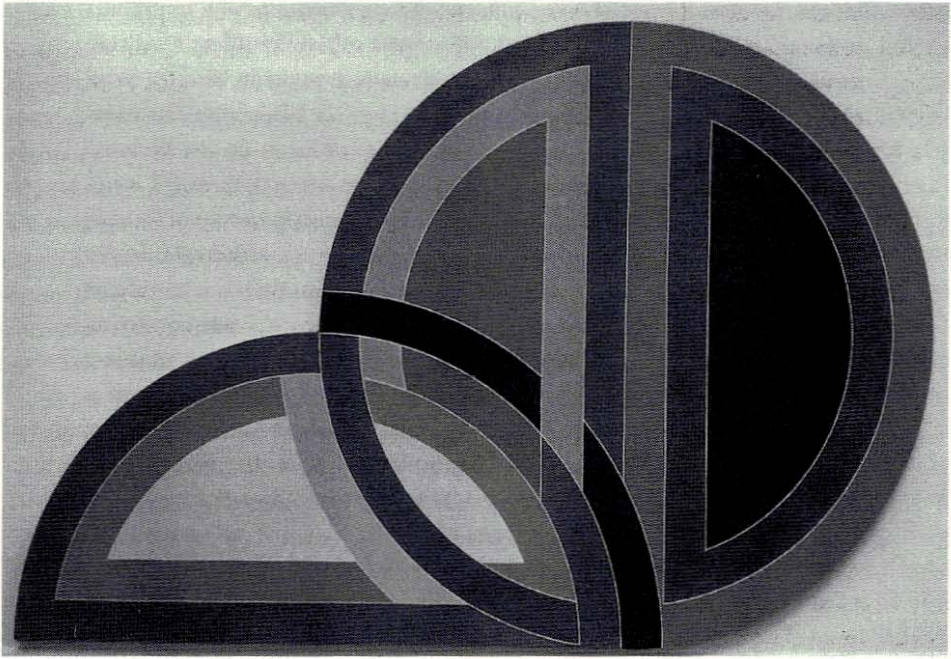
Jasper Johns, *Diana con vaciados de escayola*, 1955.

fue capaz de captar la dinámica de esta disolución en sus propios términos. Hay excepciones parciales, por supuesto: especialmente en sus obras textuales para un sitio/no para un sitio, Robert Smithson sí reflexionó sobre un concepto de estructura distinto del concepto de centro derridiano, y Smithson sí pensó este descentramiento como una desintegración. Sin embargo, esta desintegración él la refirió a la historia natural y la entropía física más que a la historia social y a la reificación y la fragmentación capitalistas. De esta manera, la reificación del signo fue llevada a cabo en gran parte del arte y la crítica norteamericanos de los años sesenta y setenta, pero no fue entendida como tal, al menos no hasta finales de los setenta. E incluso entonces esta comprensión no fue sino parcial; de hecho, los dos textos que más hicieron para preparar esta comprensión no dicen nada sobre las fuerzas históricas que produjeron la misma pasión por el signo que por lo demás refieren.

Marcas indiciales e impulsos alegóricos

En «Notas sobre el índice: el arte de los setenta en Estados Unidos» (1977), Rosalind Krauss busca un principio que pudiera comprender el arte pluralista de aquella década y no lo encuentra en la categoría histórico-artística del estilo, sino en el orden semiótico del índice, es decir, una marca a modo de huella que establece su significado mediante una relación directa con su referente¹⁶. Inmediatamente este modelo vuelve a dirigir la atención hacia ese arte característico de los años setenta como es el arte corporal y la obra de instalación en cuanto fundamentación indicial del arte en la presencia física, en un cuerpo, en un sitio. Sin embargo, este deslizamiento a lo indicial, observa Krauss, ya había sucedido mucho tiempo antes con Duchamp, que se enfrentó en el cubismo a la arbitrariedad del signo: «Fue como si el cubismo obligara a Duchamp plantearse si el lenguaje pictórico podía seguir significando directamente, describir algo así como un conjunto identificable de conjuntos» (p. 202 [ed. cast. cit.: p. 216]). Duchamp respondió a esta crisis de dos modos opuestos. Por un lado, trajo al primer plano la inestabilidad del signo, en los deslices de las frases homónimas garabateadas en sus roto-relieves, por ejemplo, o en las confusiones acerca de la identidad sexual de su *alter ego* Rose Sélavy. Por otro lado, fundamentó el signo en las marcas indiciales, de las que el cuadro *Tú M'* (1918) constituye su catálogo virtual, repleto de imágenes en sombra de los *readymades*, un juego de dobles sentidos lingüísticos en el título (*tu m'/tú mí*), y un dedo índice pintado por un pintor de signos. Para Krauss estas operaciones indiciales rigen la obra de Duchamp en sus manifestaciones fotográficas (ella interpreta *El gran vidrio* «como una especie de fotografía»), así como en sus manifestaciones *readymade*, pues en cuanto rastro «sub- o pre-simbólico» la fotografía es intrínsecamente indicial y el *readymade* es «un signo intrínsecamente “vacío”, su sig-

¹⁶ Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, cit., pp. 196-219 [ed. esp. cit.: pp. 209-235]. En lo que sigue, las referencias a este ensayo aparecen en el texto.



Frank Stella, *Darabjerd I*, 1967.

nificación una función de únicamente este ejemplo, garantizado por la presencia existencial de precisamente este objeto» (p. 206 [ed. cast. cit.: p. 219]).

Krauss ve un giro afín a la marcación indicial en el arte de los setenta, ejemplos de la cual podrían incluir los cortes en edificios abandonados hechos por Gordon Matta-Clark y moldeados de partes corporales y espacios marginales producidos por Bruce Naumann¹⁷. Lo que se da a entender es que, como el joven Duchamp, estos artistas también afrontaron un «trauma de la significación»: por una parte, una abstracción del referente, anunciada para Duchamp en el cubismo y para los artistas de los setenta en el minimalismo; y, por otra, un predominio de lo fotográfico, anticipado para Duchamp por una nueva cultura de la reproducción mecánica y para los artistas de los setenta por una nueva cultura del consumo en serie. Aquí de nuevo Krauss pone en relación lo indicial con lo fotográfico, que define primero como una «reducción del signo convencional a una huella» y luego, siguiendo a Barthes, como un «mensaje sin código» (p. 211 [ed. cast. cit.: p. 226]). Conectar lo indicial y lo fotográfico de este modo es ordenar las diversas formas del arte en los setenta bajo un único principio: «el registro de la presencia física sin más». Más importante aún es entender este registro como un sucedáneo de un «lenguaje de las convenciones estéticas» (p. 209 [ed. cast. cit.: p. 222]) que en los setenta se vino abajo como había sucedido en la época del joven Duchamp. En resumen, el arte de los setenta también se enfrentó a «una tremenda arbitrariedad en relación con el significado» y su primera respuesta fue recurrir «a la presencia muda de un acontecimiento no codificado» (p. 212 [ed. cast. cit.: p. 226])¹⁸.

«Notas sobre el índice» contiene una incisiva teoría sobre gran parte del arte de los setenta, pero su comprensión de la lógica estructural produce una ceguera para el proceso histórico y/o ideológico¹⁹. Por ejemplo, la premisa de este modelo indicial —que el signo artístico puede estar vacío, que los mensajes culturales pueden existir sin un código— fue desafiada por otros artistas de la época implicados en una crítica de las instituciones y los discursos artísticos, artistas para los cuales no existe ningún cuerpo ni sitio, representación ni acontecimiento, que pueda nunca estar puramente presente o completamente carente de código. Como ahora es bien sabido, algunos artistas que trabajaron con el arte indicial de los setenta llegaron a tratar la especificidad para un sitio en términos no de presencia muda sino de poder institucional: uno piensa en las intervenciones en los espacios artísticos de Michael Asher y otros. Asimismo, otros artistas que trabajaron con la fotografía en los setenta llegaron a tratar la imagen documental no como un mensaje sin código que explorar sino como una función ideológica que

¹⁷ Que Duchamp pudiera presidir la indicialidad demuestra también la total polivalencia de «Duchamp» desde principios de los años sesenta al menos.

¹⁸ Para algunos artistas y críticos este giro a la presencia física supuso una *transformación* en el arte; para otros amenazó con *terminar* con el arte. Como vimos en el capítulo 2, someterse a la presencia mundana es, para Michael Fried, caer de la gracia estética, y él no fue el único en estimarlo así.

¹⁹ Krauss es clara con respecto a su enfoque (que mantiene desde hace mucho tiempo): «Aquí no me interesa tanto la génesis de esta situación en el seno de las artes, su proceso histórico, como su estructura interna tal como ahora se presenta ante nosotros en una serie de obras» (p. 210 [ed. cast. cit., p. 215]).

criticar: uno piensa en el cuestionamiento de la autoridad fotográfica por parte de Martha Rosler y otros. Del mismo modo que artistas como Asher y otros concluyeron que, lejos de ser mudos, los sitios institucionales estructuran el discurso del arte, así artistas como Rosler concluyeron que, lejos de carecer de código, las representaciones fotográficas son códigos que proyectan un efecto sobre lo real mediante un proceso de connotación que Barthes en una ocasión llamó mítico.

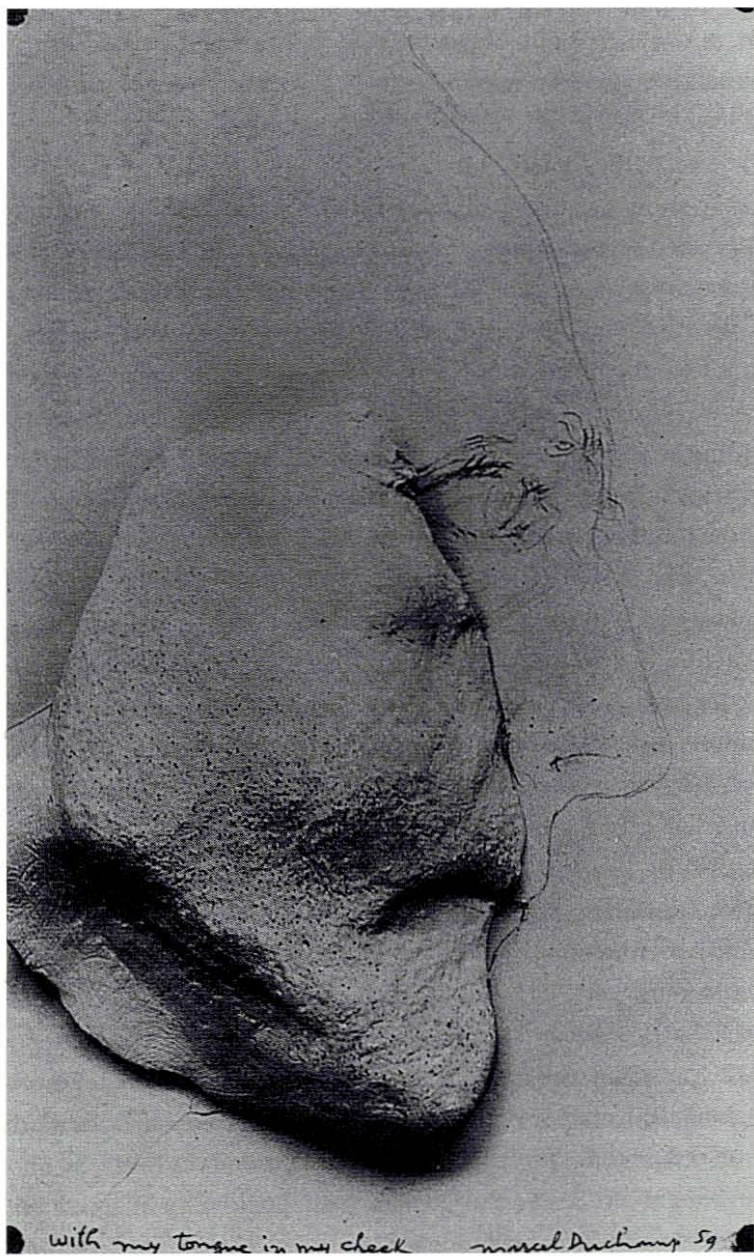
Para ser justos, Krauss centra su atención sobre la lógica estructural del arte indicial de los setenta. Esto es una limitación, pero le permite definir esta lógica lo bastante claramente para que hoy, retrospectivamente, sus precondiciones históricas aparezcan también claras. El deslizamiento a las marcas indiciales de la presencia en este arte fue propiciado por una crisis en la representación. Por una parte, esta crisis fue local: tras los objetos seriales del minimalismo y las imágenes simulacrales del pop (por no mencionar las demostraciones inmatrimales de las obras conceptuales), el movimiento para la refundación del arte era urgente, casi necesario. Pero esta crítica fue también general, propiciada por una reificación y fragmentación del signo a las que el arte indicial no hace sino responder indirectamente. Esto es lo políticamente inconsciente del colapso semiótico registrado en el arte indicial, el cual, precisamente por ser inconsciente, no podía captarse en su propio momento histórico.

Esta interpretación ha de contrastarse ahora con el otro modelo principal de arte innovador de los años setenta: ese arte rechaza la pureza tardomoderna de la obra en favor de una impureza posmoderna del texto. Propuesto por Craig Owens, este modelo podría suponerse que señala una ulterior disolución del signo: desde su fundamentación *indicial* en la *presencia* del cuerpo o el sitio hasta su dispersión *alegórica* como un *juego* de significantes. Sin embargo, esta teoría es también ciega a la dinámica capitalista que influye en su objeto. Como el modelo indicial, se centra en las transformaciones internas del signo de un modo que pone entre paréntesis las precondiciones históricas no sólo de su objeto artístico, sino de su propia construcción teórica.

Si «Notas sobre el índice» apunta a una erosión de los medios artísticos específicos (pintura, escultura, arquitectura), «Palabras de tierra» (1979), una reseña de *Los escritos de Robert Smithson*, apunta a una transgresión de todas las categorías estéticas (lo visual frente a lo verbal, lo espacial frente a lo temporal)²⁰. En este texto temprano Owens vincula la posmodernidad de Smithson con el postestructuralismo de Derrida por medio del descentramiento que opera en ambas prácticas. Para Owens el lenguaje irrumpe en el arte desde mediados de los años sesenta hasta mediados de los setenta (en el arte conceptual, los modos textuales de documentación, los escritos de artistas), y esta irrupción lingüística disloca el orden visual de la modernidad y prepara el espacio textual de la posmodernidad.

En «El impulso alegórico» (1980), Owens vuelve a conectar la fragmentación posmoderna en el arte con el descentramiento postestructuralista en el lenguaje, aquí mediante la noción de alegoría propuesta por Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1928; trad. ingl.: 1977). El arte posmoderno es alegórico no sólo por el

²⁰ Craig OWENS, «Earthwords», *October* 10 (otoño de 1979), pp. 120-130.



Marcel Duchamp, *Con mi lengua en mi mejilla*, 1959.



Bruce Naumann, *De la mano a la boca*, 1967.

hincapié que hace en los espacios ruinosos (como en las instalaciones efímeras) y las imágenes fragmentarias (como en las apropiaciones tanto de la historia del arte como de los medios de comunicación de masas), sino, lo que es más importante, por su impulso a la subversión de las normas estilísticas, a redefinir las categorías conceptuales, a desafiar el ideal moderno de totalidad simbólica; en resumen, por su impulso a explotar la brecha existente entre significativo y significado. Owens cita estas prácticas en particular: «apropiación, especificidad para un sitio, impermanencia, acumulación, discursividad, hibridación»²¹.

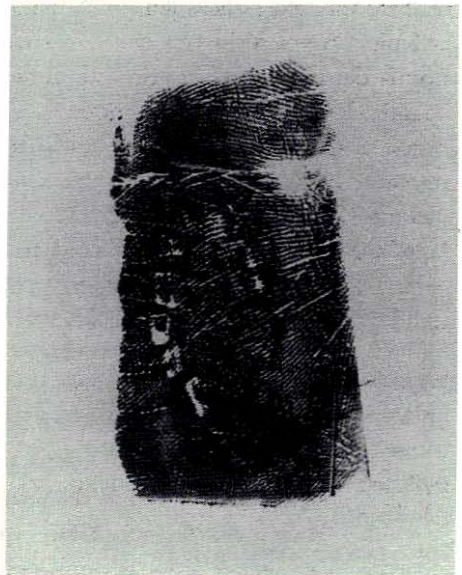
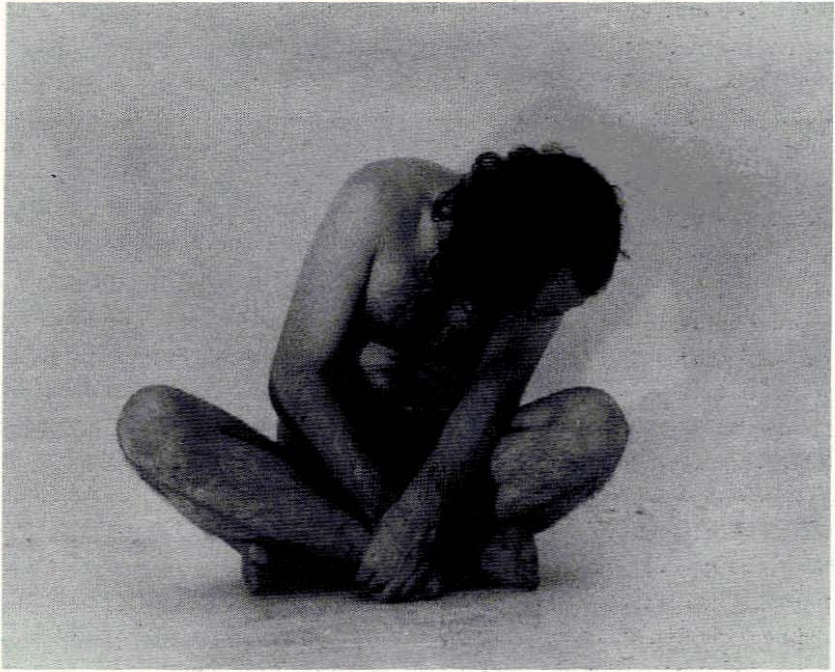
Este modelo es útil, pero también problemático. En términos de definición es problemático oponer un impulso simbólico en la modernidad a un impulso alegórico en la posmodernidad, pues los dos imperativos —el primero, trascendental, totalista, a menudo utópico; el segundo, inmanente, contingente, en cierto modo caído— se definen recíprocamente y tal cosa la hacen *en el seno de la modernidad*. La definición más célebre del arte moderno presenta los dos impulsos de este modo: «Por “modernidad” entiendo lo efímero, lo fugitivo, lo contingente», escribe Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863), «la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»²². Cuando Owens rastrea su genealogía del impulso alegórico, es devuelto, Benjamin mediante, a Baudelaire, es decir, a los comienzos de la modernidad tal como se la define tradicionalmente²³. En otras palabras, en lugar de una división absoluta entre modernidad y posmodernidad, lo que tenemos es otro ejemplo de la acción diferida que funciona en nuestras narraciones de ambos.

Este modelo es también problemático en términos de método. Al principio de su artículo Owens insiste en que la textualidad del arte posmoderno desbarata la autonomía del arte moderno. En este punto, pues, la apuesta del posmoderno es todavía vanguardista (es decir, que el modo alegórico es lo que se sostiene que desbarata o desborda el modo alegórico). No están todavía claras las precondiciones históricas, los procesos económicos y las ramificaciones políticas de la posmodernidad. Así, aun cuando Owens comenta la historia como decadencia en Benjamin, la reificación del lenguaje en Smithson, la representación deshecha en la posmodernidad, él no reflexiona sobre las fuerzas que influyen sobre estas deconstrucciones; permanecen en el nivel oscuro de los impulsos artísticos.

²¹ OWENS, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», *October* 12 y 13 (primavera y verano de 1980); reimpresso en Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Boston y Nueva York, David R. Godine/New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 209. Las referencias posteriores a este artículo aparecen en el texto.

²² Charles BAUDELAIRE, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trad. ingl. Jonathan Mayne, Londres, Phaidon, 1964, p. 13 [ed. cast.: «El pintor de la vida moderna», en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 361].

²³ Véase Thomas CROW, «Modernism and Mass Culture in the Visual Arts», en Benjamin Buchloh, Serge Guilbault y David Solkin (eds.), *Modernism and Modernity*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 257. Véase también Michael NEWMANN, «Revising Modernism, Representing Postmodernism: Critical Discourses of the Visual Arts», en *Postmodernism*, Documentos del ICA 5, Londres, Institute of Contemporary Art, 1986, pp. 42-45.



Vito Acconci, *Marcas comerciales*, 1970.

En conclusión, Owens describe su propia pasión por el signo desde la modernidad a la posmodernidad:

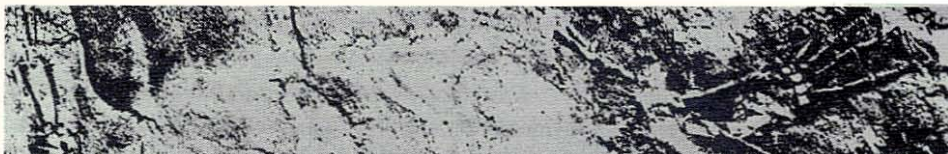
La teoría moderna presupone que esa mimesis, la adecuación de la imagen al referente, puede ser puesta entre paréntesis o suspendida, y que el mismo objeto artístico puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente. [...] Por razones que exceden el alcance de este ensayo, esta ficción se ha hecho cada vez más difícil de mantener. La posmodernidad ni pone entre paréntesis ni suspende al referente, pero contribuye a problematizar la actividad de la referencia (p. 235).

Este paso de una moderna *puesta entre paréntesis* del referente a una *ruptura* posmoderna del signo recuerda las explicaciones de Baudrillard y Jameson. Sin embargo, Owens no pone en primer plano su dinámica capitalista como ellos; se detiene cerca de sus determinaciones históricas, que siguen estando precisamente más allá del alcance de su modelo postestructuralista. (La palabra *capital* no aparece ni una sola vez en este largo artículo.) Como resultado, Owens no puede sino celebrar la problematización de la referencia en el arte posmoderno y la teoría postestructuralista en términos vanguardistas; él no puede problematizarla a su vez. Éste no es el camino seguido por Benjamin, el guía intelectual de «El impulso alegórico». En sus posteriores escritos sobre Baudelaire, Benjamin repensó el papel de la alegoría en el seno de la cultura moderna; es decir, repensó la disolución del signo en términos de la forma-mercancía. «La devaluación del mundo de los objetos en la alegoría», escribió en un célebre aforismo, «es sobrepujada, en el seno del mundo mismo de los objetos, por la mercancía»²⁴. Es en esta devaluación, tal como se ensayó crítica y cínicamente en el arte contemporáneo, en lo que ahora me voy a detener.

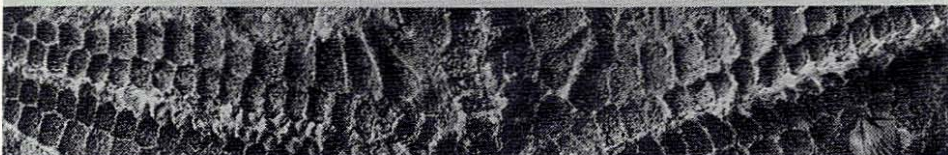
Procedimientos alegóricos y signos de mercantilismo

Como Krauss en «Notas sobre el índice», Owens en «El impulso alegórico» no es responsable de los límites conceptuales de la época. Hay razones particulares por las que, en la Norteamérica de finales de los setenta, el arte posmoderno se vio en términos de una textualidad alegórica. Esta noción benjaminiana de la alegoría fue recibida no sólo a través de *El origen del drama barroco alemán* más que a través de los escritos sobre Baudelaire (el *Passagen-Werk* no se publicó en alemán hasta 1982), sino también a través de la deconstrucción de Derrida y Paul de Man más que en la demistificación de la tradición marxista; como resultado, tendió a privilegiarse la duda aporética por encima de la crítica ideológica. Tampoco entonces se desarrollaron bien otros modelos apropiados a prácticas afines, como el análisis del signo artístico en las obras críticas de las instituciones y el cuestionamiento de su sujeto falocéntrico en el

²⁴ Walter BENJAMIN, «Central Park» (1939), *New German Critique* 34 (invierno de 1985), p. 34.



6 GLOBIGERINA DOZE AND THE BLUSH MUDS. GRETA THE LATIN WORD FOR CHALK (THE CHALK AGE). AN ARTICLE CALLED BROTTOR, GEOLOGY AND THE GOTHIC REVIVAL.
7 PHILOSOPHIC ROMANCES. GREENSANDS ACCUMULATED OVER WIDE AREAS IN SHALLOW WATER. UPRaised PLATEAUX IN AUSTRALIA. SEDIMENT SAMPLES. CONIFERS. REMAINS
8 OF A FLIGHTLESS BIRD DISCOVERED IN A CHALK PIT. CAUSES OF EXTINCTION UNKNOWN. THE FABULOUS SEASERPENT. THE CLASSICAL ATTITUDE TOWARD MOUNTAINS IS
9 ELOOMY. A DISPLAY OF PLASTER TRICERATOPS EGGS IN A GLASS CASE. THE ROCKS OF MONTANA. GLIBIGERINA CRETACEA ENLARGED 30 TIMES IN A BOOK. THE WEARING
0 OF THE EARTH CAUSES BEMUDERMENT. SOME BOOKS CONCERNING THE DELUGE BRING CHADS TO MANY. GRAY MISTS AND MUCH HEAT. PERPLEXED BY PEBBLE DEPOSITS. COLUMNS
1 OF BASALT ILLUSTRATED IN DE RERUM FOSSILUM. PAINTINGS OF CRETACEOUS PERIOD SHOWN AS ARTIST'S CONCEPTIONS ON LARGE PANELS. FROM 135 TO 70 MILLION YEARS
2 AGO. TRAITÉ DE PETRIFICATIONS. WOODCUT SHOWING TWO STONES FALLING FROM THE HEAVENS DURING A STORM. A BEAD TOHTOISE. IN THE ZONE OF AIR-THUNDERBOLTS.
3 E.G. CERAMINUS. BELEMNITE. ETC. CERTAIN BEDS OF THE KEEKUK IN THE CENTRAL MISSISSIPPI VALLEY. THE FLAMING RAMPARITS OF THE WORLD (LUCHUCUS). DE MINERALI-
4 BUS BY ALBERTUS MAGNUS. FEATHER IMPRESSIONS EXHIBITED IN A PALEONTOLOGICAL MUSEUM. FOSSILIZED VENOM. THE TREE ONICA WHOSE TEARS HARDEN INTO THE MINERAL
5 ONYX. (FROM THE HORTUS SANITATIS). SOME GRAINS OF SAND WERE SQUARE AND OTHERS PYRAMIDAL. CAMERAS LOST IN SHELLS AND SKELETONS.



6 A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAGGY CLIFFS, INDEPENDENT OF LIFE.
7 EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEAWEEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN
8 MUSEUM AT OXFORD. MUNDUS SUBTERRANEUS. KIRCHER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED
9 IN 1659. AGE OF CYCADS. A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS). MONO LAKE—THE DEAD SEA OF THE WEST. BELEMNITES SWARMED IN THE
0 MUDDY SEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. THE RECENT MONKEY PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS. THE BURNET
1 CONTROVERSY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. MEANDER-
2 ING RIVERS. GO MY SONS, BUY STOUT SHOES. CLIMB THE MOUNTAINS. SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEA SHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH (SEVERINUS).
3 IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF FOLTLIES AND CLAYS. THYAEIC BEDS. SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST.
4 INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH-EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN
5 LINE DRAWING. LOW TIDE. DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF
6 DINOSAURS IN A SWAMP. CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR.
7 NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.



0 OBSCURE VALLEYS. DATA FROM DRILLED HOLES. HE MAY EVEN NOW—IF I MAY USE THE PHRASE—BE WANDERING ON SOME PLESIOSAURUS-HAUNTED GLUTTIC CORAL REEF, OR
1 BESIDE THE LONELY SALINE LAKES OF THE TRIASSIC AGE (H.G. WELLS). TRACKS OF DINOSAURS DISCOVERED AT TURNERS FALLS. ON THE CONNECTICUT RIVER IN MASSACHU-
2 SETTS. THE COLUMNAR JOININGS OF THE PALISADES. INERT. ALL SLIDES INTO A LOST MOMENT. A CLIFF BELOW THE WEST END OF THE GEORGE WASHINGTON BRIDGE. VOLCANIC
3 VAPORS. AT THE CHILLED ZONE. A RESTORED SECTION OF A TRIASSIC FAULT BLOCK SHOWING LAVA DIKES. A BOOK IS A PAPER STRATA. A COLORED PHOTOGRAPH OF THE
4 PETRIFIED FOREST. ARIZONA. A LANDSLIDE OF MAPS. ECLIPSE OF THE MOON. GYPSUM. AN ILLUSTRATION FROM THE PALESTECTONIC ATLAS. DYING IN THE YUKON AMID THE
5 PLUTONIC ROCKS. TECTONIC ISLANDS SURROUNDED BY GREEN FOAM. ...NOTHING CAN APPEAR MORE LIFELESS THAN THE CHAOS OF ROCKS. (DARWIN). SOUTHERN ELLESMERE-
6 LAND. ABUNDANT QUANTITIES OF GRANULAR MINERALS. THE EXHUMED PRE-LATE TRIASSIC PENEPLANE CAN BE SEEN NEAR THE GEORGE WASHINGTON BRIDGE. A GENERALIZED
7 GEOLOGIC CROSS SECTION SHOWING MAGMA DRESHOOTS. A DIAGRAM SHOWING A FAULT ZONE. WEDGES OF SEDIMENTARY STRATA. A PHOTOGRAPH OF FOTTEN DIABASE. RAPID
8 HEAT LOSS. A RESTORATION OF A ICAROSAURUS. FALL ZONE. QWASH. 800,000 CUBIC YARDS OF SOMETHING. A BLOCK DIAGRAM SHOWING DRIFT. BARRIERS OF MUD. THE EARLIEST
9 OF THE THREE GEOLOGICAL PERIODS COMPRISED IN THE MESOZOIC ERA (DICTIONARY OF GEOLOGICAL TERMS). BLACK HEATHS. WLD ROCKS. BLACK CRAGS. AND NAKED HILLS
0 (CHARLES COTTON). IN THE WAKE OF LAVA FLOWS. CHROMATIC EMULSIONS OF NAMELESS ROCKS. A NARROW RANGE OF GREY TONALITIES. THE ANONYMOUS SURFACE UNIFORMITY
OF MUSEUM PHOTOGRAPHS. DEGENERATE TECHNIQUES. DISPLAYS IN PLASTIC.

STRATA A GEOPHOTOGRAPHIC FICTION

Robert Smithson, *Estratos: una ficción geofotográfica*, 1972, detalle.

arte feminista. Concretamente, el arte feminista psicoanalítico que surgió en Gran Bretaña mediados los años setenta fue un punto ciego. Aquí ya no se daba —o ya no era apoyada— del mismo modo la conjunción de movimientos políticos y teóricos (por ejemplo, el feminismo, la teoría del cine, Lacan, Althusser) que propiciaron artistas como Mary Kelly y Victor Burgin. Sin embargo, una interpretación del arte crítico con las instituciones había surgido a principios de los ochenta. Significativamente, también aplicaba el concepto benjaminiano de alegoría, pero en su reformulación marxista como un modo de reflexión, a la vez contemplativo y crítico, sobre la cultura mercantilista.

Propuesta por Benjamin Buchloh, esta interpretación sí relacionaba «los procedimientos alegóricos» del arte posmoderno con la tradición marxista de la crítica ideológica. Como Owens, Buchloh privilegió las estrategias de «apropiación y agotamiento del significado, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos, y la separación de significante y significado»²⁵. Pero las ubicó de manera diferente, en una genealogía del arte crítico no sólo con la institución del arte sino también de la mercantilización de la cultura. De esta manera, Buchloh devolvió el arte alegórico a su tema histórico tal como lo definió la reificación de Benjamin.

Sin embargo, también esta versión del arte alegórico suscitó un problema, pues tendía a un tratamiento melancólico de la sociedad, como tantas imágenes opacas, y de la historia, como tantas ruinas distantes. De modo que cierto arte que Owens consideraba alegórico (por ejemplo, las obras tempranas de Robert Longo, Jack Goldstein, Troy Brauntuch) también podía verse como melancólico en su mezcla de resignación política y fascinación fetichista (así es como Buchloh lo consideraba). Podía asimismo verse como espectacular, seducido hasta el punto de la réplica por la transformación, en el capitalismo avanzado, de los objetos, acontecimientos e incluso personas en imágenes que consumir (así es como yo tendía a considerarlo). De hecho, a principios de los ochenta surgió una estética general del espectáculo que reflexionó sobre tal reificación, pero sin desafiarla²⁶.

Esta estética preparó el modelo por el que se rigió buena parte del arte de mediados de los ochenta. Tras las marcaciones indiciales y los impulsos alegóricos, este modelo puede llamarse *convencionalista*, pues, con permiso de un postestructuralismo que no fue bien entendido, tendía a tratar todas las prácticas (artística, social y de otras clases) como significantes independientes que manipular, convenciones ahistóricas que consumir. No restringido a ningún estilo, el convencionalismo tendía a reducir estas prácticas a abstracciones y aun a simulacros. (Así, la abstracción analítica podía

²⁵ Benjamin H. D. BUCHLOH, «Allegorical Procedure: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum* (septiembre de 1982), 44. Las referencias a este artículo en lo que sigue aparecen en el texto.

²⁶ Véase mi «The Art of Spectacle», en *Recordings*, cit. Como Buchloh señaló, incluso los aspectos alegóricos de este arte, tales como su contemplación estética de la historia y su confusión retórica del tiempo y el espacio, «ocuparon en 1923 a Georg Lukács [en *Historia y conciencia de clase*] como los rasgos esenciales de la condición colectiva de la reificación» (p. 56), una condición únicamente más intensiva en el mundo del espectáculo del capitalismo avanzado.

reducirse a diagramas en colores fosforescentes Day-Glo, o el *readymade* duchampiano a aspiradores en muestras de plexiglás.) Con ello el convencionalismo estaba lejos de contestar nuestra economía política del signo-mercancía tal como la definió Baudrillard; por el contrario, participaba de este nuevo orden en el que las prácticas se reducen no sólo a mercancías sino a simulacros para el intercambio. Ahora bien, según Baudrillard, lo mismo que la mercancía se divide en valores de uso y de cambio, el signo se divide en significado y significante. Estructuralmente, pues, así como la mercancía puede asumir los efectos de la significación, así el signo puede asumir las funciones del valor de cambio. De hecho, sobre la base de esta brecha estructural entre la mercancía y el signo, él refunde el estructuralismo como un código ideológico secreto del capitalismo²⁷. Para Baudrillard esta brecha estructural ahora se ha hecho *real*: hemos entrado en una economía política del signo-mercancía con ramificaciones epocales en la economía política, la práctica artística y la crítica cultural. En el capítulo 4 sostendré que este convencionalismo se ha convertido en una estética omnipresente en nuestro nuevo orden del capitalismo. Baste por ahora con decir que en este arte «la mercancía ha tomado el lugar de la manera alegórica de ver» una vez más²⁸.

Incluso a principios de los ochenta Buchloh sentía que el arte alegórico únicamente podía replicar, melancólica o cínicamente, la misma reificación de la que se ocupaba. Sin embargo, también insistía en su potencial cognitivo. En lugar de meramente ensayar la división del signo-mercancía, el arte alegórico podía también convertir este «entablillamiento» en un procedimiento crítico:

La mente alegórica toma partido por el objeto y protesta contra su devaluación al *status* de una mercancía mediante su devaluación por segunda vez en la práctica alegórica. En el entablillamiento del significante y el significado, el alegorista somete al signo a la misma división de funciones por la que el objeto ha pasado en su transformación en una mercancía. La repetición del acto original de agotamiento y la nueva atribución de significado redimen al objeto (p. 44).

Aquí Buchloh se inspira en el Barthes de *Mitologías* (1957), donde la cultura dominante se considera que opera mediante la apropiación: abstrae los significados específicos de los grupos sociales en significantes generales que entonces se venden y consumen como mitos culturales. (La operación no es tan complicada como suena. Considérese la trayectoria de los *graffiti* en los primeros años ochenta desde una expresión específica de guerrilla callejera hasta un estilo general pop en las industrias

²⁷ Véase Jean BAUDRILLARD, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trad. ingl. Charles Lewis, Saint Louis, Telos Press, 1981 [ed. cast.: *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1974], *passim*. En esta explicación la postura postestructuralista de que el significado es otro significante puede suponer un estadio ulterior en la pasión capitalista por el signo. Sobre algunas de estas cuestiones véase mi *Recordings*, cit., pp. 173-175.

²⁸ Benjamin, «Central Park», cit., p. 52. Baudrillard es crítico con el convencionalismo, pero artistas convencionalistas como Peter Halley lo adoptaron como guía, un papel que Baudrillard rehusó cortésmente.

del arte, la música y la moda.) Contra esta apropiación Barthes proponía una contra-apropiación: «A decir verdad, la mejor arma contra el mito es quizá mitificarlo a su vez y producir un *mito artificial*: y este mito reconstituido será de hecho una mitología [...]. Todo lo que se necesita es emplearlo como un punto de partida para una tercera cadena semiológica, tomar su significación como el primer término de un segundo mito»²⁹.

Romper en pedazos el signo mítico, reinscribirlo en un montaje crítico y luego hacer a su vez circular este mito artificial: ésta es una estrategia no sólo de gran parte del estilo subcultural sino también de gran parte del arte apropiacionista que floreció a finales de los años setenta y principios de los ochenta. Así, en su apropiación de los maestros modernos, Sherrie Levine cuestionó los mitos del artista original y la obra de arte única; asimismo, en sus fotografías del arte contemporáneo en sus montajes sociales, Louise Lawler cuestionó los mitos de la autonomía artística y el desinterés estético; y en sus contestaciones de los estereotipos sexuales Barbara Kruger puso en tela de juicio los mitos de la masculinidad y la feminidad que funcionaban tanto en el mundo del arte como en la cultura popular. (Aquí se podría haber citado a otros artistas y otros intereses: Victor Burgin, Barbara Bloom, Silvia Kolbowski, etcétera.)

No obstante, esta definición del arte alegórico ocasionó también un problema. Era demasiado absoluto declarar al montaje «un artilugio del que se ha abusado... para vender», como hizo Buchloh en 1981, o despreciar la apropiación como una categoría museística, como hizo Douglas Crimp en 1983³⁰. Sin embargo, ¿cuándo el montaje recodifica, por no decir redime, el entablillamiento del signo-mercancía, y cuándo lo exacerba? ¿Cuándo la apropiación duplica el signo mítico críticamente, y cuándo lo replica, e incluso lo refuerza, cínicamente? ¿Es alguna vez puramente lo uno o lo otro?

Ya en 1970 Barthes había revisado su proyecto de robos de mitos y crítica ideológica. Por una parte, podía dar demasiado por supuesto: una localización de la verdad fuera del mito, un lugar de la subjetividad más allá de la ideología. Por otro lado, podía llevar a una forma de sofisticación en la cual el concepto sustituye a la crítica. Uno debe hacer más, sostenía Barthes, sacudir el signo, desafiar lo simbólico³¹. En algunas prácticas de los ochenta este mandato llevó a obras innovadoras en relación con el establecimiento del significado y el valor, la identidad y el privilegio, en las representaciones artísticas y los discursos culturales dominantes. Sin embargo, en otras prácticas asumía una validez diferente: no tanto una recodificación del mítico signo-mercancía como una fascinación por sus significados entablillados. En esta obra a la pasión *del* signo-mercancía, sus vicisitudes bajo el capitalismo avanzado, se le unía una pasión *por*

²⁹ Roland BARTHES, *Mythologies*, Nueva York, Hill and Wang, 1972, p. 135 [ed. cast.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999, pp. 229-230]. Véase también mi *Recodings*, cit., pp. 166-179.

³⁰ Véase Douglas CRIMP, «Appropriating Appropriation», en Janet Kardon (ed.), *Image Scavengers*, Filadelfia, Institute of Contemporary Art, 1983.

³¹ Véase BARTHES, «Change the Object Itself», en *Image-Music-Text*, trad. ingl. Stephen Heath, Nueva York, Hill & Wang, 1977.



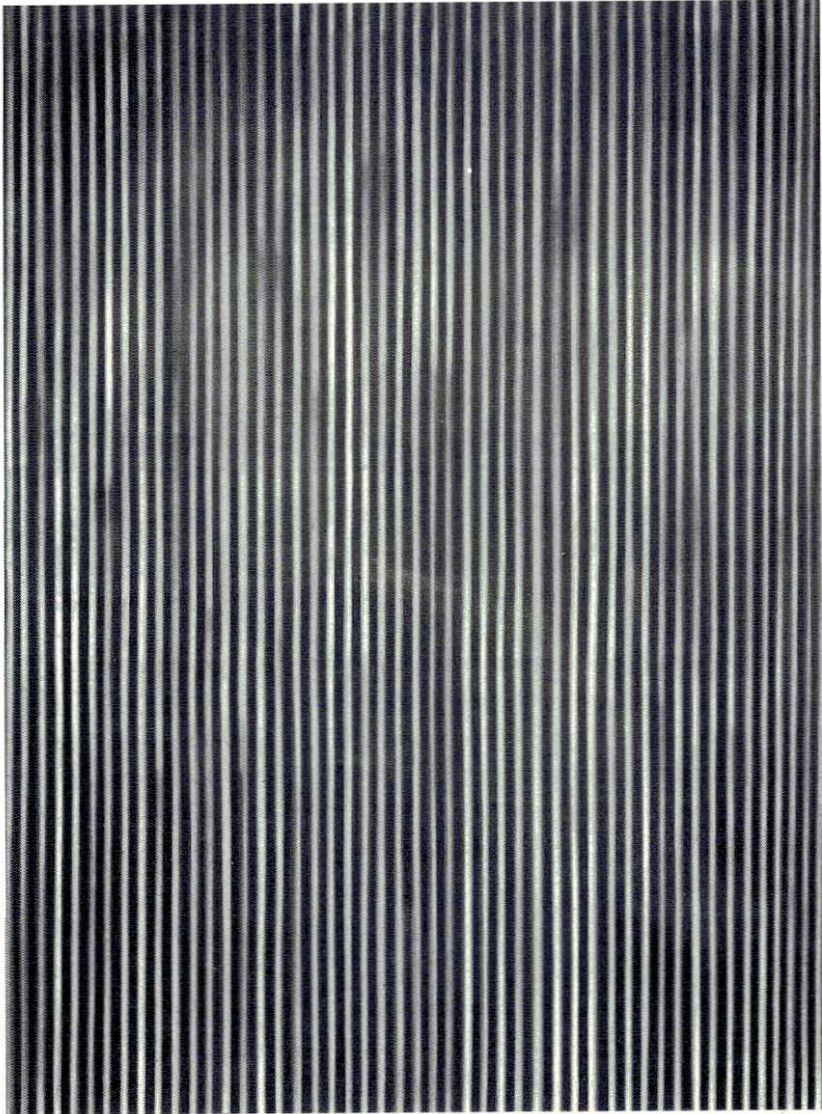
Sherrie Levine, *Perfil de presidente 1*, 1979.



Barbara Kruger, *Sin título*, 1981-1983.

el signo-mercancía, un fetichismo del «aspecto facticio, diferencial, codificado, sistematizado del objeto»³². A veces esta pasión, este fetichismo, hacía difícil distinguir, tanto a los artistas posmodernos como a los críticos postestructuralistas, entre *críticos* de la reificación y fragmentación del signo y *expertos* en este mismo proceso.

³² Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, cit., p. 92 [ed. cast. cit., p. 93].



Ross Bleckner, *Cielo caído*, 1981-1985.

EL ARTE DE LA RAZÓN CÍNICA

En el giro textual del arte de los años setenta, el campo de la práctica estética se expandió y los límites disciplinarios de la pintura y la escultura se vinieron abajo. En parte, esto desfetichizó las formas dadas de la práctica, pero un nuevo fetichismo no tardó en reemplazar al antiguo. Como vimos en el capítulo 3, las dos versiones principales del arte moderno tendían a tratar las imágenes de la historia del arte y de la cultura de masas como fetiches, es decir, como otros tantos significantes aislados que manipular. A mediados de los ochenta géneros y medios enteros (como la abstracción y la pintura) se practicaban de una manera convencionalista, por lo que las complejas prácticas históricas se vieron reducidas a signos estáticos que entonces aparecieron como fuera del tiempo. En este capítulo seguiré la trayectoria de esta *estética convencionalista* a lo largo de los años ochenta.

La pintura de simulaciones

Hacia mediados de los ochenta surgió en Nueva York una pintura geométrica a la que, en consonancia con el maníaco mercantilismo de la época, de inmediato se le colgaron dos etiquetas: neo-geo y simulacionismo. Asociadas con artistas como Peter Halley y Ashley Bickerton, estas obras adoptaron una distancia irónica con respecto a su propia tradición de pintura abstracta. En efecto, trataban esta tradición como un almacén de *readymades* del que apropiarse y en su estrategia, si no en su apariencia, el neo-geo estaba más cerca del arte apropiacionista que de la pintura abstracta.

El desarrollo del neo-geo a partir del arte apropiacionista fue directo en el caso de Sherrie Levine. En dos series de cuadros sobre madera de mediados de los años ochenta, Levine recordaba dos tipos de abstracción. En primer lugar, sus cuadros de bandas anchas y brillantes tableros de damas evocaban la abstracción analítica de Frank Stella, Robert Ryman, Brice Marden y otros. Sin embargo, a menudo repetitivos en su dibujo y *kitsch* en sus colores, evocaban esta abstracción pero se quedaban lejos de

los logros de ésta, sin cumplir sus objetivos, lo que equivale a decir que sugerían que era *ella* la que se había quedado corta, que era *ella* la que no había cumplido su promesa de pureza pictórica, reflexividad formal, etc. Lo mismo sucedía con sus cuadros de nudos ovales. Lejos de los motivos surrealistas del biomorfismo o el azar, estos nudos eran tapones mecánicamente encajados. Aquí se evocaba la libertad informal de la abstracción automatista, no el rigor formal de la abstracción analítica, pero de nuevo únicamente para burlarse de ella como falsa o forzada. De modo que ambas series citaban la abstracción moderna, pero de una manera que la despojaba de valor estético, fuera éste entendido en términos de consciencia formal o de inconsciencia aleatoria. De este modo, la abstracción era colocada como un conjunto de estilos entre otros, con tanta o tan poca necesidad histórica como cualquier otro. Es más, se la colocaba allí donde sus defensores temían que podía acabar: junto al diseño, la decoración e incluso el *kitsch*. Pero, ¿recibieron los artistas neo-geo como Sherrie Levine la abstracción tan reificada o participaron ellos en su vaciado?

Esta reducción de la abstracción al diseño, la decoración e incluso el *kitsch* fue extrema en la cita del *op art* por parte de Ross Bleckner, Philip Taaffe y Peter Schuyff. Como Bleckner observó de un modo característicamente sardónico, el *op art* era «quintaesencialmente vigesimónico: tecnológicamente orientado, desbaratador, “sobre la percepción”, ingenuo, superficial y, sobre todo, un fracaso»¹. Versión pop de la abstracción o forma abstracta del pop, «intentaba construir un parentesco conceptual con la pintura abstracta. Fue un movimiento muerto desde su misma concepción»². En el *op art*, pues, la abstracción estaba *ya* reducida al diseño y estos artistas neo-geo no hicieron más que reiterar este fracaso. Pero lo reiteraron no a fin de redimirlo críticamente (este modelo benjaminiano no se consideraba posible o no se lo consideraba en absoluto), sino de componerlo cínicamente. A veces parecían burlarse de esta abstracción a fin de distanciarse de ella, de sugerir que era *ella* la que estaba reificada, fracasada, más allá de la redención, no ellos. Otras parecían admitir este fracaso como si fuera una forma de protección: la paradójica defensa de lo ya derrotado, de lo ya muerto. Este movimiento de una postura irónica a una fracasada, patética e incluso objetual se hizo más pronunciado en el arte de los primeros años noventa, y retrospectivamente el neo-geo aparece como un ejemplo temprano de esta estrategia, lo cual quizá equivale a decir como un signo temprano de una crisis en el arte crítico³.

De una u otra forma, pues, sea como reducción paródica de la abstracción analítica o como reciclaje nostálgico de la abstracción *op*, el neo-geo se desarrolló a partir

¹ ROSS BLECKNER, «Failure, Theft, Love, Plague», en *Philip Taaffe*, Nueva York, Pat Hearn Gallery, 1986, p. 5.

² BLECKNER, citado por Jeanne Siegel, «Geometry Desurfacing», *Arts* (marzo de 1986), p. 28. El neo-geo podría llamarse «necro-geo»; de hecho, la mayoría de neoestilos delatan un aspecto necrofílico. Para estos movimientos zombis el primer término (expresionismo, abstracción geométrica, arte conceptual, lo que sea) debe morir como práctica de modo que pueda renacer como un signo en el segundo. Esto es lo contrario al renacimiento crítico esbozado en el capítulo 1.

³ David Diaó incurrió en lo patético sin salirse del seno del neo-geo: mediante citas de la abstracción moderna, ha presentado su propia pintura, en un extraño gesto de resentimiento triunfal, como tardía, fracasada.

del arte apropiacionista. Es decir, surgió como el siguiente movimiento en el juego: apropiarse de la abstracción moderna a fin de burlarse de su aspiración a la originalidad y la sublimidad, o jugar con su fracaso⁴. Sin embargo, la naturaleza de este movimiento —de regreso a la pintura, al medio de lo único— contradecía la crítica central en el arte de la apropiación de la obra de arte original y la experiencia estética sublime. Algunos, como el crítico-pintor Thomas Lawson, sostuvieron que este movimiento era necesario, que la crítica de la pintura única podía ser continuada *dentro* de la pintura, como deconstructivamente, utilizando la pintura como un camuflaje para su propia subversión⁵. No obstante, este argumento era demasiado sofisticado, lo que equivale a decir demasiado sofisticado y, como veremos, las líneas entre la deconstrucción y la complicidad se desdibujaron.

La crítica en el arte apropiacionista fue a menudo dudosa por méritos propios, pero al menos retenía la crítica como valor. Más aún, intentó elaborar más que conservar las técnicas deconstructivas de prácticas afines: el arte conceptual, la crítica institucional, el arte feminista, etc. Con artistas como Bickerton, sin embargo, la «inversión estratégica de muchas de las técnicas deconstructivas de la última o las dos últimas décadas» se hizo programática⁶. Así, aun cuando sus obras neo-geo se referían «a todas las etapas de su vida operativa, es decir, almacenaje, transporte, acceso a las galerías, estante, reproducción y sobre el muro»⁷, ello era así de un modo que convertía el análisis conceptual del objeto artístico, sus discursos e instituciones, en un aparato cerrado diseñado para implosionar (como una máquina rousselfiana) más que para ramificarse (como en las rearticulaciones de obras artísticas en instalaciones sociales por parte de artistas como Allan McCollum y Louise Lawler). También trataban esta crítica como una mercancía: un rasgo crítico, pero cínico cuando se hacía en la forma explícita *de* una mercancía.

Para Bickerton y otros la crítica institucional había llegado a un callejón sin salida. Sin embargo, ¿también aquí recibieron esta crítica como tan reificada —como un «sistema absurdo, pomposo, saturado y elaborado, de significados *cul-de-sac*—, o bien fueron ellos los que la convirtieron en eso?»⁸ Ciertamente, la negatividad del neo-geo era más derrotista que dialéctica y, aunque sofisticado, este derrotismo era inmaduro en el sentido de que, en cuanto admisión de un fracaso, era a la vez agresivo y defensivo, una pose de obstinación que sugería una súplica de aceptación. (Esta pose podía hablar del gran éxito del neo-geo con sus mecenas, que quizá condescendían a ella aunque los provocara. Bickerton llegó a acuñar un término para esta pose: «complicidad desafiante».)⁹

⁴ Taaffe insiste en que su pintura es sublime, pero es ridícula. La tensión entre profundidad y superficialidad es más sostenida en Bleckner, pero, dados sus temas (por ejemplo, la crisis del sida), también más peligrosa. Cuando estos polos implosionan, el *pathos* se convierte en *bathos* [trivialización].

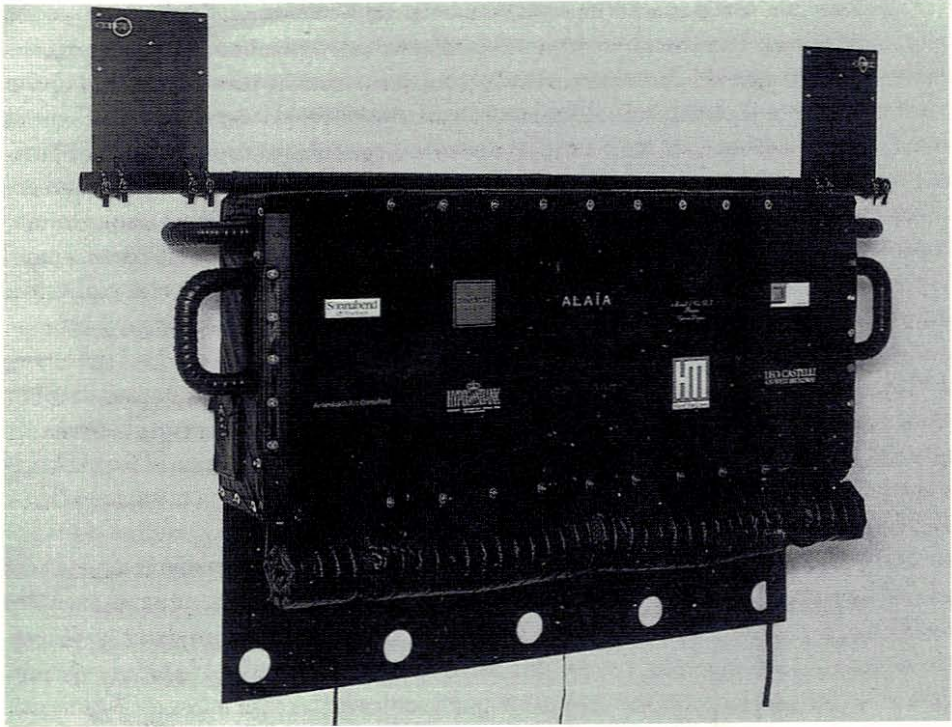
⁵ Véase Thomas LAWSON, «Last Exit: Paintings», *Artforum* (octubre de 1981).

⁶ Ashley BICKERTON, declaración con motivo de una exposición. Nueva York, Cable Art Gallery, 1986.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* Esta pregunta la responden los artistas que elaboran creativamente la crítica institucional.

⁹ BICKERTON citado en David Robbins (ed.), «From Criticism to Complicity», *Flash Art* 129 (verano de 1986), pp. 46-49.



Ashley Bickerton, *Pieza comercial 1*, 1989.

Si no era pintura abstracta más que en apariencia, arte apropiacionista más que en estrategia, ni crítica institucional más que en retórica, ¿qué era el neo-geo? Una manera de definirlo es a través de su misma ambigüedad, particularmente en relación con la representación y la abstracción. El neo-geo participaba de ambos modos, pero no los trataba como opuestos; o más bien no intentaba reconciliarlos como si fueran opuestos. En lugar de eso, los trataba como *ya reconciliados*, y esto sugiere un replanteamiento de las relaciones entre ambos. Como sostuve en el capítulo 2, la abstracción no desmontaba la representación; por el contrario, en el momento de la alta modernidad reprimía (o mejor) superaba la representación y en esta superación la representación se conservaba aun cuando se la cancelaba¹⁰. Piénsese en los residuos de referencialidad en las primeras composiciones de Kandinsky o en las primeras cuadrículas de Mondrian. Lejos de errores, estos vestigios de jinetes y montañas en Kandinsky o huellas de árboles y pilares en Mondrian eran necesarios a la abstracción. No sólo la definían como tal, sino que también la fundamentaban, la rescataban de lo arbitrario, y lo arbitrario era una amenaza constante para la abstracción, una amenaza cortejada por Kandinsky, resistida por Mondrian.

Sin embargo, la representación no se conserva en la simulación, que es el modo al que el neo-geo se aproximaba (de ahí su nombre alternativo de «simulacionismo»). En las futuras historias artísticas del signo la representación quizá será suplantada no únicamente por la abstracción, como en nuestras explicaciones básicas del arte de preguerra, sino también por la simulación. Pues si la abstracción tiende únicamente a *superar* la representación, la simulación tiende a *subvertirla*, dado que la simulación puede producir un efecto representacional sin una conexión referencial con el mundo. Lo mismo es cierto de las futuras historias sociales del signo. Aquí también quizá se vea a la simulación suplantando a la representación, crucial como es este modo para la producción en serie de mercancías e imágenes en la sociedad del capitalismo avanzado.

¿Pero qué es exactamente la simulación? Gilles Deleuze ha distinguido el simulacro de la copia en dos sentidos: en la copia «ha de haber semejanza», mientras que en el simulacro, no; y la produce el modelo como original, mientras que el simulacro «pone en tela de juicio la misma noción de copia y de modelo»¹¹. Esta definición podría llevarnos también a revisar nuestras explicaciones básicas del arte de posguerra¹². Por ejemplo, el arte pop podría aparecer menos como un retorno a la represen-

¹⁰ Para un argumento afín en relación con la ficción, véase Fredric JAMESON. «Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism» (1975), en *The Ideology of Theory*, vol. 2. Mineápolis, University of Minnesota Press, 1988.

¹¹ Gilles DELEUZE, «Platon and the Simulacrum», trad. ingl. Rosalind Krauss, *October 27* (invierno de 1983), p. 5. Este texto es un apéndice a *The Logic of Sense* (1969), trad. ingl. Mark Lester, Nueva York, Columbia University Press, 1990 [ed. cast.: *Lógica del sentido*, Barcelona, Barral, 1971, p. 324].

¹² Podría asimismo perturbar nuestras explicaciones básicas de la posmodernidad. La copia produce el original como modelo; contrariamente a miles de interpretaciones de «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» [«La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica»], la copia no perturba la originalidad ni la autenticidad; las define como tales, incluso las afirma como valores. Benjamin sugiere lo mismo: «En la época de su origen, de un cuadro medieval de la Virgen no podía decirse todavía que era "auténtico". Para convertirse

tación tras el expresionismo abstracto que como un giro a la simulación, a la producción en serie de imágenes cuya conexión con los originales, por no hablar de la semejanza con los referentes, es a menudo atenuada (especialmente en las obras de Andy Warhol)¹³. Sin embargo, si la simulación fue introducida de este modo en el arte de los años sesenta, ahí no fue empleada reflexivamente. Hubo que esperar al arte apropiacionista neo-pop de Cindy Sherman, Richard Prince, Barbara Ess y otros a finales de los setenta y principios de los ochenta, que no constituyó tanto un retorno a la representación (por ejemplo, después de la abstracción del posminimalismo) como una perturbación de la representación mediante un giro a la simulación.

¿Cuál es, pues, el *status* de la simulación en el neo-geo? También puede tomarse como crítica de la representación, desbaratadora de su orden conceptual. Considérese cómo las abstracciones genéricas de Levine parecen no ser ni originales ni copias, cómo podrían perturbar estas categorías representacionales. También puede verse como crítica de la abstracción, perturbadora de su lógica histórica. Considérese aquí cómo los cuadros de Levine, aunque insinuados como el canon de la abstracción reciente (de nuevo Stella, Ryman, Marden), podría perturbar este linaje paterno, este patrimonio artístico. Sin embargo, esta utilización de la simulación resulta tramposa. Para empezar, podría ser muestra de una perspectiva histórica, según la cual el arte aparece despojado de sus contenidos históricos y conexiones discursivas, como si fuera una serie sincrónica de tantos estilos, dispositivos o significantes acumulables, con los que montar o bien manipular pastiches, de nuevo sin que ninguno sea considerado más necesario, ni pertinente ni avanzado que los demás. En este *ethos* convencionalista el cuadro se produce, pues, como poco más que un signo del cuadro o, según Bickerton observaba en relación con una serie temprana de obras: «Esto no son cuadros. Son paradigmas de cuadros»¹⁴. *Ésta es la retórica de un metalenguaje analítico de la pintura, pero el resultado es más bien un convencionalismo posthistórico de la pintura, un fetichismo de sus significantes que obstruye la historicidad de sus prácticas*. Más que nada, este fetichismo del significante entrega este arte a nuestra economía política del signo-mercancía, del cual es un epítome más que una crítica.

La simulación tampoco es una fuerza que haya que tomar a la ligera fuera del arte. Paralelamente a los antiguos regímenes de la vigilancia disciplinaria y los espectáculos en los medios de comunicación, la simulación de los acontecimientos es una forma importante de disuasión hoy en día, pues ¿cómo puede uno intervenir en los aconte-

en "auténtico" tuvo que esperar a los siglos posteriores y, quizá del modo más sorprendente, al último» (*Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trad. ingl. Harry Zohn, Nueva York, Schocken Books, 1968, p. 243). El simulacro, por otro lado, sí perturba estas categorías.

¹³ Para un ejemplo de preguerra, el surrealismo es menos un retorno a la representación que un giro a la simulación, en este caso las escenas simulacrales de la fantasía. Véase Michel FOUCAULT, *This is Not a Pipe* (1963), trad. ingl. Richard Miller, Berkeley, University of California Press, 1984 [ed. cast.: *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1999], y mi *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993, pp. 95-98. En el capítulo 5 repensaré la genealogía pop del arte simulacral.

¹⁴ Bickerton, declaración a propósito de una exposición (Nueva York, Cable Art Gallery, 1986).

cimientos cuando son simulados o reemplazados por pseudoacontecimientos?¹⁵ En este sentido, las imágenes simulacrales pueden mejorar las representaciones ideológicas; o, como escribe Jean Baudrillard: «La ideología únicamente se corresponde con un desvelamiento de la realidad mediante signos; la simulación se corresponde con un cortocircuito de la realidad y su reduplicación mediante signos»¹⁶. Pero entonces eran muchos los artistas neo-geo que trataban de representar esta reduplicación mediante signos: la abstracción de los modelos de espacio en el capitalismo avanzado, como en los cuadros de celda y conducto de Halley; de los lenguajes tecnocientíficos, como en los espectaculares cuadros de Jack Goldstein; de los paradigmas científicos del (des)orden, como en los cuadros fractales de James Welling; y del procesamiento de imágenes contemporáneo en general, como en los cuadros hipermediados de Meyer Vaisman y Oliver Wasow. El intento de representar este orden de abstracción extraartístico podía tomarse por un proyecto cognitivo; podía incluso asociarse con el «alzado de mapas cognitivos» de los sistemas del capitalismo avanzado defendido por Fredric Jameson¹⁷. Sin embargo, el neo-geo no nos situaba en este nuevo orden tanto como nos dejó en el temor estético ante sus efectos: aspiraba a una versión contemporánea de lo sublime capitalista.

¿Qué es, pues, representar esta abstracción extraartística? Los viejos iconos de la modernidad, como el automóvil, ha argüido Jameson, se ven ahora desplazados por nuevos emblemas como el ordenador, «todos los cuales son fuentes de reproducción más que de “producción”, y ya no sólidos escultóricos en el espacio»¹⁸. En cuanto redes difusas más que objetos discretos, se resisten a la representación, como hace el capitalismo avanzado en general, un orden de alcance cualquier cosa menos global, a la vez en todas y en ninguna parte. Esto aumenta la apuesta de la pintura neo-geo, pues en el intento de representar tales procesos de abstracción, artistas como Halley no podían sino simplificarlos. Asimismo, en el intento de representar tales efectos abstractivos, artistas como Goldstein no podían sino mistificarlos. Más aún, ¿pueden estos artistas abordar temas de una sociedad postindustrial en un medio como la pintura basado en una técnica preindustrial? Aunque preocupados por los sistemas tecnocientíficos, lo que produjeron fueron obras de arte en el medio tradicional. Y aunque sin olvidarse de esta contradicción, no lo reflejaron (quizá no podían) en los cuadros.

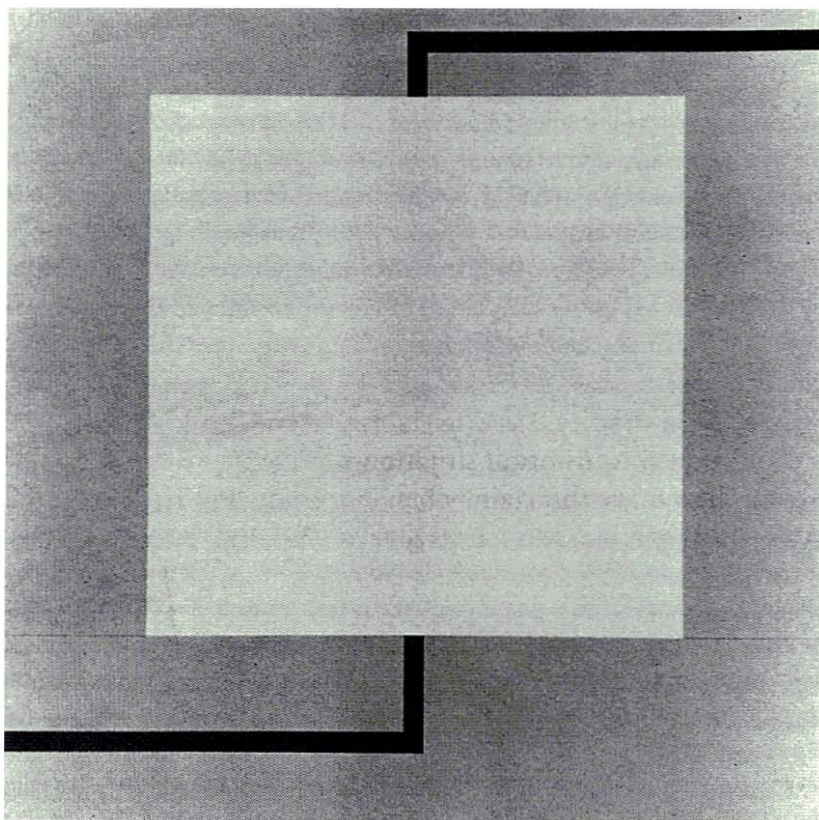
En último término, el proyecto de representar la simulación no podía sino mistificarla; también podía reducir la simulación al *status* de un tema. Esto sugiere dos cosas: que la utilización de la teoría en este arte era ilustrativa, y que la utilización de la teoría de la simulación en concreto era contraria a sus propias pretensiones, pues si la simulación puede ilustrarse en la pintura, capturarse ahí como un tema, ¿hasta qué

¹⁵ La afinidad entre estos constructos —la vigilancia en Foucault, el espectáculo en Guy Debord y la simulación en Baudrillard— es un tema complejo por naturaleza.

¹⁶ Jean BAUDRILLARD, «The Precession of the Simulacra», *Art & Text* 11 (septiembre de 1983), p. 8.

¹⁷ Véase Fredric JAMESON, *Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1991, *passim* [ed. cast.: *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995].

¹⁸ Fredric JAMESON, «On Diva», *Social Text* 5 (1982), p. 118.



Peter Halley, *Celda blanca con conductos*, 1985.

punto desbarata entonces los antiguos órdenes de la representación? Aquí la simulación se convirtió en mero «simulacionismo».

La escultura de bienes de consumo

Junto con la pintura de simulaciones, surgió una especie de escultura asociada con artistas como Jeff Koons y Haim Steinbach. Esta escultura de bienes de consumo se desarrolló igualmente a partir del arte apropiacionista, y también adoptó una distancia irónica con respecto a su propia tradición, en este caso el *readymade*. De la misma manera que la pintura de simulaciones trataba a menudo a la abstracción como un *readymade*, la escultura de bienes de consumo trataba a menudo al *readymade* como una abstracción, y de la misma manera que la pintura de simulaciones tendía a reducir el arte al diseño y al *kitsch*, la escultura de bienes de consumo tendía a sustituir el arte por el diseño y el *kitsch*. En este sentido, estas dos actividades eran complementarias y ambos grupos de artistas estaban encantados con estas reducciones e inversiones en cuanto movimientos estratégicos en un aparente juego final del arte. *Juego final, no fin*: hay una diferencia entre una manipulación posthistórica de la convención cuyo valor es considerado como dado o fijo y una transformación histórica de prácticas cuyo valor es elaborado o contestado¹⁹. A diferencia de la mayoría de los apocalipsis modernos del arte (al menos en ambición), este juego final hizo más estables las categorías tradicionales y más hermético el discurso artístico. Aquí no había utopismo: por el contrario, la imposibilidad de trascendencia en el arte, de transgresión en la sociedad, parecía formar parte de la demostración. En resumen, este juego final fue, como de costumbre sólo que más, un negocio para el mundo artístico; y fue sobre todo en cuanto negocio como los medios de comunicación informaron de la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo.

Hay otro sentido en el que la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo deben verse juntas. Como el pop y el minimalismo, surgieron como respuestas diferentes al mismo momento en la dialéctica de las bellas artes y la cultura de los bienes de consumo, un momento tardío en el que el criticismo generado mucho tiempo antes por esta dialéctica había menguado. Considérense las bellas artes y la cultura de los bienes de consumo como diametralmente opuestas (como hacía el joven Clement Greenberg en «Vanguardia y *kitsch*» [1939]) o como dialécticamente conectadas («mitades desgarradas de una libertad integral a la que, sin embargo, no se suman», según el joven Theodor Adorno en 1936), ambas casi implosionan en el momento del

¹⁹ Por supuesto, esta diferencia se rige también por las posibilidades políticas: una cosa es que Rodchenko anuncie el fin de la pintura en la Rusia revolucionaria, y otra muy diferente que lo anuncien los artistas neo-geo en el Nueva York reaganómico. Para una explicación diferente de los fines y juegos finales en la pintura del siglo XX, véase Yve-Alain BOIS, «Painting: The Task of Mourning», en David Joselit y Elisabeth Sussman (eds.), *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1986.

minimalismo y el pop²⁰. El minimalismo y el pop a menudo se aproximaron a un modo de *producción* en serie que les emparentaba, como a ningún arte anterior, con nuestro sistemático mundo de bienes de consumo e imágenes. Este modo de producción en serie comportó una forma diferente de *consumo* cuyo objeto no es tanto el empleo de este bien o del significado de esa imagen como de su diferencia en cuanto signo de otros signos; es esta diferencia lo que fetichizamos, «el aspecto facticio, diferencial, codificado, sistematizado del objeto»²¹. Con el minimalismo y el pop esta forma de consumo está igualmente en juego en el arte; informa nuestra lectura de las composiciones de cada uno. Una vez que la producción en serie y el consumo diferencial penetraron en el arte de esta manera, las distinciones entre las formas superiores e inferiores se desdibujaron más allá de un préstamo de imágenes o compartimiento de temas. Evidente en el minimalismo y el pop, este desdibujamiento pareció absolutamente total en la escultura de bienes de consumo. Del mismo modo que la pintura de simulaciones parecía combinar la representación y la abstracción, la escultura de bienes de consumo parecía colapsar las bellas artes y la cultura de los bienes de consumo programáticamente. Pero, ¿se ha colapsado esta dialéctica de lo superior y lo inferior, o únicamente se ha transformado en una nueva economía política del signo-mercancía? Más arriba sugerí que la pintura de simulaciones podía ser *síntoma* de nuestro fetichismo del significante en esta nueva economía; la escultura de bienes de consumo parecer hacer *tema* de este fetichismo. Juntas, ambas comprenden una estética virtual de esta economía.

Permítaseme clarificar este desarrollo con un esbozo histórico del *readymade* en sus diversos disfraces, pues este recurso ha servido más que cualquier otro para articular la tensa relación entre el arte y el bien de consumo. En 1914 Duchamp presentó un producto, un botellero, como obra de arte. Inmediatamente este objeto planteó la cuestión del valor *estético*, de lo que vale como arte, e insinuó que, en un contexto burgués, este valor depende de la autonomía del objeto, es decir, de su abstracción del mundo. Pero retrospectivamente este objeto ha inspirado igualmente dos interpretaciones contrarias del valor: por una parte, la de que la obra de arte se define también, en cuanto bien de consumo, en términos de valor de *cambio* (o, en palabras de Walter Benjamin, valor de exposición); y, por otra, la de que la obra de arte podría sin embargo definirse, en cuanto botellero (por ejemplo), en términos de valor de

²⁰ Véase Clement GREENBERG, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961 [ed. cast.: *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979], y Theodor Adorno, carta a Walter Benjamin del 18 de marzo de 1936, en Rodney Livingstone *et al.* (eds.), *Aesthetics and Politics*, Londres, New Left Books, 1977, p. 123 [ed. cast.: ADORNO, Th. W. y BENJAMIN, W., *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 133 ss.].

²¹ Jean BAUDRILLARD, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trad. ingl. Charles Levin, St. Louis, Telos Press, 1981, p. 92 [ed. cast.: *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1974, p. 93]. En otro lugar Baudrillard argumenta que «un objeto no es un objeto de consumo a menos que se lo libre de sus determinaciones psíquicas como *símbolo*; de sus determinaciones funcionales como *instrumento*; de sus determinaciones comerciales como *producto*; y de este modo quede *liberado como un signo* que ha de ser recapturado por la lógica formal de la moda, es decir, por la lógica de la determinación» (p. 67).

uso²². Este conflicto entre diferentes valores constituye el quid de la ambigüedad crítica que el invento del *readymade* puede poner en juego.

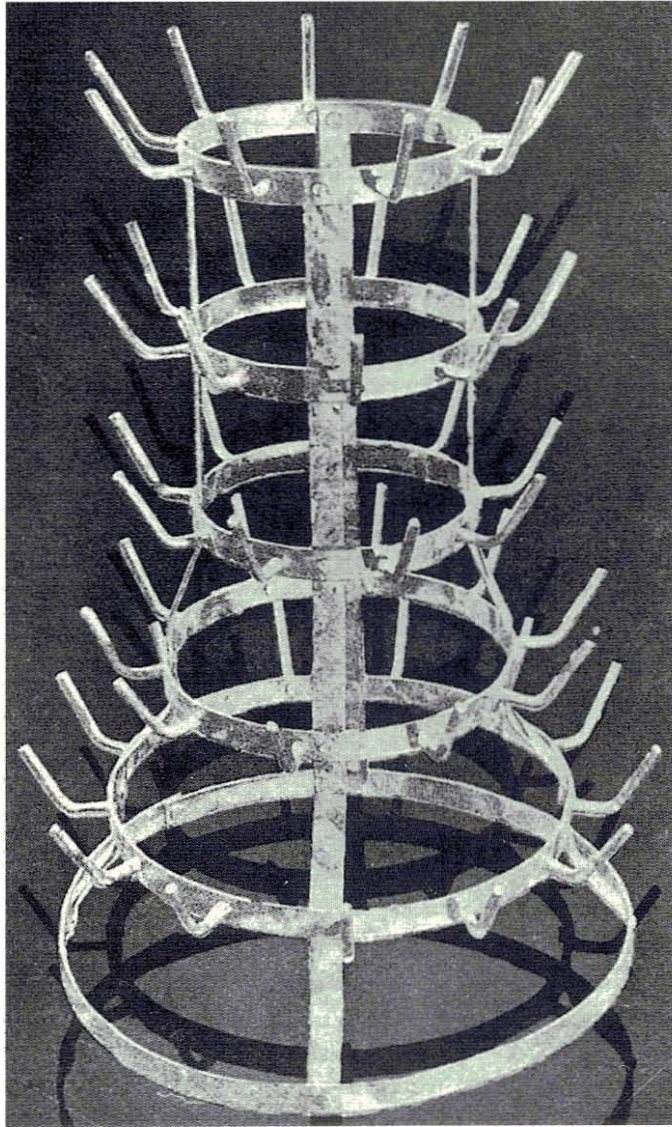
¿Qué pasó con esta ambigüedad crítica cuando en 1960, en los umbrales del minimalismo y el pop, Jasper Johns fundió en bronce dos botes de cerveza Ballantine y les puso una base? Aquí el valor estético no está en duda, ni lo está en relación con el valor de cambio/exposición; el *status* artístico del objeto lo garantiza el bronce así como la presentación. La cuestión del valor de uso, por tanto, se desvanece; de hecho, la cancela el valor estético tan seguramente como a la cerveza la cancela el bronce. Al mismo tiempo, sin embargo, la cuestión del *consumo* pasa a primer plano de dos modos que la escultura de bienes de consumo parece elaborar. En primer lugar, los botes de cerveza dan a entender una afinidad entre el consumo y la *apreciación* del arte: ambas implican productos y/o signos que consumir («Ballantine», «Johns»). También dan a entender una afinidad ulterior entre el consumo y el *coleccionismo* de arte. Éste sin duda es una clase diferente de consumo, el consumo como gasto; pero tampoco puede separarse del valor estético, pues en parte este gasto confiere valor estético al objeto, del mismo modo que confiere valor suntuario (es decir, prestigio) a su coleccionista.

Consideremos a continuación dos ejemplos de escultura de bienes de consumo: *Nuevo doble expositor mojado/seco Shelton* (1981), una obra de Jeff Koons en la que aparecen dos aspiradores encerrados en dos expositores de plexiglás situados uno encima de otro y bañados por una luz fluorescente como reliquias fingidas y, *afín pero diferente* (1985), una obra de Haim Steinbach en la que se muestra un par de Air Jordans colocadas sobre un estante de formica junto a cinco copas doradas de plástico a manera de giales kitsch. *Casi explícitamente aquí el experto de la obra de arte es colocado en la posición de un fetichista del signo-mercancía*. El arte y el bien de consumo son hechos uno; son presentados como signos del intercambio; y son apreciados –consumidos– como tales. ¿Qué afinidad guardan, pues, estos *readymades* con las articulaciones de Duchamp y Johns?

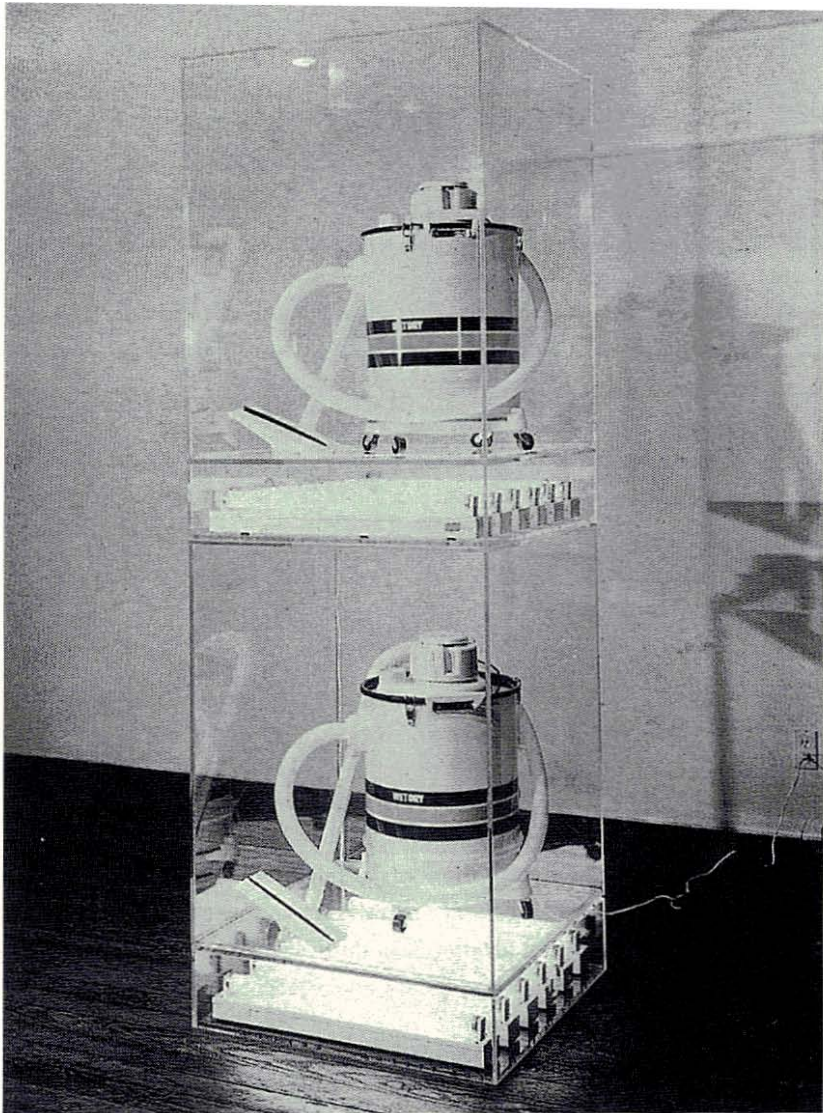
Una vez más, aunque anárquicamente, la mayoría de los *readymades* de Duchamp proponían que objetos con valor de uso sustituyeran a objetos con valor estético y/o de cambio/exposición: un botellero en lugar de una escultura o, recíprocamente, «un Rembrandt utilizado como tabla de planchar»²³. La mayoría de los *readymades* de Koons y Steinbach hacen lo contrario: presentan objetos de intercambio/exposición en lugar de arte de un modo que cancela el uso. Los aspiradores y las zapatillas de baloncesto, por supuesto, se pueden utilizar, pero de lo que aquí se trata es del hecho de mostrarlos: los expositores de Koons, los estantes en Steinbach, la disposición de los

²² Dudo de que Duchamp pretendiera esta última interpretación. Los críticos de izquierdas tienden a proyectar un aspecto casi brechtiano sobre esta práctica de dandi (especialmente por lo que a Warhol se refiere). Para Benjamin sobre el valor de exposición, véase «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1936), en *Illuminations*, cit., pp. 224-225.

²³ Marcel DUCHAMP, «The Green Box» (1934). *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet y Elmer Peterson, Londres, Thames and Hudson, 1975, p. 32. Mi formulación está en deuda con Benjamin BUCHLOH, «Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke», *Artforum* (marzo de 1982).



Marcel Duchamp, *Botellero*, 1914 (perdido).



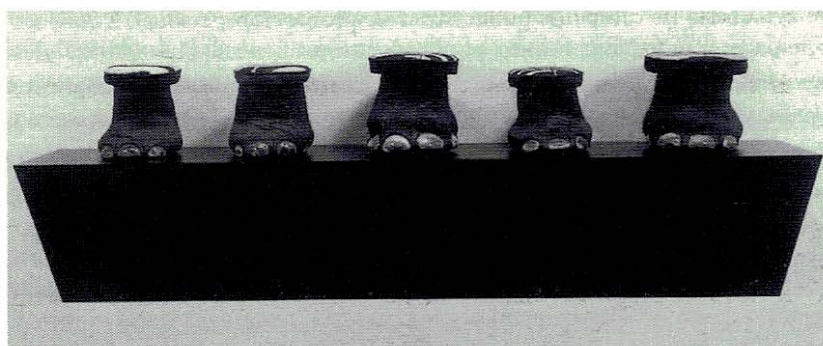
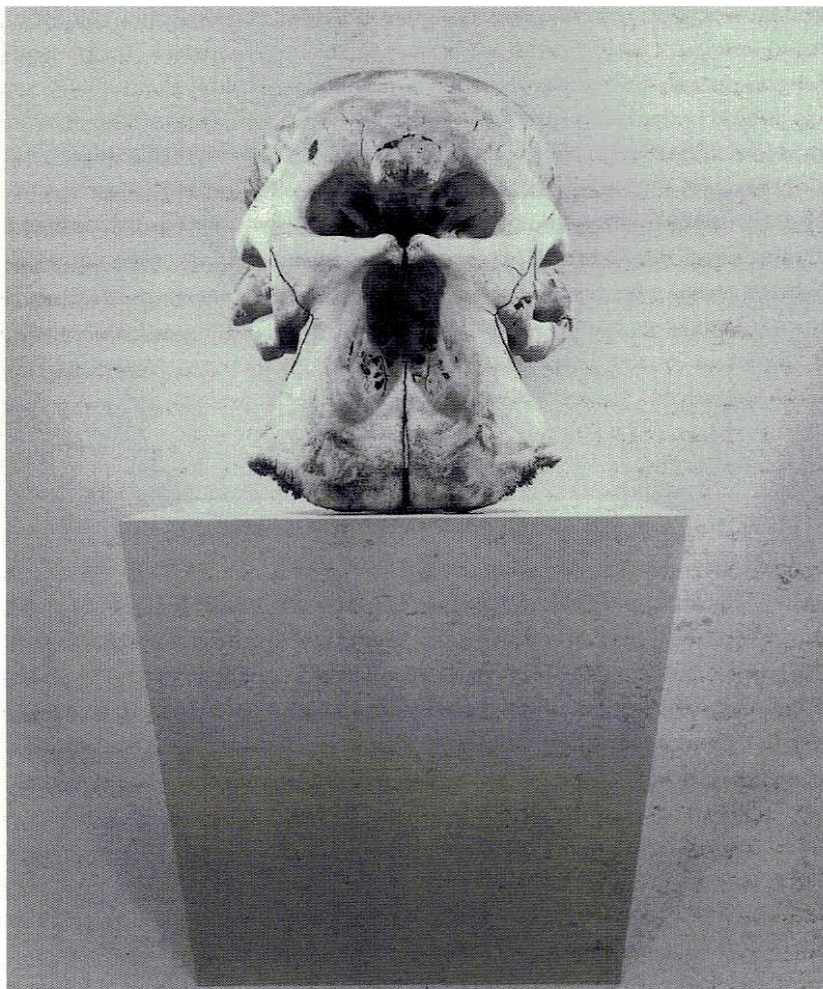
Jeff Koons, *Nuevo doble expositor mojado/seco Shelton*, 1981.

objetos, el efecto de la exposición en su conjunto (este efecto de la exposición recuperó cualquier valor crítico que pudiera haber poseído el arte de las instalaciones). Como Johns, pues, Koons y Steinbach *invierten* a Duchamp en cuanto al valor de uso. Pero también *triumfan* sobre Johns por lo que se refiere a la significación del consumo así como a las líneas de apreciación y coleccionismo rastreadas anteriormente. En general, dan a entender que todos estos valores —estético, de uso y de cambio/exposición— ahora se subsumen en el *valor de cambio del signo*. Sugieren, en otras palabras, que codiciamos y consumimos no tanto los aspiradores como los Shelton, no las zapatillas de baloncesto como las Air Jordan, y que esta pasión por el signo, este fetichismo del significante, rige igualmente en nuestra recepción del arte: codiciamos y consumimos no tanto la obra de arte *per se* como el Koons, el Steinbach. Estos nombres de marca pueden ser más exaltados, pero en parte porque son más caros. Esto nos lleva a otra dimensión del valor de cambio del signo, el suntuario, pues, de nuevo, es un gasto extravagante lo que garantiza el *status* exaltado de estos objetos.

Koons y Steinbach realzaron esta operación suntuaria en arte aun cuando ésta los realzó a ellos. Cuando el valor de estos artistas en el mercado creció, creció el de los bienes de consumo que desplegaban. Koons encargó artesanías a la vez elaboradas y *kitsch* (por ejemplo, jarras de whisky con la forma de trenes de juguete de acero inoxidable, celebridades del espectáculo con la forma de estatuas de porcelana), y Steinbach adquirió cuadros de conversación a la vez extravagantes y vulgares (por ejemplo, trofeos de animales exóticos con la forma de muebles). De este modo, subrayaron una identidad entre la artesanía codiciada y el producto de lujo como objetos de desco y vehículos de distinción (pompa, prestigio, poder). De hecho, con productos y muestras cada vez más estrafalarios, Koons y Steinbach ampliaron los límites de esta identidad. Así parodiaban la válvula de escape consumista que preocupaba a la elite reaganómica a mediados de los ochenta aun cuando ellos participaban de ese libertinaje financiero.

Si Koons y Steinbach exploraban la dimensión social del signo-mercancía de maneras similares, su dimensión estructural (una vez más, «el aspecto facticio, diferencial, codificado, sistematizado del objeto») la enfocaron desde ángulos diferentes. Koons se vio arrastrado al aspecto facticio o fetichista del signo-mercancía, Steinbach a su aspecto diferencial o codificado. Desde las pelotas de baloncesto suspendidas en tanques de agua hasta las campañas publicitarias de promoción personal, Koons se fijó en objetos perfectos e imágenes auráticas. Aunque esta fascinación la revistió de los términos mistificatorios de la estética tradicional, la perfección aquí en juego fue la del fetiche mercancía, el aura de la celebridad *glamourosa*. En efecto, Koons llevó a cabo lo que Benjamin había predicho mucho tiempo antes: la necesidad cultural de compensar el aura perdida del arte con «el encanto postizo» del bien de consumo y la estrella²⁴. Aquí, por supuesto, el precedente es Warhol. «Cierta empresa se ha mostrado recientemente interesada por la compra de mi “aura”», escribió en *La filosofía de Andy Warhol* (1975). «No querían mi producto. No dejaban de decir: “Lo que queremos es su aura”».

²⁴ Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», cit., p. 231.



Haim Steinbach, *Sin título*, 1988, calavera de elefante y taburetes pie.

Nunca llegué a comprender qué es lo que querían²⁵. Obviamente, aquí Warhol es demasiado modesto; él lo comprendió muy bien. Pero fue para Koons para quien quedó hacer de este deslizamiento del producto al aura el auténtico tema de una obra y aun la auténtica operación de una carrera. En cierto sentido, este corredor de bolsa convertido en artista presentó las campañas de lanzamiento publicitario como el sucedáneo del aura en el capitalismo avanzado.

Si Koons iluminó el fetiche mercancía como el objeto perfecto, Steinbach lo iluminó como signo diferencial. Dispuestos en inteligentes yuxtaposiciones de forma y color, sus objetos son precisamente «afines y diferentes», afines en cuanto bienes de consumo, diferentes en cuanto signos. De nuevo, es esta afinidad en la diferencia lo que vemos, consumimos, fetichizamos, y Steinbach nos hizo conscientes de ello. En efecto, nos dio las pequeñas piezas de un enorme rompecabezas: un sistema económico basado en un principio de equivalencia que ya no erradica la diferencia tanto como la recodifica, la explora, la pone en juego en un cálculo de intercambio de signos. En el nivel de la artesanía, este sistema aparece como *diseño*, y en la versión de Steinbach su código parecía total. Es decir, parecía subsumir cualquier cosa, por extraña que fuera, y cualquier ordenamiento, por surreal que fuera. También parecía superar las antiguas oposiciones de función y disfunción, racionalidad e irracionalidad²⁶.

Si el intercambio capitalista se basa en la equivalencia, hay dos modos principales de desafiarlo simbólicamente. El primero ha de referirse a un orden de intercambio basado en un principio diferente: la ambivalencia del intercambio de obsequios, por ejemplo, más que la equivalencia del intercambio de mercancías. Esta visión de una sociedad de los obsequios cohesionada por rituales de reciprocidad ha intrigado desde hace mucho tiempo a los críticos antropológicos de la sociedad mercantilista, desde Marcel Mauss y Georges Bataille hasta los situacionistas y Baudrillard. Pero si este otro orden se cierne sobre el nuestro propio, como todos ellos sugieren, lo hace de un modo espectral, e invocarlo en un gesto de resistencia es, en el mejor de los casos, romántico. La segunda estrategia consiste en desafiar nuestra economía de la equivalencia desde dentro, mediante una recodificación de sus signos-mercancías. Un aspecto de esta estrategia, la apropiación de los signos de la cultura de masas, es patente en el estilo subcultural, que desde hace mucho ha jugado con signos dados de clase, raza y género. Este bricolage se practica asimismo en el arte apropiacionista, que reubica tales signos de otros modos, a menudo en colisión con los del arte superior. Evidentemente, el otro

²⁵ Andy WARHOL, *The Philosophy of Andy Warhol*, Nueva York. Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 77. Sobre esta filosofía volveré en el capítulo 5.

²⁶ Baudrillard sostiene que las modernidades como la Bauhaus y de Stijl no hicieron el arte más funcional en cuanto objeto, sino más conmutable en cuanto signo, que plantearon una equivalencia convencionalista de signos sociales bajo el disfraz de una transformación productivista de las formas artísticas (*For a Critique of the Political Economy of the Sign*, pp. 185-203 [ed. cast. cit., pp. 224-250]). Sin embargo, esta economía también provocó un contradiscurso, pues tal racionalización nunca es completa, siempre deja un residuo o algo reprimido. De manera que el objeto bauhausiano apela al objeto surrealista, del mismo modo que el diseño racional apela al *kitsch* absurdo. ¿Se colapsan también estas dialécticas, o son al menos transformadas? Steinbach así lo sugiere.

aspecto de esta estrategia, la apropiación de los bienes de consumo en serie, es operativo en la obra de Koons, Steinbach y otros, pero ¿con qué fin?

A veces las apropiaciones en la escultura de bienes de consumo sí enajenan el objeto provocativamente. Los ejemplos incluyen las pelotas de baloncesto ahogadas de Koons, los postes totémicos como objetos encontrados de Joel Otterson, los aparatos mecánico-electrónicos de John Kessler y las reconstrucciones de viejos maestros de Justen Ladda (por ejemplo, las *Manos en oración* de Durerro juntadas desde cajas de *Tide*). Tales obras enajenan el bien de consumo de un modo que evoca la ambivalencia del objeto surrealista, si no del obsequio tribal. En otras épocas, sin embargo, las apropiaciones en la escultura de bienes de consumo no enajenan el objeto en absoluto. Por el contrario, o bien comercian con la equivalencia de la mercancía o explotan sus atractivos fetichistas. En la primera tendencia, fuerte en Steinbach, el objeto artístico se presenta directamente como una mercancía, como en un golpe suicida contra el consumo que es también una adhesión estática a éste. En la segunda tendencia, fuerte en Koons, el aura perdida del arte es reemplazada por la falsa aura de la mercancía, un movimiento paradójico, dado que la mercancía lo primero con lo que acaba es con el aura artística; un movimiento problemático igualmente, dado que convierte el *readymade* de un aparato que demistifica el arte en uno que lo remistifica. En ambas tendencias, pues, el *readymade* según Duchamp es invertido y explícitamente la mercancía ocupa el lugar del «modo alegórico de ver»²⁷.

A pesar de las exigencias de criticidad y sinceridad expresadas por Steinbach y Koons respectivamente, la escultura de bienes de consumo desemboca en este derrotismo triunfal: esta adopción suicida y esa sustitución cínica son las únicas opciones para la fabricación de objetos en una economía política del signo-mercancía. No obstante, varios artistas durante estos años contradijeron este presunto fatalismo. Allan McCollum demostró el mismo posicionamiento del arte como objeto del deseo y vehículo del prestigio: sólo él negaba a los dioses, por así decir. Aunque sus *Sucedáneos* y *Vehículos perfectos* son también signos de la pintura y la escultura respectivamente, este convencionalismo lo convierten en un objeto del juego crítico; articulan el sistema del valor de cambio de los signos con ingeniosa ironía, no con cínica duplicidad. A este fin se centran menos en la mercancía que en la política emocional del consumo; así, más que duplicar el objeto consumista de modo suicida, reflejan al sujeto consumista críticamente. En efecto, nosotros vemos nuestra economía del objeto artístico como si fuera de otra cultura (casi de otro planeta); de esta manera, se crea una distancia crítica desde dentro de la misma economía que parecía excluirla.

Crítica y complicidad

La pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo quizá demostraran el cambio de *status* del arte en la economía política del signo-mercancía. Pero en lugar

²⁷ Walter BENJAMIN, «Central Park» (1939), *New German Critique* 34 (invierno de 1985), p. 34.

de tratar este *status* en términos de una contradicción entre una economía artística que comercia con mercancías y una economía política que pone en circulación signos, tendían a trabajar con ambos lados de la ecuación, a conservar las categorías estéticas y las distinciones sociales del arte aun cuando apuntaban a la implosión estructural de las formas superiores e inferiores en este nuevo orden de intercambio. Hasta tal punto controlaban sus dos sentidos: jugaban con la subsunción de la pintura como signo, pero en la forma de pintura; jugaban con el colapso de la dialécticas del arte y la mercancía, pero en la forma de una mercancía artística. Aquí, una vez más, la diferencia de ambición entre los contemporáneos juegos finales *en* el arte y los finales modernos *del* arte está clara.

Esto no es hacer de menos las «literalizaciones satíricas» e «inversiones estratégicas» llevadas a cabo en la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo como simplemente oportunistas. Por el contrario, como mejor se las ve es en términos de *razón cínica*, una paradójica estructura del pensamiento explorada por el filósofo alemán Peter Sloterdijk en una larga crítica publicada en 1983, o durante el ascenso de la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo. Según Sloterdijk, la razón cínica es «la falsa conciencia ilustrada»²⁸. El cínico sabe que sus creencias son falsas o ideológicas, pero sin embargo se aferra a ellas movido por la autoprotección, como una manera de afrontar las contradictorias demandas que se le formulan. Esta duplicidad recuerda la ambivalencia del fetichismo en Freud: un sujeto que reconoce la realidad de la castración o el trauma (o bien, en esta analogía mía, del conflicto estético o la contradicción política), pero la rechaza. Sin embargo, el cínico no tanto rechaza esta realidad como hace caso omiso de ella, y su estructura hace de él alguien casi impermeable a la crítica ideológica, pues ya está demistificado, ya está ilustrado sobre su afinidad ideológica con el mundo (esto permite al cínico sentirse asimismo superior a los críticos de la ideología). De modo que, ideológico e ilustrado a la vez, el cínico está «reflexivamente blindado»: su misma escisión, su misma ambivalencia lo hace inmune. A este respecto Sloterdijk describe la razón cínica menos como un jugueteo con el fetichismo que como un «coqueteo» con la esquizofrenia, una formulación que reproduce fielmente la posición del sujeto en gran parte del arte contemporáneo²⁹.

No pretendo sugerir un *Zeitgeist* del cinismo, pero dentro del arte contemporáneo se ha desarrollado una razón cínica específica, especialmente en la crisis del criticismo que siguió al arte apropiacionista. Ya en 1982 uno de los primeros practicantes de este arte previó algunos de sus peligros. En «“Taking” Pictures», un breve texto publicado en *Screen*, Barbara Kruger daba a entender que el arte apropiacionista se aprovechó de la crítica ideológica y de la deconstrucción (aunque sin citar estos métodos por su nombre)³⁰.

²⁸ Peter SLOTERDIJK, *Critique of Cynical Reason*, trad. ingl. Michael Eldred. Mineápolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 5 [ed. cast.: *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Taurus, 1989, vol. I, p. 34].

²⁹ *Ibid.*, pp. 5, 118 [ed. cast. cit., pp. 34, 171]. Sobre este blindaje mediante la escisión, esta inmunidad de la ambivalencia, volveré a ocuparme en el capítulo 7.

³⁰ Barbara KRUGER, «“Taking” Pictures», *Screen* 23, 2 (julio-agosto de 1982), p. 90. Las referencias posteriores en este párrafo proceden de esta fuente.



Allan McCollum, *Vehículos perfectos*, 1986.

Por otro lado, lo mismo que la crítica ideológica, el arte apropiacionista estaba interesado en cuestionar los estereotipos, en contradecir «la seguridad de nuestras lecturas iniciales», por exponer la realidad por debajo de la representación. Por otro lado, lo mismo que la deconstrucción, también estaba interesado «en cuestionar las ideas de competencia, originalidad, autoridad y propiedad», en contradecir la seguridad de *cualquier* lectura, en exponer la realidad *como* una representación. Aquí Kruger hacía dos advertencias. La primera afectaba al aspecto crítico-ideológico del arte apropiacionista: su negatividad, avisaba, «puede meramente servir para felicitar a sus espectadores por su desdeñosa agudeza». La segunda afectaba al aspecto deconstructivo de este arte: su remedo puede convertirse en réplica, su parodia ser «subsumida por el poder garantizado su “original”». Estas dos cautelas podrían reescribirse como sigue: la crítica ideológica puede incurrir en desprecio y la deconstrucción puede trocarse en complicidad. Muchas de las obras que siguieron al arte apropiacionista cayeron en una de estas dos trampas³¹.

No obstante, *en* el arte apropiacionista ya existía una tensión entre la crítica ideológica y la deconstrucción. En las formas más simples de la crítica ideológica lo verdadero disipa lo falso como la ciencia disipa la ideología. Confiado en el conocimiento, el crítico ideológico opera por desenmascaramiento. Esta operación puede ser acusatoria, e incluso punitiva, pues ve el mundo en términos de errores que se han de corregir. De modo que puede también ser dogmática, incluso ortodoxa; o, como Roland Barthes subrayó ya en 1970: «la denuncia, la demistificación (o desmitificación), se ha convertido ella misma en discurso, colección de frases, declaración catequista»³². Políticamente tal revelación de la verdad es necesaria, pero también es contingente, y endurecida en una ley abstracta la crítica ideológica puede ser reductora en su rigor, por no decir en su *ressentiment*³³.

Si la crítica ideológica reductora tiende a ser demasiado presuntiva en relación con las pretensiones de verdad, la deconstrucción extrema tiende a ser demasiado escéptica con éstas. Por supuesto, las investigaciones inspiradas por la deconstrucción –del artista moderno en cuanto el gran original, de la representación realista en cuanto la verdad documental– son importantes. Pero también deben verse como situadas y polémicas. Abstraída en principios generales, la primera crítica tiende a devaluar la acción artística como tal y la segunda a cuestionar la misma actividad de representación. Una explicación tan fácil del arte posmoderno y de la teoría postestructuralista alentó el convencionalismo cínico de muchas de las obras que siguieron al arte apropiacionista.

³¹ En otro texto temprano Kruger describió esta línea entre razón crítica y cínica como «una dirección duplicada, un acoplamiento del congraciamiento del pensamiento voluntarista y la criticidad del experto» (*Pictures and Promises*, Nueva York, The Kitchen, 1981).

³² Roland BARTHES, «Change the Object itself», en *Image-Music-Text*, trad. ingl. Stephen Heath. Nueva York, Hill and Wang, 1977, p. 166.

³³ Mi intención no es corregir el arte «políticamente correcto» ni quejarme de una «cultura de la queja». Estas reacciones son síntomas de la enfermedad que se supone que curan. Por otro lado, el *ressentiment* en la crítica puede ser irreductible, un problema sobre el que volveré en el capítulo 7.

*En gran medida la estética de la razón cínica surgió no sólo como una reacción contra las presuntivas pretensiones de verdad de la crítica ideológica, sino también como una exageración del escepticismo epistemológico de la deconstrucción*³⁴.

Si la estética de la razón cínica estaba preparada para una conversión de la crítica ideológica en desprecio y de la deconstrucción en complicidad, ¿qué propició este cambio? Sin duda, en el arte posmoderno hay desprecio antimoderno, especialmente en la crítica de la originalidad promovida por el arte apropiacionista. Pero, quizá paradójicamente, hay más desprecio antimoderno en un arte neomoderno como es el neoexpresionismo. Pues tales minimovimientos no tanto recuperaron estos estilos modernos como se burlaron de ellos, y lo hicieron *dentro* de los medios tradicionales. A su vez, este posicionamiento incitó a la segunda conversión de la deconstrucción en complicidad. De nuevo, ya en 1981 había sostenido Thomas Lawson que la crítica de la pintura únicamente podía continuarse dentro de la pintura, de modo por así decir deconstructivo, usando a la pintura como camuflaje de su propia subversión. Esta subversión había de sacudir las estructuras de valores del mundo artístico, pero en buena medida ocurrió lo contrario: la subversión fue contenida ahí, al borde de la pintura, e invertida en complicidad. Como Lawson se temía, el pintor deconstructivista se enamoró de la víctima que se suponía que tenía que ser seducida y abandonada (el lenguaje es suyo y su ejemplo más sintomático fue David Salle)³⁵. Como veremos, este doble vínculo no es nuevo; aquí, sin embargo, fue *admitido*. En lugar, pues, de una «última salida», tal pintura se convirtió en escenario de otra «inversión estratégica». Y tales inversiones contribuyeron a la erección de un mundo artístico en el que, sin mucha ironía, un marchante artístico podía presentarse como un maestro de la deconstrucción, un corredor de bolsa podía involucrarse en el manto de Duchamp y el ejecutivo de un banco de inversiones podía citar la crítica institucional como influyente en su formación³⁶.

³⁴ Esto resulta evidente en un coloquio entre los principales practicantes de la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo (Levine, Halley, Bickerton, Taaffe, Koons y Steinbach) moderado por Peter Nagy. Titulado «From Criticism to Complicity», el texto (véase nota 9) suena a breviario de la estética de la razón cínica. En primer lugar, por su actitud posthistórica, que es el efecto de un escepticismo epistemológico llevado a un extremo derrotista: «Junto con la realidad», observa Halley, «la política es en cierto modo una noción anticuada. Ahora estamos en una situación postpolítica». En segundo lugar, por su movimiento para recuperar este escepticismo epistemológico como un avance estético: si el arte apropiacionista se preocupaba por «el proceso de corrupción de la verdad», afirma Bickerton, la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo se interesan por «ese proceso de corrupción en cuanto forma poética» (o, como resume sucintamente en la presentación de su exposición de 1986, por «la epistemología en cuanto truco publicitario»). Todo lo que queda es situar a la estética de la razón cínica en el sentido de una «tradición de arte de juego final» en la que el valor último es un *savoir faire* de dandi: «La cuestión», advierte Levine a sus interlocutores, «es no perder el sentido del humor, porque no es más que arte».

³⁵ Esta estrategia de la complicidad puede ser provocadora y presagia el papel del deseo en la economía del arte contemporáneo, al menos más que el arte estrictamente comprometido con la crítica ideológica y la deconstrucción. («Hay un sentido más fuerte de ser cómplice con la producción de deseo», señala Steinbach en «From Criticism to Complicity»). «En este sentido la idea de criticidad en el arte está también cambiando».

³⁶ El marchante es Mary Boome tal como LAWSON la presentaba en «The Dark Side of the Bright Light», *Artforum* (noviembre de 1982). El corredor de bolsa es Koons. El banquero es Jeffrey Deitch: «A mediados de los

Tales inversiones sugieren algo más que otra crisis en la criticidad; apuntan a una profunda mortificación de la crítica. La historia de la vanguardia ha producido varios modelos de análisis, por supuesto, pero en un contexto capitalista ninguno ha demostrado ser más urgente que el intento de convertir su propia posición comprometida en un apalancamiento en la cultura dominante. Aunque la vanguardia se definiera contra la burguesía, sostenía Clement Greenberg en «La vanguardia y el *kitsch*», representaba a la elite autocrítica de esta clase, a la cual está también «ligada por un cordón umbilical de oro»³⁷. Por una parte, esta «contradictoria unión en la oposición de la vanguardia y su burguesía» permitía el afianzamiento crítico: la vanguardia podía atraer a su enemigo-mecenas al otro lado de las líneas³⁸. Por otra, esta posición comprometida también condujo a la ambigüedad política. Por eso es por lo que Marx presenta la bohemia como cómplice más que como contestataria en *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (1852). En su virtuosista descripción, los bohemios son agentes dobles, no miembros de una clase marginal, sino desclasados, situados en una posición apta no para actuar como saboteadores sino como enlaces, intermediarios del poder³⁹.

Quizá esta descripción inspiró a Benjamin la descripción de Baudelaire como «un agente secreto» de su propia clase⁴⁰. En cualquier caso, Baudelaire disfrutó del doble *status* de esta vanguardia quizá más históricamente que cualquier artista anterior o posterior:

Yo digo «¡Viva la revolución!» como diría «¡Viva la destrucción! ¡Viva la penitencia! ¡Viva el castigo! ¡Viva la muerte!» Sería feliz no sólo como víctima; no me desagradaría actuar como verdugo; ¡así sabría lo que es la revolución desde ambos lados! Todos nosotros tenemos en la sangre el espíritu republicano como tenemos la sífilis en los huesos; tenemos una infección democrática y una sífilítica⁴¹.

setenta mantuve relaciones con Daniel Buren y Hans Haacke, y me influyó mucho su exploración de cómo el contenido de una obra de arte configura su significado» («Mythologic Art and the Market, Jeffrey Deitch Interviewed by Matthew Collings», *Ascribe* 57 [abril-mayo de 1986], p. 22).

³⁷ Greenberg, *Art and Culture*, cit., p. 5.

³⁸ T. J. CLARK, «Clement Greenberg's Theory of Art», *Critical Enquiry* (septiembre de 1982), p. 144. Este texto sigue siendo el análisis más perspicaz de este aspecto de Greenberg.

³⁹ «Junto a libertinos arruinados de dudoso origen e inciertos medios de subsistencia, junto a vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, había vagabundos, soldados licenciados, delincuentes ex presidiarios, galeotes huidos, estafadores, timadores, *lazzaroni*, carteristas, trileros, jugadores, *maquereaux*, chulos, mozos de cuerda, plumíferos, chupatintas, organilleros, traperos, afiladores, caldereros y mendigos, en resumen, toda la masa indeterminada, fragmentada y bulliciosa que los franceses llaman *la bohème*» (*The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, en *Surveys from Exile*, ed. David Fernbach, Nueva York, Vintage Books, 1974, p. 197) [ed. cast.: *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 85]. Según Marx, en este *Lumpenproletariat* encontró Marx «una base incondicional».

⁴⁰ Walter BENJAMIN, «Addendum to "The Paris of the Second Empire in Baudelaire"», en *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. ingl. Harry Zohn, Londres, New Left Books, 1973, p. 104. «El secreto» era aquí también «el descontento de su clase con su propio gobierno».

⁴¹ Baudelaire citado por Benjamin en *Charles Baudelaire... cit.*, p. 14 [ed. cast.: *Baudelaire: poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 25-26].

En parte éste es el credo del dandi, retratado por Baudelaire en un famoso esbozo como un hermoso síntoma de un interregno histórico: una figura que, bajo la presión de la «nivelación» democrática, lleva la «distinción» aristocrática hasta el «culto de sí mismo»⁴². Pero Baudelaire no fue solamente un dandy que vilipendiaba a la democracia; fue también un republicano que la celebraba. Y esta ambivalencia política lo ha convertido en objeto de identificación para todos los (pequeñoburgueses) vanguardistas desde entonces, junto con su gran habilidad para hacer de esta ambivalencia un arte poético y su inteligencia crítica.

De nuevo, como Benjamin admite, esta ambivalencia a menudo lleva la política del vanguardista baudelaireano a limitar con «la metafísica del *provocateur*» y resulta quizá profundamente sadomasoquista (el deseo de ser víctima y verdugo a la vez)⁴³. Pero esta no es la única política vanguardista: en el lado opuesto al dandi, por ejemplo, se encuentra el comprometido; junto a Baudelaire hallamos a Courbet⁴⁴. Con ciertas complicaciones esta tipología puede rastrearse hasta nuestros propios días, en un camino en el que tropezaremos con muchos híbridos (André Breton es un ejemplo de preguerra; Marcel Broodthaers, un ejemplo de posguerra). De hecho, en el arte de posguerra que aspira a la criticidad la posición dominante es la híbrida. Por descontado, al menos en el arte apropiacionista hay una tensión (¿o se trata de compromiso en el otro sentido de la palabra?) entre compromiso y dandismo. («Yo me apropio de estas imágenes», Levine destacaba en una declaración temprana, «para expresar mi propio anhelo simultáneo de la pasión del compromiso y la sublimidad de la frialdad»)⁴⁵. Pero esta tensión existe únicamente en la medida en que lo permite la cultura política. Cuando a principios de los años ochenta se extendió el reaganismo, la posición dandi se hizo menos ambigua, más cínica, y la estrella de Andy Warhol oscureció a todas las demás⁴⁶.

¿Cuál es, pues, el *status* de la ambigüedad del artista dandi hoy? ¿Sus precondiciones discursivas se han derogado o solamente desplazado? ¿Su espacio social se ha eclip-

⁴² Charles BAUDELAIRE, «The Painter of Modern Life» (1860-1863), en *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trad. y ed. ingl. Jonathan Mayne, Londres, Phaidon Press, 1964, p. 27 [ed. cast.: «El pintor de la vida moderna», en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 378].

⁴³ Benjamin, *Charles Baudelaire...* cit., p. 14 [ed. cast. cit., p. 26].

⁴⁴ En un prefacio de 1981 a *Image of the People* y *The Absolute Bourgeois* (1973), un estudio doble del arte y la política en la Francia de la época de la revolución de 1848 (Princeton, Princeton University Press, 1982), T. J. CLARK contraponen al comprometido Courbet con el ambivalente Baudelaire en estos términos [ed. cast.: *Imagen del pueblo*, Madrid, Gustavo Gili, 1981].

⁴⁵ Sherrie LEVINE (ca. 1980) citada por Benjamin Buchloh: «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum* (septiembre de 1982). Esta combinación de pasión y frialdad puede conducir a la melancolía, el humor psicológico del alegorista tratado en el capítulo 3 como a la vez crítico y contemplativo.

⁴⁶ En 1981, aunque consideraba a Courbet «un modelo alternativo, más difícil de emular», Clark admitió que Baudelaire era «el único héroe posible de mi relato»: «¿Cómo no inflamarnos, en las circunstancias presentes, con una estrategia del *déclassément* y la duplicidad, de la ocultación, del autorrespeto y la autodestrucción?» (*Image of the People*, cit., p. 7). Tal es la trayectoria de muchos artistas desde comienzos de los ochenta hasta comienzos de los noventa, desde la duplicidad hasta el autorrespeto y la autodestrucción (o, como ahora se dice, la abyección, de la cual más se dirá en el capítulo 5).

sado o simplemente ha mudado de lugar? ¿Qué podría decirnos a este respecto la estética de la razón cínica? Por supuesto, cualquier narración de una criticidad derogada es sospechosa, al menos en la medida en que se proyecte como completa. El arte de posguerra es a menudo reflejo de la cultura dominante: en cierto sentido, la pintura de campos de color reiteraba la lógica del diseño colectivo, el minimalismo y el pop la lógica del consumo diferencial, el arte conceptual la lógica de la sociedad administrada, etc.⁴⁷ Como tales estos reflejos demuestran poco. A la crítica (que no es menos mimética que el deseo) le es necesario cierto compromiso de la cultura dominante y a la vanguardia le es esencial cierta identificación con sus mecenas.

Pero en esto precisamente era diferente la situación de la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo. El compromiso de la cultura dominante se convirtió en algo muy próximo a la adhesión y la identificación con los mecenas parecía casi total⁴⁸. El artista lo mismo que el mecenas tendían a considerar el arte en términos de signos de prestigio y carteras de inversiones, y ambos tendían a operar amparándose en un *ethos* convencionalista que trata casi todo como un signo-mercancía para el intercambio. Esta economía política se halla bajo la supervisión de una elite de la gestión profesional, los «yuppies» como se les llamaba a mediados de los ochenta, «analistas simbólicos» en la terminología de principios de los noventa⁴⁹. Esta elite dirige el flujo de los signos-mercancías en una red electrónica en la que el mercado y los medios de comunicación son poco menos que simbióticos, con productos transmutados en imágenes y viceversa⁵⁰. En los ochenta esta elite impulsó la extraordinaria alza del mercado artístico (el nombre de Saatchi puede representar a este grupo inversor), y naturalmente recompensó las prácticas que reflejaban sus propios convencionalismos y concepción posthistórica del mundo. En este sentido, la pintura de simulaciones y la

⁴⁷ Sobre la pintura de campos de color, véase Leo STEINBERG, «Other Criteria», en *Other Criteria*, Nueva York, Oxford University Press, 1972. Sobre el arte conceptual, véase Benjamin BUCHLOH, «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions», *October* 55 (invierno de 1990).

⁴⁸ Para poner al día al Clark de la nota 46, el *déclassement* y la ocultación se han trocado en *arribismo* y escenografía. Como Koons observó en 1967: «Las personas que están coleccionando y apoyando mi trabajo son las que tienen la misma orientación política que yo» (Giancarlo POLITI, «Luxury and Desire: An Interview with Jeff Koons», *Flash Art* [febrero-marzo de 1987], p. 76).

⁴⁹ Véase Robert REICH, *The Work of Nations*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1991 [ed. cast.: *El trabajo de las naciones*, Villaviciosa de Odón, Javier Vergara, 1993].

⁵⁰ Véase Jameson, *Postmodernism*, cit., pp. 275-278. Baudrillard es quien considera esta cuestión a largo plazo: «En el orden económico lo esencial es el dominio de la *acumulación*, de la apropiación de la plusvalía. En el orden de los signos (de la cultura) lo decisivo es el dominio del *gasto*; es decir, un dominio de la transubstanciación del valor de cambio económico en valor de cambio de signos basado en un monopolio del código. Las clases dominantes de siempre se han asegurado su dominio sobre los valores de los signos (en las sociedades arcaicas y tradicionales), o bien se han empeñado (en el orden burgués capitalista) en superar, trascender y consagrar su privilegio económico porque este estadio ulterior representa el estadio último del dominio. Esta lógica, que viene a reproducir la lógica de clase y que no se define ya por la propiedad de los medios de producción sino por el control del proceso de significación [...] activa un modo de producción radicalmente distinto del de la producción material» (*For a Critique of the Political Economy of the Sign...*, cit., pp. 115-116 [ed. cast. cit., pp. 126-127]).

escultura de bienes de consumo eran formas de retratística de salón, y cuando en 1987 el mercado cayó y los coleccionistas se retrayeron, estas formas también declinaron⁵¹.

En esta situación muchos artistas se volvieron hacia el arte crítico como si fuera el traidor, a veces para cuestionarlo, a menudo para invertirlo; y se proclamó que la crítica institucional era una vía muerta. Sin embargo, los artistas ambiciosos no se quedaron durante mucho tiempo satisfechos con las inversiones fáciles. Ante demandas contradictorias —proponer la transformación crítica en el arte y demostrar la futilidad histórica de este proyecto—, algunos recurrieron a un «coqueteo» con la esquizofrenia característico de la razón cínica. Esta esquizofrenia simulada no era nueva; en 1983 Craig Owens detectó una postura similar entre los neoespressionistas, que también se enfrentaban a demandas contradictorias de ser vanguardistas («tan innovadores y originales como fuera posible») y de ser conformistas («conformarse con las normas y convenciones establecidas»)⁵². En ambos casos esta esquizofrenia simulada sirvió de defensa mimética contra tales vínculos dobles; parecía ofrecer una manera de suspenderlos si no de escapar a ellos.

Esta defensa tiene varios precedentes en la modernidad. Benjamin detectó que en Baudelaire funcionaba una «empatía con el bien de consumo», un procedimiento *homeopático* por el que pedazos de la cultura de los bienes de consumo se utilizaron para inocular poesía contra la completa infección por el capitalismo mercantil (la empatía defensiva puede también detectarse en Manet)⁵³. Sloterdijk veía «una ironía de ego apaleado» funcionando en el dadá, un procedimiento *hiperbólico* por el que «la degradación del individuo» bajo el capitalismo monopolista fue llevado al punto de un procesamiento paródico (los mejores ejemplos son Hugo Ball en la escritura y Max Ernst en el arte)⁵⁴. Para Sloterdijk esta «ironía química» se oponía a la razón cínica, pero no son tan distintas entre sí. Por ejemplo, ¿practicaba Warhol la ironía química o la razón cínica? Desde luego simuló esquizofrenia como defensa mimética contra las contradictorias demandas de los vanguardistas en la sociedad del espectáculo, pero es difícil distinguir su defensa contra el espectáculo de su identificación con él. En la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo esta distinción se hizo casi imposible de trazar, y en la omnipresente práctica del nihilismo capitalista hoy en día parece absolutamente desdibujada.

Ante tales callejones sin salida, muchos artistas rechazaron la estética de la razón cínica, y en los siguientes dos capítulos seguiré dos direcciones abiertas en los prime-

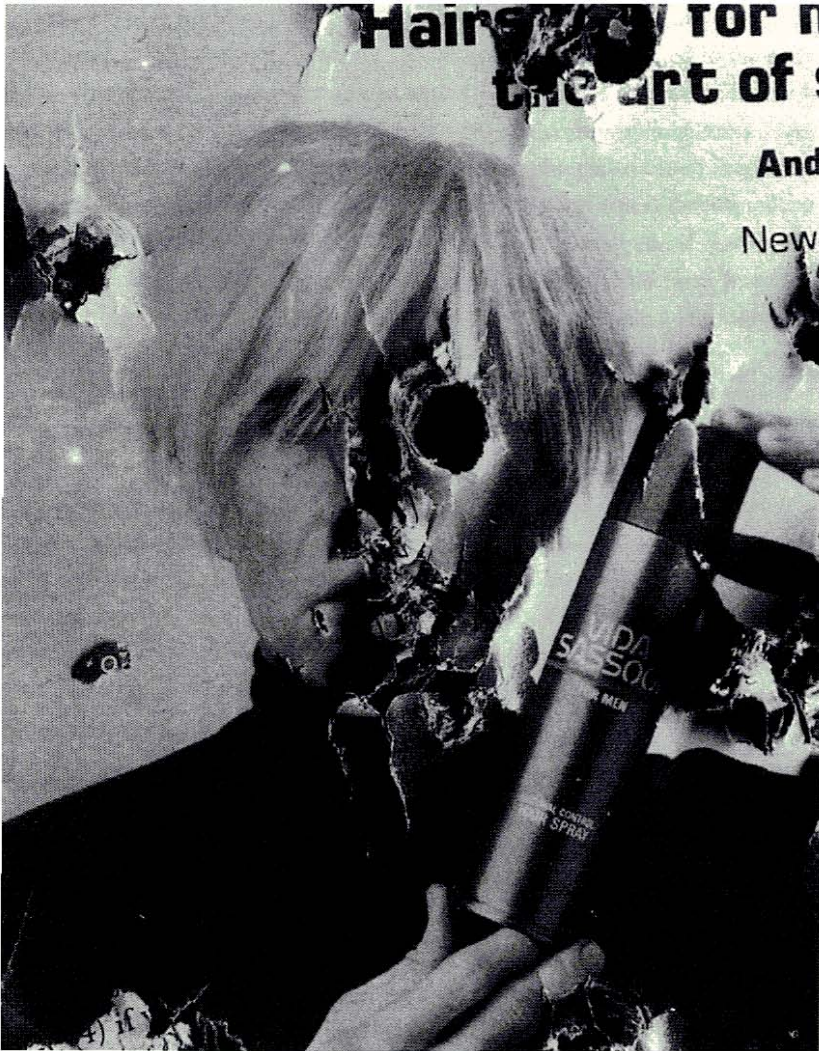
⁵¹ Si el mundo artístico de mediados de los ochenta se asemejaba a Wall Street, a mediados de los noventa a lo que se parecía era al mundo de la moda. El artista emblemático de mediados de los ochenta era un ex corredor de bolsa; el artista emblemático de comienzos de los noventa era un ex modelo.

⁵² Craig OWENS, «Honor, Power, and the Love of Women», *Art in America* (enero de 1983).

⁵³ Benjamin, *Charles Baudelaire...*, cit., pp. 58-59. Para Benjamin el empleo del *shock* en Baudelaire es también homeopático en este sentido.

⁵⁴ Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason* [ed. cast.: *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Taurus, 1989], cit., pp. 441, 443. Sobre Hugo Ball a este respecto véase *Flight from Time* (1927); trad. ingl. Ann Raimés, Nueva York, Viking, 1974, y sobre Ernst véase mi «Armor Fou», *October* 56 (primavera de 1991).

ros años noventa. La primera empuja la razón cínica a un extremo, lleva su pose de indiferencia al punto de la desafección y desafía al cinismo con abyección. Aquí la defensa mimética ya no es tanto una esquizofrenia mimética como un imbecilismo, infantilismo o autismo simulados: una vez más, la defensa paradójica de lo ya dañado, derrotado o muerto. La segunda se enfrenta a la razón cínica, reclama la figura del comprometido en oposición al dandi y pasa de la involución de los juegos finales en el mundo artístico a la extroversión del trabajo de campo casi etnográfico. No obstante, aunque diferentes, ambas direcciones convergen en un punto: ambas desean romper con el modelo textualista de los años setenta así como con el cinismo convencionalista de los ochenta. En la estela de una crisis del signo artístico (similar a la tratada en el capítulo 3), estas tendencias señalan un pronunciado giro hacia lo corporal y lo social, a lo abyecto y lo específico para un sitio. Partiendo de un régimen convencionalista en el que nada es real y el sujeto es superficial, gran parte del arte contemporáneo presenta la realidad en la forma de trauma y al sujeto con la profundidad social de su propia identidad. Tras la apoteosis del significante y lo simbólico, pues, asistimos a un *giro hacia lo real* por un lado y a un *giro hacia el referente* por el otro. Y estos giros comportaron diferentes retornos, diferentes genealogías del arte y la teoría.



Richard Misrach, *Playboy #38 (Warhol)*, 1989-1991.

EL RETORNO DE LO REAL

En mi lectura de los modelos críticos en el arte y la teoría desde 1960 he subrayado la genealogía minimalista de la neovanguardia. En esta genealogía, artistas y críticos seguían siendo en su mayoría escépticos en relación con el realismo y el ilusionismo. De modo que prosiguieron la guerra de la abstracción contra la representación por otros medios. Como se observó en el capítulo 2, minimalistas como Donald Judd vieron también huellas de realismo en la abstracción, en el ilusionismo óptico de sus espacios pictóricos, y borraron estos últimos vestigios del viejo orden de la composición idealista, un entusiasmo que los llevó a abandonar la pintura sin más¹. Es significativo que esta postura antiilusionista la conservaran muchos artistas y críticos implicados en el arte conceptual, crítico de las instituciones, corporal, de la *performance*, específico para un sitio, feminista y apropiacionista. Aun cuando en los años setenta y ochenta significaban cosas adicionales –los problemáticos placeres del cine de Hollywood, por ejemplo, o los halagos ideológicos de la cultura de masas–, el realismo y el ilusionismo seguían siendo cosas *malas*.

Sin embargo, otra trayectoria del arte desde 1960 estaba comprometida con el realismo y/o el ilusionismo: cierto arte pop, la mayor parte del hiperrealismo (también conocido como fotorrealismo), cierto arte apropiacionista. A menudo desplazada por la genealogía minimalista en la literatura crítica (si no en la plaza del mercado), esta genealogía pop es objeto hoy en día de un renovado interés, pues implica las nociones reductoras de realismo e ilusionismo propuestas por la genealogía minimalista, y de un modo que ilumina también las reelaboraciones contemporáneas de estas categorías.

¹ En cierto sentido, esta crítica del ilusionismo continúa la vieja peripecia del arte occidental en cuanto la búsqueda de la representación perfecta, tal como se contó desde Plinio a Ernst Gombrich (quien escribió contra el arte abstracto) pasando por Vasari y John Ruskin, sólo que aquí la meta se ha invertido: abolir en lugar de conseguir esta representación. No obstante, esta inversión arrastra la estructura de la vieja peripecia: sus términos, valores, etcétera.

Nuestros dos modelos básicos de representación apenas comprenden lo esencial de esta genealogía pop: que las imágenes están atadas a referentes, a temas iconográficos o cosas reales del mundo, o bien, alternativamente, que lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes, que todas las formas de representación (incluido el realismo) son códigos autorreferenciales. La mayoría de las explicaciones del arte de posguerra basadas en la fotografía se dividen a uno y otro lado de esta línea: la imagen como referencial o como simulacral. Esta reductora disyunción constriñe tales lecturas de este arte, especialmente en el caso del pop, una tesis que pondré a prueba inicialmente con las imágenes de la «Muerte en América» de Andy Warhol desde los años sesenta, imágenes que inauguran la genealogía pop².

No sorprende que la lectura *simulacral* del pop warholiano la propongan críticos asociados con el postestructuralismo, para los que Warhol es pop y, lo que es más importante, para los que la noción de lo simulacral, crucial para la crítica postestructuralista de la representación, a veces parece depender del ejemplo de Warhol en cuanto pop. «Lo que el arte pop quiere», escribe Roland Barthes en «Esa antigualla, el arte» (1980), «es desimbolizar al objeto», sacar a la imagen de cualquier significado profundo a la superficie simulacral³. En este proceso el autor queda también liberado: «El artista pop no se queda *detrás* de su obra», continúa Barthes, «y él mismo carece de profundidad: es meramente la superficie de sus cuadros, sin ningún significado, ninguna intención, en ninguna parte»⁴. Con variaciones, esta lectura simulacral de Warhol la realizan también Michel Foucault, Gilles Deleuze y Jean Baudrillard, para los cuales la profundidad referencial y la interioridad subjetiva son también víctimas de la superficialidad absoluta del pop. En «El pop, ¿un arte de consumo?» (1970), Baudrillard está de acuerdo con que en el pop el objeto «pierde su significado simbólico, su antiquísimo *status* antropomórfico»; pero donde Barthes y los demás ven un desbaratamiento vanguardista de la representación, Baudrillard ve un «fin de la subversión», una «integración total» de la obra de arte en la economía política del signo-mercancía⁵.

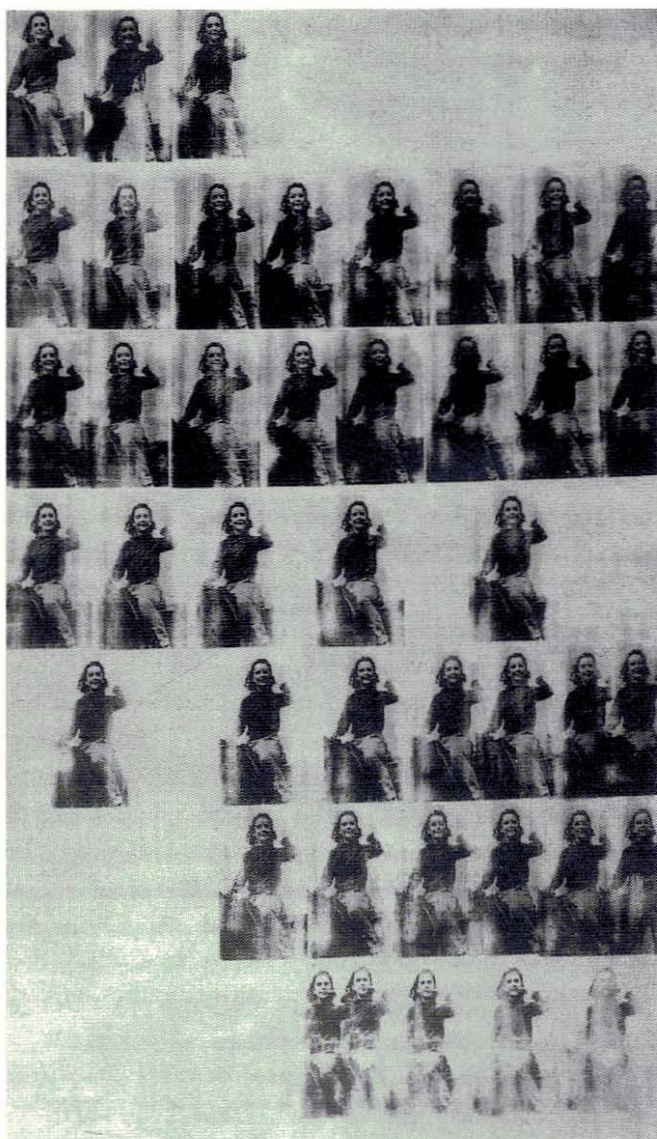
² «Muerte en América» fue el título de un espectáculo proyectado en París sobre «las imágenes de la silla eléctrica y los perros en Birmingham y los accidentes de coche y algunas imágenes de suicidio» (WARHOL, citado en Gene Swenson, «What is Pop Art? Answers from 8 Painters. Part I», *Art News* 62 [noviembre de 1963], p. 26).

En los capítulos 2 y 4 hice más compleja la oposición entre la representación y la abstracción en la historia del arte con el tercer término de lo simulacral. Más adelante complicaré la oposición representacional entre la referencia y la simulación de un modo parecido, con el tercer término de lo traumático.

³ Roland BARTHES, «That Old Thing, Art», en Paul Taylor (ed.), *Post-Pop*, Cambridge, MIT Press, 1989, pp. 25-26. Por significado profundo Barthes entiende tanto las asociaciones metafóricas como las conexiones metonímicas.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ Jean BAUDRILLARD, «Pop—An Art of Consumption?», en *Post-Pop*, cit., pp. 33, 35. (Este texto está extraído de *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, París, Gallimard, 1970, pp. 174-185 [ed. cast.: *La sociedad de consumo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, pp. 165-173]).



Andy Warhol, *Terciopelo nacional*, 1963.

La visión *referencial* del pop warholiano la proponen críticos e historiadores que vinculan estas obras a diferentes temas: los mundos de la moda, la celebridad, la cultura gay, la Fábrica Warhol, etc. Su versión más inteligente la presenta Thomas Crow, que en «Desastres del sábado: huella y referencia en el Warhol temprano» (1987) discute la explicación simulacral de Warhol en el sentido de que las imágenes son indiscriminadas y el artista imperturbable. Por debajo de la glamourosa superficie de los fetiches mercancía y las estrellas de los medios de comunicación, Crow encuentra «la realidad del sufrimiento y la muerte»; de las tragedias de Marilyn, Liz y Jackie en particular se dice que inspiran «las expresiones francas del sentimiento»⁶. Aquí Crow encuentra no sólo un objeto referencial *para* Warhol, sino un sujeto empático *en* Warhol, y aquí localiza el criticismo *de* Warhol, no en un ataque a «esa antigualla del arte» (como Barthes lo llamaría) mediante la adopción del signo-mercancía simulacral (como Baudrillard lo llamaría), sino más bien en una exposición del «consumo complaciente» mediante «el hecho brutal» del accidente y la mortalidad⁷. De este modo, Crow lleva a Warhol más allá del sentimiento humanista hasta el compromiso político. «Le atraían las heridas abiertas en la vida política americana», escribe Crow en una lectura de las imágenes de la silla eléctrica como *agit-prop* contra la pena de muerte y de las imágenes de los disturbios raciales como testimonio de los derechos civiles. «Lejos de un puro juego del significado liberado de la referencia», Warhol forma parte de la tradición popular americana del «contar la verdad»⁸.

Esta lectura de Warhol como empático e incluso comprometido es una proyección, pero no más que el Warhol superficial e impasible, aunque esta fuera su propia proyección: «Si se quiere saber todo acerca de Andy Warhol, simplemente mírese la superficie de mis cuadros y películas y a mí, y ahí estoy. No hay nada detrás»⁹. Ambos bandos construyen el Warhol que necesitan u obtienen el Warhol que merecen: lo mismo sin duda que nos pasa a todos. Y ninguna proyección es errónea. Las encuentro igualmente convincentes. Pero las dos no pueden ser correctas... ¿o sí? ¿Podemos leer las imágenes de «Muerte en América» como referenciales y simulacrales, conectadas y des-

⁶ Thomas CROW, «Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol», en Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism*, Cambridge, MIT Press, 1990, pp. 313, 317. Ésta es la segunda versión; la primera apareció en *Art in America* (mayo de 1987).

⁷ *Ibid.*, p. 322.

⁸ *Ibid.*, p. 324.

⁹ Gretchen BERG, «Andy: My True Story», en *Los Angeles Free Press*, 17 de marzo de 1963, p. 3. Warhol continúa: «No había ninguna razón profunda para hacer una serie sobre la muerte, ninguna víctima de su época; no había ninguna razón en absoluto para hacerla, simplemente una razón superficial». Por supuesto, esta insistencia podría leerse como una negación, como una señal de que hay una «razón profunda». Este ir y venir entre superficie y profundidad es imparabable en el pop, y puede ser característico del (de su) realismo traumático.

¿Y qué hace, dicho sea de paso, a Warhol tan propicio para la proyección? Su pose era, sin duda, de pantalla en blanco, pero Warhol era muy consciente de estas proyecciones, e incluso muy consciente de la identificación *como* proyección; ése es uno de sus grandes temas.

conectadas, afectivas y desafectas, críticas y complacientes? Yo creo que debemos y podemos si las leemos de una tercera manera, en términos de *realismo traumático*¹⁰.

El realismo traumático

Una manera de desarrollar esta noción es a través del famoso lema warholiana: «Quiero ser una máquina»¹¹. Normalmente, esta declaración se supone que confirma la virginidad tanto del artista como del arte, pero puede apuntar a un sujeto no tanto virgen como conmocionado, que asume la naturaleza de lo que le conmociona como una defensa mimética contra esta conmoción: yo también soy una máquina. También produzco (o consumo) imágenes en serie, lo que doy es tan bueno (o tan malo) como lo que recibo¹². «Alguien dijo que mi vida me ha dominado», le dijo Warhol al crítico Gene Swenson en una célebre entrevista de 1963: «Esa idea me gustó»¹³. Aquí Warhol acaba de confesar que come lo mismo todos los días desde hace veinte años (¿qué si no sopa Campbell?). En su contexto, pues, las dos declaraciones pasan por adhesión preferente a la compulsión de repetir activada por una sociedad de la producción y el consumo en serie. Si no puedes derrotarla, sugiere Warhol, únete a ella. Más aún, si no entras totalmente en ella, podrías exponerla; es decir, podrías revelar su automatismo, incluso su autismo, mediante tu propio excesivo ejemplo. Utilizado estratégicamente en el dadá, este nihilismo capitalista Warhol lo llevó a la práctica ambiguamente y, como vimos en el capítulo 4, son muchos los artistas que desde entonces han jugado a él¹⁴. (Por supuesto, esto es una *performance*: hay un sujeto «detrás» de esta figura de la asubjetividad que la presenta como una figura; por lo demás, el sujeto conmocionado es un oxímoron, pues en la conmoción, y no digamos en el trauma, no hay sujeto autopresente. Pero la fascinación de Warhol consiste es que uno nunca está seguro de este sujeto detrás: ¿hay alguien en casa, dentro del autómatas?)

¹⁰ Por razones que se aclararán, no puede haber realismo traumático como tal. No obstante, es útil como noción heurística, aunque sólo sea como vía de salida de la estancada oposición entre la nueva historia del arte (los métodos semióticos frente a los histórico-sociales, el texto frente al contexto) y la crítica cultural (el significante frente al referente, el sujeto constructivista frente al cuerpo naturalista).

¹¹ Swenson, «What is Pop Art?», cit., p. 26.

¹² Vacilo entre «producto» e «imagen» y «hacer» y «consumir» porque Warhol parece ocupar una posición liminal entre los órdenes de la producción y del consumo; al menos, en su obra las dos operaciones resultan difusas. Esta posición liminal también provoca mis vacilaciones entre «conmoción», un discurso que se desarrolla en torno a los accidentes en la producción industrial, y «trauma», un discurso en el que la conmoción se repiensa a través de la efectividad psíquica y la fantasía imaginaria, y por tanto un discurso quizá más pertinente para un sujeto consumista.

¹³ Swenson, «What is Pop Art?», cit., p. 26.

¹⁴ Sobre el nihilismo capitalista en el dadá, véase mi «Armor Fou», en *Octubre* 56 (primavera de 1991); en Warhol, véase Benjamin BUCHLOH, «The Andy Warhol Line», en Gary Garrels (ed.), *The Work of Andy Warhol*, Seattle, Bay Press, 1989. Hoy en día, sugiero más adelante, este nihilismo a menudo adopta un aspecto infantilista, como si el «acting out» fuera lo mismo que el «performing».

Estas nociones de subjetividad conmocionada y repetición compulsiva resitúan el papel de la *repetición* en la persona y las imágenes de Warhol. «Me gustan las cosas aburridas» es otro lema famoso de esta persona casi autista. «Me gusta que las cosas sean exactamente lo mismo una y otra vez»¹⁵. En *POPismo* (1980) Warhol comenta esta adhesión al aburrimiento, la repetición, la dominación: «No quiero que sea esencialmente lo mismo, quiero que sea *exactamente* lo mismo. Porque cuanto más mira uno a la misma cosa exacta, más se aleja el significado y mejor y más vacío se siente uno»¹⁶. Aquí la repetición es a la vez un drenaje de la significación y una defensa contra el afecto, y ésta era la estrategia por la que Warhol se guiaba ya en la entrevista de 1963: «Cuando uno ve una y otra vez un cuadro horrible, éste en realidad no produce ningún efecto»¹⁷. Evidentemente, esta es una de las funciones de la repetición, al menos tal como la entendía Freud: repetir un acontecimiento traumático (en las acciones, en los sueños, en las imágenes) a fin de integrarlo en una economía psíquica, un orden simbólico. Pero las repeticiones de Warhol no son restauradoras de esta manera; no tienen nada que ver con un control del trauma. Más que la paciente liberación del objeto en el duelo, sugieren la fijación obsesiva en el objeto de la melancolía. Piénsese simplemente en todas las *Marilyns*, en la recolección, coloración y yuxtaposición de estas imágenes: cuando Warhol trabaja con esta imagen del amor, lo que parece estar en juego es una melancólica «psicosis desiderativa»¹⁸. Pero tampoco este análisis es del todo correcto. Para empezar, las repeticiones de Warhol no sólo reproducen efectos traumáticos; también los *producen*. De alguna manera, en estas repeticiones, pues, ocurren al mismo tiempo varias cosas contradictorias: una protección de la significación traumática y una apertura a ella, una defensa contra el afecto traumático y una producción del mismo.

Aquí debo explicitar el modelo teórico que hasta ahora he mantenido implícito. A comienzos de los años sesenta, Jacques Lacan estaba preocupado por la definición de lo real en términos de trauma. Titulado «El inconsciente y la repetición», este seminario fue más o menos contemporáneo de las imágenes de «Muerte en América» (a principios de 1964)¹⁹. Pero, a diferencia de la teoría del simulacro en Baudrillard y com-

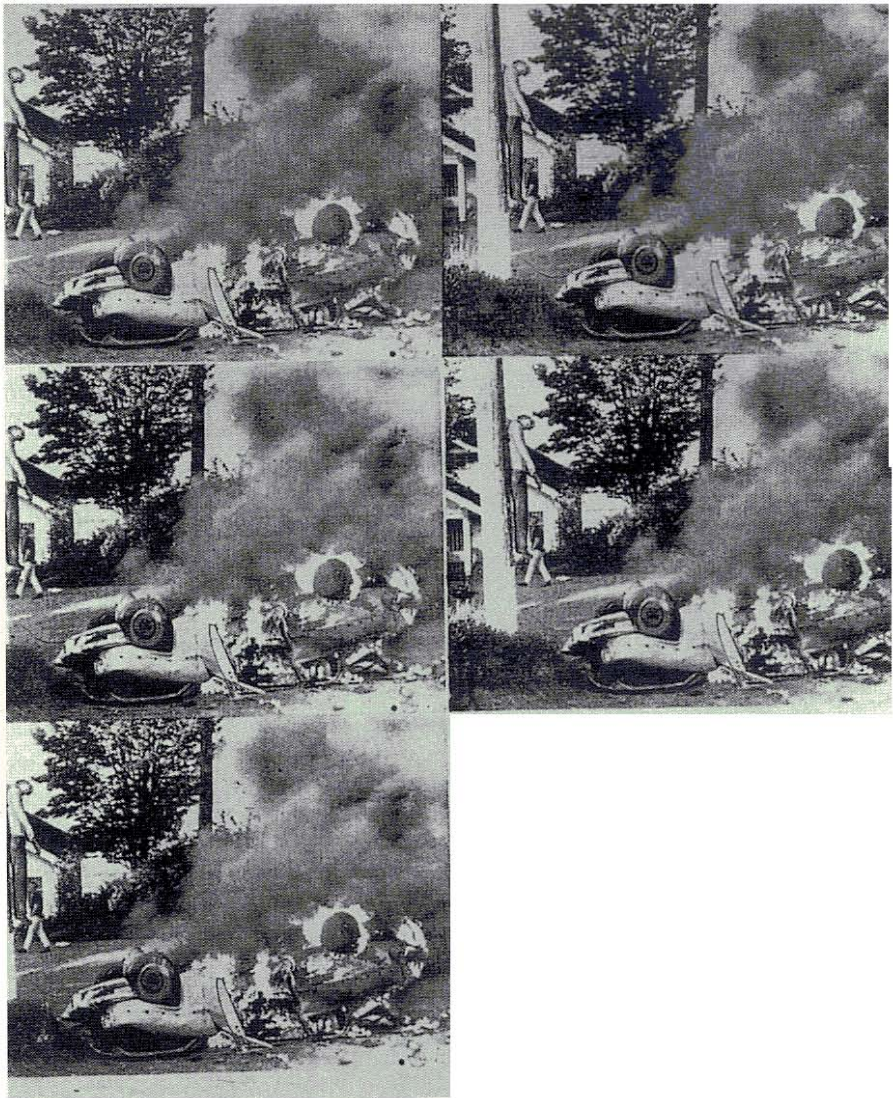
¹⁵ Declaración sin fecha de Warhol, leída por Nicholas Love en la misa en memoria de Andy Warhol celebrada en la catedral de San Pablo de Nueva York el 1 de abril de 1987 y citada en Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1989, p. 457.

¹⁶ Andy WARHOL y Pat HACKETT, *POPism: The Warhol '60s*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p. 50.

¹⁷ Swenson, «What is Pop Art?», cit., p. 60. Es decir, produce un efecto, pero no *en realidad*. Empleo «afecto» no para restablecer una experiencia referencial sino, por el contrario, para sugerir una experiencia que no puede localizarse precisamente.

¹⁸ Sigmund FREUD, «Mourning and Melancholia» (1917), en *General Psychological Theory*, ed. Philip Rieff, Nueva York, Collier Books, 1963, p. 166 [ed. cast.: «Duelo y melancolía», en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 1092]. Crow es especialmente bueno en relación con el homenaje de Warhol a Marilyn, pero lo lee en términos de duelo más que de melancolía.

¹⁹ Véase Jacques LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*; trad. ingl. Alan Sheridan, Nueva York, W.W. Norton, 1978 [ed. cast.: *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Barral, 1977, pp. 17-64];



Andy Warhol, *Coche en llamas blanco III*, 1963.

pañía, la teoría del trauma en Lacan no está influida por el pop. Está, sin embargo, informada por el surrealismo, que aquí tiene su efecto diferido sobre Lacan, un temprano socio de los surrealistas, y más abajo insinuaré que el pop está relacionado con el surrealismo como un realismo traumático (desde luego, mi lectura de Warhol es surrealista). En este seminario Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho *debe* ser repetido. «*Wiederholen*», escribe Lacan en referencia etimológica a Freud sobre la repetición, «no es *Reproduzieren*» (p. 50); la repetición no es reproducción. Esto puede pasar también por epítome de mi argumento: la repetición en Warhol no es reproducción en el sentido de representación (de un referente) o simulación (de una imagen pura, un significante desvinculado). Más bien, la repetición sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático. Pero su misma necesidad *apunta* asimismo a lo real, y en este punto la repetición *rompe* la pantalla-tamiz de la repetición. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen. En alusión a Aristóteles sobre la causalidad accidental, Lacan llama a este punto traumático el *tuché*; en *Camera Lucida* (1980), Barthes lo llama el *punctum*²⁰. «Es este elemento el que sale de la escena, se dispara como una flecha y me atraviesa», escribe Barthes. «Es lo que yo añado a la fotografía y lo que, sin embargo, está ya en ella.» «Es agudo pero sordo, grita en silencio. Extraña contradicción: un destello flotante»²¹. Esta confusión sobre la ubicación de la ruptura, el *tuché* o el *punctum* es una confusión del sujeto y el mundo, del dentro y el fuera. Es un aspecto del trauma: de hecho, quizá sea esta confusión lo que es traumático («¿Dónde está tu ruptura?», pregunta Warhol en un cuadro de 1960 basado en un anuncio de periódico, con varias flechas apuntando a la entrepierna de un torso femenino.)

En *Camera Lucida* Barthes se ocupa de fotografías sin aditivos, de modo que localiza el *punctum* en detalles del contenido. Esto sucede rara vez en Warhol. Pero para mí (Barthes estipula que se trata de un efecto personal) hay un *punctum* en la indiferencia del transeúnte en *Coche en llamas blanco III* (1963). Esta indiferencia hacia la víctima del accidente que se ha estampado contra el poste telefónico es bastante mala, pero su repetición es *mortificante*, y esto apunta a la operación general del *punctum* en Warhol. Funciona menos por el contenido que por la técnica, especialmente por los «destellos flotantes» del proceso serigráfico, el desprendimiento y el rayado, el blanqueado y el

otras referencias se incluirán en el texto. El seminario sobre la mirada, «Of the Gaze as *Objet Petit à*» ha recibido más atención que el seminario sobre lo real, pero éste tiene tanta relevancia para el arte contemporáneo como el primero (en cualquier caso, ambos deben leerse juntos). Para una aplicación provocadora del seminario de lo real a la escritura contemporánea, véase Susan Stewart, «Coda: Reverse Trompe L'Oeil / The Eruption of the Real», en *Crimes of Writing*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 273-290.

²⁰ «Estoy intentando comprender aquí cómo el *tuché* se representa en la aprehensión visual», declara Lacan. «Mostraré que es en el nivel que llamo la mancha donde se encuentra el punto *núquico* de la función escópica» (p. 77). Este punto *núquico*, pues, está en el sujeto, pero el sujeto en cuanto efecto, sombra o «mancha» proyectada por la mirada del mundo.

²¹ Roland BARTHES, *Camera Lucida*, trad. ingl. Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1981, pp. 26, 55, 53 [ed. cast.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 64, 103, 105].



Gerhard Richter, *El tío Rudi*, 1965.

alisamiento, la repetición y la coloración de las imágenes. Para poner otro ejemplo, en *Desastre con ambulancia* (1963) para mí se halla un *punctum* no en la mujer cuyo medio cuerpo superior cuelga de la ventanilla en la imagen de arriba, sino en la obscena lágrima que tapa su cabeza en la imagen de abajo.²² En ambos ejemplos, así como en Gerhard Richter el *punctum* radica no tanto en los detalles como en el desleimiento de toda la imagen, en Warhol el *punctum* reside no tanto en los detalles como en esas repetitivas «detonaciones» de la imagen²².

Estas detonaciones, tales como un cambio de registro o un lavado del color, sirven como equivalentes visuales de nuestros encuentros fallidos con lo real. «Lo que se repite», escribe Lacan, «es siempre algo que ocurre... *como por azar*» (p. 54). Y así sucede con estas detonaciones: parecen accidentales, pero también parecen repetitivas, automáticas, incluso tecnológicas (la relación entre accidente y tecnología, crucial para el discurso de la conmoción, es uno de los grandes temas warholianos)²³. De este modo, él trabaja con nuestro inconsciente óptico, un término introducido por Walter Benjamin para describir los efectos subliminales de las modernas tecnologías de la imagen. Benjamin desarrolló esta noción a comienzos de los años treinta, en respuesta a la fotografía y al cine; Warhol la actualiza treinta años después, en respuesta a la sociedad del espectáculo, de los medios de comunicación de masas y de los signos-mercancía de posguerra²⁴. En estas imágenes tempranas vemos lo que parece soñar en la era de la televisión, *Life* y *Time*, o más bien lo que parece padecer una pesadilla como las víctimas de un choque que se preparan para desastres que ya han sucedido, pues Warhol selecciona momentos en los que este espectáculo revienta (el asesinato de JFK, el suicidio de Monroe, los ataques racistas, los accidentes de coche), pero revienta únicamente para expandirse.

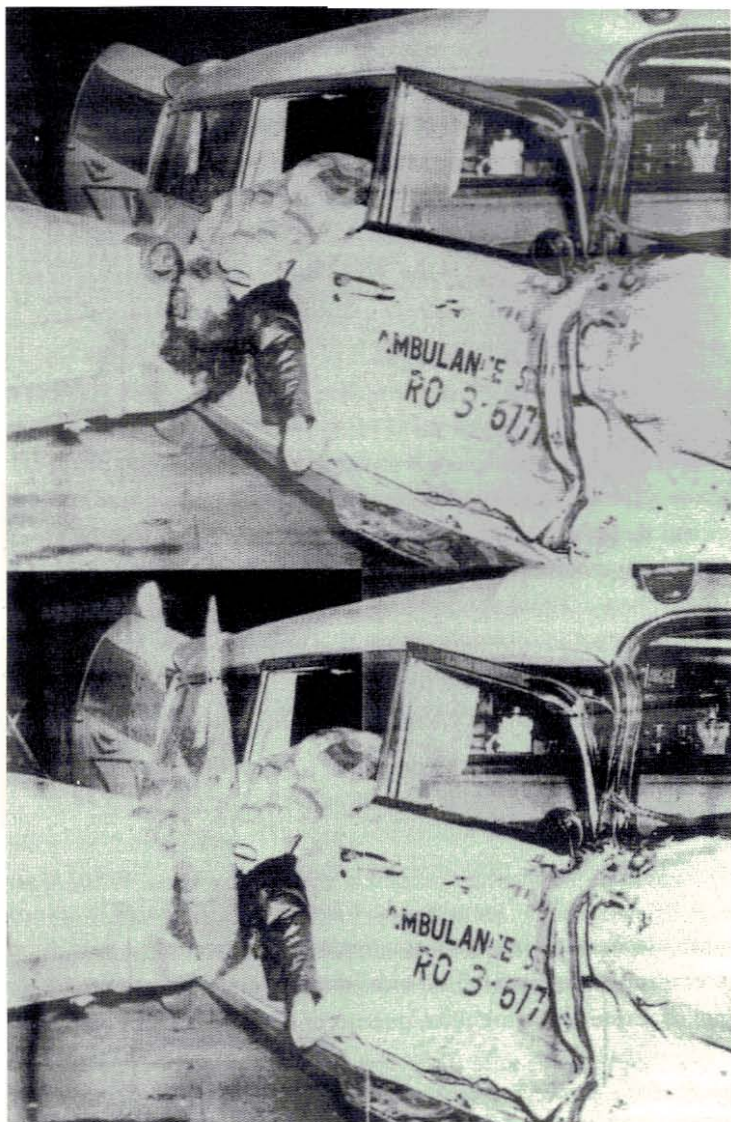
De manera que en Warhol el *punctum* no es estrictamente privado ni público²⁵. Ni el contenido trivial: una mujer blanca colgando de la ventanilla de una ambulancia que

²² Sin embargo, otro ejemplo de estas detonaciones es el blanqueamiento de la imagen (que a menudo se da en los dípticos, por ejemplo, un monocromo junto a un panel con un accidente o una silla eléctrica), como si fuera el correlato de un apagón.

²³ Si a eso vamos, es un gran tema moderno desde Baudelaire hasta el surrealismo y más allá. Véase Walter BENJAMIN, «On Some Motifs in Baudelaire» (1939), en *Illuminations*, trad. ingl. Harry Zohn, Nueva York, Schocken Books, 1969 [ed. cast.: «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Madrid, Taurus, 1980], así como Wolfgang SCHIVELBUSCH, *The Railway Journey*, Berkeley, University of California Press, 1986. Como señalaré en el capítulo 7, esta conmoción es táctil en Benjamin, pero no en Warhol: «Yo lo veo todo así, la superficie de las cosas, una especie de Braille mental, yo simplemente paso mis manos por la superficie de las cosas» (Berg, «Andy: My True Story», cit., p. 3).

²⁴ En realidad, Benjamin únicamente se ocupa de la noción en «A Short History of Photography» (1931), en Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980, y «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1936), en *Illuminations*, cit.

²⁵ Esto vale también para Richter, especialmente en su serie de cuadros de 1988 titulada *18 de octubre de 1977* sobre el grupo Baader-Meinhof. En estos cuadros, basados en fotografías de los miembros del grupo, de las celdas carcelarias, de los cadáveres y de los funerales, el *punctum* no es un asunto privado, pero tampoco lo explica un código público (o *studium* en el léxico barthesiano). Lo cual revela asimismo una confusión traumática de lo privado y lo público.



Andy Warhol, *Desastre con ambulancia*, 1963.

se ha estrellado o un hombre negro atacado por un perro de la policía producen una conmoción. Pero, una vez más, el primer orden de conmoción es tamizado por la repetición de la imagen, aunque esta repetición puede también producir un trauma de segundo orden, aquí en el nivel de la técnica, donde el *punctum* atraviesa la pantalla-tamiz y permite que lo real se abra paso²⁶. Lo real, según el juego de palabras de Lacan, es *troumático*, y ya señalé que para mí en *Desastre con ambulancia* la lágrima es un agujero (*trou*) de esa clase, aunque no pueda decir a qué pérdida se alude. Mediante estas embestidas o detonaciones parecemos casi tocar lo real, que la repetición de las imágenes a la vez distancia y apremia hacia nosotros. (A veces la coloración de las imágenes tiene también este extraño efecto doble)²⁷.

De manera que en Warhol se ponen en juego diferentes clases de repetición: repeticiones que se fijan en lo real traumático, que lo tamizan, que lo producen. Y esta multiplicidad contribuye a la paradoja no sólo de imágenes que son a la vez afectivas y desafectas, sino también de espectadores que no son ni integrados (lo cual es el ideal de la estética más moderna: el sujeto compuesto en la contemplación) ni disueltos (lo cual es el efecto de gran parte de la cultura popular: el sujeto entregado a las intensidades esquizo del signo-mercancía). «Yo nunca me desintegro», señaló Warhol en *La filosofía de Andy Warhol* (1975), «porque nunca me integro»²⁸. Tal es también el efecto de su obra sobre el sujeto y que resuena en el arte que elabora el pop: una vez más, en cierto hiperrealismo, cierto arte apropiacionista y ciertas obras contemporáneas implicadas en el ilusionismo, una categoría, como el realismo, que nos invita a repensar.

El ilusionismo traumático

En su seminario de 1964 sobre lo real Lacan distingue entre *Wiederholung* y *Wiederkehr*. Lo primero es la repetición de lo reprimido como síntoma o significante, lo que Lacan denomina el *autómata*, también en alusión a Aristóteles. Lo segundo es el retorno del que me he ocupado más arriba: el retorno de un encuentro traumático con lo real, una cosa que se resiste a lo simbólico, que no es un significante en absoluto, a lo cual

²⁶ La *conmoción* puede existir en el mundo, pero el *trauma* se desarrolla únicamente en el sujeto. Como se observa en los capítulos 1 y 7, producir un trauma cuesta dos traumas: para convertir una conmoción en un trauma, debe ser recodificada por un acontecimiento posterior; a esto es a lo que Freud se refiere con la acción diferida (*nachträglich*). Por lo que a Warhol concierne, esto sugiere que la conmoción por el asesinato de JFK o el suicidio de Monroe no se convierte en un trauma sino más tarde, *après-coup*, para nosotros.

²⁷ Esta coloración podría recordar el rojo histérico que Marnie ve en la película epónima de Hitchcock (1964). Pero este rojo está demasiado codificado, seguramente es simbólico. Los colores de Warhol son arbitrarios, ásperos, *efectivos* (especialmente en las imágenes de la silla eléctrica).

²⁸ Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, cit., p. 81. En «Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966». Benjamin Buchloh sostiene que «en la obra de Warhol... los consumidores... pueden celebrar su propio *status* de haber sido tachados como sujetos» (en McShine [ed.], *Andy Warhol: A Retrospective*, cit., p. 57). Ésta es la contraria a la posición de Crow, según la cual Warhol expone «el consumo complaciente». Una vez más, en lugar de escoger entre uno y otro, lo que debemos hacer es pensarlos juntos.

de nuevo Lacan llama el *tuché*. Lo primero, la repetición del síntoma, puede contener o tamizar lo segundo, el retorno de lo real traumático, que de este modo existe más allá del *autómata* de los síntomas, más allá de «la insistencia de los signos» (pp. 53-54) e incluso más allá del principio del placer²⁹. Anteriormente relacioné estas dos clases de recurrencia con los dos tipos de repetición en la imagen warholiana: la repetición de una imagen para tamizar una realidad traumática, la cual no obstante retorna, accidental y/o oblicuamente, en esta misma tamización. Aquí me aventuraré a una analogía ulterior en relación con el arte hiperrealista: a veces su ilusionismo es tan excesivo como para parecer ansioso —ansioso de tapar una realidad *troumática*—, pero esta ansiedad no puede evitar indicar igualmente esta realidad³⁰. Tales analogías entre el discurso psicoanalítico y el arte visual valen poco si nada los media, pero aquí tanto la teoría como el arte relacionan la repetición y lo real con la visualidad y la mirada.

Más o menos contemporáneo de la difusión del pop y del ascenso del hiperrealismo, el seminario de Lacan sobre la mirada sigue al seminario sobre lo real: es muy citado pero poco entendido. Puede haber una mirada masculina, y el espectáculo capitalista está orientado hacia un sujeto masculinista, pero *este* seminario de Lacan, para quien la mirada no se encarna en un sujeto, al menos no en primera instancia, no apoya tales argumentos. Hasta cierto punto como Jean-Paul Sartre, Lacan distingue entre la ojeada (o el ojo) y la mirada, y hasta cierto punto como Maurice Merleau-Ponty, localiza esta mirada *en el mundo*³¹. Como con el lenguaje en Lacan, pues, así con la mirada: *preexiste* al sujeto, el cual, «mirado desde todos los lados», no es más que una «mancha» en «el espectáculo del mundo» (pp. 72, 75). Así ubicado, el sujeto tiende a sentir la mirada como una amenaza, como si lo interrogara; y así sucede, según Lacan, que «la mirada, *qua objet à*, puede llegar a simbolizar esta carencia central expresada en el fenómeno de la castración» (p. 77).

Más que a Sartre y Merleau-Ponty, pues, Lacan desafía el antiguo privilegio del sujeto en la vista y la autoconsciencia (el *Yo me veo a mí mismo viéndome a mí mismo* que fundamenta al sujeto fenomenológico), así como el antiguo dominio del sujeto en la representación («este aspecto de la representación de *pertenecerme*, tan reminiscente de

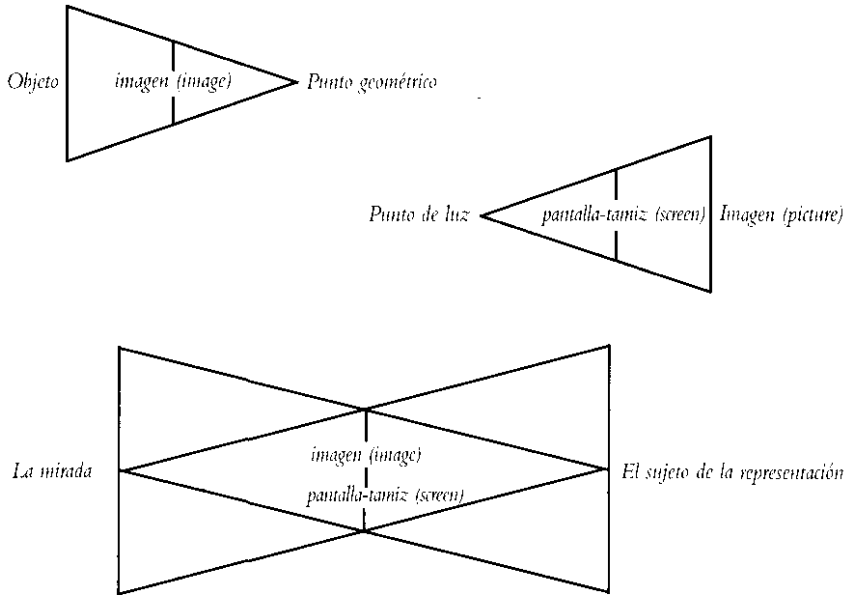
²⁹ El síntoma nos retrotrae al mismo punto (Lacan vuelve a jugar con la etimología de *Wiederholen*, volver a traer), pero al menos esta repetición nos ofrece una consistencia, incluso un placer. Lo real, por otra parte, retorna violentamente a lo simbólico (una vez más, no puede asimilarse en ello) para derribarnos. En cuanto ruptura, es a la vez extático y mortal, precisamente más allá del principio del placer, y debe estar de algún modo obligado —por el síntoma si no por otra cosa.

³⁰ Como veremos, este punto *troumático* puede asociarse con el punto de fuga en la perspectiva lineal a partir del cual el mundo representado devuelve la mirada al espectador. La pintura perspectivista tiene diferentes maneras de sublimar este agujero: en la pintura religiosa el punto a menudo representa la infinitud de Dios (en *La Última Cena* de Leonardo atraviesa el nimbo de Cristo), en la pintura paisajista la infinitud de la naturaleza (los ejemplos americanos del siglo XIX abundan), etc. La pintura hiperrealista, sugeriré más adelante, sella o mancha este punto con superficies, mientras que gran parte del arte contemporáneo trata de presentarlo como tal, o al menos contestar a sus sublimaciones tradicionales.

³¹ Lacan se inspira en el Sartre de *El ser y la nada* (1943) y el Merleau-Ponty de *Fenomenología de la percepción* (1945), en particular.

la propiedad», de donde deriva su poder el sujeto cartesiano [p. 81]). Lacan mortifica a este sujeto en la famosa anécdota de la lata de sardinas que, flotando en el mar y brillando al sol, parece mirar al joven Lacan sobre el barco de pesca «en el nivel del punto de luz, el punto en el que se sitúa todo lo que me mira» (p. 95). Visto por tanto al mirar, representado al representar, el sujeto lacaniano está fijo en una doble posición, y esto lleva a Lacan a superponer al cono de visión usual que emana del sujeto otro cono que emana *del objeto*, en el punto de la luz, que él llama la mirada.

El primer cono es conocido desde los tratados renacentistas sobre la perspectiva: el sujeto es tratado como el dueño del objeto dispuesto y enfocado como una imagen para él, que se ubica en un punto de vista geométrico. Pero, añade inmediatamente Lacan, «yo no soy simplemente ese ser puntiforme situado en el punto geométrico desde el que se capta la perspectiva. Sin duda, en el fondo de mi ojo está pintada la imagen. La imagen, sin duda, está en mi ojo. Pero yo estoy en la imagen» (p. 96)³². Es decir, el sujeto está también bajo la mirada del objeto, es fotografiado por la luz de éste, representado por su mirada: la superposición de los dos conos, con el objeto también en el punto de la luz (la mirada), el sujeto también en el punto de la imagen y la imagen también en línea con la pantalla-tamiz.



³² Curiosamente, la traducción inglesa de Sheridan añade un «no» («Pero yo no estoy en la imagen») donde el original dice «Mais moi, je suis dans le tableau» (*Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XI*, París, Editions du Seuil, 1973, p. 89) [ed. cast.: *El seminario*, Barcelona, Paidós, 1981]. Esta adición ha provocado la confusión en relación con el lugar del sujeto mencionada en la siguiente nota. Lacan es bastante claro sobre esta cuestión: por ejemplo: «el primero [sistema triangular] es el que, en el campo geométrico, pone en nuestro lugar al sujeto de la representación, y el segundo es el que *me* convierte en una imagen» (p. 105).

El significado de este último término es oscuro. Yo entiendo que se refiere a la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo. Llámese las convenciones del arte, los esquemas de la representación, los códigos de la cultura visual, esta pantalla-tamiz *media* la mirada del objeto *para* el sujeto, pero también *protege* al sujeto *de* esta mirada del objeto. Es decir, capta la mirada, «pulsátil, deslumbrante y desparramada» (p. 89), y la *doma* hasta convertirla en una imagen³³. Esta última formulación es crucial. Para Lacan, los animales están atrapados en la mirada del mundo; están ahí sólo mostrándose. Los humanos no estamos tan reducidos a esta «captura imaginaria» (p. 103), pues tenemos acceso a lo simbólico, en este caso a la pantalla-tamiz como el lugar en que se hace y se ve la imagen, donde podemos manipular y moderar la mirada. «El hombre, en efecto, sabe cómo jugar con la máscara como aquello más allá de lo cual está la mirada», dice Lacan. «La pantalla-tamiz es aquí el *locus* de la mediación» (p. 107). De este modo, la pantalla-tamiz permite al sujeto, en el punto de la imagen, contemplar al objeto, en el punto de la luz. De otro modo sería imposible, pues ver sin esta pantalla-tamiz sería ser cegado por la mirada o tocado por lo real.

Así, aunque la mirada puede atrapar al sujeto, el sujeto puede domar a la mirada. Ésta es la función de la pantalla-tamiz: negociar una *deposición* de la mirada como en una deposición de armas. Nótese los atávicos tropos del apresar y el domar, el batallar y el negociar; tanto la mirada como el sujeto reciben agentes extraños y se les coloca en situaciones paranoides³⁴. De hecho, Lacan imagina la mirada no sólo como

³³ Algunos lectores colocan al sujeto en la posición de la pantalla-tamiz, quizá sobre la base de este texto: «Y si soy algo en la imagen, siempre es en la forma de la pantalla-tamiz, a la que antes llamé la mancha, el lunar» (p. 97) El sujeto es una pantalla-tamiz en el sentido de que, mirado desde todos los lados, él, el sujeto, bloquea la luz del mundo, proyecta una sombra, es una «mancha» (paradójicamente, esta tamización es lo único que permite al sujeto ver). Pero esta pantalla-tamiz es diferente de la pantalla-tamiz de la imagen, y poner al sujeto sólo ahí contradice la superposición de los dos conos, en la que el sujeto es a la vez espectador e imagen. El sujeto es un agente de la pantalla-tamiz de la imagen, no uno con ésta.

En mi lectura la mirada no es ya semiótica, como lo es para Norman Bryson (véase *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 64-70 [ed. cast.: *Tradición y deseo: De David a Delacroix*, Madrid, Akal, en prensa]). En algunos aspectos Bryson mejora a Lacan, que a través de Merleau-Ponty vuelve la mirada casi animista. Por otro lado, leer la mirada como ya semiótica es domarla antes de tiempo. Para Bryson, sin embargo, la mirada es benigna, «una plenitud luminosa», y la pantalla-tamiz «mortifica» en lugar de proteger al sujeto («The Gaze in the Expanded Field», en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. 92).

³⁴ Sobre el atavismo de este nexo entre mirada, apresamiento y paranoia considérese esta observación del novelista Philip K. Dick: «La paranoia, en ciertos aspectos, creo, es un desarrollo moderno de un antiguo y arcaico sentido que los animales todavía tienen —los animales que suelen servir de presa— de estar siendo observados... Digo paranoia en este sentido atávico. Es un sentido persistente, que tenemos hace mucho tiempo, cuando éramos —nuestros ancestros eran— muy vulnerables a los depredadores, y este sentido les dice que están siendo observados. Y están siendo observados probablemente por algo que los va a atrapar... Y mis personajes tienen esta sensación muchas veces. Pero lo que realmente he hecho ha sido atavizar su sociedad. Porque aunque ésta se sitúa en el futuro, en muchos aspectos ellos están vivos, en sus vidas hay una cualidad retrogresiva, ustedes ya me entienden. Están vivos como lo estuvieron nuestros ancestros. Quiero decir, los aparatos son del futuro, el escenario se localiza en el futuro, pero las situaciones en realidad son del pasado» (extracto de una entrevista de 1974 utilizada como epígrafe en *The Collected Stories of Philip K. Dick*, vol. 2, Nueva York, Carol Publishing, 1990).

maléfica sino como violenta, una fuerza que puede detener e incluso matar si primero no es desarmada³⁵. Así que, cuando es urgente, la formación de la imagen es apotropaica: sus gestos detienen esta detención de la mirada antes de tiempo. Cuando es «apolínea» (p. 101), la formación de la imagen es aplacadora: sus perfecciones pacifican la mirada, «relajan» al espectador de su agarre (este término nietzscheano proyecta de nuevo la mirada como dionisiaca, llena de deseo y muerte). Así es la contemplación estética según Lacan: cierto arte puede intentar un *trompe-l'oeil*, engañar al ojo, pero todo el arte aspira a un *dompte-regard*, a domar la mirada.

Más abajo sugeriré que ciertas obras contemporáneas rechazan este antiguo mandato de pacificar la mirada, de unir lo imaginario y lo simbólico contra lo real. *Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición.* A este fin se mueve

Bryson se ocupa de la paranoia de la mirada en Sartre y Lacan en «The Gaze in the Expanded Field», donde sugiere que, aunque amenazado por la mirada, el sujeto resulta también confirmado por ella, fortalecido por su misma alteridad. De forma similar, en un estudio sobre Thomas Pynchon, Leo Bersani insinúa que la paranoia es el último refugio del sujeto. «En la paranoia, la función primordial del enemigo es proveer una definición de lo real que haga necesaria la paranoia. Debemos por lo tanto empezar a sospechar de la estructura paranoide misma como un recurso por el que la conciencia mantiene la polaridad del yo y el no-yo, con lo cual conserva el concepto de identidad. En la paranoia dos Textos Reales se enfrentan mutuamente: el ser subjetivo y un mundo de otredad monolítica. Esta oposición puede venirse abajo únicamente con que renunciemos a la confortante (por más que peligrosa) fe en las identidades localizables. Sólo entonces acaso puedan los dobles simulados de la visión paranoide destruir las mismas oposiciones que parecen apoyar» («Pynchon, Paranoia and Literature», *Representations* 25 [invierno de 1989], p. 109). Otros modelos de visualidad —la mirada masculina, la vigilancia, el espectáculo, la simulación— tienen un aspecto paranoide. ¿Qué produce esta paranoia y para qué podría servir, es decir, aparte de para esta extraña in/seguridad del sujeto?

³⁵ Lacan relaciona esta mirada maléfica con el ojo del diablo, que él ve como un agente de enfermedad y muerte, con el poder de cegar y castrar: «Se trata de desposeer al ojo del diablo de la mirada a fin de protegerse de él. El ojo del diablo es el *fascinum* [hechizo], es lo que tiene el efecto de detener el movimiento y, literalmente, matar la vida... Es precisamente una de las dimensiones en las que el poder de la mirada se ejerce directamente» (p. 118). Lacan afirma que el ojo del diablo es universal, sin un ojo benéfico equivalente, ni siquiera en la Biblia. Pero en la representación bíblica están la mirada que la Virgen dirige al Niño y la del Niño a nosotros. Sin embargo, Lacan opta por el *exemplum* de la envidia en San Agustín, que habla de sus asesinos sentimientos de exclusión a la vista de su hermano pequeño en brazos de la madre: «Ésa es la verdadera envidia, la envidia que hace al sujeto empalidecer ante la imagen de una completud cerrada sobre sí misma, ante la idea de que el *petit à*, la *à* separada de la que está pendiente, puede ser para otro la posesión que da satisfacción» (p. 116).

En este punto Lacan puede compararse con Walter Benjamin, que imagina la mirada como aurática y repleta, desde dentro de la diada de madre e hijo, más que como ansiosa y envidiosa, desde la posición del tercero excluido. De hecho, Benjamin imagina el ojo benéfico que Lacan se niega a ver, una mirada mágica que invierte el fetichismo y revierte la castración, un aura redentora basada en el recuerdo de la mirada y el cuerpo maternales. «La experiencia del aura descansa por tanto sobre la transposición de una respuesta común en las relaciones humanas a la relación entre el objeto inanimado o natural y el hombre. La persona a la que miramos o que se siente que mirada, a su vez nos mira a nosotros. Percibir el aura de un objeto que miramos significa investirlo de la capacidad para mirarnos a nosotros a su vez. Esta experiencia se corresponde con los datos de la *mémoire involuntaire*» («On Some Motifs in Baudelaire», en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trad. ingl. Harry Zohn, Nueva York, Schocken Books, 1977, p. 188) [ed. cast.: «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo (Illuminaciones II)*, Madrid, Taurus, 1980, p. 163]. Para más sobre esta distinción véase mi *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993, pp. 193-205.

no sólo para atacar la imagen, sino para rasgar la pantalla-tamiz o para sugerir que ya está rasgada. Por el momento, sin embargo, quiero quedarme con las categorías de *trompe-l'oeil* y *dompte-regard*, pues cierto arte post-pop desarrolla trucos ilusionistas y domas de modos distintos del realismo no sólo en el antiguo sentido referencial, sino en el sentido traumático anteriormente delineado³⁶.

En su seminario sobre la mirada Lacan vuelve a contar la clásica anécdota de la competición de *trompe-l'oeil* entre Zeuxis y Parrasio. Zeuxis pinta uvas de un modo que atrae a los pájaros, pero Parrasio pinta una cortina que *engaña* a Zeuxis, el cual pide ver lo que hay detrás de la cortina y reconoce su derrota *avergonzado*. Para Lacan esta historia afecta a la diferencia entre las captaciones imaginarias de los animales *atraídos* y los humanos *engañados*. La verosimilitud puede tener poco que ver con ninguna de las dos captaciones: lo que para una especie parecen uvas puede no parecerlo para otra; lo importante es el signo apropiado para cada una. Más significativo aquí es que el animal es atraído en relación con la superficie, mientras que el humano es engañado en relación con *lo que hay detrás*. Y detrás de la imagen, para Lacan, está la mirada, el objeto, lo real, con lo cual «el pintor en cuanto creador [...] entabla un diálogo» (pp. 112-113). De manera que no es posible una ilusión perfecta, y aun si fuese posible no respondería a la cuestión de lo real, lo cual, detrás y más allá, nunca deja de atraernos. Esto es así porque lo real no puede representarse; de hecho, se define como tal, como lo negativo de lo simbólico, un encuentro fallido, un objeto perdido (lo poco del objeto perdido para el sujeto, el *objet à*). «Esta otra cosa [detrás de la imagen (*picture*) y más allá del principio del placer] es el *petit à*, en torno al cual se produce un combate cuya alma es el *trompe-l'oeil*» (p. 112).

En cuanto arte del *trompe-l'oeil*, el hiperrealismo se ve también envuelto en este combate, pero el hiperrealismo es más que un engaño del ojo. Es un subterfugio *contra* lo real, un arte empeñado no sólo en pacificar lo real sino en sellarlo tras las superficies, en embalsamarlo en apariencias. (Por supuesto, no es por esto por lo que se tiene a sí mismo: el hiperrealismo trata de producir la realidad de la apariencia. Pero eso, según mi opinión, es aplazar lo real o, de nuevo, sellarlo.) El hiperrealismo intenta este sellado de tres maneras por lo menos. La primera consiste en representar la realidad aparente como un *signo* codificado. A menudo manifiestamente basado en una fotografía o una tarjeta postal, este hiperrealismo muestra lo real en cuanto ya absorbido en lo simbólico (como en las primeras obras de Malcolm Morley). La segunda es

³⁶ Para Lacan la mirada como *objet à*, como lo real, es la apuesta no sólo de la pintura *trompe-l'oeil*, sino de toda la pintura (occidental), de la cual ofrece una breve historia. (Aquí una vez más podría compararse con Benjamin, que presenta una historia diferente en «La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica».) Lacan relaciona tres regímenes sociales —el religioso, el aristocrático y el comercial— con tres miradas pictóricas, a las que denomina «sacrificial» (la mirada de Dios; su ejemplo son los iconos bizantinos), «comunal» (la mirada de los caudillos aristocráticos; su ejemplo es la retratística grupal de los dogos venecianos) y «moderna» («la mirada del pintor, que afirma imponerse a sí mismo como la única mirada» [p. 113]; aquí alude a Cézanne y Matisse). Para Lacan cada mirada pictórica halaga una deposición de la mirada en cuanto *objet à*. Ciertamente arte posmoderno, como diré más adelante, quiere romper esta negociación, esta sublimación, de la mirada, lo cual, para Lacan, es romper con el arte como tal.

reproducir la realidad aparente como una *superficie* fluida. Más ilusionista que el primero, este hiperrealismo *desrealiza* lo real con efectos simulacrales (relacionada con las pinturas pop de James Rosenquist, esta categoría incluye a Audrey Flack y Don Eddy entre otros). Según la tercera, se representa la realidad como un *acertijo* visual con reflejos y refracciones de muchas clases. En este hiperrealismo, que participa de los dos primeros, la estructuración de lo visual se tensa hasta el punto de la implosión, el colapso sobre el espectador. Ante estas pinturas uno puede sentirse bajo la mirada, observado desde muchos lados: así ocurre con la imposible perspectiva doble que Richard Estes persigue en *Union Square* (1985), la cual converge *sobre* nosotros más que se extiende *desde* nosotros, o su igualmente imposible *Autorretrato doble* (1976), en el que miramos la ventana de un comedor totalmente perplejos respecto a lo que está dentro y lo que está fuera, lo que está delante de nosotros y lo que está detrás. Si *Union Square* exprime un paradigma renacentista de la perspectiva lineal como *La ciudad ideal*, *Autorretrato doble* exprime un paradigma barroco de la reflexividad pictórica como *Las meninas* (no sorprende que, en el movimiento hacia el uso de líneas y superficies para inmovilizar y ahogar lo real, los hiperrealistas se volvieran a las intrincaciones barrocas de artistas como Velázquez).

En estos cuadros, Estes transporta sus modelos históricos a una zona comercial y a un escaparate en Nueva York; y de hecho, como con el pop, es difícil imaginar el hiperrealismo sin las marañas de líneas y las superficies pulidas del espectáculo capitalista: la seducción narcisista de los escaparates, el exquisito brillo de los coches deportivos, en una palabra, el atractivo sexual del signo-mercancía, con el bien de consumo feminizado y lo femenino objetualizado de un modo que, aún más que el pop, el hiperrealismo celebra más que cuestiona. Tal como se reproducen en este arte, estas líneas y superficies a menudo se distienden, se pliegan y así alisan la profundidad pictórica. ¿Pero tienen el mismo efecto sobre la profundidad *psíquica*? Comparando el pop y el hiperrealismo con el surrealismo, Fredric Jameson ha llegado a afirmar:

Lo único que necesitamos es yuxtaponer el maniquí, en cuanto símbolo [surrealista], y los objetos fotográficos del arte pop, el bote de sopas Campbell, las imágenes de Marilyn Monroe o las curiosidades visuales del arte *op*; sólo necesitamos intercambiarlos por ese entorno de pequeños talleres y mostradores de grandes almacenes, por el *marché aux puces* y los puestos en las calles, las gasolineras a lo largo de las superautopistas americanas, las lustrosas fotografías de las revistas o el paraíso de celofán de una tienda americana, para darnos cuenta de que los objetos del surrealismo han desaparecido sin dejar huella. En lo sucesivo, en lo que ahora podemos llamar el capitalismo postindustrial, los productos de los que nos proveemos carecen de toda profundidad: su contenido plástico es totalmente incapaz de servir de conducto de la energía psíquica³⁷.

Aquí Jameson señala un dislocamiento en la producción y el consumo que afecta al arte lo mismo que a la subjetividad, ¿pero es una «ruptura» histórica de índole inespera-

³⁷ Fredric JAMESON, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 105.



Richard Estes, *Autorretrato doble*, 1976.

damente absoluta?»³⁸ Estos viejos objetos pueden ser desplazados (ya para los surrealistas estaban atractivamente pasados de moda), pero se han ido sin dejar huella. Es verdad que los *sujetos* relacionados con estos objetos no han desaparecido; las épocas del sujeto, por no hablar del inconsciente, no son tan puntuales³⁹. En resumen, el hiperrealismo conserva una conexión subterránea con el surrealismo en el registro subjetivo y no solamente porque ambos jueguen con los fetichismos sexual y de los bienes de consumo.

Georges Bataille señaló en una ocasión que su clase de surrealismo implicaba el *sub* más que el *sur*, lo bajo materialista más que lo alto idealista (lo cual asociaba con André Breton)⁴⁰. Mi clase de surrealismo implica más también el *sub* que el *sur*, pero en el sentido de lo real que está debajo, para el que este surrealismo trata de servir como de espita, a fin de dejarlo manar como por azar (lo que una vez más es el modo de apariencia de la repetición)⁴¹. El hiperrealismo también tiene que ver con esto real que está debajo, pero en cuanto *hiperrealismo* intenta mantenerse por encima de esto, mantenerlo abajo. A diferencia del surrealismo, pues, quiere ocultar más que revelar esto real; por eso extiende sus capas de signos y superficies extraídos del mundo de los bienes de consumo no sólo contra la profundidad representacional, sino también contra lo real traumático. Pero este ansioso movimiento por allanarlo apunta a esto real sin embargo; el hiperrealismo resulta un arte «del ojo en cuanto llevado a la desesperación por la mirada» (p. 116), y la desesperación muestra. Como resultado, su ilusión fracasa no sólo en engañar al ojo sino en domar la mirada, una protección contra lo real traumático. Es decir, fracasa en *no* recordarnos lo real, y de este modo es también traumático: un *ilusionismo traumático*.

El retorno de lo real

Si lo real es reprimido en el hiperrealismo, en éste también retorna y este retorno desbarata la superficie hiperrealista de los signos. Pero lo mismo que este desbaratamiento, así pasa inadvertida la pequeña perturbación del espectáculo capitalista que puede efectuar. Esta perturbación no pasa inadvertida en el arte apropiacionista, que, especialmente en la versión simulacral asociada con Richard Prince, puede parecerse al hiperrealismo por su abundancia de signos, la fluidez de las superficies y el envolvimiento del espectador. Pero las diferencias entre ambos son más importantes que las

³⁸ *Ibid.* (la cursiva es mía).

³⁹ Ni lo son los modos productivos, por no hablar de las relaciones sociales, las formas representacionales, etc., todo lo cual sabe Jameson.

⁴⁰ Véase Georges BATAILLE, «The "Old Mole" and the Prefix *Sur* in the Words *Surhomme* and *Surrealist*», en *Visions of Excess*, ed. Alan Stoekl, Mincápolis, University of Minnesota Press, 1985.

⁴¹ Esta meta rara vez se alcanza en el surrealismo; de hecho, su misma posibilidad fue cuestionada en los primeros días del movimiento (véase *Compulsive Beauty*, cit., pp. xv-xvi). En otras palabras, el surrealismo puede ponerse del lado del *autómata*, la repetición de los síntomas como signifiante, más que en el punto del *tuché*, la erupción de lo real, como cierto arte contemporáneo aspira a ser.

semejanzas. Ambas artes utilizan la fotografía, pero el hiperrealismo explota algunos valores fotográficos (como el ilusionismo) en interés de la pintura y excluye otros (como la reproductibilidad) *no* con ese interés, pues de hecho se amenaza valores pictóricos tales como la imagen única. El arte apropiacionista, por otro lado, utiliza la reproductibilidad fotográfica para cuestionar la unicidad pictórica, como en las primeras copias de los maestros modernos debidas a Sherrrie Levine. Al mismo tiempo, no lleva el ilusionismo fotográfico a un punto implosivo, como en las primeras refotografías de Prince, ni vuelve sobre este ilusionismo para cuestionar la verdad documental de la fotografía, el valor referencial de la representación, como en los primeros foto-textos de Barbara Kruger. En eso se queda la tan cacareada crítica de la representación en este arte posmoderno: una crítica de las categorías artísticas y los géneros documentales, de los mitos de los medios de comunicación y de los estereotipos sexuales.

Asimismo, las dos artes ubican al espectador de modos diferentes: en su elaboración de la ilusión, el hiperrealismo invita al espectador a deleitarse casi esquizofrénicamente en sus superficies, mientras que en su desenmascaramiento de la ilusión el arte apropiacionista pide al espectador que mire a través de sus superficies críticamente. Pero a veces las dos se cruzan aquí, cuando el arte apropiacionista envuelve al espectador de un modo hiperrealista⁴². Más importante aún, las dos se acercan mutuamente en este respecto: en el hiperrealismo la realidad se presenta como abrumada por la apariencia, mientras que en el arte apropiacionista se presenta como construida en la representación. (Así, por ejemplo, las imágenes de Marlboro de Prince describen la realidad de la naturaleza de Norteamérica a través del mito del oeste de los vaqueros.) Esta visión constructorista de la realidad constituye la posición básica del arte posmoderno, al menos en su disfraz postestructuralista, y corre en paralelo con la posición básica del arte feminista, al menos en su disfraz psicoanalítico: el sujeto está bajo el dictado del orden simbólico. Tomadas juntas, estas dos posiciones han llevado a muchos artistas a centrarse en la pantalla-tamiz de la imagen (vuelvo a referirme al diagrama lacaniano de la visualidad), a menudo a descuidar lo real por un lado y a veces a descuidar al sujeto

⁴² Este involucramiento del espectador (por ejemplo, en las imágenes de estrellas del espectáculo de Prince) es una propiedad del simulacro definida por Deleuze: «El simulacro implica grandes dimensiones, profundidades y distancias que el observador no puede dominar. Y es porque no puede dominarlas por lo que tiene una impresión de semejanza. El simulacro incluye el punto de vista diferencial y al espectador se le hace parte del simulacro, que se transforma y deforma según su punto de vista. En resumen, envuelto en el simulacro hay un proceso de enloquecimiento, un proceso de deslimitación» («Plato and the Simulacrum», *October* 27 [invierno de 1983], p. 49). Este involucramiento del espectador también revela la confusión del yo y la imagen, del dentro y el fuera, en la fantasía consumista, tal como se explota en muchas imágenes de anuncios y se explora en cierto arte apropiacionista. «Sus propios deseos tenían poco que ver con lo que procedía de él mismo», escribe Prince en *Why I Go to the Movies Alone* (1983), «porque lo que sacaba (al menos en parte) ya estaba fuera. Su manera de hacerlo nuevo era hacerlo de nuevo, y hacerlo de nuevo era bastante para él y a decir verdad, hablando personalmente, casi él» (Nueva York, Tanam Press, p. 63). A veces esta ambigüedad hace su obra provocadora de un modo que el arte apropiacionista demasiado confiado en su criticismo no es, pues Prince está inmerso en la fantasía consumista que él desnaturaliza. Es decir, a veces su crítica es efectiva precisamente porque es comprometida, porque nos deja ver una conciencia escindida ante una imagen. Pero entonces, igualmente, esta escisión puede ser otra versión de la razón cínica.

por el otro. Así, en las primeras copias de Levine por ejemplo, la pantalla-tamiz de la imagen es casi todo lo que hay; no se ve muy perturbada por lo real ni muy alterada por el sujeto (el artista y el espectador tienen poco que hacer en estas obras).

Pero la relación del arte apropiacionista con la pantalla-tamiz de la imagen no es tan sencilla: puede ser crítico de la pantalla-tamiz, e incluso hostil a ella, y estar fascinado por ella, casi enamorado de ella. Y a veces esta ambivalencia sugiere lo real; es decir, como el arte apropiacionista contribuye al desenmascaramiento de las ilusiones de la representación, puede atravesar la pantalla-tamiz de la imagen. Considérense las imágenes de puesta de sol de Prince, que son refotografías de anuncios de vacaciones sacados de revistas, imágenes familiares de jóvenes enamorados y hermosos muchachos en la playa, con el sol y el mar ofrecidos como tantos bienes de consumo. Prince manipula la apariencia hiperrealista de estos anuncios hasta el punto de *desrealizarlos* en el sentido de la apariencia, pero de *realizarlos* en el sentido del deseo. En varias imágenes un hombre levanta a una mujer por encima del agua, pero la piel de ambos aparece quemada, como si la pasión erótica fuera también una irradiación fatal. Aquí el placer *imaginario* de las escenas vacacionales se hace mala, deviene obscena, desplazada por un éxtasis *real* del deseo atravesado por la muerte, una *jouissance* que acecha por detrás del principio del placer de la imagen de anuncio y aun de la pantalla-tamiz de la imagen en general⁴⁵.

Este deslizamiento en la concepción —de la realidad como efecto de la representación a lo real en cuanto traumático— puede ser definitivo en el arte contemporáneo, por no hablar de la teoría, la ficción y el cine contemporáneos. Pues este deslizamiento en la concepción ha comportado un deslizamiento en la práctica que aquí quiero presentar gráficamente, de nuevo en relación con el diagrama lacaniano de la visualidad, como deslizamiento de la atención de la pantalla-tamiz de la imagen a la mirada del objeto. Este deslizamiento puede rastrearse en la obra de Cindy Sherman, que ha sido de las artistas que más han hecho por prepararlo. De hecho, si dividimos su obra en tres amplios grupos, parece pasar por las tres posiciones principales del diagrama lacaniano.

En sus obras tempranas de 1975-1982, desde sus fotogramas cinematográficos a las entrepáginas y las pruebas de color pasando por las proyecciones traseras, Sherman evoca al sujeto bajo la mirada, al sujeto como imagen, que es también el principal tema de otras obras feministas en el arte apropiacionista temprano. Sus sujetos, por supuesto, ven, pero en la misma medida son *vistos*, capturados por la mirada. Con frecuencia, en los fotogramas y en las páginas centrales, la mirada parece proceder de otro sujeto, con el que el espectador puede estar implicado; a veces, en las proyecciones traseras, parece

⁴⁵ Considérese esta oportuna observación de Slavoj Žižek: «Ahí reside la ambigüedad fundamental de la imagen en la posmodernidad: es una especie de barrera que permite al sujeto mantener la distancia de lo real, que lo protege de su irrupción, pero su muy obtrusivo “hiperrealismo” evoca la náusea de lo real» («Grimaces of the Real», *October* 58 [otoño de 1991], p. 59).

Richard Misrach también evoca esto real obsceno, especialmente en su serie «Playboy» (1989-1991). Basadas en las imágenes de revistas empleadas como dianas de tiro en terrenos destinados a las pruebas nucleares, estas fotografías revelan una tremenda agresión contra la visualidad en la cultura contemporánea. (Algunos *décollages* de los años cincuenta y sesenta también atestiguan esta agresión en la sociedad del espectáculo.) ¿Podría esta anti-visualidad relacionarse con la paranoia de la mirada mencionada en la nota 34?



Richard Prince, *Sin título* (puesta de sol), 1981.



Richard Prince, *Sin título* (vaquero), 1989.

proceder del espectáculo del mundo. Pero tampoco es raro que esta mirada parezca proceder de dentro. Aquí Sherman muestra a sus sujetos femeninos como autovigilados, no en inmanencia fenomenológica (*yo me veo a mí mismo viéndome a mí mismo*), sino en enajenación psicológica (*yo no soy lo que imaginaba ser*). Así, en la distancia entre la joven maquillada y su rostro reflejado por el espejo en *Fotograma sin título #2* (1977), Sherman capta la brecha entre las imágenes corporales imaginada y real que se abre en cada uno de nosotros, la brecha de (i)rreconocimiento con la que las industrias de la moda y espectáculo operan día y noche.

En las obras intermedias de 1987-1990, desde las fotografías de moda hasta las imágenes de desastres pasando por las ilustraciones de cuentos de hadas y los retratos de la historia del arte, Sherman se mueve a la pantalla-tamiz de la imagen, al repertorio de representaciones de ésta. (Solamente hablo del foco: en las obras tempranas también aborda la pantalla-tamiz de la imagen y el sujeto en cuanto imagen no desaparece del todo en sus obras intermedias.) Las series de la moda y de la historia del arte toman dos archivos de la pantalla-tamiz de la imagen que han afectado a los automodelamientos, presentes y pasados, profundamente. Aquí Sherman parodia el diseño vanguardista con una larga pasarela de víctimas de la moda, y pone en la picota a la historia del arte con una larga galería de aristócratas extremadamente feos (en el renacimiento sucedáneo, el barroco, el rococó y los tipos neoclásicos, con alusiones a Rafael, Caravaggio, Fragonard e Ingres). El juego se pervierte cuando, en algunas fotografías de modas, la brecha entre las imágenes corporales imaginada y real se hace psicótica (uno o dos modelos parecen no tener ninguna consciencia de sí) y cuando, en algunas fotografías de la historia del arte, la desidealización es llevada al punto de la desublimación: con bolsas llenas de cicatrices en lugar de pechos y carbúnculos en lugar de narices, estos cuerpos echan abajo las líneas verticales de la representación adecuada y aun de la subjetualidad adecuada⁴⁴.

Este giro a lo grotesco es pronunciado en las imágenes de cuento de hadas y de desastres, algunas de las cuales muestran horribles deformaciones congénitas y fenómenos de la naturaleza (una joven con boca de cerdo, una muñeca con la cabeza de un anciano sucio). Aquí, como en tantas películas de terror y cuentos para dormir, el horror significa, primero y ante todo, el horror de la maternidad, del cuerpo materno hecho extraño e incluso repulsivo en la represión. Con este cuerpo se da también por primera vez lo *abyecto*, una categoría del (no)ser definida por Julia Kristeva como ni sujeto ni objeto, sino que antes uno aún no es (antes de la total separación de la madre) y después uno ya no es (como cadáver entregado a la objetualidad)⁴⁵. Estas condicio-

⁴⁴ En *Cindy Sherman*, Nueva York, Rizzoli, 1993, Rosalind Krauss concibe esta desublimación como un ataque a la verticalidad sublimada de la imagen artística tradicional. También se ocupa de las obras en relación con el diagrama lacaniano de la visualidad. Asimismo, repasa el estudio de Sherman en Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Nueva York, Routledge, 1996, que apareció demasiado tarde para que yo lo pudiera consultar.

⁴⁵ Véase Julia KRISTEVA, *Powers of Horror*; trad. ingl. Leon S. Roudiez, Nueva York, Columbia University Press, 1982 [ed. cast.: *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, México, Siglo XXI, 1988].

nes extremas son sugeridas por algunas escenas de desastre, llenas como están de significantes de sangre menstrual y descarga sexual, vómitos y mierda, decadencia y muerte. Tales imágenes evocan el cuerpo vuelto del revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado. Pero también evocan lo contrario, el sujeto en cuanto imagen invadido por la mirada del objeto (por ejemplo, *Sin título #153*). En este punto algunas imágenes van más allá de lo abyecto, que está con frecuencia ligado a las sustancias y los significados, no sólo hacia lo *informe*, un estado descrito por Bataille en el que la forma significativa se disuelve debido a que se ha perdido la fundamental distinción entre figura y fundamento, yo y otro, sino también hacia lo *obsceno*, donde la mirada del objeto se presenta como si no hubiera escena que montar, marco de la representación para contenerla, pantalla⁴⁶.

Éste también es el ámbito de las obras posteriores a 1991, la guerra civil y las imágenes de sexo, que están puntuadas por primeros planos de simuladas partes corporales dañadas y/o muertas y partes sexuales y/o excretorias respectivamente. A veces la pantalla parece tan rasgada que la mirada del objeto no sólo invade al sujeto en cuanto imagen sino que lo abrumba. Y en unas cuantas imágenes de desastre y de la guerra civil sentimos lo que es ocupar la imposible tercera posición en el diagrama lacaniano, contemplar la mirada pulsátil, incluso tocar el objeto obsceno, sin una pantalla-tamiz de protección. En una imagen (*Sin título #190*) Sherman da a este ojo del diablo un semblante horrible por sí mismo.

En este esquema de cosas el impulso a corroer al sujeto y a rasgar la pantalla ha llevado a Sherman de las obras tempranas, en las que el sujeto está atrapado en la mirada, a través de las obras intermedias, en las que está invadido por la mirada, hasta las obras tardías, en las que está obliterado por la mirada, únicamente para retornar como partes disjuntas de una muñeca. Pero este doble ataque al sujeto y a la pantalla no es exclusivo de ella; se da en varios frentes del arte contemporáneo, donde se pone a sueldo, casi abiertamente, al servicio de lo real.

Estas obras evocan lo real de diferentes maneras: empezaré por dos enfoques que tienen que ver con el ilusionismo. El primero implica un ilusionismo practicado menos en cuadros que con objetos (si vuelve la mirada al hiperrealismo, entonces es a las figuras de Duane Hanson y John de Andrea). Este arte hace intencionadamente lo que cierto arte hiperrealista y apropiacionista hacía inadvertidamente, que es llevar el ilusionismo al borde de lo real. Aquí el ilusionismo se emplea no para cubrir lo real con superficies simulacrales, sino para descubrirlo en cosas extrañas, que a menudo se incluyen también en las *performances*. A tal fin algunos artistas enajenan objetos cotidianos relacionados con el cuerpo (como sucede con los urinarios precintados y los fregaderos estirados de Robert Gober, la mesa de naturalezas muertas que se negaban a estar muertas de Charles Ray y los aparatos casi atléticos desarrollados por Matthew Barney como apoyos para las *performances*). Otros artistas enajenan objetos infantiles

⁴⁶ Sobre estas diferencias, véase «Conversation on the *Informe* and the *Abject*», *October* 67 (invierno de 1993).



Cindy Sherman, *Sin título #2*, 1977.



Cindy Sherman, *Sin título #153*, 1985.



Cindy Sherman, *Sin título #183*, 1988.



Cindy Sherman, *Sin título #190*, 1989.

que retornan del pasado, a menudo distorsionados en escala y proporción, con un toque misterioso (como en las pequeñas carretillas y las enormes ratas de Katarina Fritsch), patético (como en los animales hinchados del Ejército de Salvación de Mike Kelley), melancólico (como en los gorriones muertos con abrigos de punto de Annette Messager), o monstruoso (como en la cuna convertida en jaula psicótica de Gober). Sin embargo, aunque provocador, este enfoque ilusionista de lo real puede incurrir en un surrealismo codificado.

El segundo enfoque es lo opuesto al primero pero persigue el mismo fin: rechaza el ilusionismo e incluso cualquier sublimación de la mirada del objeto, en un intento de evocar lo real en sí mismo. Éste es el ámbito primordial del arte abyecto, que es llevado a las fronteras rotas del cuerpo violado. A menudo, como en la escultura agresiva-depresiva de Kiki Smith, este cuerpo es maternal y sirve como el medio de un ambivalente sujeto infantil que alternativamente lo daña y restaura: en *Hoyo* (1990), por ejemplo, este cuerpo aparece seccionado, como una vasija vacía, mientras en *Seno* (1986) parece un objeto sólido, casi autónomo e incluso autogenerado⁴⁷. Con frecuencia, asimismo, el cuerpo aparece como un doble directo del sujeto violado, cuyas partes se presentan como residuos de la violencia y/o huellas del trauma: las piernas con zapatos de Gober que se extienden, hacia arriba o hacia abajo, como cortadas por la pared, a veces con velas plantadas sobre los muslos o las nalgas tatuadas con música, son humilladas así (a menudo de un modo hilarante). La extraña ambición de este segundo enfoque es sacar el trauma del sujeto, con el aparente cálculo de que si no puede reclamarse su perdido *objet à*, al menos la herida que dejó atrás pueda sondarse (en griego *trauma* significa «herida»)⁴⁸. Sin embargo, este enfoque tiene también sus peligros, pues sondar la herida puede incurrir en un expresionismo codificado (como en la desublimación expresiva del arte diarista de Sue Williams y otros) o en un realismo codificado (como en el bohemio sueño de la fotografía *verité* de Larry Clark, Nan Goldin, Jack Pierson y otros). Y, sin embargo, este mismo problema puede ser provocador, pues plantea la cuestión, crucial para el arte objetual, de la posibilidad de una representación *obscena*, es decir, de una representación *sin* escena sobre la que aparezca el objeto para el espectador. ¿Podría ser esta una de las diferencias entre lo *obsceno*, donde el objeto, sin escena, está demasiado cerca del espectador, y lo *pornográfico*, donde el objeto es puesto sobre la escena

⁴⁷ Para un análisis excelente de tal obra, véase Mignon NIXON, «Bad Enough Mother», *October* 71 (invierno de 1995). Nixon piensa esta obra en términos de una preocupación kleiniana por los parentescos entre objetos. Yo lo veo como un giro en el arte feminista que es afín a un giro en la teoría lacaniana de lo simbólico a lo real, un giro propuesto por Slavoj Žižek. A veces el aspecto de «objeto» de este arte expresa poco más que un esencialismo del cuerpo (por no hablar, como en Smith, de una iconografía de lo sensiblero), mientras que el aspecto de «real» expresa poco más que una nostalgia de una fundamentación experiencial.

⁴⁸ Es casi como si estos artistas no pudieran representar el cuerpo más que como violado, como si sólo se considerase representado en esta condición. De modo similar, la inclusión del cuerpo en la escena a menudo orientó el arte de la *performance* en los años setenta hacia el sadomasoquismo, igualmente como si sólo se considerara representado si estaba atado, enjaulado, etcétera.

para el espectador, el cual queda de este modo lo bastante distanciado para ser su *voyeur*?⁴⁹

El artificio de la abyección

Según la definición canónica de Kristeva, lo abyecto es aquello de lo que debo des-hacerme *a fin de ser un yo* (¿pero qué es lo que este yo primordial expulsa en primer lugar?). Es una sustancia fantasmal no solamente ajena al sujeto sino íntima con él; demasiado de hecho, y es esta superproximidad la que produce el pánico en el sujeto. De este modo, lo abyecto afecta a la fragilidad de nuestras fronteras, a la fragilidad de la distinción espacial entre las cosas en nuestro interior y en el exterior así como del paso temporal entre el cuerpo materno (de nuevo el ámbito privilegiado de lo abyecto) y la ley paterna. Espacial y temporalmente pues, la abyección es un estado en el que la subjetualidad es problemática, «en el que el significado se derrumba»; de ahí su atracción para los artistas de vanguardia que quieren perturbar estos ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad⁵⁰.

Esto sólo roza la superficie de lo abyecto, crucial como es para la construcción de la subjetividad, racista, homofóbica o de otra índole⁵¹. Aquí únicamente resaltaré las ambigüedades de la noción, pues la validez político-cultural del arte abyecto depende de estas ambigüedades, de cómo se deciden (o no). Algunas ya son familiares. ¿Puede lo abyecto representarse en absoluto? Si se opone a la cultura, ¿puede exponerse en la cultura? Si es inconsciente, ¿puede hacerse consciente y seguir siendo abyecto? En otras palabras, ¿puede haber una *abyección consciente* o es esto todo lo que puede haber? ¿Puede el arte abyecto escapar alguna vez a una utilización instrumental y aun moralista de lo abyecto? (En cierto sentido, ésta es la otra parte de la cuestión: ¿puede haber una evocación de lo obsceno que *no* sea pornográfica?)

En Kristeva la ambigüedad crucial es su deslizamiento entre la operación de *abyectar* y la condición de ser *abyecto*. Una vez más, abyectar es expulsar, separar; ser abyecto, por otra parte, es ser repulsivo, estar atascado, ser lo bastante sujeto únicamente para sentir esta subjetualidad en riesgo⁵². Para Kristeva la operación de *abyectar* es funda-

⁴⁹ «Obsceno» quizá no signifique «contra la escena», pero sugiere este ataque. No pocas imágenes contemporáneas únicamente presentan lo obsceno, lo convierten en temático o escénico y así lo controlan. De este modo, ponen lo obsceno al servicio de la pantalla-tamiz, no contra ella, que es lo que la mayor parte del arte abyecto hace, contrariamente a sus propios deseos. Pero entonces podría sostenerse que lo obsceno es la mayor defensa apotropaica contra lo real, el último refuerzo de la pantalla-tamiz de la imagen, no su último disolvente.

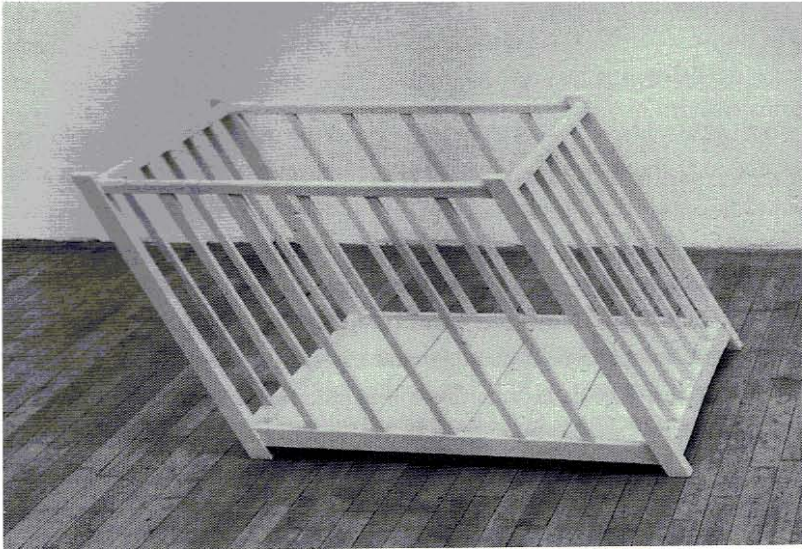
⁵⁰ Kristeva, *Powers of Horror*, cit., p. 2.

⁵¹ Véase en particular Judith BUTLER, *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, 1990, y *Bodies That Matter*, Nueva York, Routledge, 1993, donde se encuentran elaboraciones de lo abyecto kristeviano. Kristeva tiende a considerar primordial el disgusto; en su alzamiento del plano de la abyección sobre la homofobia, Butler tiende a considerar primordial la homofobia. Pero entonces ambas cosas podrían muy bien ser lo primordial.

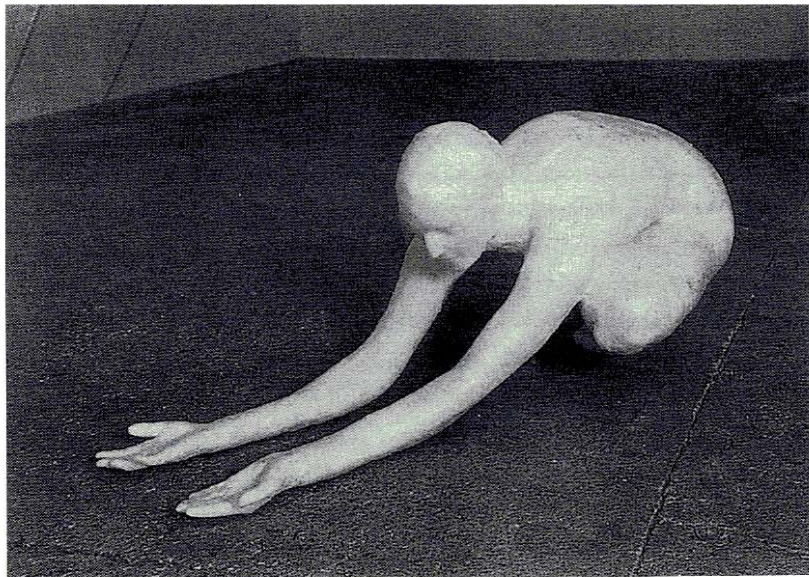
⁵² Ser abyecto es ser incapaz de abyección y ser completamente incapaz de abyección es estar muerto, lo cual hace del cadáver el último (no)sujeto de la abyección.



Robert Gober, *Sin título*, 1990



Robert Gober, *Corralito inclinado*, 1987.



Kiki Smith, *Sin título*, 1992.

mental para el sostenimiento tanto del sujeto como de la sociedad, mientras que la condición de *ser abyecto* es corrosiva de ambas formaciones. ¿Es, pues, lo abyecto desbaratador o de alguna manera fundacional de los órdenes subjetivo y social, una crisis o de alguna manera una confirmación en estos órdenes? Si un sujeto o una sociedad abyectan lo ajeno en su interior, ¿no es la abyección una operación reguladora? (En otras palabras: ¿podría ser la abyección a la regulación lo que la transgresión al tabú? «La transgresión no niega el tabú», reza la famosa formulación de Bataille, «sino que lo trasciende y lo completa».)⁵³ ¿O bien puede el *estado* de abyección ser remedado de un modo que reclame, para perturbarla, la *operación* de la abyección?

En la escritura moderna, Kristeva considera la abyección como conservadora e incluso defensiva. «Al borde de lo sublime», lo abyecto pone a prueba los límites de la sublimación, pero incluso escritores como Louis-Ferdinand Céline subliman lo abyecto, lo purifican. Se esté o no de acuerdo con esta explicación, Kristeva sí insinúa un deslizamiento cultural hacia el presente. «En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado», declara enigmáticamente, la tarea del artista ya no consiste en sublimar lo abyecto, elevarlo, sino en sondar lo abyecto, desentrañar «la “primacía” sin fondo constituida por la represión original»⁵⁴. En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado: Kristeva da a entender una crisis en la ley paterna que respalda al orden social⁵⁵. En términos de la visualidad aquí perfilada, esto da a entender asimismo una crisis de la pantalla-imagen, y algunos artistas sí la atacan, mientras que otros, bajo el supuesto de que está rasgada, buscan tras ella la obscena mirada-objeto de lo real. Por otro lado, en términos de lo abyecto, aun otros artistas exploran la represión del cuerpo material del que se dice que subyace al orden simbólico; es decir, explotan los efectos desbaratadores de sus restos materiales y/o metafóricos.

Aquí tanto la condición de pantalla-imagen como el orden simbólico son de suma importancia; localmente, la validez del arte abyecto depende de aquélla. Si es considerada intacta, el ataque a la pantalla-imagen podría conservar un valor transgresor. Sin embargo, si se la considera rasgada, tal transgresión podría estar fuera de lugar y esta vieja vocación de la vanguardia podría haber llegado a su término. Pero hay también una tercera opción, la de reformular esta vocación, *repensar la transgresión no como una ruptura producida por una vanguardia heroica fuera del orden simbólico, sino como una fractura producida por una vanguardia estratégica dentro del orden*⁵⁶. Desde este

⁵³ G. BATAILLE, *Erotism: Death and Sensuality*, 1957, trad. ingl. Mary Dalwood. San Francisco City Lights Books, 1986, p. 63 [ed. cast.: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 90]. Una tercera opción es que lo abyecto sea doble y que su transgresividad resida en esta ambigüedad.

⁵⁴ Kristeva, *Powers of Horror*, cit., p. 18.

⁵⁵ Pero entonces, ¿cuándo no? La noción de hegemonía sugiere que está siempre amenazada. A este respecto, el concepto de un orden simbólico puede proyectar una estabilidad que lo social no posee.

⁵⁶ El arte y la teoría radicales suelen celebrar las figuras fallidas (especialmente de la masculinidad) como transgresoras del orden simbólico, pero esta lógica vanguardista supone (¿afirma?) un orden estable con el que estas figuras se comparan. En *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 1996, Eric SANTNER ofrece un brillante repensamiento de esta lógica: reubica la transgresión *dentro* del orden simbólico, en un punto de crisis interna que él define como «la autoridad simbólica en estado de emergencia».

punto de vista, la meta de la vanguardia no consiste en romper absolutamente con este orden (este viejo sueño es descartado), sino en exponerlo en crisis, registrar sus puntos no sólo de derrumbe sino de ruptura, las nuevas posibilidades que tal crisis podría abrir.

En su mayor parte, sin embargo, el arte abyecto ha tomado otras dos direcciones. Como se ha sugerido, la primera consiste en identificarse con lo abyecto, acercarse a ello de alguna manera, sondar la herida del trauma, tocar la obscena mirada-objeto de lo real. La segunda consiste en representar la condición de la abyección a fin de provocar su operación, aprehender la abyección en el acto, hacerla reflexiva e incluso repelente por naturaleza. Pero esta mimesis puede también reconfirmar una abyección dada. Lo mismo que el viejo surrealista transgresor una vez llamó a la policía sacerdotal, así un artista abyecto (como Andrés Serrano) puede llamar a un senador evangélico (como Jesse Helms), al que se permite, en efecto, completar la obra negativamente. Más aún, lo mismo que la izquierda y la derecha pueden ponerse de acuerdo en los representantes sociales de lo abyecto, así pueden apoyarse en un intercambio público de disgusto, y este espectáculo puede dar inadvertidamente soporte a la normatividad tanto de la pantalla-imagen como del orden simbólico.

Estas estrategias del arte abyecto son por tanto problemáticas, como lo fueron hace más de sesenta años en el surrealismo. También el surrealismo se vio arrastrado a lo abyecto al poner a prueba la sublimación; de hecho, reivindicó como propio el punto en el que los impulsos desublimatorios se enfrentan a imperativos sublimatorios⁵⁷. Pero fue también en este punto donde el surrealismo se vino abajo, escindido entre las dos facciones principales encabezadas por Breton y Bataille. Según Breton, Bataille era un «filósofo-excremento» que se negaba a elevarse por encima de su altura, la mera materia, la mierda absoluta, a elevar lo bajo hasta lo alto⁵⁸. Para Bataille a su vez, Breton era una «víctima juvenil» envuelta en un juego edípico, una «pose icaria» adoptada no tanto para derogar la ley como para provocar su castigo: pese a todas sus confesiones de deseo, estaba tan comprometido con la sublimación como cualquier esteta⁵⁹. En otro lugar, Bataille llamó a esta estética *le jeu des transpositions* (el juego de las sustituciones), y en un célebre aforismo renegó de él por no estar a la altura del poder de las

⁵⁷ «Todo induce a creer», escribió Breton en el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), «que existe cierto punto de la mente en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginado, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse como contradicciones. Por más que se busque, nunca se hallará en las actividades de los surrealistas otro móvil que la esperanza de encontrar y fijar este punto» (en *Manifestoes of Surrealism*, trad. ingl. Richard Seaver y Helen R. Lane, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1972, pp. 123-24) [ed. cast.: *Manifiestos del surrealismo*, Cerdanyola, Labor, 1985, pp. 162-163]. No pocas obras destacadas de la modernidad sitúan este punto entre la sublimación y la desublimación (hay ejemplos en Picasso, Jackson Pollock, Cy Twombly, Eva Hesse y muchos más). Son privilegiados porque *necesitamos* esta tensión: la necesitamos para ser tratados de alguna manera, a la vez incitados y calmados, *manejados*.

⁵⁸ Véase Breton, *Manifestoes of Surrealism*, cit., pp. 180-187 [ed. cast. cit., pp. 231-236]. En un momento determinado, Breton acusa a Bataille de «psicastenia» (más sobre esto luego).

⁵⁹ Véase Bataille, *Vision of Excess*, cit., pp. 39-40. Más sobre esta oposición en mi *Compulsive Beauty*, cit., pp. 110-114.



Andrés Serrano, *El Cristo de la orina*, 1987.

perversiones: «Desafío a cualquier aficionado a la pintura a amar un cuadro tanto como un fetichista ama un zapato»⁶⁰.

Recuerdo esta vieja oposición por su perspectiva sobre el arte abyecto. En cierto sentido, Breton y Bataille tenían razón ambos, al menos cada uno en relación al otro. Breton y compañía sí solían actuar como víctimas juveniles que provocaban a la ley paterna *como para asegurarse de que seguía allí*, en el mejor de los casos pindiéndole neuróticamente castigo, en el peor demandando neuróticamente orden. Y esta pose icaria la adoptan los artistas y escritores contemporáneos casi demasiado ansiosos de decir obscenidades en el museo, casi demasiado dispuestos a ser pellizcados por Hilton Kramer o azotados por Jesse Helms. Por otro lado, el ideal bataillano —optar por el zapato maloliente en lugar de por el cuadro hermoso, fijarse en la perversión o atascarse en la abyección— la adoptan asimismo artistas y escritores contemporáneos descontentos no sólo con los refinamientos de la sublimación, sino con los desplazamientos del deseo. ¿Es ésta, pues, la opción que el artificio de la abyección nos ofrece: la travesura edípica o la perversión infantil? ¿Actuar sórdidamente con el secreto deseo de ser azotado o restregarse en la mierda con la secreta fe de que lo más profano podría convertirse en lo más sacro, lo más perverso en lo más potente?

En la abyecta puesta a prueba del orden simbólico se ha desarrollado una división general del trabajo según el género: los artistas que tantean el cuerpo maternal reprimido por la ley paterna suelen ser mujeres (por ejemplo, Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt), mientras que los artistas que adoptan una postura infantiloides para burlarse de la ley paterna suelen ser hombres (por ejemplo, Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake)⁶¹. En el arte contemporáneo esta mimesis de la regresión es pronunciada, pero tiene muchos precedentes. El dadá y el neodadá lo dominaron personas infantiloides: el niño anárquico de Hugo Ball y Claes

⁶⁰ Georges BATAILLE, «L'Esprit moderne et le jeu des transpositions». *Documents* 8 (1930). El mejor estudio de Bataille sobre este asunto es de Denis HOLLIER, *Against Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1989, especialmente pp. 98-115. En otro lugar, Hollier especifica el aspecto fijo de lo abyecto según Bataille: «Es el sujeto lo que es abyecto. Ahí es donde incide su ataque a la metafóricidad. Si uno muere, muere; no puede haber un sustituto. Lo que no se puede sustituir es lo que ata al sujeto y a lo abyecto. No puede ser sencillamente una sustancia. Tiene que ser una sustancia que se dirija a un sujeto, que lo ponga en riesgo, en una posición de la que no pueda escapar» («Conversation on the *Informe* and the *Abject*»).

⁶¹ La división dista de ser absoluta. Algunas artistas también se burlan de la ley paterna desde una postura infantilista, pero esta burla suele servirse de un vocabulario sádico-oral (por ejemplo, Pondick, Hayt), no sádico-anal, como sucede con la mayoría de los artistas. Asimismo, algunos artistas también evocan el cuerpo materno (por ejemplo, los juguetes blandos y las mantas en Kelley, que sin embargo son manchados e incluso profanados, como para registrar una agresión nacida del abandono). En otro registro, no son únicamente los hombres los que quieren ser malos chicos; algunas mujeres también: una ambición constatada en las exposiciones «Chicas malas» de 1994 en Nueva York [New Museum] y Los Ángeles (UCLA Wight Art Gallery). Respecto a este deseo de ser un chico malo, Mary Kelly ha señalado: «Históricamente vanguardia ha sido sinónimo de transgresión, de modo que el artista ha asumido lo femenino ya, como un modo de "ser otro", pero en último término lo hace como una forma de exhibición viril. De manera que lo que la chica mala hace tan diferente de la generación previa es adoptar la máscara del artista como femenino transgresor a fin de exhibir la virilidad de ella. En lenguaje de revistas, se diría: no está bien ser una chica que trata de ser un chico sin dejar de ser una chica» («A Conversation: Recent Feminist Practices», *October* 71 [invierno de 1995], p. 58).

Oldenburg, por ejemplo, o el sujeto autista en el Ernst de «Dadamax» y Warhol⁶². Sin embargo, figuras afines aparecieron también en el arte reaccionario: todos los payasos, muñecos y personajes parecidos en la pintura neofigurativa de finales de los años veinte y comienzos de los treinta y en la pintura neoexpresionista de finales de los setenta y comienzos de los ochenta. La validez política de esta regresión mimética no es, por tanto, estable. En los términos de Peter Sloterdijk, de que hemos hablado en el capítulo 4, puede ser *quínica*, lo cual lleva la degradación individual al punto de la condena social, o *cínica*, con lo cual el sujeto acepta esta degradación so pretexto de protección y/o provecho. El principal avatar del infantilismo contemporáneo es el obsceno payaso que aparece en Bruce Naumann, Kelley, McCarthy, Blake y otros; figura híbrida, parece a la vez quínica y cínica, en parte enfermo psicótico, en parte actor circense.

Como sugieren estos ejemplos, las personas infantiloides tienden a actuar en épocas de reacción político-cultural, como cifras de la alienación y la reificación⁶³. Sin embargo, estas figuras de la regresión pueden ser también figuras de la perversión, es decir, de la *père-version*, de un giro a partir del padre que es un retorcimiento de la ley. A comienzos de los noventa este desafío se puso de manifiesto en una ostentación general de la mierda (de sucedáneo de mierda: la mierda de veras rara vez se empleaba). Por supuesto, Freud entendió esta disposición al orden que era esencial para la civilización como una reacción contra el erotismo anal, y en *El malestar de la cultura* (1930) imaginó un mito del origen que implicaba una represión aún que afecta a la erección del hombre desde las cuatro a las dos patas. Este cambio de postura, según Freud, produjo una revolución en los sentidos: el olfato resultó degradado y la vista privilegiada; lo anal, reprimido, y lo genital, pronunciado. El resto es literalmente historia: con la exposición de sus genitales, el hombre volvió a sintonizar con una frecuencia sexual que era continua, no periódica, y aprendió lo que era la vergüenza; y esta unión original de sexo y vergüenza le impelió a buscar una esposa, a formar una familia, a fundar una civilización, a llegar osadamente adonde ningún hombre había llegado antes. Este cuento tontorrón y heterosexista revela cómo la civilización se concibe en términos normativos: no sólo como una renuncia y una sublimación generales de los instintos, sino una reacción específica contra el erotismo anal que implica una abyección específica de la homosexualidad⁶⁴.

⁶² «Yo estoy por un arte de olores infantiles, por un arte de hijo de mamá» (Claes OLDENBURG, *Store Days*, Nueva York. The Something Else Press, 1967).

⁶³ Véase Benjamin H. D. BUCHLOH, «Figures of Authority, Ciphers of Regression», en *October* 16 (primavera de 1981): «En la pintura de ese período [los años veinte] este nuevo icono del payaso únicamente es igualado en frecuencia por la representación del *manichino*, el muñeco de madera, el cuerpo reificado, que tiene su origen en la decoración de escaparates y en los elementos del estudio del artista clásico. Si el primer icono aparece en el contexto del carnaval y el circo como las máscaras de la alienación de la historia actual, el segundo aparece en el escenario de la reificación» (p. 53).

⁶⁴ Abjecto y reprimido, «fuera» y «debajo»: estos términos se hacen críticos, capaces de descubrir los aspectos heterosexistas de estas operaciones. Pero esta lógica puede también aceptar una reducción de la homosexualidad masculina al erotismo anal. Más aún, como pasa con la burla infantiloides de la ley paterna, puede aceptar el dominio de los mismos términos a los que se opone.

A esta luz, el movimiento de la mierda en el arte contemporáneo puede pretender una inversión simbólica de este primer paso en la civilización, de la represión de lo anal y lo olfativo. Como tal, puede también pretender una inversión simbólica de la visualidad fálica del cuerpo erecto como modelo primario de la pintura y la escultura tradicionales: la figura humana como a la vez tema y marco de representación en el arte occidental. Este doble desafío de la sublimación visual y la forma vertical es una fuerte corriente subterránea en el arte del siglo XX (que podría titularse «El malestar de la visualidad»)⁶⁵, y que a veces se expresa en una ostentación del erotismo anal. «El erotismo anal encuentra una aplicación narcisista en la producción del desafío», escribió Freud en su ensayo de 1917 sobre el tema; también, podría añadirse, en el desafío vanguardista, desde los molinillos de chocolate de Duchamp hasta los montículos de sucedáneo de mierda de John Miller, pasando por las latas de *merde* de Pietro Manzoni⁶⁶. Estos diferentes gestos no tienen todos la misma validez. En el arte contemporáneo el desafío erótico-anal es a menudo autoconsciente, incluso autoparódico: no solamente pone a prueba la autoridad analmente represiva de la cultura museística tradicional (que es en parte una proyección edípica), sino que también se burla del narcisismo analmente erótico del artista-rebelde de vanguardia. «Hablemos de desobediencia» reza un letrero que engalanaba un bote de galletas de Mike Kelley. «Cagón y orgulloso de serlo» se lee en otro que se mofa de la autofelicitación del institucionalmente incontinente. («Hazte tú también una paja», añade este rebelde-artista, como para completar sus insultos a la civilización según Freud)⁶⁷.

Este desafío puede ser patético, pero, una vez más, también puede ser perverso, un retorcimiento de la ley paterna de la diferencia: sexual y generacional, étnica y social. Esta perversión es a menudo llevada a cabo mediante una regresión mimética a un mundo anal en el que las diferencias dadas podían ser transformadas⁶⁸. Éste es un espacio ficticio que artistas como Kelley y Miller instauran para el juego crítico. En *Dick/Jane* (1991), Miller mancha de marrón una muñeca rubia y de ojos azules y la

⁶⁵ Para una incisiva lectura de esta modernidad descontenta, véase Rosalind KRAUSS, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1992 [ed. cast.: *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997], y para una historia comprensiva de esta tradición antiofocular, véase Martin JAY, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.

⁶⁶ Sigmund FREUD, «On Transformations of Instinct as Exemplified in Anal Erotism», en *On Sexuality*, ed. Angela Richards, Londres, Penguin, 1977, p. 301 [ed. cast.: «Sobre las transformaciones de los instintos y especialmente del erotismo anal», en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 2038]. Sobre el primitivismo de este desafío vanguardista, véase mi «“Primitive” Scenes», *Critical Inquiry* (invierno de 1993). Las evocaciones del erotismo anal, como las «Pinturas negras» de Rauschenberg o los primeros *graffiti* de Twombly, pueden ser más subversivas que las declaraciones de desafío anal.

⁶⁷ KELLEY orienta este desafío infantilista hacia la disfunción adolescente (él ahonda mucho en las subculturas juveniles): «Un adolescente es un adulto disfuncional, y el arte es una realidad disfuncional, al menos en lo que a mí respecta» (citado en Elisabeth Sussman [ed.], *Catholic Tastes*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1994, p. 51).

⁶⁸ Véase Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Creativity and Perversion*, Nueva York, W. W. Norton, 1984. Chasseguet-Smirgel considera la analidad, problemáticamente, incluso homofóticamente, como lugar en el que son abolidas las diferencias.



John Miller, *Dick/Jane*, 1991.



Mike Kelley, *Descripción nostálgica de la inocencia de la infancia*, 1990, detalle.

entierra hasta el cuello en sucedáneo de mierda. Conocidos desde la vieja cartilla, Dick y Jane enseñaron a leer –y a cómo leer la diferencia sexual– a varias generaciones de niños norteamericanos. Sin embargo, en la versión de Miller Jane es convertida en Dick y el componente fálico es sumergido en un montículo anal. Como la barra del título, la diferencia entre macho y hembra se transgrede, se borra y subraya a la vez, como sucede con la diferencia entre blanco y negro. En resumen, Miller crea un mundo anal que pone a prueba los términos de la diferencia simbólica⁶⁹.

Kelley también sitúa a sus criaturas en un mundo anal. «Lo interconectamos todo, instauramos un campo», le dice el conejito al osito en *Teoría, basura, animales de peluche, Cristo* (1991), «de manera que ya no hay ninguna diferenciación»⁷⁰. Aquí también explora ese espacio en el que los símbolos no son estables, donde «los conceptos de *faeces* (dinero, regalo), *bebé* y *pene* aparecen indistintos y fácilmente intercambiables»⁷¹. Y tampoco celebra meras indistinciones tanto como enturbia la diferencia simbólica. *Lumpen*, la palabra alemana para «trapo» de la que proceden *Lumpensammler* (el trapero que tanto interesó a Baudelaire) y *Lumpenproletariat* (la masa demasiado andrajosa para formar una clase por sí misma que tanto interesó a Marx: «la hez, desecho y escoria de todas las clases») ⁷², es una palabra crucial en el léxico de Kelley, que éste desarrolla como un tercer término, como lo obsceno, entre lo *informe* y lo abyecto. En cierto sentido hace aquello a lo que urge Bataille: piensa el materialismo a través de «hechos psicológicos o sociales»⁷³. El resultado es un arte de formas *lumpen* (sórdidos animales de juguete reunidos en feas masas, sucios tapetes extendidos sobre figuras repugnantes), temas *lumpen* (imágenes de suciedad y basuras) y personas *lumpen* (hombres disfuncionales que construyen aparatos raros adquiridos de oscuros catálogos en sótanos y patios traseros). La mayoría de estas cosas se resisten a la configuración formal, no digamos a la sublimación cultural o la redención social. En la medida en que tiene un referente social, pues, el *Lumpen* de Kelley (a diferencia del *Lumpen* de Luis Bonaparte, Hitler o Mussolini) se resiste al moldeado, cuánto más a la movilización. ¿Pero constituye esta indiferencia una política?

A menudo, en el culto a la abyección con el que el arte abyecto está emparentado (el culto a los gandules y perdedores, a lo cutre y la Generación X), esta postura de indiferencia expresaba poco más que una fatiga con la política de la diferencia (social, sexual, étnica). A veces, sin embargo, insinuaba una fatiga más fundamental: un extraño impulso a la indistinción, un paradójico deseo de no ser deseado, de juntarse con todo, una llamada de la regresión más allá de lo infantil a lo inorgánico⁷⁴. En un texto de

⁶⁹ Sin embargo, esta prueba corre el riesgo de una vieja asociación racista de la negritud con las heces.

⁷⁰ Mike KELLEY, *Theory, Carbage, Stuffed Animals, Christ*, citado en Sussman (ed.), *Catholic Tastes*, cit., p. 86.

⁷¹ Freud, «On Transformations of Instinct», cit., p. 298 [ed. cast. cit., p. 2035]. Kelley juega con conexiones antropológicas tanto como psicoanalíticas entre estos términos: heces, dinero, regalos, bebés, penes.

⁷² Karl MARX, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, en *Surveys from Exile*, ed. David Fernbach, Nueva York, Vintage Books, 1974, p. 197 [ed. cast.: *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 85].

⁷³ Bataille, *Visions of Excess*, cit. p. 15. De lo contrario, advierte Bataille, «el materialismo se verá como un idealismo senil».

⁷⁴ ¿De qué iba la música de Nirvana si no del principio del Nirvana, una nana tarareada al soñador compás del impulso de muerte? Véase mi «The Cult of Despair», *New York Times*, 30 de diciembre de 1994.

1937 crucial para el estudio lacaniano de la mirada, Roger Caillois, otro asociado a los surrealistas batailleanos, considera este impulso a la indistinción en términos de visibilidad, específicamente en términos de la asimilación de los insectos en el espacio a través del mimetismo⁷⁵. Aquí sostiene Caillois, no se trata de acción (como la adaptación protectora), mucho menos de subjetualidad (estos organismos están «desposeídos de [este] privilegio»), un estado al que él únicamente puede encontrar parecido, en el ámbito humano, con la esquizofrenia extrema:

Para estas almas desposeídas, el espacio parece ser una fuerza devoradora. El espacio las persigue, las rodea, las digiere en una gigantesca fagocitosis [consumo de bacterias]. Termina reemplazándolas. Entonces el cuerpo se separa del pensamiento, el individuo rompe la frontera de su piel y ocupa el otro lado de sus sentidos. Trata de mirarse a sí mismo desde cualquier punto en el espacio. Se siente convirtiéndose en espacio, *espacio oscuro en el que no pueden ponerse cosas*. Es similar, no simular a algo, sino simplemente *similar*. E inventa espacios de los que él es «la posesión convulsiva»⁷⁶.

El rompimiento del cuerpo, la mirada que devora al sujeto, el sujeto que se convierte en el espacio, el estado de simple similaridad: estos estados son evocados en el arte reciente, en imágenes de Sherman y otros, o en objetos de Smith y otros. Redefinido en términos de lo sublime, recuerda el ideal perverso de belleza, propuesto por el surrealismo: una posesión convulsiva del sujeto entregado a una *jouissance* mortal.

Si esta posesión convulsiva puede emparentarse con la cultura contemporánea, ha de escindirse en dos partes constituyentes: por una parte, un éxtasis en el desmoronamiento imaginado de la pantalla-imagen y/o el orden simbólico; por otra, un horror ante este acontecimiento fantasmagórico seguido por una desesperación por él. Algunas definiciones tempranas de la posmodernidad evocaban esta estructura *extática* del sentimiento, a veces en analogía con la esquizofrenia. De hecho, para Fredric Jameson el síntoma primordial de la posmodernidad es un derrumbre esquizofrénico en el lenguaje y la temporalidad que provoca una inversión compensatoria en la imagen y el instante⁷⁷. Y no fueron pocos los artistas que sí exploraron las intensidades simulacrales y los pastiches ahistóricos en los ochenta. En recientes insinuaciones de posmodernidad, sin embargo, domina la estructura *melancólica* del sentimiento, y a veces, como en Kristeva, también se lo asocia con un orden simbólico en crisis. Aquí los artistas son

⁷⁵ Roger CAILLOIS, «Mimicry and Legendary Psychastenia». *October* 31 (invierno de 1984). Denis Hollier glosa la «psicastenia» como sigue: «una gota en el nivel de la energía psíquica, una especie de detumescencia subjetiva, una pérdida de la sustancia del ego, un agotamiento depresivo próximo a lo que un monje llamó *acedia*» («Mimesis and Castration in 1937», en *October* 31, cit., p. 11).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁷ De esto se empezó a hablar en «Postmodernism and Consumer Society», en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983. Para una crítica de tales aplicaciones psicoanalíticas, véase Jacqueline ROSE, «Sexuality and Vision: Some Questions», en Foster (ed.), *Vision and Visuality*, cit. Esta versión extática no puede disociarse del *boom* de los primeros años ochenta ni de la melancólica versión del busto de finales de los ochenta y comienzos de los noventa.

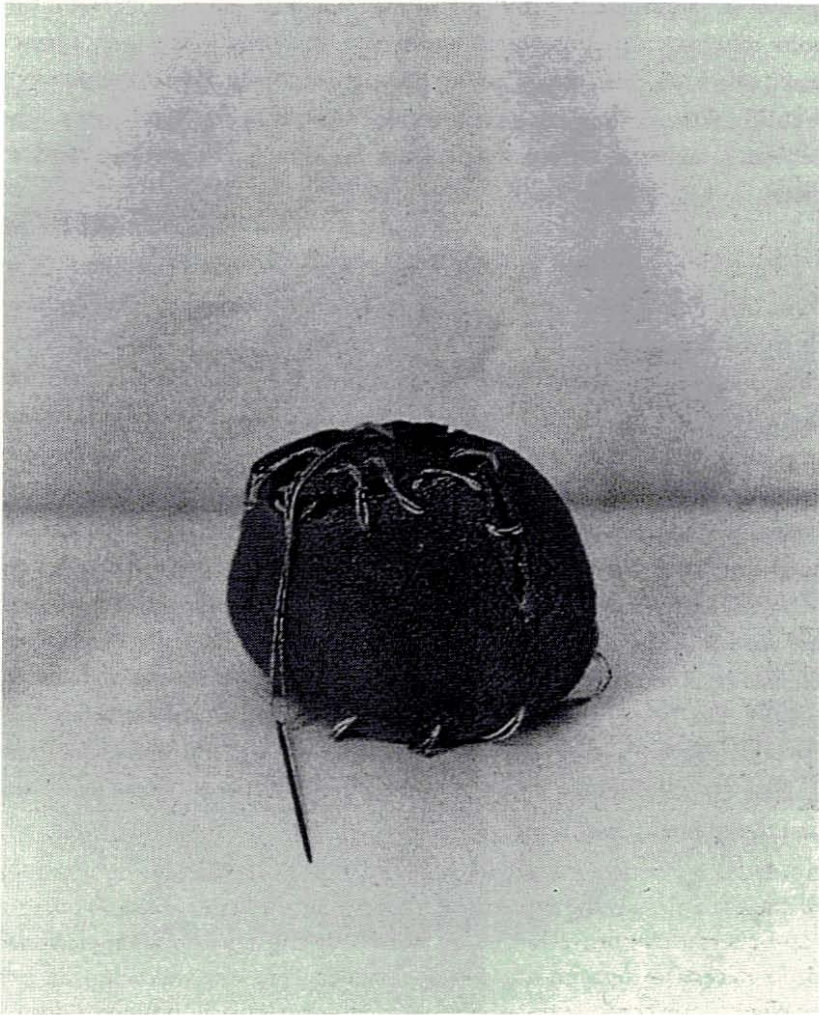
llevados no a las alturas de la imagen simulacral, sino a las bajezas del objeto depresivo. Si algunos altomodernos buscaban trascender la figura referencial y algunos posmodernos deleitarse en la imagen sin más, lo que quieren algunos tardoposmodernos es poseer la cosa real.

Hoy en día esta posmodernidad bipolar se encuentra orientado hacia un cambio cualitativo: no pocos artistas parecen impulsados por la ambición de habitar un lugar de afecto total y de ser purgados absolutamente de afecto, de poseer la obscena vitalidad de la herida y de ocupar la nihilidad radical del cadáver. Esta oscilación sugiere la dinámica de la conmoción psíquica eludida por el escudo protector que Freud desarrolló en su estudio del impulso de muerte y Walter Benjamin elaboró en su estudio de la modernidad baudeleriana, pero ahora llevada mucho más allá del principio del placer. El afecto puro, ningún afecto: *Duele, no puedo sentir nada*⁷⁸.

¿Por qué esta fascinación por el trauma, este deseo de abyección, hoy en día? Sin duda, hay motivos en el arte y en la teoría. Como se ha sugerido, existe insatisfacción con el modelo textualista de la cultura así como con la visión convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la posmodernidad postestructuralista, hubiera retornado como traumático. También, pues, hay desilusión con la celebración del deseo como pasaporte abierto de un sujeto móvil, como si lo real, despreciado por una posmodernidad *performativa*, fuera dirigido contra el mundo imaginario de una fantasía cautiva del consumismo. Pero hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento: la desesperación por la persistente crisis del sida, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delito sistemáticos, el destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto (cuando los ricos deciden no tomar parte en la revolución por arriba y los pobres son dejados en la miseria por abajo). La articulación de estas diferentes fuerzas es difícil, pero juntas impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección.

Uno de los resultados es el siguiente: para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de prueba de importantes atestigüaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder. Pero esta ubicación de la verdad ofrece peligros tales como la restricción de nuestro imaginario político a dos campos, la abyección y lo abyecto, y la asunción de que a fin de no ser contado ni entre los sexistas ni entre los racistas uno debe convertirse en el objeto fóbico de tales sujetos. Si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el Trabajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver. Esto es únicamente una política de la diferencia llevada a la indiferencia; es una política de la alteridad llevada a la

⁷⁸ Véase Sigmund FREUD, *Beyond the Pleasure Principle* (1920); trad. ingl. James Strachey, Nueva York. W. W. Norton, 1961 [ed. cast.: «Más allá del principio del placer». en *Obras completas*, vol. VII, Madrid. Biblioteca Nueva, 1974], y Walter BENJAMIN, «On Some Motifs in Baudelaire» (1939), en *Illuminations*, cit. [ed. cast.: «Sobre algunos temas en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980]. Esta bipolaridad de lo extático y lo abyecto puede ser la afinidad, a veces observada en la crítica cultural, entre lo barroco y lo posmoderno. Ambos se orientan hacia una demolición extática que es también una ruptura traumática: ambos están obsesionados con las figuras del estigma y la mancha.



Zoe Leonard, *Fruto cosido (a la memoria de David W)*, 1993.

nihilidad⁷⁹. «Todo se muere», dice el osito de Kelley. «Como nosotros», responde el conejito⁸⁰. Sin embargo, ¿es este punto de nihilidad el epítome del empobrecimiento, donde el poder no puede penetrar, o un lugar del que el poder emana en una forma nueva? ¿Es la abyección un rechazo del poder, su treta o su reinención?⁸¹ Finalmente, ¿es la abyección un espacio-tiempo más allá de la redención, o la vía más rápida de los santos-pillos contemporáneos a la gracia?

En diversas culturas artísticas, teóricas y populares (en el SoHo, en Yale, en *Oprah*) hay una tendencia a redefinir la experiencia, individual e histórica, en términos de trauma. Por un lado, en el arte y la teoría el discurso del trauma continúa la crítica postestructuralista del sujeto por otros medios, pues de nuevo, en un registro psicoanalítico, no hay sujeto del trauma; la posición es evacuada, y en este sentido aquí es donde más radical resulta la crítica del sujeto. Por otro lado, en la cultura popular, el trauma se trata como un acontecimiento que garantiza al sujeto, y en este registro psicologista el sujeto, por más que perturbado, retorna a toda prisa como testigo, como superviviente. Aquí es incluso un sujeto traumático, y tiene autoridad absoluta, pues uno no puede poner en duda el trauma de otro: uno únicamente puede creérselo, incluso identificarse con él, o no. *En el discurso del trauma, pues, el sujeto es evacuado y elevado a la vez.* Y de este modo el discurso del trauma resuelve mágicamente dos imperativos contradictorios en la cultura de hoy en día: los análisis deconstructivos y la política de la identidad. Este extraño renacimiento del autor, esta paradójica condición de autoridad ausente, constituye un significativo giro en el arte, la crítica y la política cultural contemporáneos. Aquí el retorno de lo real converge con el retorno de lo referencial, y a esta cuestión paso a continuación⁸².

⁷⁹ Cuestionarse esta indiferencia no es denigrar una política no comunitaria, una posibilidad explorada en la crítica cultural (por ejemplo, Leo Bersani) y en la teoría política (por ejemplo, Jean-Luc Nancy).

⁸⁰ Kelley, citado en Sussman (ed.), *Catholic Tastes*, cit., p. 86.

⁸¹ «El autodespojamiento en estos artistas es también una renuncia a la autoridad cultural», escriben Leo BERSANI y Ulysse DUTOIT de Samuel Beckett, Mark Rothko y Alain Resnais en *Arts of Impoverishment*, Cambridge, Harvard University Press, 1993. Pero entonces preguntan: «¿Podría haber, sin embargo, un "poder" en tal impotencia?» Si es así, ¿no debería ser a su vez cuestionado?

⁸² Unos cuantos comentarios suplementarios: (1) Si hay, como algunos han destacado, un giro autobiográfico en el arte y la crítica, es con frecuencia un género paradójico, pues una vez más, *per trauma*, ahí puede no haber ningún «yo». (2) Del mismo modo que el depresivo es doblado por el agresivo, así el traumatizado puede volverse hostil y el violado puede violar a su vez. (3) La reacción contra el postestructuralismo, el retorno de lo real, expresa también una nostalgia por categorías universales del ser y la experiencia. La paradoja es que este renacimiento del humanismo ocurriría en el registro de lo traumático. (4) En algunos momentos de este capítulo he permitido que el trauma y la abyección entraran en contacto, como lo hacen en la cultura, aunque teóricamente son distintos, desarrollados en diferentes líneas de psicoanálisis.

**THE GOVERNMENT HAS
BLOOD ON ITS HANDS**



**ONE AIDS DEATH
EVERY HALF HOUR**

Gran Fury, Póster de ACT-UP, 1988.

EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO

Una de las intervenciones más importantes en la relación entre la autoridad artística y la política cultural es «El autor como productor» de Walter Benjamin, presentado por primera vez como conferencia en abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París. Allí, bajo la influencia del teatro épico de Bertolt Brecht y los experimentos factográficos de escritores soviéticos como Sergei Tretiakov, Benjamin llamó al artista de izquierdas a «alinearse con el proletariado»¹. En el París de 1934 esta llamada no era radical; el enfoque, sin embargo, sí lo era. Pues Benjamin urgía al artista «avanzado» a intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de producción artística, a cambiar la «técnica» de los medios de comunicación tradicionales, a transformar el «aparato» de la cultura burguesa. No bastaba con una «tendencia» correcta; eso era asumir un lugar «junto al proletariado». Y «¿qué clase de lugar es ese?», preguntaba Benjamin en líneas que aún pican: «El de un benefactor, el de un mecenas ideológico: un lugar imposible».

Este famoso argumento se basa en algunas oposiciones. Tras la «privilegiación» de la «técnica» por encima del «tema» y de la «posición» por encima de la «tendencia», hay una «privilegiación» implícita del productivismo por encima del *Proletkult*, dos movimientos rivales en los primeros tiempos de la Unión Soviética. El productivismo contribuyó a desarrollar una nueva cultura proletaria mediante la extensión de los experimentos formales constructivistas a la producción industrial real; de este modo trataba de *derrocar* el arte y la cultura burgueses. No menos comprometido políticamente, el *Proletkult* contribuyó a desarrollar una cultura proletaria en el sentido más tradicional de la palabra; trataba de *superar* el arte y la cultura burgueses. Para Benjamin esto no bastaba; de nuevo implícitamente, acusaba a los movimientos como el *Proletkult* de un

¹ Walter BENJAMIN, *Reflexions*, ed. Peter Demetz, trad. ingl. Edmund Jephcott, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 220-238. A menos que se indique otra cosa, todas las siguientes referencias a Benjamin proceden de este texto.

mecenazgo ideológico que colocaba al trabajador en la posición de un otro pasivo². Aunque difícil, la solidaridad con los productores que para Benjamin contaba era la solidaridad en la práctica material, no únicamente en el tema artístico o la actitud política.

Un vistazo a este texto revela que dos oposiciones que todavía afectan a la recepción del arte en los años 1980-1990 —la cualidad estética frente a la relevancia política, la forma frente al contenido— eran «sempiternas y estériles» ya en 1934. Benjamin trató de superar estas oposiciones en la *representación* mediante el tercer término de la *producción*, pero ninguna de las dos oposiciones ha desaparecido. A comienzos de los años ochenta algunos artistas y críticos *retornaron* al «autor como productor» para elaborar versiones contemporáneas de estas *antítesis* (por ejemplo, teoría frente a activismo)³. Esta lectura de Benjamin, por tanto, difería de su recepción a finales de los setenta; en una *retractación* de su propia trayectoria, los desbaratamientos alegóricos de la imagen y el texto fueron aproximados a las intervenciones político-culturales. Lo mismo que Benjamin había respondido a la estetización de la política bajo el fascismo, así estos artistas y críticos respondieron a la capitalización de la cultura y la privatización de la sociedad bajo Reagan, Thatcher, Kohl y compañía, aunque estas transformaciones hacían más difícil tal intervención. De hecho, cuando esta intervención no se restringió al aparato artístico únicamente, sus estrategias fueron más situacionistas que productivistas, es decir, se preocupaban más de las reinscripciones de las representaciones dadas⁴.

Esto no es decir que las acciones simbólicas no fueron eficaces; muchas lo fueron, especialmente entre mediados y finales de los ochenta, en torno a la crisis del sida, el derecho al aborto y el *apartheid* (estoy pensando en proyectos de grupos de artistas

² Explícitamente Benjamin sólo acusa a dos movimientos, el activismo y la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad): el primero, asociado con escritores como Heinrich Mann y Alexander Döblin, proporciona al aparato burgués temas revolucionarios, mientras el segundo, asociado con el fotógrafo Albert Renger-Patzsch, sirve «para renovar desde dentro —es decir, elegantemente— el mundo tal cual es». De hecho, sigue diciendo Benjamin en términos hoy en día relevantes, esta fotografía convierte «incluso la pobreza abyecta [...] en un objeto de disfrute».

³ Véase, por ejemplo, Benjamin BUCHLOH, «Since Realism there was... (on the current conditions of factographic art)», en Marcia Tucker (ed.), *Art & Ideology*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984. Buchloh se ocupa de la obra de Allan Sekula y Fred Lonidier en particular.

⁴ «El autor como productor» derivaba de la única conjunción altomoderno de innovación artística, revolución socialista y transformación tecnológica, e incluso entonces Benjamin llegó tarde; Stalin había condenado la cultura vanguardista (el productivismo sobre todo) en 1932, un acontecimiento que modula cualquier lectura de este texto. Hoy en día la triangulación altomoderna hace tiempo que desapareció: no hay revolución socialista en el sentido tradicional, y la transformación tecnológica únicamente ha desplazado a los artistas y los críticos del modo dominante de producción. En resumen, por sí solas las estrategias productivistas distan de ser las adecuadas.

En el arte y la teoría de posguerra quedan vestigios del productivismo, en primer lugar bajo el disfraz proletario adoptado por los escultores desde David Smith a Richard Serra, y luego en la retórica de la producción del arte de postestudio y la teoría textual (por ejemplo, *Tel Quel* en Francia). A principios de los años setenta, sin embargo, surgieron críticas del productivismo; Jean Baudrillard sostuvo que los medios de representación se habían convertido en tan importantes como los medios de producción (véase capítulo 4, nota 50). Esto llevó a un giro situacionista en la intervención cultural (de los medios de comunicación, la ubicación, el enfoque, etc.), ahora seguido, en mi opinión, por un giro etnográfico. (En «Some Uses and Abuses of Russian Constructivism», en Richard Andrews (ed.), *Art into Life*, Nueva York, Rizzoli, 1990, rastreo el legado productivista.)

ACT-UP, carteles de Barbara Kruger, proyecciones de Krzysztof Wodiczko). Pero aquí no me ocuparé de eso. Por el contrario, en mi opinión en el arte avanzado de izquierdas ha surgido un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del «autor como productor»: *el artista como etnógrafo*.

La política cultural de la alteridad

En este nuevo paradigma el objeto de la contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), sus definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad. Pero el tema de la asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces. Por sutil que pueda parecer, este deslizamiento desde un tema definido en términos de *relación económica* a uno definido en términos de *identidad cultural* es significativo, y luego lo comentaré más detenidamente. Aquí, sin embargo, deben rastrearse los paralelismos entre estos dos paradigmas, pues algunos supuestos del viejo modelo del productor persisten, a veces problemáticamente, en el nuevo paradigma del etnógrafo. En primer lugar, está el supuesto de que el lugar de la transformación política es asimismo el lugar de la transformación artística, y de que las vanguardias políticas *localizan* a las vanguardias artísticas y, bajo ciertas circunstancias, las sustituyen. (Este mito es básico para las explicaciones izquierdistas del arte moderno: idealiza a Jacques-Louis David en la Revolución Francesa, a Gustave Courbet en la Comuna de París, a Vladimir Tatlin en la Revolución Rusa, etc.)⁵. En segundo lugar, está el supuesto de que este sitio está siempre *en otra parte*, en el campo del otro –en el modelo del productor, con el otro social, el proletariado explotado; en el modelo del etnógrafo, con el otro cultural, oprimido poscolonial, subalterno o subcultural–, y de que esta otra parte, este fuera, es el punto de apoyo arquimédico con el que se transformará o al menos *subvertirá* la cultura dominante. En tercer lugar, el supuesto de que el artista invocado *no* es percibido como social y/o culturalmente otro, no tiene sino un acceso limitado a esta alteridad transformadora, y de que si es percibido como otro, tiene un acceso automático a ésta. Tomados conjuntamente, estos tres supuestos pueden llevar a un punto de conexión menos deseado con la explicación benjaminiana del autor como productor: el peligro, para el artista como etnógrafo, del «mecenazgo ideológico»⁶.

⁵ Llamarlo mito no es decir que no es *nunca* verdadero, sino cuestionar que sea *siempre* verdadero, y preguntar si podría oscurecer otras articulaciones de lo político y lo artístico. En cierto sentido, la sustitución del arte por la política desplaza ahora la sustitución de la política por la teoría.

⁶ Este peligro debería distinguirse de «la indignidad de hablar para otros». En una «entrevista imaginaria» de 1983 con este título, Craig OWENS llamó a los artistas a ir más allá de la problemática productivista para «desafiar la misma actividad de representación» (en William Olander [ed.], *Art and Social Change*. Oberlin. Oberlin College, 1983). A pesar de este lenguaje postestructuralista, «la indignidad de hablar para otros» presenta a la representación como desplazamiento literal. Este tabú inundó la izquierda cultural norteamericana de los años ochenta, donde tuvo como efecto un silencio hipercrítico tanto como un discurso alternativo.

Este peligro puede derivarse de la supuesta escisión en la identidad entre el autor y el trabajador o el artista y el otro, pero puede también surgir en la misma identificación (o, para usar el antiguo lenguaje, compromiso) asumida para superar esta escisión. Por ejemplo, el autor del *Proletkult* podría ser un mero compañero de viaje del trabajador no debido a ninguna diferencia esencial en la identidad, sino porque la identificación con el trabajador aliena al trabajador, confirma en lugar de cerrar la brecha entre ambos mediante una representación reductora, idealista o si no bastarda. (Esta alteración en la identificación, en la representación, preocupa a Benjamin en relación con el *Proletkult*.) Una alteración aún puede ocurrir con el artista como etnógrafo *vis-à-vis* el otro cultural. Por supuesto, el peligro del patronazgo ideológico no es menor para el artista identificado como otro que para el autor identificado como proletario. De hecho, este peligro puede ahondarse entonces, pues al artista se le puede pedir que asuma los papeles de nativo e informante así como de etnógrafo. En resumen, identidad no es lo mismo que identificación, y las aparentes simplicidades de la primera no deben sustituir las complicaciones reales de la segunda.

Un marxista estricto podría cuestionar el paradigma del informante/etnógrafo en el arte porque desplaza la problemática de la explotación clasista y capitalista a la de la opresión racista y colonialista, o bien, más sencillamente, porque desplaza lo social a lo cultural o lo antropológico. Un postestructuralista estricto podría cuestionar este paradigma por la razón contraria: porque no desplaza lo suficiente la problemática del productor, porque tiende a conservar su estructura de lo político, a retener la noción de un *sujeto* de la historia, a definir esta posición en términos de *verdad* y a localizar esta verdad en términos de *alteridad* (de nuevo, lo que a mí me interesa aquí es la política del otro, primero proyectado, luego apropiado).

Desde esta perspectiva postestructuralista el paradigma del etnógrafo, como el modelo del productor, no consigue reflejarse en su *supuesto realista*: que el otro, aquí poscolonial, allí proletario, está de alguna manera en la realidad, en la verdad, no en la ideología, porque es socialmente oprimido, políticamente transformador y/o materialmente productor. (Por ejemplo, en 1957 Roland Barthes, que luego se convirtió en el crítico más prominente del supuesto realista, escribió: «Hay por tanto un lenguaje que no es mítico, el lenguaje del hombre como productor: allí donde el hombre habla a fin de transformar la realidad y no ya de conservarla como una imagen, allí donde vincula su lenguaje a la producción de cosas, el metalenguaje se refiere a un lenguaje-objeto y el mito es imposible. Por eso es por lo que el lenguaje revolucionario adecuado no puede ser mítico»⁷.) Con frecuencia, este supuesto realista se combina con una *fantasía primitivista*: que el otro, normalmente supuesto que es de color, tiene acceso especial a procesos psíquicos y sociales primarios que al sujeto blanco le están de alguna manera vedados, una fantasía que es tan fundamental para las modernidades pri-

⁷ Roland BARTHES, *Mythologies*, trad. ingl. Annette Lavers. Nueva York, Hill and Wang, 1972, p. 146 [ed. cast.: *Mitologías* (1980), Madrid, Siglo XXI, ¹²1997, p. 242]. No solamente es mítico también el lenguaje revolucionario (aquí es igualmente masculinista), sino que la misma noción de lenguaje, que se sitúa entre lo productivista y lo performativo, es casi mágica: el lenguaje aquí confiere realidad, la conjura.

mitivistas como el supuesto realista lo es para las modernidades productivistas⁸. En ciertos contextos ambos mitos son efectivos e incluso necesarios: el supuesto realista para afirmar la verdad de una posición política o la realidad de una opresión social, y la fantasía primitivista para desafiar las convenciones represivas de la sexualidad y la estética. Sin embargo, la codificación automática de la diferencia aparente como identidad manifiesta y de la otredad como exterioridad debe ponerse en tela de juicio. Pues esta codificación no solamente podría esencializar la identidad, sino que también podría restringir la identificación tan importante para la afiliación cultural y la alianza política (la identificación no siempre es mecenazgo ideológico).

Hay dos precedentes importantes del paradigma del etnógrafo en el arte contemporáneo en que la fantasía primitivista es más activa: el surrealismo disidente asociado con Georges Bataille y Michael Leiris a finales de los años veinte y comienzos de los treinta, y el movimiento de la *négritude* asociado con Léopold Senghor y Aimé Césaire a finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta. De maneras diferentes, ambos movimientos conectaron el potencial transgresor del inconsciente con la alteridad radical del otro cultural. Así, Bataille relacionó los impulsos autodestructivos en el inconsciente con los sacrificios rituales en otras culturas, mientras que Senghor oponía una emocionalidad fundamental para las culturas africanas a la racionalidad fundamental para las tradiciones europeas⁹. Por más que trastornadoras en el contexto, estas asociaciones primitivistas llegaron a limitar ambos movimientos. El surrealismo disidente quizá haya explorado la otredad cultural, pero únicamente en parte para abandonarse a un ritual de la autoalteración (el ejemplo clásico es *L'Afrique fantôme*, la «autoetnografía» llevada a cabo por Leiris con la misión etnográfico-museológica francesa de Dakar a Yibuti en 1931)¹⁰. Asimismo, el movimiento de la *négritude* quizá haya revaluado la otredad cultural, pero únicamente en parte para ser constreñido por esta segunda naturaleza, por sus estereotipos esencialistas de la negritud, la emocionalidad, lo africano frente a lo europeo, etc. (estos problemas fueron articulados por vez primera por Frantz Fanon y más tarde desarrollados por Wole Soyinka y otros)¹¹.

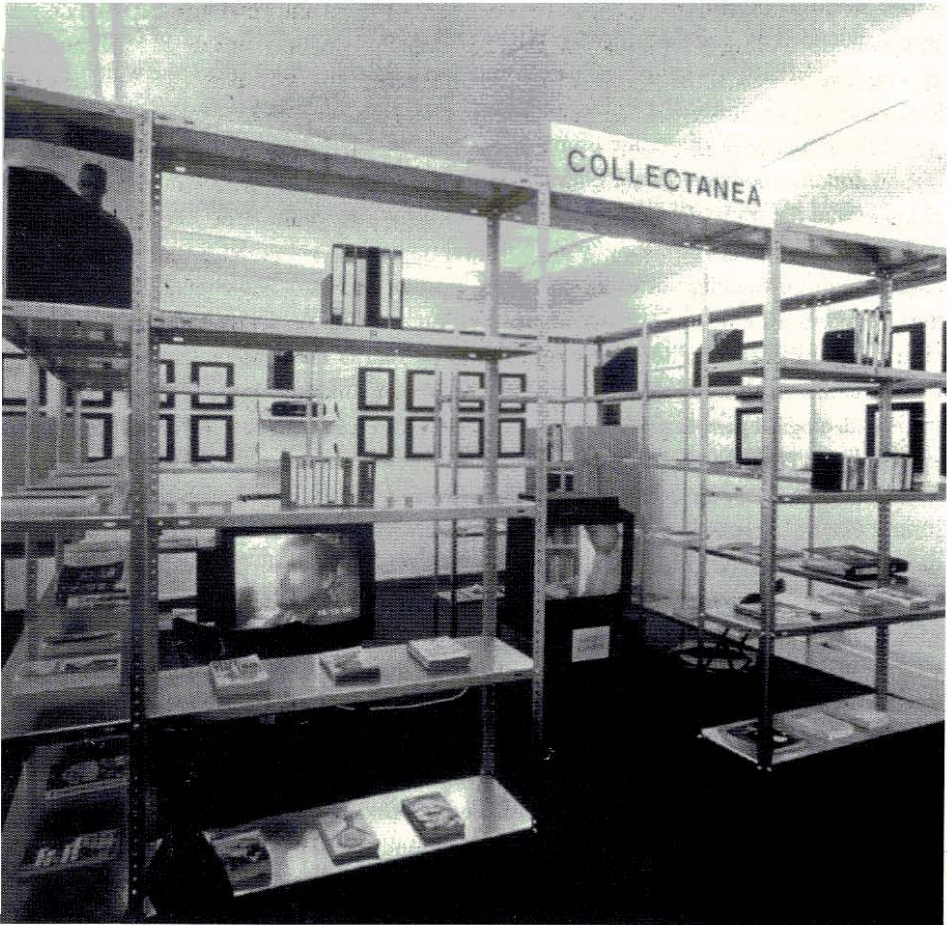
En el arte casi antropológico de hoy en día la asociación primitivista del inconsciente y el otro rara vez se da de este modo. En ocasiones la fantasía es tomada como tal, críticamente, como en *Visto* (1990) de Renée Green, donde se coloca al espectador ante dos fantasmas europeos de la excesiva sexualidad femenina africana (americana), la Venus

⁸ La fantasía primitivista puede también operar en las modernidades productivistas, al menos en la medida en que el proletariado es a menudo visto también como primitivista en este sentido, a la vez negativa (la masa como horda original) y positivamente (el proletariado como colectivo tribal).

⁹ Por ejemplo, véase BATAILLE, «The Notion of Expenditure» (1933), en *Visions of Excess*, ed. y trad. ingl. Allan Stockl, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1985, y SENGHOR, *Anthologie de la Nouvelle Poésie et Malagache d'Expression Française*, París, Presses Universitaires de France, 1948.

¹⁰ James CLIFFORD describe el texto de Leiris como «autoetnografía» en *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 170.

¹¹ Véase F. FANON, «The Fact of Blackness», en *Black Skin, White Masks* (1952), trad. ingl. Charles Lam Markmann, Nueva York, Grove Press, 1967, y W. SOYINKA, *Myth, Literature, and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.



Renée Green, *Import/Export Funk Office*, 1992, detail.

hotentote de mediados del siglo XIX (representada por una autopsia) y la bailarina de jazz de comienzos del siglo XX Josephine Baker (fotografiada en una famosa pose desnuda), o en *Pesadillas de vainilla* (1986), de Adrian Piper, donde los fantasmas raciales invocados en los anuncios de modas en el *New York Times* se convierten en otros tantos espectros negros para deleite y horror de los consumidores blancos. En otras ocasiones, sin embargo, la fantasía primitivista es absorbida por el supuesto realista, de modo que ahora se sostiene que *el otro* está *dans le vrai*. La versión primitivista del supuesto realista, esta ubicación de la verdad política en un otro o exterior proyectados, tiene efectos problemáticos más allá de la codificación automática de la identidad *vis-à-vis* la alteridad antes señalada. En primer lugar, este exterior no es otro en ningún sentido sencillo. En segundo lugar, esta ubicación de la política como exterior y otra, como oposición trascendental, puede distraer de una política del aquí y el ahora, de la contestación inmanente.

Primeramente está el problema de la proyección de este exterior-otro. En *El tiempo y el otro: Cómo construye su objeto la antropología* (1983), Johannes Fabian sostiene que la antropología se fundó sobre una proyección del tiempo en el espacio basada en dos presupuestos: «1. El tiempo es inmanente al mundo (o la naturaleza, o el universo, dependiendo del argumento) y por tanto coextensivo con éste; 2. Las relaciones entre las partes del mundo (en el sentido más amplio de las entidades tanto naturales como socioculturales) pueden entenderse como relaciones temporales. La dispersión en el espacio refleja directamente, lo cual no es decir simplemente o de un modo obvio, la secuencia en el Tiempo»¹². Con el espacio y el tiempo así proyectados el uno en el otro, «allí» se convirtió en «entonces» y lo más remoto (en cuanto medido desde una especie de meridiano de Greenwich de la civilización europea) se convirtió en lo más primitivo. Esta proyección de lo primitivo era manifiestamente racista: en el imaginario blanco occidental su ubicación era siempre oscura. Persiste tenazmente, sin embargo, porque es fundamental a las narraciones de la historia-como-desarrollo y la civilización-como-jerarquía. Estas narraciones decimonónicas son residuales en discursos como el psicoanálisis y disciplinas como la historia del arte, que con frecuencia todavía dan por supuesta una conexión entre el desarrollo (ontogenético) del individuo y el desarrollo (filogenético) de la especie (como en la civilización humana, el mundo del arte, etc.). En esta asociación el sujeto blanco occidental proyecta primeramente lo primitivo como un estadio primario de la historia cultural y luego lo reabsorbe como un estadio primario de la historia individual. (Así, en *Tótem y tabú* [1913], subtítulo «Algunos rasgos comunes entre la psicología de los salvajes y de los neuróticos», Freud presenta lo primitivo como «una imagen bien conservada de un estadio temprano de nuestro propio desarrollo»¹³.) Una vez más, esta asociación de lo primitivo y lo prehistórico y/o lo preedípico, el otro y el

¹² Johannes FABIAN, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, pp. 11-12. Para un estudio de las proyecciones afines en la historia del arte, véase mi «The Writing on the Wall», en Michael Govan (ed.), *Lothar Baumgarten, America: Invention*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1993.

¹³ Sigmund FREUD, *Tótem and Taboo*, trad. ingl. James Strachey, Nueva York, W.W. Norton, 1950, p. 1 [ed. cast.: *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 1747]. Esta extraña asociación de lo

inconsciente, es la fantasía primitivista. Aunque revaluada por Freud, para el cual los neuróticos podemos ser también salvajes, o por Bataille y Leiris o por Senghor y Césaire, para los cuales tal otredad es la mejor parte de nosotros, esta fantasía no está deconstruida. Y en la medida en que la fantasía primitivista no está desarticulada, en la medida en que el otro sigue confundido con el inconsciente, las exploraciones de la alteridad hasta el día de hoy «alterarán» al yo a la manera antigua en que el otro sigue siendo el envoltorio del yo (por más perturbado que el yo pueda resultar en el proceso) más que «yoizarán» al otro a la manera nueva en que la diferencia es permitida e incluso apreciada (quizá mediante el reconocimiento de la alteridad en el yo). También en este sentido, la fantasía primitivista puede vivir en el arte casi antropológico.

Viene entonces el problema de la política de este exterior-otro. Hoy en día, en nuestra economía global el supuesto de un exterior puro es casi imposible. Esto no es totalizar nuestro sistema mundial prematuramente, sino especificar tanto la resistencia como la innovación en cuanto relaciones inmanentes más que acontecimientos trascendentales. Hace mucho tiempo Fanon vio una confirmación accidental de la cultura europea en la lógica oposicional del movimiento de la *négritude*, pero sólo recientemente han llevado los artistas y los críticos la práctica y la teoría de las estructuras binarias de la otredad a modelos relacionales de la diferencia, de los espacios-tiempo discretos a las zonas fronterizas mixtas¹⁴.

Este movimiento fue difícil porque se opone a la antigua política de la alteridad. Básica en gran parte de la modernidad, esta apropiación del otro persiste en gran parte de la posmodernidad. En *El mito del otro* (1978), el filósofo italiano Franco Rella sostiene que teóricos tan diversos como Lacan, Foucault, Deleuze y Guattari idealizan al otro como la negación del mismo, con efectos deletéreos sobre la política cultural. Esta obra a menudo acepta definiciones dominantes de lo negativo y/o de lo desviado aun cuando se mueve para reevaluarlos¹⁵. Asimismo, con frecuencia permite inversiones retóricas de las definiciones dominantes que representan a la política como tal. Más en general, esta idealización de la otredad tiende a seguir una línea temporal en la que un grupo es privilegiado como el nuevo sujeto de la historia, únicamente para ser desplazado por otro, una cronología que puede arrumbar no sólo con diferentes diferencias (sociales, étnicas, sexuales, etc.), sino también con diferentes posiciones dentro de cada diferencia¹⁶. El resultado es una política que puede *consumir* sus sujetos históricos antes de que éstos devengan históricamente eficaces.

salvaje y lo neurótico —en realidad, del primitivo, el demente y el niño— fue tan fundamental para la alta modernidad como para parecer natural. Su desarticulación puso al descubierto varios mitos.

¹⁴ Sin embargo, aquí ha surgido un nuevo peligro: una estetización, de hecho una fetichización, de los signos de lo híbrido y de los espacios de lo intermedio. Ambas no sólo privilegian lo mixto, sino que, más problemáticamente, presuponen una distinción o incluso pureza previa.

¹⁵ Véase Franco RELLA, *The Myth of the Other*, trad. ingl. Nelson Moe, Washington, Moinonneuve Press, 1994, especialmente pp. 27–28. Se puede contestar que esta revaluación (por ejemplo, del «negro» o del «raro») forma parte de cualquier política de la representación. Véase Stuart HALL, «New Ethnicities», en Kobena Mercer (ed.), *Black Film, Black Cinema*, Londres, Institute of Contemporary Art, 1988.

¹⁶ Por ejemplo, el movimiento de la *négritude* asociaba colonizados y proletariado como objetos de la opresión y la reificación (véase Aimé CÉSaire, *Discours sur le colonialisme*, París, 1950), una afiliación política que pre-

Este hegelianismo del otro no es únicamente activo en la modernidad y la posmodernidad; puede ser estructural para el sujeto moderno. En un célebre pasaje de *Las palabras y las cosas* (1966), Michel Foucault sostiene que este sujeto, este hombre moderno que surge en el siglo XIX, difiere del sujeto clásico de las filosofías cartesiana y kantiana porque busca su verdad en lo *impensado*, el *inconsciente* y el *otro* (esta constituye la base filosófica del cruzamiento primitivista de ambos). «Un desvelamiento de lo no consciente», escribe Foucault, «es la verdad de todas las ciencias del hombre», y por eso desvelamientos tales como el psicoanálisis y la antropología son los más privilegiados de los discursos modernos¹⁷. A esta luz, la alteración del yo, el pasado y el presente, no es más que un desafío parcial al sujeto moderno, pues esta alteración también refuerza al yo mediante la oposición romántica, conserva al yo mediante la apropiación dialéctica, extiende al yo mediante la exploración surrealista, prolonga al yo mediante la incomodación postestructuralista, etc.¹⁸ Así como la *elaboración* del psicoanálisis y la antropología fue fundamental para los discursos modernos (el arte moderno incluido), así la *crítica* de estas ciencias humanas es crucial para los discursos posmodernos (el arte posmoderno incluido); como sugerí en el capítulo 1, ambas son afines a la acción diferida. Pero esta crítica, que es una crítica del sujeto, está todavía centrada en el sujeto, y *sigue centrando al sujeto*¹⁹. En *El pensamiento salvaje* (1962), Claude Lévi-Strauss predice que el hombre se *disolverá* en la reconstrucción lingüístico-estructural de las ciencias humanas²⁰. Al final de *Las palabras y las cosas*, Foucault reitera esta famosa predicción con su osada imagen del hombre «borrado como un rostro dibujado en la arena al borde del mar». Intencionadamente o no, ¿podría el giro

paró una *apropiación* política. En «Black Orpheus», su prefacio a la antología de Senghor (citada en nota 9), Sartre escribió: «Al mismo tiempo la idea subjetiva, existencial, étnica de *negritud* "pasa", como dice Hegel, a la idea objetiva, positiva, exacta de *proletariado*... De hecho, la negritud aparece como el término menor de una progresión dialéctica» (xi). A lo cual Fanon respondió: «Se me había privado de mi última oportunidad... Y así no soy yo quien hago un significado para mí mismo, sino que es el significado el que estaba ya ahí, preexistente, esperándome... esperando ese giro de la historia» (*Black Skin*, cit., pp. 133-134).

¹⁷ Michel FOUCAULT, *The Order of Things*. Nueva York, Vintage Books, 1970 [ed. cast.: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968]. En el capítulo 7 volveré sobre este desvelamiento.

¹⁸ Paradójicamente, esta conservación del yo puede también llevarse a cabo mediante un *masoquismo moral* en la política de la alteridad, que Nietzsche atacó en *La genealogía de la moral* (1887) en cuanto el *resentimiento* que funciona en la dialéctica del amo y el esclavo. Como Anson Rabinbach me sugirió, Sartre exhibe este masoquismo en su famoso prefacio a *The Wretched of the Earth*, donde, como si respondiera a la acusación de apropiación dialéctica (véase nota 16), ahora declara que la descolonización es «el final de la dialéctica» (1961; trad. ingl. Constance Farrington, Nueva York, Grove Press, 1968, p. 31). Sartre, pues, culmina el argumento fanoniano de que la colonización también ha deshumanizado al colonizador con un llamamiento masoquista a redoblar la venganza redentora del colonizado. ¿Es este masoquismo moral una versión disfrazada del «patronazgo ideológico»? ¿Es resentimiento en un segundo grado, una posición de poder con la pretensión de su rendición? ¿Es otro modo de mantener la centralidad del sujeto por medio del otro?

¹⁹ Sobre el psicoanálisis a este respecto, véase Mikkel BORCH-JACOBSEN, *The Freudian Subject*, trad. ingl. Catherine Porter, Palo Alto, Stanford University Press, 1988. Aquí estoy también en deuda con Mark Selzner, «Serial Killers, I and II», en *Differences* (1993) y *Critical Inquiry* (otoño de 1995).

²⁰ Claude LÉVI-STRAUSS, *The Savage Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1966, p. 247 [ed. cast.: *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964]. Ésta es una postura contraria a la dialéctica sartriana.

psicoanalítico-antropológico en la práctica y la teoría contemporáneas contribuir a *restaurar* esta figura? ¿No hemos recaído en lo que Foucault llama «nuestro sueño antropológico»²¹?

Sin duda, la alteración del yo es crucial para las prácticas críticas en la antropología, el arte y la política; al menos en coyunturas tales como la surrealista, el empleo de la antropología como autoanálisis (como en Leiris) o crítica social (como en Bataille) es culturalmente transgresora e incluso políticamente significativa. Pero evidentemente también hay peligros. Pues entonces como ahora la autoalteración puede acabar en la autoabsorción, donde el proyecto de una «autoformación etnográfica» se convierte en la práctica de una autorrenovación narcisista²². Sin duda, la reflexividad puede perturbar supuestos automáticos sobre las posiciones del sujeto, pero puede también promover un enmascaramiento de esta perturbación: reaparece una moda de lo confesional traumático en la teoría que es a veces crítica de la sensibilidad, o bien una moda de los informes pseudoetnográficos en el arte que son en algunos casos documentales disfrazados desde el mercado artístico mundial. ¿Quién en la academia o en el mundo del arte no ha sido testigo de estos testimonios del nuevo intelectual empático o de estas *flâneries* del nuevo artista nómada²³?

Arte y teoría en la era de los estudios antropológicos

¿Qué ha pasado aquí? ¿Qué errores de reconocimiento se han deslizado entre la antropología y el arte y otros discursos? Uno puede apuntar a un teatro virtual de proyecciones y reflexiones durante al menos las dos últimas décadas. Primero algunos críticos de la antropología desarrollaron una especie de envidia del artista (el entusiasmo de James Clifford por los *collages* interculturales del «surrealismo etnográfico» constituye un ejemplo influyente)²⁴. En esta envidia el artista se convirtió en un dechado de

²¹ Véase Foucault, *The Order of Things*, [Las palabras y las cosas] cit., pp. 340-343: «La "antropologización" es la gran amenaza interna para el conocimiento en nuestros días» (p. 348). Pero entonces esta restauración puede ser lo que el arte casi antropológico pretende; desde luego, en ciertos estudios culturales se lleva a cabo. *Las palabras y las cosas* concluye con la imagen del hombre borrada; *Crusoe's Footprints*, panorámica de Patrick Bantlinger sobre los estudios culturales, concluye con sus huellas en la arena (Nueva York, Routledge, 1990). Esta multiplicidad de *hombres* no puede perturbar la categoría de *hombre*.

²² CLIFFORD desarrolla la noción de «autoformación etnográfica» en *The Predicament of Culture*, en gran parte a partir de Stephen Greenblatt en *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago Press, 1980. Esto sugiere una convergencia entre la nueva antropología y el nuevo historicismo, algo sobre lo que volveremos más adelante.

²³ En «Gira mundial», una serie de instalaciones en diferentes lugares, Renée Green lleva a cabo este nomadismo del artista reflexivamente. Por un lado, trabaja sobre las huellas de la diáspora africana; por otro, hace una gira artística (su camiseta «gira mundial» juega con el modelo del concierto de rock).

²⁴ En *The Predicament of Culture*, Clifford amplía esta noción a la etnografía en general. «¿No tiene todo etnógrafo algo de surrealista, de reinventor y reajustador de realidades?» (p. 147). Algunos han cuestionado hasta qué punto hubo reciprocidad entre el arte y la antropología en el medio surrealista. Véase Jean JAMIN, «L'ethnographie mode d'emploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation», en J. Hainard y R. Kaehl (eds.), *Le mal et la douleur*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1986; y Denis HOLLIER, «The Use-Value of the Impossible», *October* 60 (primavera de 1992).

reflexividad formal, un lector autoconsciente de *la cultura entendida como texto*. ¿Pero es el artista el ejemplar aquí, o no es esta figura una proyección de un ego ideal del antropólogo: el antropólogo como *collagista*, semiólogo, vanguardista?²⁵ En otras palabras: ¿podría esta envidia del artista ser una autoidealización en la que se rehace al antropólogo como intérprete artístico del texto cultural? Esta proyección rara vez se detiene ahí en la nueva antropología o, si a eso vamos, en los estudios culturales o en el nuevo historicismo. A menudo se extiende al objeto de estos estudios, el otro cultural, que es también reconfigurado para reflejar una imagen ideal del antropólogo, el crítico o el historiador. Esta proyección no es ni mucho menos nueva para la antropología: algunos clásicos de la disciplina presentaron culturas enteras como artistas colectivos o las leyeron como modelos estéticos de prácticas simbólicas (*Modelos de cultura* de Ruth Benedict [1934] es sólo un ejemplo). Pero al menos la vieja antropología se proyectó abiertamente; la nueva antropología persiste en estas proyecciones, sólo que las considera críticas e incluso deconstructivas.

Por supuesto, la nueva antropología entiende la cultura de modo diferente, como texto, lo cual equivale a decir que su proyección sobre otras culturas es tan textualista como esteticista. Este modelo textual se supone que desafía a la «autoridad etnográfica» mediante «paradigmas discursivos de diálogo y polifonía»²⁶. Sin embargo, hace mucho ya que Pierre Bourdieu, en *Esbozo de una teoría de la práctica* (1972), puso en tela de juicio la versión estructuralista de este modelo textual porque reducía «las relaciones sociales a relaciones comunicativas y, más precisamente, a operaciones decodificadoras» y por tanto hacía más, no menos, autoritario al lector etnográfico²⁷. De hecho, esta «ideología del texto», esta recodificación de la práctica como discurso, persiste en la nueva antropología así como en el arte casi antropológico, del mismo modo que en los estudios culturales y en el nuevo historicismo, pese a la ambición contextualista que también impulsa estos métodos²⁸.

²⁵ No única para la nueva antropología, esta envidia del artista resulta evidente en el análisis retórico del discurso histórico iniciado en los años sesenta. «No ha habido intentos significativos», escribe Hayden WHITE en «The Burden of History» (1966), «de historiografía surrealista, expresionista o existencialista en este siglo (excepto por parte de los mismos novelistas y poetas), pese a toda la tan carareada "artisticidad" de los historiadores de los tiempos modernos» (*Tropics of Discourse*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, p. 43). Clifford GEERTZ puso la antropología «textual» en el mapa en *The Interpretation of Culture*, Nueva York, Basic Books, 1973.

²⁶ Clifford: «La antropología interpretativa, al considerar las culturas como ensamblajes de textos [...] ha contribuido significativamente a la desfamiliarización de la autoridad etnográfica» (*The Predicament of Culture*, cit., p. 41).

²⁷ Pierre BOURDIEU, *Outline of a Theory of Practice*, trad. ingl. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 1977), p. 1. De acuerdo, los «paradigmas discursivos» de la nueva antropología son diferentes, postestructuralistas más que estructuralistas, dialógicos más que decodificadores. Pero una orquestación bajtiniana de voces informantes no anula la autoridad etnográfica. En «Banality in Cultural Studies», Meaghan MORRIS comenta: «Una vez "la gente" es a la vez fuente de autoridad para un texto y una figura de su propia actividad crítica, la empresa populista no es únicamente circular, sino (como la mayor parte de la sociología empírica) narcisista en estructura» (en Patricia Mellencamp [ed.], *The Logic of Television*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 23).

²⁸ Véase Fredric JAMESON, *Ideologies of Theory*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1989. Como Jameson señala, el primer movimiento textualista fue necesario para desprender a la antropología de sus tradiciones positivistas. En «New Historicism: A Comment», Hayden White apunta a una «falacia referencial» (afín a mi

Recientemente, la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos. Si los antropólogos querían explotar el modelo textual en la interpretación cultural, estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse. A menudo parten indirectamente de principios básicos de la tradición del observador-participante, entre los cuales Clifford señala un enfoque crítico de una institución particular y un *tempo* narrativo que favorece «el presente etnográfico»²⁹. Sin embargo, estos préstamos no son sino signos del giro etnográfico en el arte y la crítica contemporáneos. ¿Qué lo impulsa?

En el arte del siglo XX hay muchas alusiones al otro, la mayoría de las cuales son primitivistas, vinculadas a la política de la alteridad: en el surrealismo, donde el otro es figurado expresamente en términos del inconsciente; en el *art brut* de Jean Dubuffet, donde el otro representa un redentor recurso anticivilización; en el expresionismo abstracto, donde el otro ocupa el lugar del ejemplar original de todos los artistas; y diversamente en el arte de los años sesenta y setenta (la alusión al arte prehistórico en algunos terraplenes, el mundo del arte como tópico antropológico en cierto arte antropológico y crítico de las instituciones, la invención de lugares arqueológicos y civilizaciones antropológicas por Anne y Patrick Poirier, Charles Simonds y otros muchos)³⁰. ¿Qué distingue, pues, al giro actual, aparte de su relativa autoconciencia respecto del método etnográfico? En primer lugar, como hemos visto, la antropología es considerada como la ciencia de la alteridad; en este respecto es, junto con el psicoanálisis, la *lingua franca* tanto de la práctica artística como del discurso crítico. En segundo lugar, es la disciplina que toma la cultura como su objeto, y este campo ampliado de referencia es el dominio de la práctica y la teoría posmoderna (también, por consiguiente, la atracción hacia los estudios culturales y, en menor medida, el nuevo historicismo). En tercer lugar, la etnografía es considerada *contextual*, una característica cuya demanda a menudo automática los artistas y críticos contemporáneos comparten hoy en día con otros practicantes, muchos de los cuales aspiran al trabajo de campo en lo cotidiano. En cuarto lugar, a la antropología se la concibe como arbitrando lo *interdisciplinario*, otro valor muy repetido en el arte y la crítica contemporáneos. En quinto lugar, la reciente *autocrítica* de la antropología la hace atractiva, pues promete una reflexividad del etnógrafo en el centro aunque en los márgenes conserve un romanticismo del otro. Todas estas razones confieren *status* de vanguardistas a las investigaciones espúreas de la antropología, como a las críticas del psicoanálisis desde el mundo homosexual: es así como el filo crítico se percibe como más incisivo.

«supuesto realista») y a una «falacia textualista» (afin a mi «proyección textualista»): «De ahí la acusación de que el nuevo historicismo es reduccionista en un doble sentido: reduce lo social al *status* de función de lo cultural, y además reduce lo cultural al *status* de un texto» (en H. Aram Veeseer [ed.], *The New Historicism*. Nueva York, Routledge, 1989, p. 294).

²⁹ Véase Clifford, *The Predicament of Culture*, cit., pp. 30-32. «El presente etnográfico» está *passé* en antropología.

³⁰ Sobre este aspecto del arte conceptual, véase Joseph Kosuth, «The Artist as Anthropologist», *The Fox* 1 (1975).

Sin embargo, al giro etnográfico contribuye otro factor, el cual implica la doble herencia de la antropología. En *Cultura y Razón práctica* (1976), Marshall Sahlins sostiene que desde hace mucho tiempo la disciplina se ha visto dividida por dos epistemologías: una pone el acento en la lógica simbólica, con lo social entendido sobre todo en términos de sistemas de intercambio; la otra privilegia la razón práctica, con lo social entendido sobre todo en términos de cultura material³¹. A esta luz, la antropología ya participa de los dos modelos contradictorios que dominan al arte y la crítica contemporáneos: por un lado, de la vieja ideología del texto, el giro lingüístico de los años sesenta que reconfiguró lo social como orden simbólico y/o sistema cultural y planteó «la disolución del hombre», «la muerte del autor», etc.; y, por otro lado, en el reciente anhelo del referente, el giro hacia el contexto y la identidad que opone los viejos paradigmas del texto y las críticas del sujeto. Con un giro hacia este discurso de la escisión de la antropología, los artistas y críticos pueden resolver estos modelos contradictorios mágicamente: pueden ponerse los disfraces de semiólogos culturales y de trabajadores de campo contextuales, pueden continuar y condenar la teoría crítica, pueden relativizar y recentrar el sujeto, todo al mismo tiempo. En nuestro estado actual de ambivalencias teórico-artísticas y callejones sin salida político-culturales, la antropología es el discurso del compromiso en la elección³².

Una vez más, esta envidia del etnógrafo es compartida por no pocos críticos, especialmente en los estudios culturales y el nuevo historicismo, que adoptan el papel del etnógrafo normalmente de una forma disfrazada: el etnógrafo de los estudios culturales vestido como un aficionado más (por razones de solidaridad política, pero con gran ansiedad social); el etnógrafo neohistoricista vestido como un archivero jefe (por razones de respetabilidad erudita, pero con gran arrogancia profesional). Primero algunos antropólogos adaptaron los métodos textuales de la crítica literaria a fin de reformular la cultura como texto; luego algunos críticos literarios adaptaron los métodos etnográficos a fin de reformular los textos como culturas en pequeño. Y en el pasado reciente gran parte de estos intercambios han pasado por trabajo interdisciplinar³³.

³¹ Marshall SAHLINS, *Culture and Practical Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1976 [ed. cast.: *Cultura y razón práctica: Contra el utilitarismo en la razón antropológica*, Barcelona, Gedisa, 1988]. Esta crítica se escribió en los albores del postestructuralismo, y Sahlins, entonces próximo a Jean Baudrillard, favoreció la lógica simbólica (lingüística) por encima de la razón práctica (marxista): «No hay ninguna lógica material aparte del interés práctico», escribe Sahlins. «y el interés práctico del hombre en la producción está constituido simbólicamente» (p. 207). «En la cultura occidental», continúa, «lo económico es la sede principal de la producción simbólica. Para nosotros la producción de bienes es al mismo tiempo el modo privilegiado de producción y transmisión simbólicas. La unicidad de la sociedad burguesa consiste no en el hecho de que el sistema económico escape a la determinación simbólica, sino de que el simbolismo económico es estructuralmente determinante» (p. 211).

³² El papel del etnógrafo también permite al crítico recuperar una posición ambivalente entre la académica y otras subculturas en cuanto crítico, especialmente cuando las alternativas parecen limitadas a la irrelevancia académica o la afirmación subcultural.

³³ Estos intercambios no son triviales en una época en que los alistamientos son calculados minuciosamente, y en que algunos administradores abogan por un retorno a viejas disciplinas, mientras otros tratan de recuperar las aventuras interdisciplinarias como programas rentables. Dicho sea de paso, estos intercambios parecen regidos por un principio del coche usado del discurso: cuando una disciplina desgasta un paradigma (el «texto» en la crítica literaria, la «cultura» en la antropología), comercia con él, lo cede a otra.

Pero este contexto de proyecciones y reflexiones da lugar a dos problemas, el primero metodológico, el segundo ético. Si los giros textual y etnográfico dependen de un único discurso, ¿hasta qué punto puede ser los resultados verdaderamente *interdisciplinares*? Si los estudios culturales y el nuevo historicismo a menudo pasan de contrabando un modelo etnográfico (cuando no sociológico), ¿podría «la ideología teórica común» que en silencio habita en la “conciencia” de todos estos especialistas [...] estar oscilando entre un vago espiritualismo y un positivismo tecnocrático?»³⁴ El segundo problema, antes mencionado, es más grave. Cuando el otro es admirado como lúdico en la representación, subversivo en su género, etc., ¿podría ser una proyección del antropólogo, el artista, el crítico o el historiador? En ese caso, podría proyectarse una práctica ideal sobre el campo del otro, al cual se le pide entonces que lo refleje como si fuera no sólo auténticamente indígena, sino innovadoramente político.

En parte esta es una proyección de mi propia cosecha, y la aplicación de los nuevos y antiguos métodos etnográficos ha sido muy iluminadora. Pero también ha obliterado mucho en el campo del otro, y en su nombre. Esto es lo contrario de una crítica de la autoridad etnográfica, e incluso lo opuesto del método etnográfico, al menos tal como yo los entiendo. Y este «lugar imposible», como lo llamó Benjamin hace mucho tiempo, es una ocupación común de no pocos antropólogos, artistas, críticos e historiadores.

La ubicación del arte contemporáneo

El giro etnográfico en el arte contemporáneo es también impulsado por los desarrollos habidos en la genealogía minimalista del arte durante los últimos treinta años.

³⁴ LOUIS ALTHUSSER, *Philosophy and the Spontaneous Ideology of the Scientists & Other Essays*, Londres, Verso, 1990, p. 97. El giro etnográfico en los estudios culturales y el nuevo historicismo rara vez es cuestionado. En *Renaissance Self-Fashioning* (1980), un texto fundacional del nuevo historicismo, Stephen GREENBLATT es explícito: «[En lugar de la crítica literaria] he intentado practicar una crítica más cultural o antropológica, si por “antropológico” aquí entendemos los estudios interpretativos de la cultura llevados a cabo por Geertz, James Boon, Mary Douglas, Jean Davignaud, Paul Rabinow, Victor Turner y otros». Tal crítica ve «la literatura como una parte del sistema de signos que constituyen una cultura dada» (p. 4). Pero esto parece un círculo metodológico: la crítica textual se aproxima a la interpretación antropológica, pero únicamente porque su nuevo objeto, la cultura, es reformulado como texto.

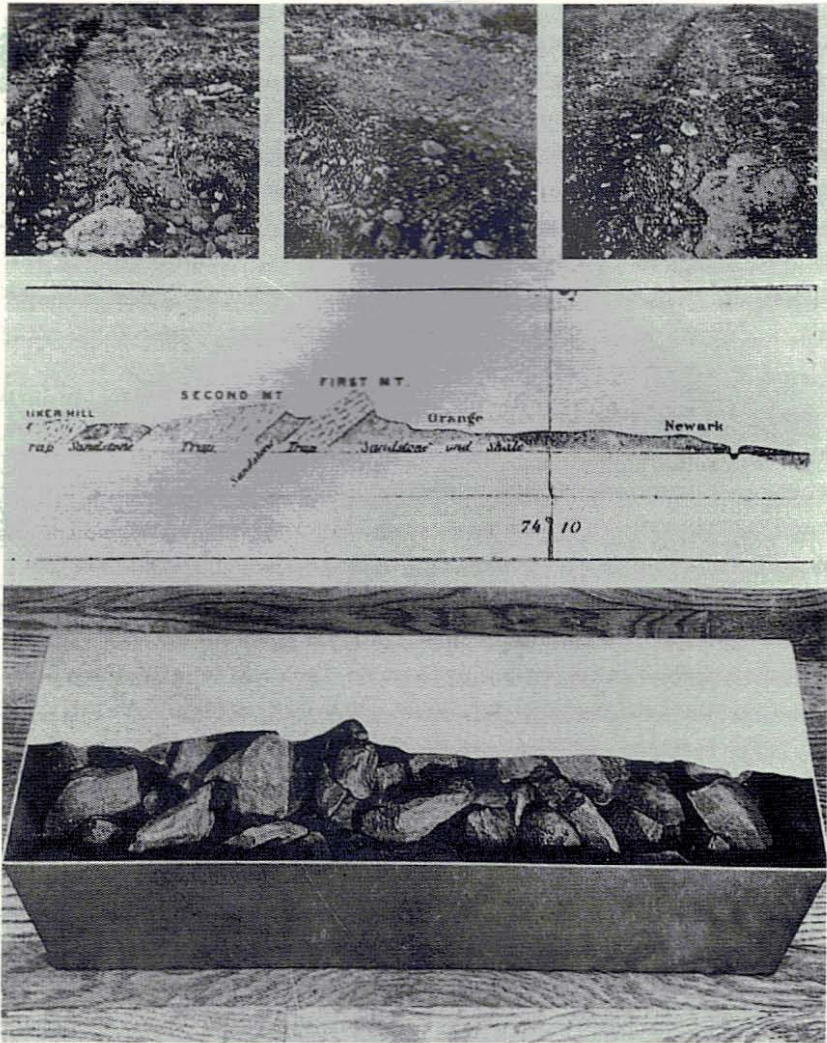
Para Stuart Hall, los estudios culturales británicos en el Birmingham Centre se desarrollaron de la crítica literaria a la cultural y de ahí a la ideológica, con el resultado de una «definición mucho más amplia, “antropológica”, de la cultura (citado en Brantlinger, *Critique's Footprints*, cit., p. 64). Este giro fue también básico para los estudios culturales norteamericanos. Para Janice Radway el paso de una «definición literario-moral de cultura a una antropológica» fue propiciado por el Birmingham Centre junto con los programas de estudios americanos. Importante fue también la crítica de la respuesta del lector, que preparó las adecuadas «etnografías de la lectura» de los estudios culturales (*Reading the Romance*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991, pp. 3-4). Aquí de nuevo se reconoce pero sin cuestionarla una base etnográfica. La nueva antropología sí cuestiona el supuesto etnográfico, por descontado, pero sus supuestos rara vez son cuestionados, al menos cuando se adoptan en los estudios culturales y el nuevo historicismo.

Estos desarrollos constituyen una secuencia de investigaciones: primero de los constituyentes materiales del medio artístico, luego de sus condiciones espaciales de percepción y finalmente de las bases corpóreas de esta percepción, deslizamientos señalados en el arte minimalista de los primeros años sesenta por el arte conceptual, de la *performance*, corporal y específico para un sitio de los primeros setenta. La institución del arte pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador del arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.). Por supuesto, la derogación de las definiciones restrictivas del arte y el artista, de la identidad y la comunidad, recibió también la presión de movimientos sociales (los derechos civiles, los diversos feminismos, la política sobre la homosexualidad, el multiculturalismo), así como de desarrollos teóricos (la convergencia del feminismo, el psicoanálisis y la teoría filmica; la recuperación de Antonio Gramsci y el desarrollo de los estudios culturales en Gran Bretaña; la aplicación de Louis Althusser, Lacan y Foucault, especialmente en la revista británica *Screen*; el desarrollo del discurso poscolonial con Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha y otros; etc.). El arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse.

Estos desarrollos constituyen también una serie de deslizamientos en la ubicación del arte: de la superficie del medio al espacio del museo, de los marcos institucionales a las redes discursivas, hasta el punto de que no pocos artistas y críticos tratan estados como el deseo o la enfermedad, el sida o la carencia de hogar como lugares para el arte³⁵. Esta figura de la ubicación ha comportado la analogía del mapeado. En un momento importante Robert Smithson y otros llevaron esta operación cartográfica a un extremo geológico que transformó extraordinariamente la ubicación del arte. Pero esta ubicación también tenía límites: podía ser recuperada por la galería y el museo, jugaba al mito del artista redentor (un lugar muy tradicional), etc. Por lo demás, el mapeado en el arte reciente ha tendido hacia lo sociológico y lo antropológico, hasta el punto de que un mapeado etnográfico de una institución o una comunidad es una forma específica del arte específico para un sitio de hoy en día.

El mapeado sociológico está implícito en cierto arte conceptual, a veces de un modo paródico, desde el lacónico registro de las *Veintiséis gasolineras* de Ed Ruscha (1963) hasta el quijotesco proyecto de Douglas Huebler de fotografiar a todos los seres humanos (*Pieza variable: 70*). Un ejemplo importante aquí es *Hogares para América* de Dan Graham, un informe (publicado en un número de la revista *Arts* de 1966-1967) sobre las repeticiones modulares en un movimiento de urbanización de zonas que rearticula las estructuras minimalistas como objetos encontrados en un suburbio tecnocrático. El mapeado sociológico es más explícito en gran parte de la crítica institucional,

³⁵ Una vez más podría señalarse aquí el deslizamiento concomitante a un eje de operación horizontal, sincrónico, social.



Robert Smithson, *Seis paradas en una sección*, 1968, foto, mapa, cubeta.

Each block of houses is a self-contained sequence – there is no development – selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:

AABBCCDD	ABCDABCD
AABBDDCC	ABDCABDC
AACCBDD	ACBDACBD
AACDDBB	ACDBACDB
AADDCCBB	ADBCADBC
AADDBBCC	ADCBADCB
BBAACDD	BADCABDC
BBAADDCC	BACDBACD
BBCCAADD	BCADBCAD
BBCCDDAA	BCDABCD
BBDDAAC	BDACBDAC
BBDDCCAA	BDCABDCA
CCAABDD	CABDCABD
CCAADDBB	CADBCADB
CCBBDDAA	CBADCBAD
CCBBAADD	CBDACBDA
CCDDAABB	CDABCDAB
CCDDBBAA	CDBACDBA
DDAABBCC	DACBDACB
DDAACBB	DABCDABC
DDBBAA	DBACDBAC
DDBBCCAA	DBCADBCA
DDCCAABB	DCABDCAB
DDCCBAA	DCBADCBA

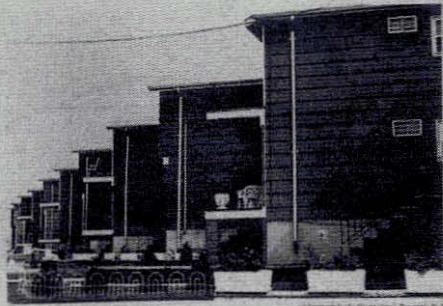
The eight color variables were equally distributed among the house exteriors. The first buyers were more likely to have obtained their first choice in color. Family units had to make a choice based on the available colors which also took account of both husband and wife's likes and dislikes. Adult male and female color likes and dislikes were compared in a survey of the homeowners:

'LIKE'	
Female	Male
Skyway Blue	Skyway Blue
Lawn Green	Colonial Red
Nickle	Patio White
Colonial Red	Yellow Chiffon
Yellow Chiffon	Lawn Green
Patio White	Nickle
Moonstone Grey	Fawn
Fawn	Moonstone Grey

'DISLIKE'	
Female	Male
Patio White	Lawn Green
Fawn	Colonial Red
Colonial Red	Patio White
Moonstone Grey	Moonstone Grey
Yellow Chiffon	Fawn
Lawn Green	Yellow Chiffon
Skyway Blue	Nickle
Nickle	Skyway Blue

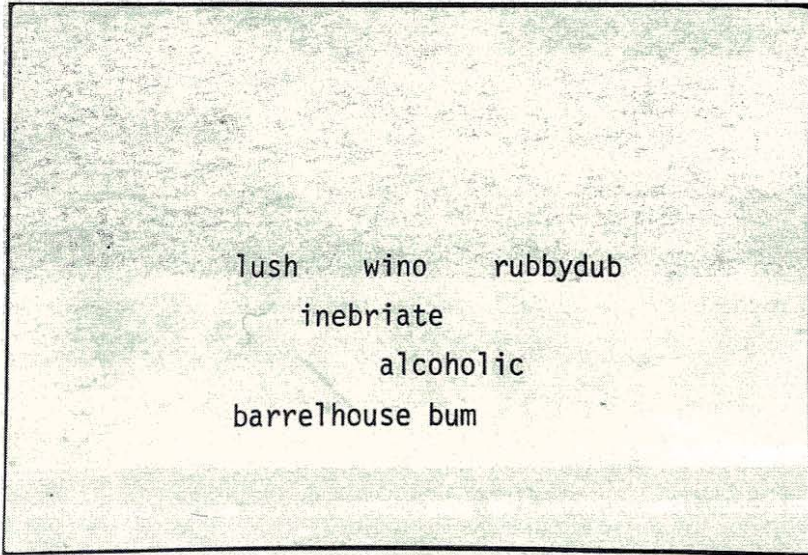


photograph by The Boston Herald, Boston, Feb. 12, 1966

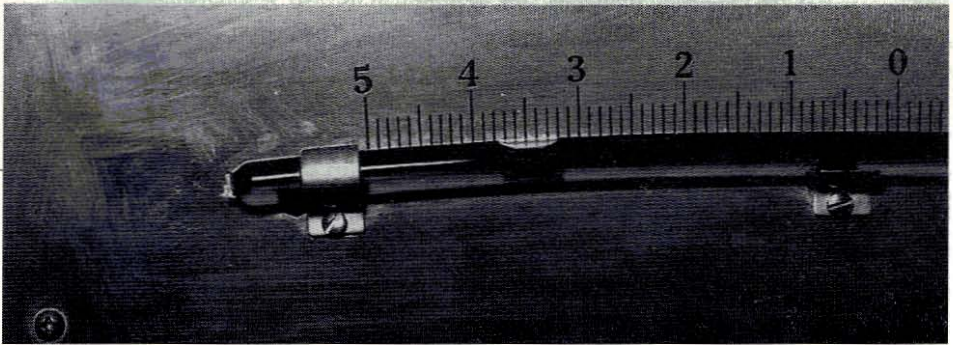


photograph by The Boston Herald, Boston, Feb. 12, 1966

Dan Graham, *Casas para América*, 1966, detalle de una prueba.



Martha Rosler, *El emparrado en dos sistemas descriptivos inadecuados*, 1975, detalle.



Allan Sekula, *Historia de peces*, 1995, detalles de un panorama y un inclinómetro en medio del Atlántico.

especialmente en la obra de Hans Haacke, desde las encuestas y perfiles de los visitantes de galerías y museos y las exposiciones de magnates terratenientes en Nueva York (1969-1973) hasta las investigaciones de los acuerdos entre museos, corporaciones y gobiernos, pasando por los linajes de los coleccionistas de obras maestras (1974-1975). Sin embargo, aunque esta obra cuestiona la autoridad social incisivamente, no se refleja en la autoridad sociológica.

Esto no es tan cierto de la obra que examina la autoridad arrogada en los modos documentales de representación. En una cinta de vídeo como *Estadísticas vitales de un ciudadano, obtenidas sencillamente* (1976) y en una foto-texto como *El emparado en dos sistemas descriptivos inadecuados* (1974-1975), Martha Rosler desmiente la aparente objetividad de las estadísticas médicas en relación con el cuerpo femenino y de las descripciones sociológicas del alcohólico desahuciado. Recientemente ha llevado también este empleo crítico de los modos documentales hacia preocupaciones geopolíticas que desde hace mucho tiempo han impulsado la obra de Allan Sekula. En un ciclo de tres secuencias fototextuales en particular, Sekula rastrea las conexiones entre las fronteras alemanas y la política de guerra fría (*Esbozo de una lección geográfica*, 1983), una industria minera y una institución financiera (*Notas canadienses*, 1986), y el espacio marítimo y la economía global (*Historia de peces*, 1995). Con estas «geografías imaginarias y materiales del mundo capitalista avanzado» esboza un «mapa cognitivo» de nuestro orden global. Sin embargo, con sus deslizamientos de perspectiva en lo narrativo y la imagen, Sekula es tan reflexivo como cualquier nuevo antropólogo en relación con la *hybris* de este proyecto etnográfico³⁶.

Una conciencia de los presupuestos sociológicos y las complicaciones antropológicas guía también los mapeados feministas de artistas como Mary Kelly y Silvia Kolbowski. Así, en *Interim* (1984-1989) Kelly registra las posiciones personales y políticas dentro del movimiento feminista mediante una mezcla polifónica de imágenes y voces. En efecto, representa el movimiento como un sistema de afinidades en el que ella participa como un etnógrafo indígena del arte, la teoría, la enseñanza, el activismo, la amistad, la familia, la mentorización, el envejecimiento. En diversas rearticulaciones de las definiciones institucionales del arte Kollbowski también practica el mapeado etnográfico reflexivamente. En proyectos como *Inglaterra desde el catálogo* (1987-1988) propone una etnografía feminista de la autoridad cultural que opera en las exposiciones de arte, los catálogos, las reseñas y cosas por el estilo³⁷.

³⁶ Sobre Martha Rosler, véase especialmente *3 Works* (Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1981), y sobre Allan Sekula, véase *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1984, y *Fish Story*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995. Sobre Fredric Jameson en relación con el mapeado cognitivo, véase *Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1990, *passim*.

³⁷ Sobre Mary Kelly, véase *Interim*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1990, y sobre Silvia Kolbowski, véase *XI Projects*, Nueva York, Border Editions, 1993. Muchos otros artistas cuestionan las representaciones documentales y/o se basan en mapeados etnográficos (Susan Hillier, Leandro Katz, Elaine Reichek...). Una visión global se encuentra en Arnd Schneider, «The Art Diviners», *Anthropology Today* 9, 2 (abril de 1993).

Tal reflexividad es esencial pues, como Bourdieu advirtió, el mapeado etnográfico está predispuesto a una oposición cartesiana que lleva al observador a abstraer la cultura del estudio. Tal mapeado puede por tanto confirmar más que contestar la autoridad del mapeador en el sitio de un modo que reduce el deseado intercambio de trabajo de campo dialógico³⁸. En sus mapeados de otras culturas, Lothar Baumgarten es acusado a veces de tal arrogancia. En varias obras de las últimas dos décadas él ha inscrito los nombres de sociedades indígenas de América del norte y del sur, a menudo impuestos por los exploradores o por los etnógrafos, en emplazamientos tales como la catedral neoclásica del Museum Fredericianum de Kassel (Alemania) en 1982 y la espiral moderna del Museo Guggenheim de Nueva York en 1993. Sin embargo, más que trofeos etnográficos, estos nombres retornan, casi como signos distorsionados de lo reprimido, para desafiar los mapeados de Occidente: en la catedral neoclásica como para declarar que la otra cara de la Ilustración del Viejo Mundo es la Conquista del Nuevo Mundo, y en la espiral de Frank Lloyd Wright como para demandar un nuevo globo sin narraciones de lo moderno y lo primitivo o jerarquías del norte y el sur, un mapa diferente en el que el articulador es también articulado, metido en un *parallax* de un modo que complica las viejas oposiciones antropológicas de un nosotros-aquí-y-ahora frente a un ellos-allí-y-entonces³⁹.

Pero el ejemplo de Baumgarten apunta a otra complicación: estos mapeados etnográficos son a menudo encargos. Así como el arte apropiacionista de los años ochenta se convirtió en un género estético e incluso un espectáculo de los medios de comunicación, así las nuevas obras específicas para un sitio parecen a menudo un acontecimiento museístico en el que la institución importa la crítica, sea como muestra de tolerancia o con el propósito de la inoculación (contra una crítica llevada a cabo por la institución, en el seno de la institución). Por supuesto, esta posición dentro del museo quizá sea necesaria para tales mapeados etnográficos, especialmente si pretenden ser deconstructivos: así como el arte apropiacionista, para activar el espectáculo de los medios de comunicación, tenía que participar de él, así las nuevas obras para un sitio específico, a fin de remapear el museo o reconfigurar su público, debe operar dentro de éste. Este argumento vale para los más incisivos de estos proyectos, tales como *Minando el museo* de Fred Wilson y *¿No son encantadores?* de Andrea Fraser (ambos de 1992).

En *Minando el museo*, financiado por el Museo de Arte Contemporáneo de Baltimore, Wilson actuó como un arqueólogo de la Sociedad Histórica de Maryland. Primero exploró su colección (un «minado» inicial). Luego recogió representaciones evocadoras de historias, principalmente afroamericanas, no a menudo mostradas como históricas (un segundo «minado»). Finalmente, rearticuló otras representaciones más que desde hace mucho tiempo se han arrogado el derecho a la historia (por ejemplo, en una exposición titulada «Obra en metal 1793-1880» colocó un par de esposas de esclavo, un tercer «minado» que explotó la representación dada). Con ello Wilson también actuó

³⁸ Véase Bourdieu, *Outline for a Theory of Practice*, cit., p. 2.

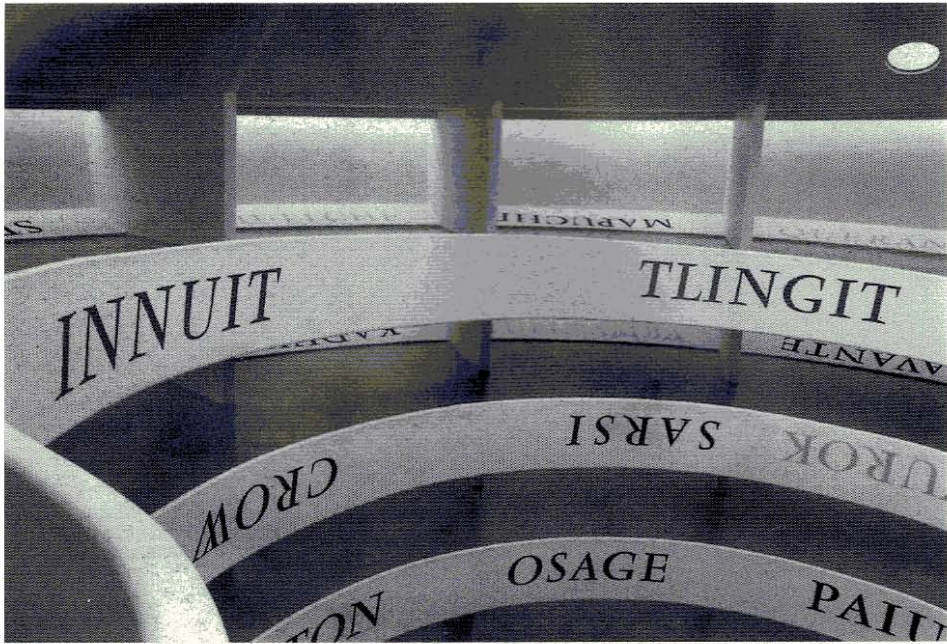
³⁹ Sobre estas oposiciones, véase Fabian, *Time and the Other*, y sobre Baumgarten, véase mi «The Writing on the Wall», en Govan (ed.), *Lothar Baumgarten, America: Invention*, cit.



Mary Kelly, *Historia*, 1989, detalle de la sección III.



Silvia Kolbowski, *Ampliado a partir del catálogo*, febrero de 1990, detalle.



Lothar Baumgarten, *Invención americana*, 1993, detalle, The Guggenheim Museum.



Fred Wilson, *Minando el museo*, 1992, detalles de cochecito y capucha del KKK, Maryland Historical Society.

como etnógrafo de las comunidades afroamericanas perdidas, reprimidas o si no desplazadas en tales instituciones. Andrea Fraser llevó a cabo de modo diferente una arqueología de los archivos museísticos y una etnografía de las culturas museísticas. En *¿No son encantadores?*, reabrió un legado privado para el museo de arte en la Universidad de California en Berkeley a fin de investigar cómo los heterogéneos objetos domésticos del miembro de una clase específica (desde las gafas a los Renoirs) son sublimados en la homogénea cultura pública de un museo del arte general. Aquí Fraser abordaba la sublimación institucional, mientras que Wilson se centraba en la represión institucional. No obstante, ambos artistas juegan con la museología primero para desenmascarar y luego para rearticular las codificaciones institucionales del arte y los artefactos: cómo los objetos se traducen en pruebas históricas y/o ejemplos culturales, son investidos de valor y catectizados por los espectadores.

Sin embargo, pese a toda la perspicacia de tales proyectos, el enfoque deconstructivo-etnográfico puede convertirse en una táctica, un juego de enterados que hace a la institución no más abierta y pública, sino más hermética y narcisista, un lugar para iniciados únicamente, donde se ensaya un criticismo desdeñoso. Asimismo, como vimos en el capítulo 4, la ambigüedad del posicionamiento deconstructivo, a la vez dentro y fuera de la institución, puede incurrir en la duplicidad de la razón cínica en que el artista y la institución han incurrido de dos modos: conservando el *status* social del arte y ejerciendo la pureza moral de la crítica, una cosa como complemento o compensación de la otra.

Éstos son peligros de las obras para un sitio específico dentro de la institución; otros surgen cuando estas obras son patrocinadas fuera de la institución, a menudo en colaboración con grupos locales. Considérese el ejemplo del «*Project Unité*», un encargo de más o menos cuarenta instalaciones para la Unité d'Habitation de Firminy (Francia) durante el verano de 1993. Aquí el paradigma casi antropológico operó en dos niveles: primero, indirectamente, tratando este desvencijado proyecto de alojamiento diseñado por Le Corbusier como un sitio etnográfico (¿es así como se ha convertido en exótica tal arquitectura moderna?); y luego, directamente, ofreciendo su comunidad en gran parte de inmigrantes a los artistas por compromiso etnográfico. Un proyecto sugiere los escollos de tal acuerdo. En él, el equipo neoconceptual Clegg & Guttmann pidió a los residentes de la Unité que contribuyeran a una discoteca con cassettes que luego fueron dispuestos, compilados y expuestos según el apartamento y el piso en una maqueta del edificio como un todo. Persuadidos a la colaboración, los habitantes prestaron estos sucedáneos culturales, que les fueron devueltos como exposiciones antropológicas. Y los artistas no cuestionaron la autoridad etnográfica, ni siquiera el aire de superioridad sociológica, que implicaba esta autorrepresentación resultante.

Esto es típico del panorama casi antropológico. Pocos principios del observador-participante etnográfico son observados, no digamos criticados, y lo único que se produce es un limitado compromiso de la comunidad. Casi naturalmente, el proyecto se extravía de la colaboración a la autoformación, de un descentramiento del artista como autoridad cultural a un resalte del otro en el disfraz neoprimitivista. Por supuesto, este no es siempre el caso: muchos artistas han utilizado estas oportunidades de colaborar

con comunidades innovadoramente, para recuperar historias suprimidas que son ubicadas de modos particulares, a las que unos acceden más eficazmente que otros. Y simbólicamente estas nuevas obras para un sitio específico pueden reocupar espacios culturales perdidos y proponer contramemorias históricas. (Estoy pensando en los carteles colgados por Edgar Heap of Birds que reclaman la tierra americana nativa en Oklahoma y otras partes, y en los proyectos desarrollados por colectivos como Repo History que apuntan a historias suprimidas por debajo de las conmemoraciones oficiales en Nueva York y otras partes.) No obstante, *el papel casi antropológico asignado al artista puede promover una presunción tanto como un cuestionamiento de la autoridad etnográfica, una evasión tanto como una extensión de la crítica institucional.*

En Firminy el modelo etnográfico se empleó para animar un sitio viejo, pero también puede utilizarse para animar uno nuevo. Lo local y lo cotidiano se piensa que se resisten al desarrollo económico, pero también pueden atraerlo, pues tal desarrollo necesita de lo local y lo cotidiano aun cuando erosiona estas cualidades, las desaloja. En este caso la obras para un sitio específico pueden utilizarse para hacer que estos no-espacios parezcan específicos de nuevo, para reajustarlos como lugares concretos, no espacios abstractos, en términos históricos y/o culturales⁴⁰. Muertos como cultura, lo local y lo cotidiano pueden ser revividos como simulacro, un «tema» para un parque o una «historia» en una alameda, y las obras para un sitio específico pueden llevarse a esta zombificación de lo local y lo cotidiano, esta versión Disney de lo específico para un sitio. Convertidos en tabú en el arte posmoderno, valores como la autenticidad, la originalidad y la singularidad pueden retornar como propiedades de sitios que a los artistas se les pide que definan o embellezcan. *Per se* no hay nada malo en este retorno, pero los patrocinadores pueden considerar estas propiedades precisamente como valores asentados por desarrollar⁴¹.

La institución del arte también puede utilizar para el desarrollo económico, la ayuda social y el turismo artístico las obras específicas para un sitio, y en una época de privatizaciones esto se acepta como necesario e incluso natural. En «Cultura en acción», un programa de arte público de Sculpture Chicago realizado en 1993, se instalaron ocho proyectos a lo largo y ancho de la ciudad. Dirigidas por artistas como Daniel Martínez, Mark Dion, Kate Ericson y Mel Zeigher, estas colaboraciones sí sirvieron «como un laboratorio urbano para implicar a diversos públicos en la creación de innovadores proyectos artísticos públicos»⁴². Pero fue inevitable que también sirvieran como sondeos de relaciones públicas para las corporaciones y agencias que los

⁴⁰ Véanse las observaciones de Miwon Kwon en «Roundtable on Site-Specificity», cit. De nuevo, una lógica redentora rige gran parte de las obras para un sitio específico, desde los proyectos de revigorización de Smithson en adelante.

⁴¹ Un ejemplo reciente fue el «Proyecto artístico de la calle 42», una aventura colectiva de una organización de las artes, una empresa de diseño y el Proyecto de Desarrollo de la Calle 42. Aquí una vez más hubo obras individuales de invención estética y/o crítica. No obstante, el arte, el grafismo y la moda se desplegaron para mejorar la imagen de unos famosos inmuebles candidatos al redesarrollo.

⁴² Panfleto «Culture in Action», Chicago, Sculpture Chicago, 1993; véase también Mary Jane JACOB *et al.*, *Culture in Action*, Seattle, Bay Press, 1995.

apoyaron. Otro ejemplo de este ambiguo servicio público es la designación anual de una «Capital Cultural de Europa». En Amberes, la capital de 1993, fueron de nuevo encargadas varias obras específicas para un sitio. Aquí los artistas exploraron historias perdidas más que comprometieron a las comunidades actuales, en consonancia con el lema de la muestra: «Tomar una situación normal y retraducirla a múltiples lecturas superpuestas de condiciones pasadas y presentes». Tomado de Gordon Matta-Clark, un pionero de la obra específica para un sitio, este lema mezcla las metáforas del mapeado de un sitio y el *détournement* situacionista (definido hace mucho tiempo por Guy Debord como «la reutilización de elementos artísticos preexistentes en un nuevo conjunto»)⁴³. Sin embargo, aquí de nuevo impresionantes proyectos específicos para un sitio fueron también convertidos en sitios turísticos y el desbaratamiento situacionista se reconcilió con la promoción político-cultural.

En estos casos la institución puede ensombrecer obras que de lo contrario resalta: se convierte en el espectáculo, recoge el capital cultural y el director-conservador se convierte en la estrella. Esto no es una conspiración, ni es pura y simple coopción; no obstante, puede despistar al artista más que reconfigurar el sitio⁴⁴. Lo mismo que el artista del *Proletkult* trataba según Benjamin de atenerse a la realidad del proletariado y sólo en parte ocupar el lugar del patrono, el artista etnográfico puede colaborar con una comunidad asentada, únicamente para reorientar este trabajo hacia otros fines. A menudo el artista y la comunidad están vinculados mediante una reducción identitaria de ambos, donde la aparente autenticidad de una parte se invoca para garantizar la de la otra, de un modo que amenaza con colapsar la nueva obra para un sitio específico en una política de identidades *tout court*⁴⁵. Cuando el artista está en la identidad de una comunidad asentada, quizá se le pida que esté *por* esta identidad, que la represente institucionalmente. En este caso el artista resulta a su vez primitivizado e incluso antropologizado: aquí está tu comunidad, dice en efecto la institución, incorporada en tu artista, ahora expuesto.

En su mayor parte los artistas relevantes son conscientes de estas complicaciones, y a veces las resaltan. En no pocas *performances* James Luna ha encarnado los estereotipos de los amerindios en la cultura blanca (el guerrero ornamental, el chamán ritualista, el indio borracho, el objeto de museo). Con ello invita a que estos primitivismos plurales los parodien, se los devuelvan a su público explosivamente. Jimmie Durham tam-

⁴³ GUY DEBORD, «Detournement as Negation and Prelude», *Internationale Situationniste* 3 [diciembre de 1959], reimpresso en *Situationist International Anthology*, ed. y trad. ingl. Ken Knabb, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1981, p. 55.

⁴⁴ Dicho en dos palabras, si los setenta fueron la década del teórico y los ochenta la década del marchante, los noventa pueden considerarse la década del conservador itinerante que reúne a artistas nómadas en sitios diferentes. Con el hundimiento que sufrió el mercado en 1987 y las controversias políticas que le siguieron (Robert Mapplethorpe, el arte de la *performance* «obscena», Andrés Serrano...), en Estados Unidos el apoyo al arte contemporáneo entró en un período de declive. La financiación fue reorientada hacia instituciones regionales, que sin embargo solían importar a artistas metropolitanos, lo mismo que hicieron las instituciones europeas allí donde la financiación siguió siendo relativamente alta. Así fue como nació el artista etnográfico migrante.

⁴⁵ Véase las observaciones de Miwon Kwon y Renée Green en «Roundtable on Site-Specificity», cit.

bién fuerza estos primitivismos hasta el punto de la explosión crítica, de la altanería más absoluta, especialmente en una obra como *Autorretrato* (1988), una figura que juega con el jefe de madera de la sabiduría de estanco en un texto absurdista de fantasías populares en relación con el cuerpo masculino indio. En sus obras híbridas Durham mezcla los objetos ritualistas y los encontrados de un modo que es preventivamente autoprimitivista e irónicamente anticategorico. Estos fetiches pseudoprimitivos y artefactos pseudoetnográficos se resisten a una ulterior primitivización y antropologización mediante una «estafa» paródica de estos mismos procesos. Todas estas estrategias —una parodia del primitivismo, una inversión de los papeles etnográficos, un fingimiento preventivo de la muerte, una pluralidad de prácticas— perturban una cultura dominante que depende de estereotipos estrictos, líneas de autoridad estables, y reanimaciones humanistas y resurrecciones museológicas de muchas clases⁴⁶.

Memoria disciplinaria y distancia crítica

Quiero elaborar dos puntos como conclusión, el primero en relación con la ubicación del arte contemporáneo, el segundo con la función de la reflexividad en el seno de éste. Sugerí anteriormente que no pocos artistas tratan estados como el deseo o la enfermedad como lugares para su trabajo. De este modo, trabajan *horizontalmente*, en un movimiento sincrónico de tema en tema político, de debate en debate político, más que *verticalmente*, en una activación diacrónica de las formas disciplinarias de un género o medio dado. Aparte del deslizamiento general (observado en el capítulo 2) desde la «cualidad» formalista al «interés» neovanguardista, hay varios indicadores de este movimiento de la práctica específica para un medio a la específica para un discurso. En «Otros criterios»(1968), Leo Steinberg vio un giro, en las combinaciones del primer Rauschenberg, de un modelo vertical del cuadro-como-ventana al modelo horizontal del cuadro-como-texto, de un paradigma «natural» de la imagen como paisaje enmarcado a un paradigma «cultural» de la imagen como red informacional, que él consideraba como inauguradora de la producción de arte moderno⁴⁷. Sin embargo, este deslizamiento de lo vertical a lo horizontal siguió siendo operativo en el mejor de los casos; su dimensión social no se desarrolló hasta el pop. «Su aceptación de los medios de comunicación de masas comporta un cambio en nuestra noción de lo que es la cultura», predijo Lawrence Alloway hace mucho tiempo en «El largo frente de la

⁴⁶ Sobre la estafa, véase Jean FISHER, *Jimmie Durham*, Nueva York, Exit Art, 1989; sobre el hacerse el muerto, véase Miwon KWON, «Postmodern Strategies», *Documents* 3 (verano de 1993). Una vez más, el discurso postcolonial tiende ahora a fetichizar personajes como el estafador y lugares como el intermedio.

Me he centrado en los artistas afroamericanos, pero otros emplean también estas estrategias. En una *performance* de 1993 en Art in General (Nueva York), Rikrit Tiravanija invitó a los espectadores a bailar la banda sonora de *El rey y yo* en una parodia de los estereotipos particulares (en este caso de la cultura del sureste asiático), así como una inversión de los papeles etnográficos. En *Import/Export Funk Office* (1992), Renée Green también invirtió los papeles etnográficos cuando cuestionó al crítico alemán Dietrich Dietrichsen acerca de la cultura hip-hop.

⁴⁷ Véase Leo STEINBERG, *Other Criteria*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, pp. 82-91.



Jimmie Durham, *A menudo Durham emplea...*, años ochenta.



Edgar Heap of Birds, *Anfitriones nativos*, 1988, detalle, Parque del Ayuntamiento de Nueva York.

cultura» (1958). «En lugar de congelado en estratos en una pirámide», el pop colocó al arte «dentro de un continuo» de la cultura⁴⁸. De manera que si Rauschenberg y compañía buscaban unos criterios distintos de los términos formalistas de la modernidad específica para un medio, el pop resituó el compromiso con el arte elevado en todo el largo frente de la cultura. Esta expansión horizontal de la expresión artística y el valor cultural es llevada más lejos, crítica y acriticamente, tanto en el arte casi-antropológico como en los estudios culturales.

Unos cuantos efectos de esta expansión podrían destacarse. En primer lugar, el cambio a un modo horizontal de trabajar es coherente con el giro etnográfico en el arte y la crítica: uno elige un sitio, entra en su cultura y aprende su idioma, concibe y presenta un proyecto, únicamente para pasar al siguiente sitio en el que se repite el ciclo. En segundo lugar, este cambio sigue una lógica espacial: uno no sólo mapea un sitio, sino que también trabaja en términos de tópicos, marcos, etc. (lo cual puede o no apuntar a una privilegiación general del espacio a lo largo del tiempo en el discurso posmoderno)⁴⁹. Ahora bien, en la ruptura posmoderna, asociada en el capítulo 1 con un retorno a la vanguardia histórica, el eje horizontal, espacial, todavía intersectaba el eje vertical, temporal. A fin de extender el espacio estético, los artistas ahondaron en el tiempo histórico y devolvieron los modelos pasados al presente de un modo que abrió nuevos lugares de trabajo. Los dos ejes estaban en tensión, pero era una tensión productiva; idealmente coordinados, ambos avanzaban juntos, con el pasado y el presente en *parallax*. Hoy en día, cuando los artistas siguen líneas horizontales de trabajo, las líneas verticales a veces parecen haberse perdido.

Este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla. Así, si uno desea trabajar sobre el sida, debe entender no sólo el *aliento* discursivo, sino también la *profundidad* histórica de las representaciones del sida. Coordinar ambos ejes de varios de tales discursos supone una carga enorme. Y aquí debe considerarse, aunque no sea más que para contrarrestarla, la cautela tradicionalista respecto al modo horizontal de trabajar: que las nuevas conexiones discursivas puedan difuminar los viejos recuerdos disciplinarios. Implícito en la acusación es que este movimiento ha hecho peligrosamente político el arte contemporáneo. De hecho, este mensaje del arte es dominante en la cultura general, con todas las llamadas a depurar el arte de política sin más. Estas llamadas son obviamente autocontradictorias, pero también deben considerarse a fin de contrarrestarlas⁵⁰.

⁴⁸ Lawrence ALLOWAY, «The Long Front of Culture» (1959), en Brian Wallis (ed.), *This is Tomorrow Today: The Independent Group and British Pop*, Nueva York, PS 1, 1987, p. 31.

⁴⁹ Esta afirmación la hacen críticos como Fredric Jameson y la desarrollan geógrafos urbanos como David Harvey y Edward Soja. Sobre esto volveré en el capítulo 7.

⁵⁰ Una reacción similar contra el arte cargado de política se dio a finales de los años treinta con el ascenso del formalismo americano. Sólo que hoy en día esta reacción no requiere el tiempo de una generación; puede darse en el lapso entre dos bienales de Whitney, tal como sugiere su balance del compromiso político en 1993 a la irrelevancia estilística en 1995. Asimismo, el viejo formalismo trataba de sublimar la renovación política en la innovación artística; la versión contemporánea ni siquiera intenta esto.

Mi segundo punto **afecta a la reflexividad del arte contemporáneo**. He acentuado el hecho de que se **necesita la reflexividad para protegerse** contra una sobreidentificación con el otro (**mediante el compromiso, la autoalteración etc.**) que puede comprometer esta otredad. **Paradójicamente**, como Benjamin **dio a entender** hace mucho tiempo, esta **sobreidentificación** puede alienar al otro **más si no permite** la alteración que ya **funciona en la representación**. Frente a estos **peligros —de demasiada o demasiado poca distancia—** he abogado por la obra paraláctica **que intenta enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro**. Éste es un modo de **adaptarse al contradictorio status de la otredad** en cuanto dada y construida, real y fantasmal⁵¹. Este enmarcamiento **puede ser tan sencillo como un pie de foto para un fotógrafo, como en el proyecto de The Bowery de Rosler, o la inversión de un nombre, como en los carteles de Heap of Birds o Baumgarten**. Sin embargo, tal reenmarcamiento no es suficiente por sí solo. Una vez más la reflexividad puede llevar a un hermetismo, incluso un narcisismo, en el que el otro es oscurecido, el yo pronunciado; puede también llevar a un rechazo del compromiso sin más. *¿Y la distancia crítica qué garantiza?* ¿Se ha convertido esta noción en algo de algún modo mítico, acrítico, una forma de protección mágica, un ritual de pureza por sí mismo? ¿Es tal distancia aún deseable, por no decir posible?

Quizá no, pero una sobreidentificación reductora con el otro no es tampoco deseable. Mucho peor, sin embargo, es una desidentificación criminal del otro. Hoy en día la política cultural, tanto de izquierdas como de derechas, parece atrapada en este callejón sin salida⁵². En gran medida, la izquierda se sobreidentifica con el otro como víctima, lo cual la encierra en una jerarquía de sufrimiento por la cual los desheredados pueden hacer pocas cosas mal. En mucho mayor medida, la derecha se desidentifica del otro, al cual culpa como víctima, y explota esta desidentificación para construir la solidaridad política mediante el miedo y la aversión fantasmales. Frente a este callejón sin salida, la distancia crítica podría no ser tan mala idea después de todo. De esta cuestión es de lo que me ocuparé en el capítulo final.

⁵¹ Por ejemplo, «raza» es un constructo histórico, pero este conocimiento no elimina sus efectos materiales. En cuanto objeto fetichista, el conocimiento de la «raza» no derrota la creencia (incluso el goce) en ella; existen uno junto a la otra, incluso o especialmente entre los ilustrados.

⁵² Es este callejón sin salida el que inspiró el culto de la abyección mencionado en el capítulo 5. Por un lado, este culto está cansado de la política izquierdista de la diferencia y duda de sus sentimientos comunitarios. Por otro, rechaza la política derechista de la desidentificación y toma partido por los desheredados contra los reaccionarios.



«La verdad sobre las colonias», contraexposición surrealista, París, 1931.

¿Y QUÉ PASÓ CON LA POSMODERNIDAD?

¿Y qué pasó con la posmodernidad? No hace mucho tiempo parecía una noción estupenda. Para Jean-François Lyotard la posmodernidad ponía fin a los grandes metarrelatos que hacían que la modernidad pareciera sinónimo de progreso (la marcha de la razón, la acumulación de riqueza, el avance de la tecnología, la emancipación de los trabajadores, etc.), mientras que para Fredric Jameson la posmodernidad inspiró una renovada narración marxista de los diferentes estadios de la cultura moderna afines con diferentes modos de la producción capitalista¹. Mientras tanto, para los críticos comprometidos con el arte avanzado supuso un movimiento de ruptura con un modelo agotado del arte moderno que se centraba en los refinamientos formales y dejaba de lado tanto las determinaciones históricas como las transformaciones sociales.

Así, incluso en la izquierda, especialmente en la izquierda, la posmodernidad fue una noción debatida. Sin embargo, no hace mucho tiempo había una sensación de alianza imprecisa, incluso un proyecto común, particularmente en oposición a las posiciones derechistas, que abarcaban desde los viejos ataques a la modernidad *in toto* como la fuente de todos los males de nuestra sociedad hedonista hasta las nuevas defensas de las modernidades particulares que se habían convertido en oficiales e incluso tradicionales, las modernidades del museo y la academia². Para esta posición la posmodernidad era «la venganza de los filisteos» (la feliz frase de Hilton Kramer), el vulgar *kitsch* de los mercachifles de los medios de comunicación, las clases más bajas y los pueblos

¹ Véase Jean-François LYOTARD, *The Postmodern Condition*, 1979, trad. ingl. Geoff Bennington y Brian Massumi, Mincápolis, University of Minnesota Press, 1984 [ed. cast.: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989], y Fredric JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 [ed. cast.: *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995]. Este deslizamiento entre «modernidad», «cultura moderna» y «arte moderno» es muy conocido en los estudios de la posmodernidad.

² El espectro aquí va desde Daniel BELL, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Nueva York, Basic Books, 1978 [ed. cast.: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1996], un texto fundacional del neoconservadurismo, hasta Hilton KRAMER, *The Revenge of the Philistines*, Nueva York, Free Press, 1985.

inferiores, una nueva barbarie que esquivar, como el multiculturalismo, a toda costa. Yo apoyé una posmodernidad que contestaba esta política cultural reaccionaria y abogué por las prácticas artísticas no sólo críticas con la modernidad institucional, sino que sugerían formas alternativas, nuevos modos de practicar la cultura y la política. Y no perdimos. En cierto sentido, sucedió algo peor: tratado como moda, la posmodernidad se volvió *démodée*.

La noción no fue sólo vaciada por los medios de comunicación; una vez más, fue discutida dentro de la izquierda, a menudo por buenas razones. Pese a su *adieu* a los grandes metarrelatos, la versión lyotardiana de la posmodernidad se tomó en ocasiones como el postrer nombre propio de occidente, ahora melancólicamente obsesionado por su decadencia poscolonial (o los prematuros informes sobre ésta). Asimismo, a pesar de su concentración en la fragmentación capitalista, la versión jamesoniana de la posmodernidad fue a veces considerada demasiado totalizadora, no lo bastante sensible a las diferencias culturales de muchas clases. Finalmente, la versión crítico-artística de la posmodernidad fue a veces vista como una forma de encerrar la modernidad en el molde formalista que queríamos romper. En el proceso la noción devino incorrecta tanto como banal.

¿Pero debemos renunciar a ella? Aparte del hecho de que la izquierda ya ha cedido mucho terreno en esta guerra, la noción quizá posea todavía un poder explicativo e incluso crítico. Considérese el influyente modelo de la posmodernidad desarrollado por Jameson durante la última década. Adapta la teoría de las ondas largas de los ciclos económicos elaborada por el economista Ernest Mandel, según el cual el Occidente capitalista ha pasado por cuatro períodos de cincuenta años desde finales del siglo XVIII (más o menos con veinticinco años de expansión y estancamiento cada vez): la Revolución Industrial (hasta las crisis políticas de 1848), marcada por la difusión de los motores de vapor manufacturados, seguida por tres épocas tecnológicas más: la primera (hasta los años ochenta del siglo XIX), marcada por la difusión de los motores de vapor hechos por máquinas; la segunda (hasta la Segunda Guerra Mundial), marcada por la difusión de los motores eléctricos y de combustión; y la tercera, marcada por la difusión de los sistemas electrónicos y nucleares hechos por máquinas³. Mandel relaciona estos desarrollos tecnológicos con etapas económicas: desde el capitalismo mercantil al capitalismo monopolista hacia el último *fin de siècle* y al capitalismo multinacional de nuestro momento milenario. Jameson a su vez relaciona estas etapas económicas con paradigmas culturales: la visión del mundo de gran parte del arte y la literatura realistas incitada por el individualismo a su vez alentado por el capitalismo mercantil; la abstracción de gran parte del arte y la literatura altomoderna en respuesta a la alienación de la vida burocrática bajo el capitalismo monopolista; y el pastiche de gran parte de la práctica posmoderna (en arte, arquitectura, ficción, cine, moda, comida) como un signo de las fronteras desdibujadas, los espacios mixtos, del capitalismo multinacional. Su modelo no es tan mecánico como mi resumen puede hacerlo parecer: Jameson

³ Véase Ernest MANDEL, *Late Capitalism* (1971), trad. ingl. Joris De Bres, Londres, Verso, 1978.

hace hincapié en el hecho de que estos desarrollos son desiguales, de que cada período **es un palimpsesto de formas** emergentes y residuales, que las rupturas limpias no se dan. **No obstante, su narración** es a menudo condenada como demasiado grandiosa, como **si el capital fuera una** gran segadora que arrancó todo a su paso. En mi opinión es **demasiado espacial**, no lo bastante sensible a las diferentes velocidades como tampoco **a los espacios mixtos** de la sociedad posmoderna, a la acción diferida ni tampoco a la **incesante expansión** de la cultura capitalista⁴.

Como en el capítulo 1, la noción de acción diferida (*Nachträglichkeit*) la tomo prestada de Freud, para el que la subjetividad, nunca establecida de una vez por todas, se estructura como una sucesión de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos que pueden haberse convertido en traumáticos por obra de esta misma sucesión. Yo creo que la modernidad y la posmodernidad están constituidas de un modo análogo, en la acción diferida, como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos⁵. Cada época sueña a la siguiente, como en una ocasión destacó Walter Benjamin, pero al hacerlo revisa la anterior. No hay ningún simple *ahora*: cada presente es un asíncrono, una mezcla de tiempos diferentes; así que no hay transición temporal entre lo moderno y lo posmoderno. En cierto sentido, cada uno llega como el sexo o la sexualidad, demasiado temprano o demasiado tarde, y nuestra conciencia de cada uno de ellos es prematura o posterior al hecho⁶. A este respecto, modernidad y posmodernidad deben verse juntos, en *parallax* (técnicamente, el ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador), con lo cual quiero decir que nuestras articulaciones de los dos dependen de nuestra posición en el presente y de que esta posición sea definida en tales articulaciones.

⁴ En la primavera de 1992 asistí a una conferencia sobre Walter Benjamin (en el centenario de su nacimiento) en Detroit, una ciudad ocupada tres veces por el ejército, herida por la huida de los blancos, damnificada por la despreocupación de Reagan-Bush. Allí el turista blanco tiende a viajar de una fortaleza cosmética a otra. En uno de esos paseos mi grupo de expertos en Benjamin se detuvo en el Highland Park, el lugar de nacimiento del modelo T de Ford, la primera fábrica con una cadena de montaje, el templo del trabajo taylorista. En el momento más oportuno nuestro taxi, un Ford, se averió y nos dejó tirados en esta planta llena de orín, quizá el sitio más importante de la industria del siglo XX, ahora perdido entre un núcleo urbano desindustrializado y un anillo residencial posturbano, testigo del desigual desarrollo de nuestros espacio-tiempos del capitalismo avanzado, en un purgatorio entre los mundos moderno y posmoderno. (Detroit, no Nueva York o Los Ángeles, es la capital del siglo XX.) Allí vi que la noción de posmodernidad era todavía necesaria para pensar este extraño terreno cronotópico de ciudades fortaleza blindadas contra los habitantes urbanos y los restos industriales suspendidos en zonas de penumbra.

⁵ Sobre algunos problemas de esta analogía, véase el capítulo 1, nota 42. Aunque complejizo el desarrollo con la acción diferida, mi extensión de la (re)construcción del sujeto individual a la (re)construcción de un sujeto histórico es problemática. ¿Puedo tratar históricamente la lógica del sujeto si mi modelo de historia presupone esta lógica? ¿Es ésta una vinculación doble o paralítica?

⁶ Para la observación de BENJAMIN, véase *Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londres, New Left Books, 1973, p. 176. Para el asíncrono, véase Ernst BLOCH, *Heritage of Our Times*, 1935, trad. ingl. Neville and Stephen Plaice, Berkeley, University of California Press, 1990, especialmente «Non-Contemporaneity and Obligation to its Dialectic». En «Answering the Question: What is Postmodernism?» (1982). Lyotard insinúa la temporalidad de demasiado pronto/demasiado tarde: «*Posmoderno* habría de entenderse según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*)» (*The Postmodern Condition*), cit.

Esta noción es abstracta, de modo que permítaseme aplicarla a una lectura del **nunca** completo paso a lo posmoderno. En lugar de adaptar el engorroso esquema **mandeliano** de los cuatro períodos de cincuenta años, me centraré en tres momentos a treinta años de distancia dentro del siglo XX: mediados de los treinta, que para mí constituyen la culminación de la **altamodernidad**; mediados de los sesenta, que señalan el pleno advenimiento de la **posmodernidad**; y mediados de los noventa. Estos momentos los trataré en un sentido discursivo, para ver cómo los deslizamientos históricos pueden registrarse en los textos teóricos, los cuales por tanto servirán a la vez como objetos e instrumentos de mi historia. Esta **idiosincrásica** narración no se ocupará del arte directamente; en vez de eso, además de la relación de tecnología y cultura (que en estas explicaciones tiende a **privilegiarse**), rastrearé los deslizamientos cruciales en las concepciones occidentales del sujeto individual y el otro cultural.

Mi razón para este enfoque es sencilla. La cuestión quintaesencial de la modernidad afectaba a la identidad: en la famosa pregunta de Paul Gauguin, *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* Como vimos en el capítulo 6, las respuestas pasaron a menudo por una apelación a la otredad, bien fuera al inconsciente o al otro cultural. Muchos altomodernos sentían que la verdad estaba localizada allí: de ahí la significación del psicoanálisis y la profusión de primitivismos a lo largo de todo este siglo. De hecho, muchos altomodernos hicieron confluír estos dos dominios naturales, el inconsciente y el otro cultural, mientras que algunos posmodernos sostienen que son aculturizados en el capitalismo avanzado⁷. En resumen, los discursos del inconsciente y el otro cultural, el psicoanálisis y la antropología, son los discursos modernos privilegiados porque hablan a la identidad en estos términos. Con ello pueden también registrar más sismográficamente que cualesquiera otros discursos los cambios epistemológicos que demarcan lo posmoderno.

Cada momento de los que aquí se tratan representa un deslizamiento significativo en los discursos sobre el sujeto, el otro cultural y la tecnología. A mediados de los años treinta Jacques Lacan se ocupó de la formación del ego, especialmente en la primera versión de «El estadio del espejo». Claude Lévi-Strauss participó en el trabajo de campo brasileño que reveló la sofisticación mitológica del «pensamiento salvaje». Y Walter Benjamin se interesó por las ramificaciones culturales de las tecnologías modernas en «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica». A mediados de los sesenta, cada uno de estos discursos había cambiado enormemente. La muerte del sujeto humanista, no su formación, fue estudiada desde diversas perspectivas por Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Roland Barthes (cuyos insignes textos se arremolinaron en torno a las revueltas de 1968). Asimismo, el otro cultural, inspirado por las guerras de liberación de los años cincuenta, había comen-

⁷ Esta confluencia se da a menudo en Freud (que se refirió a la fantasía como un dominio natural). Sobre la versión posmoderna, véase Fredric JAMESON: «Periodizing the 60s», en Sohnya Sayres et al. (eds.), *The 60s without Apology*, Mincápolis, University of Minnesota Press, 1984. El problema aquí puede constituirlo la oposición residual de naturaleza y cultura, pues instaura un lapsarianismo por el que el inconsciente y el otro, situados fuera de la historia, únicamente pueden ser contaminados por ésta.

zado a contestar —a ser oído por vez primera— más incisivamente en la reescritura de la dialéctica del amo y el esclavo en Hegel y **Marx** por parte de Frantz Fanon, cuyo *Los desheredados de la tierra* se publicó en 1961. **Mientras** tanto, la penetración de los medios de comunicación en las estructuras **psíquicas** y las relaciones sociales había alcanzado un nuevo nivel, que se veía de dos **modos complementarios**: fatalistamente por Guy Debord como una intensidad de la **reificación** en *La sociedad del espectáculo* (1967), y extáticamente por Marshall McLuhan **como una** «extensión del hombre» en *Comprender los medios de comunicación* (1964).

¿Qué ha cambiado en estos tres discursos **desde entonces**? En cierto sentido, la muerte del sujeto ha muerto a su vez: el sujeto **ha retornado** en la política cultural de diferentes subjetividades, sexualidades y etnicidades, **a veces** bajo el viejo disfraz humanista, a menudo en formas contrarias, **fundamentalmente híbridas** o (como se sugirió en el capítulo 5) «traumáticas». **Mientras** tanto, **en una época** en la que el primer, el segundo y el tercer mundos han dejado de ser distintos (**si es que** alguna vez lo fueron), la antropología es crítica de sus protocolos en relación **con el otro** cultural y las imbricaciones poscoloniales han complicado las **confrontaciones anticoloniales**. Finalmente, aunque la nuestra sigue siendo una sociedad de imágenes espectaculares tal como la perfiló Debord, se ha convertido en una sociedad de disciplina electrónica o, si se prefiere la versión tecnofílica en el espíritu de McLuhan, una sociedad de libertad electrónica o de las nuevas posibilidades del ciberespacio, la realidad virtual y todo eso. Mi propósito no es probar que una posición es correcta y la otra incorrecta, afirmar que un movimiento es moderno y el siguiente posmoderno, pues una vez más el desarrollo de estos acontecimientos no es lineal ni sus rupturas limpias. Por el contrario, cada teoría habla de cambios en su presente, pero sólo indirectamente, reconstruyendo momentos pasados en los que se dice que estos cambios han comenzado y anticipando momentos futuros en los que se proyecta que estos cambios serán completos, es decir, la acción diferida, el doble movimiento, de los tiempos modernos y posmodernos⁸.

Vicisitudes del sujeto

Primero consideraré el discurso del sujeto en estos tres momentos, y aquí como en otras partes citaré únicamente los textos capitales. En «El estadio del espejo» Lacan sos-

⁸ Así, por ejemplo, el discurso de la muerte del sujeto se inaugura en los años treinta, no sólo con Benjamin (quien, en «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica» así como en «El autor como productor», historiza la función del autor-artista), sino también con diversas figuras del dadá, el surrealismo, el constructivismo, etc. En cierto sentido, este discurso no es recapitulado hasta los años sesenta; pero esta recapitulación es su articulación, al menos como ideologema característico: ésa es mi opinión.

«El sujeto» se introduce en este capítulo: desde el ego como imagen corporal (aún no propiamente como sujeto) a la función del autor-artista, a las identidades multiculturales. A veces esta introducción es debida a mis yuxtaposiciones teóricas: a veces revela deslizamientos históricos. Mi esquema no hace hincapié en el feminismo porque Julia KRISTEVA ya lo proveyó de una narración tripartita en «Woman's Time», en *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Nueva York, Columbia University Press, 1986.

tiene que nuestro ego se forma primeramente en una aprehensión primordial de nuestro cuerpo en un espejo (aunque cualquier reflejo servirá), una imagen anticipatoria de la unidad corpórea que en la infancia aún no poseemos. En este momento infantil esta imagen encuentra a nuestro ego como imaginario, es decir, como encerrado en una identificación que es también una alienación. Pues en el mismo momento en que vemos nuestro yo en el espejo vemos a este yo como imagen, como otro; más aún, normalmente es confirmado por otro otro, el adulto en cuya presencia ocurre el reconocimiento. Es muy importante la sugerencia por parte de Lacan de que esta unidad imaginaria del estadio del espejo produce una fantasía retroactiva de un estadio previo en el que nuestro cuerpo estaba todavía a trozos, una fantasía de un cuerpo caótico, fragmentario y fluido, dado a impulsos que siempre amenazan con abrumarnos, una fantasía que nos acosa por el resto de nuestra vida, todos aquellos momentos de presión en los que uno se siente a punto de estallar. En cierto sentido, nuestro ego está empeñado, primero y ante todo, en impedir el retorno de este cuerpo a trozos; esta amenaza convierte al ego en una armadura (un término empleado por Lacan) contra el caótico mundo interior y exterior, pero especialmente exterior, contra todos los demás que parecen representar este caos. (Por eso es por lo que Lacan cuestiona el valor de un ego fuerte, que la mayoría de nosotros en la cultura del ego da por sentado⁹.)

Lacan no especifica su teoría del sujeto como histórica, y desde luego no se limita a un período. Sin embargo, este sujeto blindado y agresivo no es simplemente cualquier ser en la historia y la cultura: es el sujeto moderno como paranoide, incluso fascista. Oculta en su teoría hay una historia contemporánea cuyo síntoma extremo lo constituye el fascismo: una historia de la guerra mundial y la mutilación militar, de la disciplina industrial y la fragmentación mecanicista, del asesinato mercenario y el terror político. Frente a tales acontecimientos el sujeto moderno se blindó: contra la otredad interna (la sexualidad, el inconsciente) y la otredad externa (para el fascista esto puede significar los judíos, los comunistas, los homosexuales, las mujeres); todas las figuras de este miedo al cuerpo a trozos vuelven, del cuerpo dado a lo fragmentario y lo fluido. ¿Ha retornado esta reacción fascista? ¿Desapareció alguna vez? ¿Permanece dentro de todos nosotros? (¿Es por esto por lo que los artistas, entonces como ahora, se resisten a ella con el artificio de la abyección?) ¿O bien es que formular tales preguntas es repetir el error cometido por Lacan: hacer del sujeto fascista algo demasiado general, demasiado *normal*¹⁰?

⁹ En «El estadio del espejo» (1936-1949), Lacan escribe sobre «la armadura de una identidad alienante», un tropo repetido en «Aggressivity in Psychoanalysis» (1948), también incluido en *Écrits* (trad. ingl. Alan Sheridan, Nueva York, Norton, 1977). En «Some Reflections on the Ego», una conferencia parcida pronunciada ante la Sociedad Psicoanalítica Británica el 2 de mayo de 1951, el tropo reaparece como el «escudo narcisista, con su superficie nacarina sobre la que se pinta el mundo del que [el ego] está separado para siempre». ¿Podría esta agresividad del ego, «una tendencia correlativa» de su base narcisista y su estructura paranoica, formar parte de su lucha por la estabilización?

¹⁰ Lacan presentó la primera versión de «El estadio del espejo» en el XIV Congreso de la Asociación Psicoanalítica Internacional en Marienbad el 3 de agosto de 1936, en la misma época en que se estaban celebrando los Juegos Olímpicos nazis, a los que quizá asistiera. «El día siguiente a mi conferencia sobre el estadio del espejo».

¿Qué pasa con **esta teoría** en los años sesenta, cuando se proclama la muerte del sujeto humanista? **Éste es** un momento de fuerzas históricas e imperativos intelectuales muy diferentes. **En París** se da el ocaso del estructuralismo, del paradigma lingüístico en el que **la actividad** cultural (los mitos de los grupos indios para Lévi-Strauss, la estructura **del inconsciente** para Lacan, los modos de las modas de París para Barthes, etc.) **se recodifica** como lenguaje. Como se señaló en el capítulo 6, esta recodificación **lingüística permite** a Foucault anunciar en 1966 el final del hombre, el gran enigma **de la modernidad**, «como un rostro dibujado en la arena a orillas del mar»¹¹. Esta **recodificación también** permite a Barthes declarar en 1968 la muerte del autor, el gran **protagonista de la** cultura humanista-moderna, en el juego de signos del texto (que en **adelante desplaza** a la obra como el paradigma del arte). Sin embargo, la figura aquí **atacada no es** solamente el artista-autor de las tradiciones humanista-modernas; es **también la** personalidad autoritaria de las estructuras fascistas, la figura paranoide que **fuerza al habla** singular y prohíbe la significación promiscua (después de todo nos **hallamos en** los sesenta, en los días del furor contra todas las instituciones autoritarias **de esta clase**). Es un ataque contra el sujeto fascista tal como indirectamente lo **imaginaba Lacan**, un ataque también llevado a cabo con las mismas fuerzas a las que este sujeto **más teme**: la sexualidad y el inconsciente, el deseo y los impulsos, la *jouissance* (el término privilegiado de la teoría francesa durante esta época) que hace saltar al sujeto en pedazos, que lo entrega a lo fragmentario y lo fluido¹².

Estas fuerzas fueron con frecuencia celebradas, principalmente a fin de desafiar al sujeto fascista, un desafío convertido en programático por Deleuze y Guattari en *Anti-Edipo* (1972)¹³. Éstos apelan a la esquizofrenia no únicamente para desbaratar al sujeto fascista blindado, sino para superar también al capitalista rapaz. Pero esta apelación es

nos dice en *Écrits*, «me lo tomé libre, ansioso por sentir los tiempos que corrían, cargados de promesas, en la Olimpiada de Berlín. [Ernst Kris] objetó elegantemente: “Ça ne se fait pas!”» (p. 239). Yo sugerí una asociación fascista en la explicación lacaniana del ego en «Armor Fou», *October* 56 (primavera de 1991), donde me ocupo de las elaboraciones dadaísta y surrealista de este ego; sobre sus elaboraciones futurista y vorticista, véase mi «Prosthetic Gods», en *Modernism/Modernity* (otoño de 1996). En ambos textos me hallo en deuda con Klaus THEWELEIT, *Male Fantasies* (1977), trad. ingl. Stephen Conway, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1987. Una vez más, lo que trato de sugerir no es un referente histórico sino un contexto histórico para la teoría. Jacques-Alain MILLER ha hecho algo parecido: «Hay, pues, una única ideología cuya teoría suministra Lacan: la del “ego moderno”, es decir, el sujeto paranoico de la civilización científica, cuyo imaginario teoriza una psicología pervertida, al servicio de la libre empresa» (*Écrits*, cit., p. 322).

¹¹ Foucault, *The Order of Things* [*Las palabras y las cosas*], cit., p. 387. «Puesto que el hombre se constituyó en una época en la que el lenguaje estaba condenado a la dispersión, ¿no se dispersará cuando el lenguaje recupere su unidad?»

¹² En Barthes, especialmente en *The Pleasure of the Text* (1973), *jouissance* se opone a *plaisir*, su enemigo de clase no es específicamente fascista sino en general (pequeño) burgués.

¹³ En el prefacio Foucault escribe: «El principal enemigo, el adversario estratégico es el fascismo... Y no únicamente el fascismo histórico, el fascismo de Hitler y Mussolini —que fue capaz de movilizar y utilizar el deseo de las masas tan eficazmente—, sino también el fascismo en todos nosotros, en nuestras cabezas y en nuestra conducta cotidiana, el fascismo que hace que nos encante el poder, que deseemos aquello mismo que nos domina y nos explota» (*Anti-Oedipus*, trad. ingl. Robert Hurley y Helen Lane, Nueva York, Viking, 1977 [ed. cast.: *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1995], p. xiii).

peligrosa, pues si el sujeto fascista es amenazado por fragmentos y flujos esquizofrénicos, el sujeto capitalista puede prosperar a partir de tales desbaratamientos. De hecho, según Deleuze y Guattari, únicamente la esquizofrenia extrema es más esquizofrénica que el capital, más dada a las decodificaciones de los sujetos y las estructuras fijas. A esta luz, lo que dispersó al sujeto en los años sesenta, lo que desbarató sus instituciones, fue una fuerza revolucionaria y aun toda una confluencia de fuerzas conflictivas (la ex colonial, los derechos civiles, la feminista, la estudiantil), pero una fuerza revolucionaria liberada por el capital, pues ¿qué es más radical que el capital cuando se enfrenta a viejos sujetos y estructuras que se interponen en su camino?

Por más que tendenciosamente, este argumento podría extenderse al reciente retorno del sujeto, con lo cual quiero decir el reconocimiento parcial de subjetividades nuevas e ignoradas en los años noventa. Por un lado, el *contenido* de este reconocimiento revela que el sujeto declarado muerto en los sesenta es un sujeto particular que únicamente fingía ser universal, que únicamente se suponía que hablaba en nombre de todos los demás. Por otro, el *contexto* de este reconocimiento, descaradamente definido por George Bush como el Nuevo Orden Mundial, sugiere que estas diferentes subjetividades deben verse en relación con la dinámica del capital, su reificación y fragmentación de posiciones fijas. Así, si celebramos el hibridismo y la heterogeneidad, debemos recordar que son también términos privilegiados del capitalismo avanzado, que el multiculturalismo social coexiste con el multinacionalismo económico. En el Nuevo Orden Mundial la diferencia es un objeto de consumo también, como bien saben megacorporaciones como la Coca-Cola (Somos el mundo) y Benetton (Colores unidos)¹⁴.

Tal visión no totaliza, pues ningún orden, capitalista o no, puede controlar todas las fuerzas que libera. Por el contrario, como Marx y Foucault sugieren de diversas maneras, un régimen de poder también prepara su resistencia, la llama al ser, de modo que no siempre pueden ser recuperados. Esto es también cierto de la liberación de diferentes subjetividades, sexuales y étnicas, en el Nuevo Orden Mundial. Pero estas fuerzas no es necesario que se articulen progresivamente, y pueden provocar respuestas reactivas e incluso atávicas, a pesar de que acusar a estas fuerzas de tales reacciones sea ciertamente acusar a las víctimas (una postura ética que, perversamente, las figuras reaccionarias quieren arrogarse también).

Visiones del otro

Permítaseme pasar ahora al segundo discurso que puede registrar el paso nunca completo a lo posmoderno: el discurso del otro cultural. Tampoco aquí destacaré más que tres momentos. El primero a mediados de los años treinta en Europa occidental,

¹⁴ El *status* del sujeto en el multiculturalismo es también ambiguo. Por una parte, aunque las críticas multiculturales multiplican el sujeto, a menudo rehabilitan su lógica. Por otra, no pueden oponerse a la muerte del sujeto, pues también están preparadas por este discurso. Sobre este último punto, véase Ernesto LACLAU, «Universalism, Particularism, and the Question of Identity», *October* 61 (verano de 1992).

puede iluminarse mediante una nítida yuxtaposición. En 1931 se celebró en París una enorme exposición sobre las colonias francesas a la que los surrealistas (representados por Louis Aragon, Paul Éluard e Yves Tanguy) respondieron con una pequeña muestra antiimperialista titulada «La verdad acerca de las colonias». Estos artistas no sólo apreciaban el arte tribal por sus valores formales y expresivos, como los cubistas y los expresionistas habían hecho antes que ellos; también se ocuparon de sus ramificaciones políticas en el presente. De hecho, construyeron una identificación quíasmica con los legados modernos de este arte que se hicieron desaparecer en su apropiación occidental. Por una parte, los surrealistas arguyeron que los habitantes de estas colonias se parecían a los trabajadores explotados en Occidente y que a unos y otros había que prestarles un apoyo similar (un cartel expuesto en la muestra citaba a Marx: «un pueblo que oprime a otro no sabe ser libre»). Por otro lado, los surrealistas anunciaron que ellos también eran primitivos, que, como modernos entregados al deseo de objetos, también ellos eran fetichistas (una exposición de figuritas folclóricas se presentó con la etiqueta de «fetiches europeos»). En efecto, transvaluaron la revaluación del fetichismo llevada a cabo en los análisis de los fetichismos consumistas y sexuales. Si Marx y Freud utilizaron la perversión como crítica de los sujetos europeos modernos, los surrealistas se lo tomaron como un cumplido: adoptaron la alteridad del fetichista por su potencial destructor, de nuevo mediante una asociación del otro cultural y el inconsciente. (A este respecto, el sujeto surrealista es distinto del sujeto fascista tal como Lacan lo imaginó¹⁵.)

Sin embargo, como se señaló en el capítulo 6, esta asociación no dejaba de ser primitivista; es decir, dependía de una analogía racialista entre los pueblos «primitivos» y las etapas primordiales de la vida psicosexual¹⁶. Y sirvió a un propósito desastroso en la muy diferente política cultural de los nazis. En 1937 los nazis habían organizado las infames exposiciones sobre el arte, la literatura y la música «degenerados» que condenaban a todas las modernidades, pero especialmente a aquellas que conectaban el otro cultural y el inconsciente, aquí las artes de «lo primitivo», el niño y el demente, a fin de desplegar la destructora alteridad de estas figuras ajenas. Un ideal para los surrealistas, este fantasma primitivista amenazaba al sujeto nazi, que también lo asociaba con los judíos y los comunistas, pues este fantasma representaba las fuerzas degeneradas que ponían en peligro su identidad blindada, de nuevo desde el interior y desde el exterior. Así, si el surrealismo adoptó lo primitivo, los fascistas lo abyectaron, lo agredieron. Para los surrealistas lo primitivo no podía estar lo bastante próximo; para los fascistas lo estaba siempre demasiado. A mediados de los años treinta, pues, una época de reacción interna y revueltas en las colonias, para los europeos, tanto para los de izquierdas como para los de derechas, la del otro era una cuestión de *distancia correcta*.

¹⁵ En «Armor Fou», cit., y *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993, sostengo que algunos surrealistas (como Hans Bellmer) contrarrestaron el sujeto fascista con imágenes del cuerpo fragmentado, mientras otros (como Bataille) lo hicieron con tropos de lo *informe* y lo acefálico.

¹⁶ Sobre el (ab)uso moderno de esta analogía véase mi «“Primitive” Scenes», *Critical Inquiry* (otoño de 1993).

Este ambiguo término (con su alusión al dadaísmo) lo tomo prestado de la crítica Catherine Clément, la cual señala que, en el mismo momento en que Lacan pronunciaba la conferencia sobre el estadio del espejo junto a la Alemania casi nazi, Lévi-Strauss se encontraba en el Amazonas trabajando con «el equivalente etnológico del estadio del espejo»: «En ambos casos la cuestión tiene que ver con la distancia correcta»¹⁷. Lo que esto significa en el caso de Lacan está bastante claro, pues el estadio del espejo afecta a la consecución de una distancia adecuada, aquí una triangulación entre el observador-participante, la cultura patria y la cultura en estudio¹⁸. ¿Pero qué podía significar la distancia correcta para el Lévi-Strauss de mediados de los años treinta, un amigo (como Lacan) de los surrealistas, un judío que había dejado Europa al borde del fascismo? Para este antropólogo que tanto había hecho por criticar la categoría de raza, por revisar «el pensamiento salvaje» como lógico y el pensamiento moderno como mítico, el extremo fascista de la desidentificación del otro era desastroso, pero la tendencia surrealista a la sobreidentificación podía también ser peligrosa. Pues, mientras que aquél destruía la diferencia brutalmente, ésta estaba quizá demasiado ansiosa de apropiarse de la diferencia, de asumirla, de convertirse en ella de alguna manera. Una cierta distancia del otro era necesaria. (¿Sintió Lévi-Strauss este peligro no sólo en el primitivismo psicológico del arte surrealista, sino también en los experimentos antropológicos del Collège de Sociologie?¹⁹).

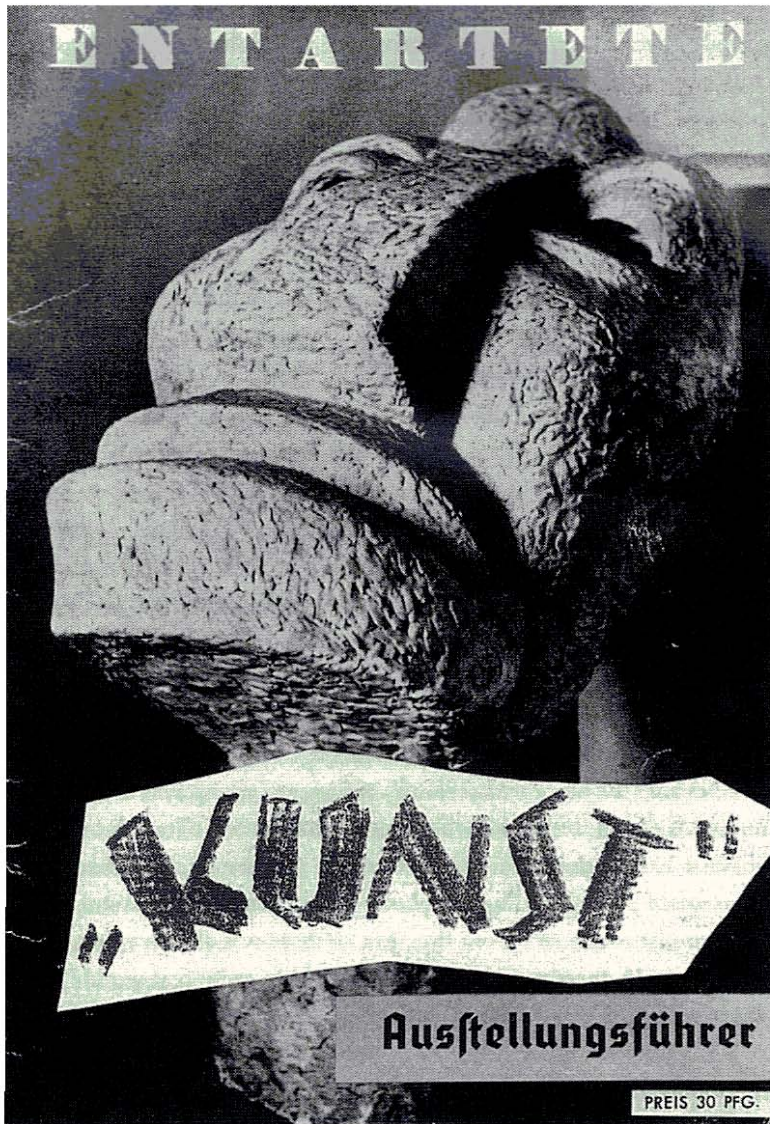
Veinte años después, con la publicación de *Tristes Trópicos* (1955), sus memorias de la época, Lévi-Strauss retomó esta cuestión de la distancia correcta. La principal amenaza para el otro ya no procedía del fascismo, sino de la «monocultura», es decir, de la usurpación ejercida por el Occidente capitalista sobre el resto del mundo. (En un determinado momento imagina todas las islas polinesias convertidas en portaaviones y zonas enteras de Asia y África en sórdidos suburbios y poblados de chabolas²⁰.) Esta visión fatalista de un exótico mundo menguante, que encuentra su autenticidad en un pasado precontractual, es problemática, especialmente porque este remordimiento por el puro otro perdido allí puede convertirse en una reacción contra el sucio otro encon-

¹⁷ Catherine CLÉMENT, *The Lives and Legends of Jacques Lacan*, trad. ingl. Arthur Goldhammer, Nueva York, Columbia University Press, 1983, p. 76 [ed. cast.: *Vidas y leyendas de Jacques Lacan*, Madrid, Anagrama, 1993, p. 80].

¹⁸ En *Tristes Tropiques* (1955), Lévi-Strauss comenta retrospectivamente: «No hay manera de escapar al dilema: o bien el antropólogo se adhiere a las normas de su propio grupo y los otros grupos no le inspiran más que una curiosidad efímera que nunca está del todo desprovista de desaprobación, o bien es capaz de entregarse de todo corazón a estos otros grupos y su objetividad queda viciada por el hecho de que, quiérase o no, ha tenido que apartarse de al menos una sociedad para dedicarse a todas. Comete por tanto el mismo pecado que cabe achacar a quienes discuten el excepcional significado de su vocación» (trad. ingl. John y Doreen Weighman, Nueva York, Atheneum, 1978, p. 384) [ed. cast.: *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 1977, p. 377].

¹⁹ Lo que sigue es únicamente una conjetura por mi parte. Sus referencias escritas son escasas y reminiscentes: unas cuantas observaciones sobre los intereses primitivistas compartidos en Nueva York con André Breton, Max Ernst y Georges Duthuit en *The Way of the Masks* (1975) y *The View from Afar* (1983), y una nota de 1947 sobre el Collège de Sociologie (reimpresa en Denis Hollier [ed.], *The College of Sociology*, trad. ingl. Betsy Wing, Mineápolis, University of Minnesota Press, pp. 385-386).

²⁰ Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, cit., pp. 37-44.



Panfleto del «Arte» degenerado», exposición nazi del arte moderno, 1937, con *El hombre nuevo* (1912) de Otto Freundlich en la portada.

trado aquí²¹. Pero es coherente con el tratamiento liberal del otro cultural a partir de los años sesenta.

Sin duda, en medio de las guerras de liberación desde Argelia a Vietnam, este tratamiento fue una farsa cruel para este otro, atrasado en su interés tras décadas de violencia colonialista. ¿Cómo hablar, podía preguntar Frantz Fanon, de distancia correcta cuando esta violencia estaba inscrita en los cuerpos y las psiques tanto del colonizado como del colonizador? Pero la distancia correcta no preocupa a Fanon en un texto como «Sobre la cultura nacional», primeramente presentado en el segundo Congreso de Escritores y Artistas Negros celebrado en Roma el año 1959²². Ahí, de nuevo en una reescritura de la dialéctica del amo y el esclavo, distingue tres fases en la renovación de las culturas nacionales. La primera ocurre cuando el intelectual nativo asimila la cultura del poder colonial. La segunda comienza cuando este intelectual es llamado de vuelta a las tradiciones nativas, que él tiende a tratar exóticamente (socialmente apartado como frecuentemente está), como tantos «fragmentos momificados» de un pasado folclórico. Finalmente, la tercera comienza cuando este intelectual, ahora partícipe en una lucha popular, ayuda a forjar una nueva identidad nacional en resistencia activa contra el poder colonial y en una recodificación contemporánea de las tradiciones nativas. Aquí también la cuestión es la de la distancia correcta, pero está invertida, formulada por el otro: ¿cómo determinar una distancia no sólo desde el poder colonial, sino desde el pasado nativista? ¿Cómo renovar una cultura nacional que no es ni neocolonial ni autoprimitivista? ¿Cómo superar «el obsceno narcisismo» de Europa, «donde nunca han dejado de hablar del Hombre», sin caer en el triunfal separatismo de la reacción racista²³?

¿Qué ha pasado con esta problemática de la distancia desde entonces? Llamar poscolonial a nuestro propio mundo es enmascarar la persistencia de las relaciones coloniales y neocoloniales; es también pasar por alto que, así como siempre hubo un primer mundo en todo tercer mundo, siempre hubo un tercer mundo en todo primer mundo²⁴. Pero el reconocimiento de esta falta de distancia es poscolonial e incluso posmoderna, al menos en cuanto el mundo moderno fue a menudo imaginado en términos de oposiciones espaciales no solamente de cultura y naturaleza, ciudad y país, sino también de

²¹ En otras palabras, la «distancia correcta» es potencialmente un ideologema primitivista también. Podría no estar enteramente libre del mapeado evolucionista del tiempo sobre el espacio, merced al cual «de vuelta a entonces» se hacía coincidir con «hacia allí», donde lo más remoto se definía como lo más primitivo, un mapeado hecho tanto más absurdo por la implsión multinacional del núcleo metropolitano y la periferia imperial. (Para la retórica del rescate en Lévi-Strauss, véase James CLIFFORD, «On the Salvage Paradigm», en Hal Foster [ed.], *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987).

²² Véase Frantz FANON, *The Wrecked of the Earth* (1961), trad. ingl. Constance Farigan, Nueva York, Grove Press, 1968, pp. 206-248.

²³ *Ibid.*, pp. 313, 311. Como se señaló en el capítulo 6, Fanon sentía que el movimiento de la *négritude* sucumbía a esta última tendencia. Para una respuesta europea contemporánea a la problemática de la distancia, véase Paul RICOEUR, «Universal Civilization and National Cultures» (1961), en *History and Truth*, trad. ingl. Charles Kelbley, Evanston, Northwestern University Press, 1965 [ed. cast.: *Historia y verdad*, Madrid, Encuentros, 1980].

²⁴ Esta imbricación se explora en la obra de Trinh T. Minh-ha.

núcleo metropolitano y periferia imperial, Occidente y el Resto. Hoy en día, al menos en las economías llamadas posfordistas, estos espacios no orientan mucho y estos polos han implosionado de algún modo, lo cual no es decir que las jerarquías de poder se hayan plegado, sino únicamente que se han transformado. Sin embargo, para mi análisis aquí la cuestión es: ¿estos deslizamientos mundiales cómo se han registrado en la teoría reciente? La deconstrucción derridiana se dedica a la deconstrucción de tales oposiciones en cuanto informan el pensamiento occidental, y la arqueología foucaultiana se fundamenta en el rechazo de tales fundamentos. ¿Elaboran estos postestructuralismos los acontecimientos de lo poscolonial y lo posmoderno críticamente? ¿O sirven de tretas mediante las cuales estos acontecimientos son sublimados, desplazados cuando no desactivados? ¿O bien hacen de algún modo ambas cosas?

En el mundo moderno el otro cultural, enfrentado en el curso del imperio, provocó una crisis en la identidad occidental que algunas vanguardias trataron mediante el constructo simbólico del primitivismo, el reconocimiento-y-rechazo de esta otredad. Pero esta resolución fue también una represión, y el otro ha retornado en el mismo momento de su supuesto eclipse: aplazado por los modernos, su retorno se ha convertido en el acontecimiento posmoderno. En cierto sentido, la incorporación moderna de esta otredad permitió su erupción posmoderna como *diferencia*. Esto puede ser lo que el postestructuralismo piensa, entre líneas, como cuando Derrida proclama el fin de cualquier «significado original o trascendental [...] fuera de un sistema de diferencias»²⁵. Sin embargo, este tratamiento se quedó precisamente entre líneas: en su mayor parte el postestructuralismo no consiguió responder a la demanda fanoniana de reconocimiento y continuó proyectando al otro como un fuera, como un espacio de escape ideológico de la racionalidad occidental. Así todos los exotismos epistemológicos —los oasis neorientalistas y los recursos neoprimitivistas— que aparecen en el paisaje postestructuralista: la escritura china en Derrida que «interrumpe» el logocentrismo occidental, la enciclopedia china en Foucault que confunde el orden occidental de las cosas, las mujeres chinas que atraen a Kristeva con identificaciones alternativas, el Japón de Barthes que representa «la posibilidad de una diferencia, de una mutación, de una revolución en la propiedad de los sistemas simbólicos»²⁶, el otro espacio del nomadismo que para Deleuze y Guattari atraviesan la territorialidad capitalista, la otra sociedad del intercambio simbólico que para Baudrillard se cierne sobre nuestro propio orden de intercambio de bienes de consumo, etc. Pero si el postestructuralismo no encontró una distancia correcta, al menos problematizó el planteamiento de la diferencia como oposición, la oposición de lo interior a lo exterior, del sujeto al otro. Esta crítica se extiende al discurso poscolonial así como a los estudios gay y lesbianos, y el postestructuralismo ha demostrado ser de lo más productivo en ese sentido a lo largo

²⁵ Jacques DERRIDA, *Writing and Difference*, trad. ingl. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 280 [ed. cast.: *La escritura y la diferencia*, Madrid, Anthropos, 1989, p. 385].

²⁶ Roland BARTHES, *The Empire of Signs* (1970), trad. ingl. Richard Howard, Nueva York, Hill & Wang, 1982, pp. 3-4 [ed. cast.: *El imperio de los signos*, Barcelona, Grijalbo, 1991, p. 8]. Los otros textos a los que aludo aquí son, respectivamente, *Of Grammatology*, *The Order of Things*, *Chinese Women*, *Anti-Oedipus* y *L'Échange symbolique et la mort*.

de la última década (la obra de Homi Bhabha sobre el aplazamiento de la modernidad más allá de Occidente es especialmente pertinente para mi estudio)²⁷. A este respecto, el postestructuralismo no puede ser despreciado como el último nombre apropiado de Occidente más que pueda serlo la posmodernidad.

Fantasías de tecnología

Paso finalmente al tercer discurso, el **impacto de la tecnología** en la cultura occidental tal como se pensó a mediados de los años treinta, sesenta y noventa, y aquí de nuevo sostengo que, aunque un momento lleva al siguiente, este siguiente comprende el anterior. Así, lo que Guy Debord ve en el espectáculo de los sesenta son las transformaciones tecnológicas que Walter Benjamin anticipó en los treinta; y lo que los escritores *ciberpunk* extrapolan en los noventa son las extensiones cibernéticas de lo que Marshall McLuhan predijo en los sesenta. En el discurso de la tecnología los términos vinculados con estos momentos proyectan una totalidad ideológica: la era de la reproducción mecánica en los treinta, la era de la revolución cibernética en los sesenta y la era de la tecnociencia o la tecnocultura en los noventa (cuando la investigación y el desarrollo, o la cultura y la tecnología, no pueden separarse). Lo mismo es cierto de las narraciones que esos términos comportan, como en el supuesto paso de una sociedad industrial o fordista a una postindustrial o posfordista. Pues estoy de acuerdo con Mandel en que lo postindustrial señala no tanto la superación de la industrialización como su extensión, y estoy de acuerdo con Jameson en que lo posmoderno anuncia no tanto el fin de la modernización como su apogeo²⁸. Aquí, sin embargo, me quedaré con el ideograma de la distancia planteado en el discurso sobre el otro cultural, pues es central también al discurso de la tecnología.

En el momento de «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica» (1935-1936) la reproducción mecánica era una dominante cultural; de hecho, dado que la radio estaba omnipresente, el cine sonoro en ascenso y la televisión ya se había concebido, la «reproductibilidad técnica» es el término más preciso (también para la traducción del título*)²⁹. En este ensayo Benjamin sostiene que tal reproductibilidad

²⁷ Véase Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

²⁸ Véase Mandel, *Late Capitalism*, cit., p. 191, y Jameson, «Periodizing the 60s», cit., pp. 204-299. Véase también el capítulo 2.

* Este escrito de Benjamin se tradujo al inglés bajo el título: «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», literalmente: «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica». El comentario del autor pierde su sentido para el lector español, que conoce la obra de Benjamin como: «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica», es decir, precisamente como Foster aconseja traducir las dos últimas palabras del título original: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». [Nota editorial.]

²⁹ Quizá por estas razones Debord fecha el surgimiento del espectáculo al final de los años veinte en *Comments on the Society of the Spectacle* (1988), trad. ingl. Malcolm Imrie, Londres, Verso, 1990 [ed. cast.: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Madrid, Anagrama, 1990]. Jonathan Crary se ocupa de algunas de estas transformaciones en «Spectacle, Attention, Counter-Memory», *October* 50 (otoño de 1989).

difumina el aura del arte, su unicidad, autenticidad, autoridad, *distancia*, y que esta difuminación «anticipa» el arte desde sus bases ritualistas, «“aproxima” las cosas» a las masas³⁰. Para Benjamin este eclipse de la distancia tiene potencial liberador, pues permite que la cultura se haga más colectiva. Pero también tiene potencial ideológico, pues permite que la política se haga más espectacular. ¿Socialismo o fascismo?. pregunta Benjamin en el ultimátum más dramático de la crítica moderna. Pero en 1936 esta alternativa no podía sostenerse, es decir, si el referente socialista incluye a la Unión Soviética de Stalin, que había condenado a la cultura vanguardista cuatro años antes y conspiraría con Hitler (en el pacto nazi-soviético de no agresión) tres años más tarde. En resumen, en 1936 la estetización de la política había emprendido la politización del arte. En 1944, en *Dialéctica de la Ilustración*, Theodor Adorno y Max Horkheimer vincularon la cultura total de la Alemania nazi con la industria cultural de los Estados Unidos. Y en 1967, en *La sociedad del espectáculo*, Debord sostuvo que el espectáculo dominaba al Occidente consumista. Finalmente, en 1988, en *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, publicado un año antes de la caída del Muro de Berlín, declaró que el espectáculo integraba a Oeste y Este.

En Benjamin la difuminación del aura, la pérdida de la distancia, impacta en el cuerpo tanto como en la imagen: éstos no pueden separarse. Aquí establece una doble analogía entre el pintor y el mago, y el cámara y el cirujano: mientras que los dos primeros mantienen una «distancia natural» con respecto al motivo que pintar o el cuerpo que curar, los dos segundos «penetran profundamente en su tejido»³¹. Las nuevas tecnologías virtuales son «quirúrgicas»: revelan el mundo en nuestras representaciones, conmueven al observador con nuevas percepciones. Para Benjamin este «inconsciente óptico» hace al sujeto a la vez más crítico y más distraído (tal es su gran esperanza en relación con el cine), e insiste en esta paradoja como una dialéctica. Pero aquí de nuevo esta dialéctica era difícil de mantener. Ya en 1931 Ernst Jünger había sostenido que la tecnología estaba «entrelazada con nuestros nervios» de un modo que subsumía el criticismo y la distracción dentro de «una segunda, más fría consciencia»³². Y no mucho después, en 1947, Heidegger anunció que la distancia y la cercanía se habían plegado en «una uniformidad en la que nada está ni lejos ni cerca»³³.

A mediados de los años sesenta la dialéctica benjaminiana se había escindido en discursos sobre la tecnología tales como los de Debord sobre el espectáculo y McLuhan

³⁰ Benjamin, *Illuminations*, cit., pp. 223-224. ¿No podía esta difuminación activarse, en acción diferida, más que en la muerte postestructuralista del autor y la cultura posmoderna del simulacro? Como sugerí en el capítulo 2, nota 35, Benjamin fue más ambiguo sobre el aura que la mayoría de sus seguidores posmodernos en los años ochenta.

³¹ *Ibid.*, p. 233. Para elaboraciones importantes de estas analogías, véase Miriam HANSEN, «Benjamin, Cinema and Experience: “The Blue Flower in the Land of Technology”», *New German Critique* 40 (invierno de 1987), y Susan BUCK-MORSS, «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered», *October* 62 (otoño de 1992).

³² ERNST JÜNGER, «Photography and the “Second Consciousness”», en Christopher Philips (ed.), *Photography in the Modern Era*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 207.

³³ Martin HEIDEGGER, «The Thing», en *Poetry, Language, Thought*, Nueva York, Harper & Row, 1968, pp. 165-166.

sobre los medios de comunicación. Implícitamente, mientras que Debord desarrolla lo dicho por Benjamin sobre la imagen, McLuhan elabora lo dicho por Benjamin sobre el cuerpo. Sin embargo, ambos consideran la distancia crítica como fracasada. Para Debord el espectáculo subsume el criticismo en la distracción, y la dialéctica de la distancia y la proximidad se convierte en una oposición de las separaciones reales ocultadas por las unidades imaginarias (los mitos modernos según Barthes: las imágenes utópicas de la mercancía, la clase media, la nación, etc.)³⁴. Por un lado, la distancia externa se elimina en el espectáculo, pues los espectadores periféricos están conectados con las imágenes centrales. Por otra, la distancia externa se reproduce como distancia interna, pues esta misma conexión con las imágenes centrales separa a los espectadores serialmente, los deja solos en la fantasía espectacular³⁵. Esta separación serial garantiza todas las separaciones sociales de clase, raza y género (Debord únicamente se ocupa de la primera).

Partiendo de síntomas similares, McLuhan llega a un diagnóstico diferente. Como en el espectáculo de Debord, así en «la aldea global» de McLuhan: la distancia, espacial tanto como crítica, es eclipsada. Pero en lugar de separación, McLuhan ve «retribalización», y en lugar de criticismo perdido, ve distracción transvaluada³⁶. Olvidando a Benjamin, McLuhan desarrolla ideas afines, a menudo únicamente para invertirlas. Para McLuhan las nuevas tecnologías no tanto penetran en el cuerpo «quirúrgicamente» como lo extienden «eléctricamente». Pero, lo mismo que Benjamin, ve esta operación como doble: la tecnología es a la vez un estímulo excesivo, una conmoción del cuerpo y un escudo protector contra tal estímulo-conmoción, con el estímulo convertido en el escudo (el cual entonces invita a más estímulo, etc.). Concebida por Freud en *Más allá del principio de placer* (1920), esta tamización de la conmoción es crucial para la dialéctica benjaminiana del criticismo y la distracción. Pero en McLuhan esta dialéctica se escinde en una oposición imposible de reconciliar. «Hemos puesto nuestros sistemas nerviosos centrales fuera de nosotros en la tecnología eléctrica», señala más de una vez³⁷. Pero a veces McLuhan ve esta extensión como un cuerpo extático convertido en eléctrico, conectado por cable con el mundo, y a veces como una «autoamputación suicida, como si el sistema nervioso central ya no pudiera depender de los órganos físicos para ser un parachoques protector contra las hondas y flechas del atroz mecanismo»³⁸.

³⁴ De hecho, Debord evoca no la noción benjaminiana de la distracción, sino el concepto lukacsiano de la contemplación empleado en *Historia y conciencia de clase* (1923) para pensar los efectos subjetivos de la producción de masas capitalista. Para BARTHES sobre el mito, véase *Mythologies* (1957), trad. ingl. Annette Laven, Nueva York, Hill & Wang, 1972 [ed. cast.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999].

³⁵ «El espectáculo por tanto une lo que separa», escribe Debord, «pero lo une únicamente en cuanto separado» (*The Society of the Spectacle*, trad. ingl. Donald Nicholson-Smith, Nueva York, Zone, 1994, p. 22) [ed. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 49].

³⁶ Un primitivismo retorna en McLuhan cuando se requieren tpos de comunalidad y aun de comunión, y ésta es una época de revolución en el tercer mundo.

³⁷ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964, p. 60 [ed. cast.: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 72].

³⁸ *Ibid.*, p. 53 [ed. cast. cit., p. 63]. En McLuhan la dimensión psíquica de esta tamización de la conmoción es elidida más radicalmente que en Benjamin. Considérense también las diferentes evaluaciones que se dan de los

Con estos contradictorios tropos de la extensión y la amputación, McLuhan no se sale de la lógica de la tecnología como prótesis, como un suplemento divino al cuerpo que amenaza con una mutilación demoníaca o una gloriosa falicización del cuerpo que presupone una castración horrible³⁹. Operativa en diferentes modernidades, esta lógica supone a la vez un cuerpo masculino y un sujeto escindido, un sujeto en precario (de hecho, en McLuhan el sujeto resulta un Hamlet herido por hondas y flechas). La pregunta aquí se convierte en: ¿hemos superado esta lógica hoy en día? El modelo feminista del *cyborg* propuesto por Donna Haraway da fe de que el acoplamiento de humano y máquina no tiene por qué imaginarse en términos de temores a la castración y fantasías fetichistas: «El *cyborg* es una criatura de un mundo posgenérico», escribe Haraway en «Un manifiesto en favor de los *Cyborgs*» (1985), y vive en el acoplamiento humano-máquina como una condición de «fructíferos emparejamientos» más que como un trauma de unidad perdida y escisión presente⁴⁰. Pero la pregunta por lo que al *cyborg* se refiere es: ¿qué queda de la subjetividad, al menos tal como la define el psicoanálisis? El maravilloso *cyborg* no es menos mítico que el sujeto edípico, y al menos el sujeto edípico es un sujeto, un constructo que lo ayuda a uno a comprender los miedos y las fantasías en relación con la tecnología (entre otras cosas)⁴¹. Estos temores y fantasías no han menguado; por el contrario, se han hecho más extremos, más efectivos, en proporción con la des/conexión propuesta en la lógica de la prótesis. ¿Es el nuestro de los medios de comunicación un mundo de interacción generosa, tan benigno como un reintegro en un cajero automático o una consulta en Internet, o un mundo de disciplina invasiva, cada uno de nosotros un «dividuo» electrónicamente movido, genéticamente determinado, no como una política de un maléfico Gran Hermano, sino como un asunto de administración coti-

medios de comunicación. Benjamin considera el problema de la reproducción por los valores del arte. Para McLuhan (por no hablar de Debord) el arte ya no es el tema, y la imagen reproducida es reemplazada por los medios de comunicación metastáticos. Hoy en día, la excéntrica tesis McLuhaniana «el contenido del medio es otro medio» se ha convertido en el cibereslogan cotidiano: «los ordenadores disuelven a las demás máquinas».

³⁹ Freud apunta a esta lógica en *Civilization and Its Discontents* (1930): «El hombre, por así decir, se ha convertido en una especie de Dios protésico. Cuando se pone todos sus órganos auxiliares es verdaderamente magnífico; pero esos órganos no le han crecido a él y siguen dándole muchos problemas a veces» (trad. ingl. James Strachey, Nueva York, W. W. Norton, 1950, p. 43) [ed. cast.: *El malestar de la cultura*, en *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, p. 3034]. En «Prosthetic Gods» examino esta lógica en su versión extrema (fascista), el futurismo de Marinetti y el vorticismo de Wyndham Lewis (que influyó sobre McLuhan). Sobre la tecnología como prótesis, véase también Mark SELTZER, *Bodies and Machines*, Nueva York, Routledge, 1992.

⁴⁰ Donna HARAWAY, «A Manifesto for Cyborgs», *Socialist Review* 80 (marzo-abril de 1985), p. 66. Véase también su *Primate Visions*, Nueva York, Routledge, 1989, y *Simians, Cyborgs, and Women*, Nueva York, Routledge, 1991.

⁴¹ Haraway sospecha del psicoanálisis, al cual ella llama «demasiado conservador, demasiado heterosexual, demasiado familiar y demasiado exclusivo». Tiene razón, pero también Constance PENLEY cuando pregunta «si la manera en que uno se ha construido su *cyborg* deja algún margen para cualquier cosa que pueda llamarse "subjetividad" y cuáles pueden ser las consecuencias de esa posible omisión», entre las que enumera la pérdida de «mecanismos psíquicos como el desplazamiento, la proyección, el fetichismo» («Interview with Donna Haraway», en Constance Penley y Andrew Ross (eds.), *Technoculture*, Mincápolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 8-11.) En el discurso del *cyborg* hay un voluntarismo, como lo hay en la mayoría de los constructos antipsicoanalíticos.

diana⁴²? ¿Es el nuestro de los medios de comunicación un mundo de un ciberespacio que hace a los cuerpos inmateriales o en el que los cuerpos, no trascendidos en absoluto, están marcados, a menudo violentamente, según diferencias raciales, sexuales y sociales⁴³? Evidentemente, es ambas cosas a la vez, y esta nueva intensidad de la des/conexión es posmoderna.

No puedo describir esta des/conexión posmoderna más que anecdóticamente. Con los estudiantes sacrificados en Pekín y los disturbios raciales en Los Ángeles, la guerra asesina en el Golfo Pérsico y el baño de sangre étnico en Bosnia, el atentado con explosivos en la ciudad de Oklahoma y el juicio de O. J. Simpson, nos hemos cableado con acontecimientos espectaculares. Este cableado nos conecta y nos desconecta simultáneamente, nos hace a la vez psicotecnológicamente inmediatos a los acontecimientos y geopolíticamente remotos de ellos; de este modo subsume tanto los efectos imaginarios del espectáculo en Debord como la redificación nerviosa de los medios de comunicación en McLuhan. Tal des/conexión no es para nada nueva (piénsese en el asesinato de Kennedy, el asalto terrorista en los Juegos Olímpicos de Múnich, la explosión del Challenger), pero ha alcanzado un nuevo nivel de dolor-y-placer oximorónico. Tal fue para mí el efecto CNN de la Guerra del Golfo: repelido por la política, fui remachado por las imágenes, por un estremecimiento psicotécnico que me encerró en mí mismo como la bomba inteligente y el espectador se encierran como si fueran una misma cosa. Un estremecimiento del tecnodominio (mi mera percepción humana convertida en una visión de supermáquina, capaz de ver lo que destruye y de destruir lo que ve), pero también un estremecimiento de una dispersión imaginaria de mi propio cuerpo, de mi propia subjetualidad⁴⁴. Por supuesto, cuando las pantallas de las bombas inteligentes se oscurecieron, mi cuerpo no explotó. Por el contrario, salió reforzado: en un tropo fascista clásico, mi cuerpo, mi subjetualidad, se afirmó en la destrucción de otros cuerpos. En esto tecno-sublime, pues, hay un retorno parcial de una subjetualidad fascista, que se da en el nivel de la masa también, pues tales acontecimientos están enormemente mediados y producen una colectividad psíquica,

⁴² Sobre nuestro *status* como «dividuos», véase Gilles DELEUZE, «Postscript on the Societies of Control», *October* 59 (invierno de 1992).

⁴³ Aquí vemos otra razón por la que el arte abyecto insiste en un cuerpo intrascendible. En los primeros años noventa el ciberdiscurso intentó resolver esta contradicción de la (des)incorporación mediante una apropiación del discurso psicodélico: en las películas, Microsoft-speak, la revista *Mondo 2000* (con Timothy Leary en particular), etcétera.

⁴⁴ Sobre la visión de máquina, véase Paul VIRILIO, *War and Cinema*, trad. ingl. Patrick Camiller, Londres, Verso, 1989. Yo presenté esta noción de escisión en una conferencia pronunciada en noviembre de 1991, publicada en Brian Bogdon (ed.), *Culture Lab*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1993. En «Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism», Judith BUTLER describe los efectos sobre el sujeto de la Guerra del Golfo en términos similares de des/conexión. En particular observa la «fantasía de la trascendencia» escenificada por las bombas inteligentes, que describe como «falos ópticos» (en Judith Butler y Joan Scott [eds.], *Feminists Theorize the Political*, Nueva York, Routledge, 1992). Para otra asociación de los medios de comunicación con el dolor-y-placer oximorónico, véase Patricia MELLENCAMP, *High Anxiety: Catastrophe, Scandal, Age and Comedy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

una nación psíquica, por así decir, que es también definida contra la otredad cultural a la vez interior y exterior⁴⁵.

Cuestiones de distancia

Éstas son **únicamente** algunas de las escisiones que **ocurren** con una nueva intensidad hoy **en día**: una escisión espacio-temporal, la **paradoja de la inmediatez** producida por la **mediación**; una escisión moral, la **paradoja del disgusto** rebajada por la fascinación o **de la simpatía** rebajada por el sadismo; y una **escisión de la imagen corporal**, el éxtasis **de la dispersión** rescatada por el blindaje, o la **fantasía de la desincorporación** disipada **por la abyección**. Si un sujeto posmoderno puede **plantearse** en absoluto, se hace y **deshace** en tales escisiones. ¿Qué tiene de extraño que este sujeto sea a menudo **disfuncional**, suspendido como está entre la proximidad obscena y la separación espectacular? ¿Qué tiene de extraño que cuando funciona es a menudo automáticamente, **entregado a respuestas fetichistas**, a reconocimientos parciales sincopados con rechazos completos?: sé del sida, pero no puedo contraerlo; conozco a sexistas y racistas, pero no soy uno de ellos; sé qué es el Nuevo Orden Mundial, pero mi paranoia lo acepta de todos modos. (Incidentalmente, la paranoia informa los tres discursos de que aquí se trata en los tres momentos: mediados de los años treinta, sesenta y noventa. De hecho, podría ser el concepto para conectarlos más eficazmente, si esa no es una afirmación demasiado paranoide⁴⁶).

Como vimos en el capítulo 4, esta estructura fetichista del reconocimiento-y-rechazo (*sé, pero aun así*) es típica de la razón cínica. La razón cínica no tanto cancela como renuncia a la gestión, como si la gestión fuera un pequeño precio que pagar por

⁴⁵ Como dejó claro el ejemplo de la Guerra del Golfo, la nación dista de ser el límite de la colectividad mediada. Considérense a este respecto las diferentes evaluaciones del cuerpo en el discurso sobre la tecnología. En Benjamin el cuerpo sigue siendo central como el objeto de la prótesis tecnológica y como la figura de la polis. En McLuhan es desplazado por el tropo del sistema nervioso: lo social es visto como una red eléctrica más que como un cuerpo orgánico. En la cultura contemporánea lo social ha perdido incluso esta integridad figural; en lugar de eso, tenemos un colectivo psíquico, una polis de medios de comunicación de masas no únicamente convocada en torno a los acontecimientos calamitosos (por ejemplo el atentado en la ciudad de Oklahoma), sino también tratada como un sujeto traumático (por ejemplo, la generación que compartió la Guerra de Vietnam). De estas nociones del sujeto masa y la nación psíquica me ocupó en «Death in America», *October* 75 (invierno, 1995).

⁴⁶ Aquí no puedo apuntar más que unos pocos hitos. La paranoia fue el tema de la tesis de Lacan en 1932, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, e informó su explicación del ego en «El estadio del espejo». Fue también un tema primordial de los surrealistas, especialmente de Salvador Dalí (entonces en contacto con Lacan) y Max Ernst; y condujo al temor fascista al otro excesivamente próximo. En este momento ampliado su relación con los discursos del sujeto y el otro está bastante clara, pero también se vincula a discursos sobre la tecnología (véase especialmente «On the Origin of the "Influencing Machine" in Schizophrenia» de Victor Tausk, donde la paranoia se piensa en términos aquí relevantes: como una confusión de distancia y proximidad, interior y exterior). La paranoia también figura en estos tres discursos de los sesenta (cuando la paranoia es captada por la izquierda) y los noventa (cuando es captada por la derecha). Quizá su centralidad es debida a su *status* paradójico como el último refugio del sujeto amenazado por la alteridad y la tecnología (véase el capítulo 5, nota 34).

el escudo que el cinismo podría proveer, por la inmunidad que la ambivalencia podría asegurar. Pero ésta no es una condición necesaria, y las escisiones del sujeto no tienen por qué hacerlo a uno políticamente disfuncional. Considérense de nuevo espectáculos de la última década tales como la vista de Clarence Thomas, el caso de Rodney King y el juicio a Simpson. Estos dramas implicaron violaciones extremas y contradicciones difíciles de la diferencia: racial, sexual y social. Como tales fueron acontecimientos de divisiones profundas, pero también fueron acontecimientos en torno a los cuales identificaciones imposibles se hicieron posibles. Por supuesto, nada garantiza estas identificaciones: pueden ser negativas, políticamente reaccionarias y socialmente destructivas (en los años noventa las desidentificaciones derechistas han superado a las sobreidentificaciones izquierdistas). Aquí también me enfrento con la cuestión de la distancia correcta.

De diferentes modos esta cuestión es el auténtico enigma del sujeto en relación con su imagen corporal, sus otros culturales y sus prótesis tecnológicas. Es también el auténtico enigma del sujeto en relación con su teoría crítica, de la que normalmente se piensa que depende de una distancia intelectual con respecto a su objeto. Como hemos visto en las narraciones tanto modernas como posmodernas, esta distancia se presenta frecuentemente como perdida o condenada. En *Calle de dirección única* (1928), Benjamin ofrece una versión de este eclipse bajo el letrero «Se alquila este espacio»:

Los tontos lamentan la decadencia de la crítica. Pues su momento hace mucho que pasó. La crítica es un asunto de distanciamiento correcto. Estaba muy cómoda en un mundo donde las perspectivas y prospecciones contaban y donde era todavía posible adoptar un punto de vista. Ahora las cosas presionan demasiado estrechamente a la sociedad humana⁴⁷.

Éste es el topos de la pérdida de una distancia aurática desarrollado en el ensayo sobre el cartelismo (1935-1936), pues Benjamin localiza esta presión en los anuncios y las películas, que «abolén el espacio por el que se movía la contemplación»⁴⁸. Significativa para mí es la *visualidad* de esta problemática. En el ensayo sobre el cartelismo Benjamin toma prestada una oposición importante en la historia del arte entre lo óptico y lo táctil (desarrollada por Alois Riegl en *La industria artesana romana tardía* [1901] y otras obras)⁴⁹. En Benjamin el valor de estos términos no es fijo: en *Calle de dirección única* lo táctil presiona nuestra distancia crítica, mientras que en el ensayo sobre el cartelismo lo crítico se reinventa en términos de conmoción táctil (tanto el dadá como el cine poseen «una cualidad táctil» que «golpea al espectador como una bala»⁵⁰). Benjamin no es menos ambivalente respecto al valor afín de la distancia: *Calle de direc-*

⁴⁷ Walter BENJAMIN, *Reflections*, ed. Peter Demetz, trad. ingl. Edmund Jephcott. Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 85. En *Postmodernism* Jameson ofrece la versión posmoderna de esta historia de la distancia perdida: es esencial a su noción de una posmodernidad esquizofrénica.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ BENJAMIN admiraba a Riegl, como es manifiesto en «Rigorous Study of Art» (1933), *October* 47 (invierno de 1988). Véase también Thomas Y. LEVIN, «Walter Benjamin and the Theory of Art History», en el mismo número; Margaret IVERSEN, *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, MIT Press, 1993, pp. 15-16; y Antonia LANT, «Haptical Cinema», *October* 74 (otoño de 1995).

⁵⁰ Benjamin, *Illuminations*, cit., p. 238.

ción única lamenta su pérdida, mientras que el ensayo sobre el cartelismo le da la bienvenida. Sin embargo, de nuevo lo que me interesa es la noción de que las «perspectivas y prospectivas» reafirman la distancia crítica.

La noción recuerda un texto central en la historia del arte, *Estudios sobre iconología* (1939), publicado por Erwin Panofsky tres años después del ensayo sobre el cartelismo. En su introducción Panofsky se ocupa de la cuestión **fundacional** de la disciplina, el renacimiento de la antigüedad clásica, y también plantea la **perspectiva** correcta como la precondition de la historia crítica:

Para la mente medieval la antigüedad clásica estaba demasiado alejada y al mismo tiempo presente con demasiada fuerza para ser concebida como un fenómeno histórico [...] De la misma forma que fue imposible para la Edad Media elaborar el moderno sistema de perspectiva, que está basado en la comprobación de una determinada distancia entre el ojo y el objeto capacitando al artista para evocar **imágenes** comprensibles y coherentes de las cosas visibles, igualmente era imposible para ellos alcanzar la idea moderna de la historia, que se basa en la comprensión de una distancia intelectual entre el presente y el pasado, y con ella se permite al investigador construir conceptos comprensivos y consistentes de períodos ya pasados⁵¹.

Demasiado lejos, demasiado cerca; el imperativo de la perspectiva adecuada; la analogía entre los constructos pictóricos y espaciales: Benjamin rechaza esta epistemología como historicista un año más tarde en «Tesis sobre la filosofía de la historia» (1940)⁵². Se puede justificar a Panofsky: quince años antes, en *La perspectiva como forma simbólica* (1924-1925), ofreció una explicación diferente (casi benjaminiana) de la perspectiva; aquí se ocupa de una metodología pedagógica capaz de confirmación y réplica académicas; etc. Sin embargo, sí presenta la perspectiva como una verdadera visión, y sí se figura la historia como una retrospectiva científica.

Hoy en día es imposible conservar esta epistemología, pero las cuestiones de la distancia correcta y la historia crítica no han desaparecido ni mucho menos. Este libro comenzó con una pregunta sobre la historia crítica: ¿qué permite una recuperación crítica de una práctica del pasado? ¿Cómo podemos entender la insistencia de estos retornos históricos? Panofsky respondió con «una distancia intelectual entre el pre-

⁵¹ Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Oxford University Press, 1939, pp. 27-28 [ed. cast.: *Estudios sobre iconografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 34-35]. La cuestión de la distancia es fundamental para la historia del arte, especialmente en su dimensión hegeliana. De hecho, es esencial para Hegel de dos modos primordiales: una función del arte es «despojar al mundo exterior de su tozuda extranjería» y una función de la historia del arte es reflexionar sobre el arte como «una cosa del pasado», que es también «mostrar cómo el arte de las culturas ajenas o pasadas podría convertirse en parte de la vida mental del presente» (HEGEL, *Introductory Lectures on Aesthetics*, trad. ingl. Bernard Bosanquet, Londres, Penguin, 1993, pp. 36, 13) [ed. cast.: *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989], pp. 20, 10]; Michael PODRO, *The Critical Historians of Art*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. xxii. Para una meditación sobre la distancia más próxima a Benjamin, véase la conclusión de Aby WARBURG, *Images from the Regions of the Pueblo Indians of North America*, trad. ingl. Michael Steinberg, Ithaca, Cornell University Press, 1995, primero presentada como conferencia en 1923.

⁵² «El historicismo se contenta con establecer una conexión causal entre distintos momentos de la historia. Pero ningún hecho que sea una causa es por esa misma razón histórico. Se hizo histórico póstumamente, por así decir a través de acontecimientos que pueden estar separados de él miles de años» (*Illuminations*, cit., p. 263).

sente y el pasado». He propuesto un modelo de acción diferida, una secuencia de anticipación y reconstrucción. Este libro concluye aquí con una pregunta sobre la distancia correcta. Panofsky respondió con una reivindicación de la verdad perspectivista. Yo he propuesto un modelo de articulación paraláctica que intenta mantener nuestras proyecciones presentes a la vista también. «Un historiador que toma éste como su punto de partida deja de contar la secuencia de acontecimientos como las cuentas de un rosario», escribió Benjamin al final de su vida. «En lugar de eso, capta la constelación que su propia era ha formado con una anterior definitiva»⁵³.

La distancia crítica no puede pasarse por alto y debe ser repensada; no hace mucho bien deplorar o celebrar su paso putativo. A menudo, los que lo deploran proyectan un momento mítico de verdadero criticismo, mientras que los que lo celebran ven la distancia crítica como un dominio instrumental disfrazado⁵⁴. No obstante, esta sospecha de la distancia sí toca a la teoría crítica en un punto sensible, que es la relación entre la distancia crítica y la distinción social⁵⁵. En *La genealogía de la moral* (1887) Nietzsche da a entender que en todo juicio crítico funcionan dos impulsos contrarios: una voluntad «noble» de distinción y un reflejo «vil» del resentimiento. En determinado momento afirma que la diferencia entre lo noble y lo vil (en términos ético-políticos) depende de la distancia entre lo alto y lo bajo (en términos espacio-temporales): «Fue únicamente este *pathos de la distancia* lo que los autorizaba [a los nobles] a crear valores y darles nombres: ¿qué les importaba a ellos la utilidad?»⁵⁶. En efecto, Nietzsche plantea la cuestión de si la crítica puede alguna vez estar libre de distinciones por el lado noble y de resentimientos por el lado vil⁵⁷.

Etimológicamente, criticar es juzgar o decidir, y dudo de que algún artista, crítico, teórico o historiador pueda alguna vez eludir los juicios de valor. Sin embargo, podemos hacer juicios de valor que, en términos nietzscheanos, no sean únicamente reactivos sino activos y, en términos no nietzscheanos, no únicamente distintivos sino útiles. Por lo demás, la teoría crítica puede llegar a merecer el mal nombre con el que hoy en día es tildada.

⁵³ Benjamin, *Illuminations*, cit., p. 263. En las «Tesis» Benjamin insinúa que en la historia funciona una *Nachträglichkeit* (véase nota 52) que perturba la imagen panofskiana de los «conceptos comprensivos y consistentes de períodos pasados».

⁵⁴ Esta posición, que abarca desde los heideggerianos (véase su «The Age of the World Picture», 1938) hasta las feministas (como en Luce Irigaray), puede incluirse en el resentimiento contra la visualidad subrayada en el capítulo 5.

⁵⁵ Me refiero a la distinción en el sentido diferenciador de clases de Pierre BOURDIEU: véase *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979), trad. ingl. Richard Nice, Cambridge, Harvard University Press, 1984 [ed. cast.: *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998].

⁵⁶ Friedrich NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, trad. ingl. Frances Goffing, Nueva York, Doubleday, 1956, p. 160 [ed. cast.: *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 31]. Lo «vil» aquí es la burguesía que plantea la «utilidad» como valor.

⁵⁷ En cierto sentido, el crítico atrapado entre estos imperativos se queda en el lugar del *dandy* baudeleriano atrapado entre la «distinción» aristocrática y la «nivelación» democrática (véase capítulo 4). Como T. J. Clark observa en «Clement Greenberg's Theory of Art» (*Critical Inquiry* [septiembre de 1982]), muchos términos críticos conservan asociaciones aristocráticas («pureza», «calidad», etc.), y muchos críticos permanecen en la comprometida posición del primer Greenberg, es decir, en un «trotskismo eliótico» (p. 143).

ÍNDICE DE NOMBRES

- Acconci, Vito, 91
Adorno, Theodor, 109-110, 223
Alloway, Lawrence, 203, 206
Althusser, Louis, 4, 188-189, 212
Anderson, Laurie, 61, 76
Andre, Carl, 5, 8, 39, 82
Aragon, Louis, 10, 217
Aristóteles, 136, 140
Arman, 13
Asher, Michael, 16-17, 22, 25, 47, 62, 67, 86
- Ball, Hugo, 125, 163
Balzac, Honoré, de 77
Barney, Matthew, 153
Barr, Alfred, 12
Barthes, Roland, 77
Bataille, Georges, 116, 148, 163, 179
Baudelaire, Charles, 90, 122-123, 125
Baudrillard, Jean, 66, 80, 95, 107, 110, 130, 176, 187
Baumgarten, Lothar, 35, 181, 195, 198
Bell, Clive, 6
Bell, Larry, 38-39
Benedict, Ruth, 185
Benjamin, Walter, 175, 223, 228
Bhabha, Homi, 189, 222
Bickerton, Ashley, 103, 104
Blake, Nayland, 163
- Bleckner, Ross, 100, 102
Bloch, Ernst, 11, 211
Bloom, Barbara, 96
Bochner, Mel, 7
Bourdieu, Pierre, 185, 230
Brancusi, Constantin, 5, 58
Breton, André, 10, 123, 148, 218
Broodthaers, Marcel, 23, 24, 37
Buchloh, Benjamin, 94
Buren, David, 21, 36
Bürger, Peter, 10, 60
Burgin, Victor, 94, 96
- Cage, John, 18, 23, 42, 81
Caillois, Roger, 169
Castelli, Leo, 12
Céline, Louis-Ferdinand, 152, 160
Césaire, Aimé, 179
Chamberlain, John, 50
Clark, Larry, 156
Clegg & Guttmann, 200
Clément, Catherine, 218
Clifford, James, 179, 184, 220
Connor, Maureen, 163
Courbet, Gustave, 177
Crimp, Douglas, 61, 96
Crow, Thomas, 90, 132
Cunningham, Merce, 42

- David, Jacques-Louis, 177
 De Andrea, John, 153
 Debord, Guy, 107, 202, 213, 222
 De Kooning, Willem, 12
 Deleuze, Gilles, 35, 40, 70, 105, 130, 212, 226
 De Man, Paul, 92
 Derrida, Jacques, 0, 15, 36, 77-78, 212, 221
 Dion, Mark, 30, 201
 Di Suvero, Mark, 48
 Dubuffet, Jean, 186
 Duchamp, Marcel, 2, 11, 32, 88, 111, 112
 Durham, Jimmie, 203-204
- Eddy, Don, 146
 Eisenman, Peter, 76
 Éluard, Paul, 217
 Ericson, Kate, 201
 Ernst, Max, 125, 218, 227
 Ess, Barbara, 106
 Estes, Richard, 146-147
- Fabian, Johannes, 181
 Fanon, Frantz, 179, 213, 220
 Flack, Audrey, 146
 Flavin, Dan, 5, 9, 39
 Fontana, Lucio, 5
 Foucault, Michel, 3-4, 58, 106, 130, 183, 212
 Fraser, Andrea, 30, 195, 200
 Freud, Sigmund, 134, 165, 170, 181
 Fried, Michael, 6, 46, 48, 54, 81, 86
 Fritsch, Katarina, 156
 Fry, Roger, 6
- Gauguin, Paul, 212
 Glass, Philip, 42
 Gober, Robert, 156, 158, 159
 Goldin, Nan, 156
 Goldstein, Jack, 94, 107
 Graham, Dan, 7, 189, 191
- Gramsci, Antonio, 189
 Graves, Michael, 76
 Green, Renée, 179-180, 184, 202-203
 Greenberg, Clement, 122
 Guattari, Felix, 182, 215-216, 221
- Haacke, Hans, 22, 28, 62, 122, 194
 Habermas, Jürgen, 18
 Halley, Peter, 108, 121
 Hammons, David, 27, 37
 Hanson, Duane, 153
 Haraway, Donna, 225
 Hayt, Mona, 163
 Heap of Birds, Edgar, 201, 205
 Heartfield, John, 10
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 183, 213
 Heidegger, Martin, 223
 Hesse, Eva, 45, 161
 Horkheimer, Max, 223
 Huebler, Douglas, 189
 Husserl, Edmund, 47
- Irwin, Robert, 47
- Jameson, Fredric, 107, 146
 Johns, Jasper, 14, 42, 81, 83, 111
 Judd, Donald, 5, 39-40, 48-49, 62, 65, 129
 Jünger, Ernst, 223
- Kandinsky, Wassily, 105
 Kaprow, Allan, 18
 Kelley, Mike, 156, 163, 165, 167-168
 Kelly, Ellsworth, 5
 Kelly, Mary, 94, 163, 194, 196
 Kessler, John, 117
 Klein, Yves, 5, 13, 23
 Kolbowski, Silvia, 33, 197
 Koons, Jeff, 109, 111, 113, 124
 Kramer, Hilton, 163, 209
 Krauss, Rosalind, 5, 40, 44, 46, 56, 64, 79, 82, 84, 105, 152, 165

- Kristeva, Julia, 35, 152, 213
 Kruger, Barbara, 62, 96, 98, 118, 149, 177

 Lacan, Jacques, 218
 Ladda, Justen, 117
 Laplanche, Jean, 31
 Lawler, Louise, 30, 62, 96, 103
 Lawson, Thomas, 103, 121
 Leiris, Michael, 179
 Leonard, Zoe, 171
 Levine, Sherrie, 27, 61-62, 96-97, 101-102, 123, 149 -
 Lévi-Strauss, Claude, 47, 77, 183, 212
 LeWitt, Sol, 39, 41
 Lukács, Georg, 26, 31, 64, 76, 94
 Luna, James, 202
 Lyotard, Jean-François, 209

 Mandel, Ernest, 67, 210
 Manet, Édouard, 125
 Manzoni, Piero, 5
 Marden, Brice, 101
 Martínez, Daniel, 201
 Matta-Clark, Gordon, 74, 86, 202
 Mauss, Marcel, 116
 McCarthy, Paul, 163
 McCollum, Allan, 103, 117, 119
 McLuhan, Marshall, 224
 Merleau-Ponty, Maurice, 47, 141
 Messenger, Annette, 156
 Miller, John, 163, 165-166
 Misrach, Richard, 128, 150
 Mondrian, Piet, 81
 Monet, Claude, 66
 Morley, Malcolm, 145
 Morris, Robert, IV, 7, 42, 53

 Naumann, Bruce, 46, 89, 164
 Nietzsche, Friedrich, 230
 Noland, Kenneth, 54, 56
 Oldenburg, Claes, 164

 Olitski, Jules, 54, 56
 Otterson, Joel, 117
 Owens, Craig, 61, 87, 125, 177

 Panofsky, Erwin, 229
 Picasso, Pablo, 10
 Pierson, Jack, 156
 Piper, Adrian, 181
 Poirier, Anne y Patrick, 186
 Pollock, Jackson, 66, 161
 Pondick, Rona, 163
 Prince, Richard, 151

 Rainer, Yvonne, 42
 Rauschenberg, Robert, 5, 68-69
 Ray, Charles, 153
 Reinhardt, Ad, 5, 44
 Rella, Franco, 182
 Richter, Gerhard, 137-138
 Riegl, Alois, 228
 Rodchenko, Alexander, 5, 8, 19-20, 58
 Rodin, Auguste, 67
 Rosenberg, Harold, 44
 Rosenquist, James, 146
 Rosler, Martha, 62, 87, 192, 194
 Ruscha, Ed, 189
 Ryman, Robert, 5, 101

 Sahlins, Marshall, 187
 Said, Edward, 189
 Sartre, Jean-Paul, 141
 Saussure, Ferdinand de, 4, 47
 Schuyff, Peter, 102
 Schwitters, Kurt, 5
 Sekula, Allan, 176, 193-194
 Senghor, Léopold, 179
 Serra, Richard, 39, 43, 176
 Serrano, Andrés, 161-162, 202
 Sherman, Cindy, 154-155
 Simonds, Charles, 186
 Sloterdijk, Peter, 118, 125, 164

- Smith, David, 17, 48, 176
Smith, Kiki, 156, 159, 163
Smith, Tony, 40, 52, 55
Smithson, Robert, 13, 59, 93, 190
Soyinka, Wole, 179
Spivak, Gayatri, 189
Steinbach, Haim, 109, 111, 115
Steinberg, Leo, 19, 124, 203
Stella, Frank, 6, 40, 52, 56, 81, 85, 101
- Taaffe, Philip, 102
Tanguy, Yves, 217
Tatlin, Vladimir, 9
- Vaisman, Meyer, 107
Warhol, Andy, 71, 73, 114, 116, 131, 132
134, 135, 139, 140
Wasow, Oliver, 107
Welling, James, 107
Williams, Christopher, 30
Williams, Sue, 156
Wilson, Fred, 29, 199
Wilson, Robert, 42
Wodiczko, Krzysztof, 177
Wollheim, Richard, 42, 44
Zeigher, Mel, 201

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	vii
1. ¿QUIÉN TEME A LA NEOVANGUARDIA?	3
2. EL QUID DEL MINIMALISMO	39
3. LA PASIÓN DEL SIGNO	75
4. EL ARTE DE LA RAZÓN CÍNICA.....	101
5. EL RETORNO DE LO REAL	129
6. EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO	175
7. ¿Y QUÉ PASÓ CON LA POSMODERNIDAD?	209
ÍNDICE DE NOMBRES	231