

# ASUNTO: POST\*

Hal Foster

El término «posmodernidad» se utiliza en crítica de arte de un modo un tanto promiscuo, a menudo como una mera indicación de lo no-moderno o como sinónimo de pluralismo. En este sentido sus pretensiones son modestas —se limita a expresar que nos encontramos en un período reaccionario en el que la modernidad parece algo distante, y la recuperación de modas pasadas demasiado próxima. Por una parte, esa distancia constituye la condición de posibilidad de la posmodernidad; por otra, la tendencia a recuperar elementos del pasado hace necesario concebirla como algo más que mera antimodernidad.

Por supuesto, la definición que se postule de la modernidad determinará hasta cierto punto una u otra comprensión de la posmodernidad. Cuando se entiende en sentido cronológico, la modernidad a menudo se restringe al período comprendido aproximadamente entre 1860-1930, aunque muchos la hacen extensiva al arte de postguerra o modernidad «tardía». En cambio, como término epistemológico la noción de modernidad resulta más difícil de especificar (por ejemplo, ¿hay que aceptar la ruptura entre clasicismo y modernidad tal y como la define Michel Foucault?, ¿hay que atribuirla al criticismo kantiano, como hace Clement Greenberg?). En cualquier caso, cuando se explica la posmodernidad en relación a la modernidad, hay cierta tendencia a reducir esta última. ¿Se puede delimitar con tanta precisión la modernidad? Si es así, ¿en qué consistirá una ruptura respecto a ella?

## (Post) Modernidad

Los teóricos de la posmodernidad en arte tienden a adoptar la táctica de analizar la modernidad a partir de la modernidad tardía, cuya ideología se localiza en los escritos críticos de Clement Greenberg y Michael Fried. Desde esta posición, la modernidad equivale a una búsqueda de la «pureza»; se pretende que «*el concepto de arte [...] sólo es significativo, o plenamente significativo, dentro de las artes particulares*»<sup>1</sup>, y que «el propio objeto artístico puede

---

\* Publicado originalmente en *Parachute* 26 (primavera, 1982), pp. 11-15 con pequeños cambios y un epílogo del autor.

<sup>1</sup> Michael FRIED, «Art and Objecthood», *Artforum* 5, 10 (verano, 1967), p. 21. También en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968, pp. 116-147 (la cursiva es suya).

sustituir (metafóricamente) a su referente»<sup>2</sup>. Esto implica establecer «áreas de competencia específicas» para fomentar en el artista un formalismo autocrítico desde el que manipular el «código» heredado del medio y, en el crítico, un historicismo que «actúa sobre lo nuevo y lo diferente para disminuir su novedad y mitigar su diferencia»<sup>3</sup>. Así pues, la pintura, la escultura y la arquitectura son inconfundibles y sólo en ellas existe propiamente el arte; cada arte tiene un código o naturaleza, y el arte se desarrolla a medida que dicho código se revela, la naturaleza queda purgada de lo extraño.

Esta es (muy simplificada) la lectura que hacen los posmodernos de la modernidad, lectura que se puede resumir en el término *pureza*. En cierto momento, esta voluntad de pureza resultaba subversiva: las convenciones sociales codificadas en la estética se delimitaron, cuando no se transgredieron, a través de sus negaciones; el artista, inmerso en la práctica artística se hizo autónomo, transcendentemente crítico. No obstante, si se considera dialéctica y retrospectivamente, esta estrategia resulta un tanto tímida y políticamente reaccionaria. La «pureza» suscita una división del trabajo en el seno de la cultura que conduce inevitablemente tanto a la especialización profesional de la academia, como a la comercialización típica de la producción industrial de mercancías<sup>4</sup>. Por otra parte, se pretende que la idea misma de arte es consecuencia de esta pureza, que cuenta con una historia particular; en efecto, es así como se ha planteado la historia del arte desde las instituciones: como una cadena de obras de arte, un linaje de artistas, unidos mediante las nociones historicistas (*post hoc, ergo propter hoc*) de influencia y continuidad.

Aunque las intervenciones históricas pueden ser redentoras (como prueba la obra de Walter Benjamin), también pueden ser meras recuperaciones —así ocurre en la vanguardia, que Renato Poggioli define como «el equivalente artístico de un historicismo transcendentemente». El término «historicismo transcendentemente»<sup>5</sup> parece un tanto contradictorio, pero constituye uno de los pilares de la modernidad —no importa cómo de «transcendentemente» o radicalmente nuevo sea el arte, el historicismo lo recupera, lo hace familiar<sup>6</sup>. La modernidad tardía se limita a replantear la contradicción: el arte es vanguardista en la medida en que es radicalmente historicista —el artista ahonda en las convenciones de la historia del arte en orden a escapar de ellas.

Este historicismo (lo Nuevo como su propia Tradición) constituye al mismo tiempo un origen y un final para la vanguardia; uno de los objetivos centrales de los posmodernos es conservar su radi-

<sup>2</sup> Craig OWENS, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism» (Parte 2), *October* 13 (verano, 1980), pp. 79 [en este volumen, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad», p. 235].

<sup>3</sup> Rosalind KRAUSS, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (primavera, 1979), p. 31. También en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash, Bay Press, 1983 [ed. cast.: «La escultura en el campo expandido», en R. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez, Madrid, Alianza, 1996, p. 288. Existe otra traducción de Jordi Fibla en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1983].

<sup>4</sup> Los críticos marxistas tienden a considerar el «signo puro» del arte moderno (el objeto de su propio referente) como un reflejo del carácter reificado y subjetivista que adquiere la vida bajo el dominio del capital monopolista. Sólo unos pocos (T. W. Adorno, por ejemplo) fueron capaces de comprender su carga de negatividad —una abstracción que se opone a la abstracción totalizante del capital—.

<sup>5</sup> Renato POGGIOLI, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass, Belknap Press of Harvard University Press, 1981, p. 103 [ed. cast.: *Teoría del arte de vanguardia*, trad. Rosa Chacel, Madrid, Revista de Occidente, 1964].

<sup>6</sup> Véase Krauss, «Expanded Field», cit., pp. 31-33 [ed. cast.: cit., pp. 288-291].

calidad pero librarse de su historicismo<sup>7</sup>. Así pues, en cuanto discurso de lo continuo, el historicismo es intrínsecamente recuperador; concibe el tiempo como una totalidad (de forma que «las revoluciones nunca son más que momentos de la conciencia»<sup>8</sup>) y al hombre como el único sujeto. La conciencia humana se postula y se revela como soberana, se opone a la discontinuidad que descenra al sujeto (ya sea mediante la clase, la familia o el lenguaje). Por supuesto, en lo que toca al arte, el sujeto de este historicismo es el artista y su espacio, el museo; así, la historia se presenta como una narración—continua, homogénea y antropocéntrica—de grandes hombres y obras maestras.

La pureza se convierte en un objetivo y el decoro en un efecto; el historicismo es el modo de intervención y el museo su contexto; el artista ha de ser original y la obra de arte única—estos son los elementos que la modernidad privilegia y a los que se enfrenta la posmodernidad. Según los posmodernos, son piezas que forman parte de una práctica agotada, cuyo convencionalismo ya no puede recibir nuevas inflexiones. La apuesta por la pureza ha concluido en una cosificación de los medios—el arte posmoderno se da entre, a través o al margen de los medios, o bien emplea materiales nuevos o abandonados (como el vídeo o la fotografía)—. Tanto la historificación que propicia el museo, como la mercantilización que genera la galería, neutralizan el objeto artístico—de ahí que el arte posmoderno se de en espacios alternativos y adopte múltiples formas, a menudo dispersas, textuales o efímeras. Al igual que se re-forma el lugar del arte, también el papel del artista se transforma, los valores que hasta ahora autentificaban el arte se ponen en entredicho. En pocas palabras, el campo cultural se transforma, la significación estética se despliega.

La transformación del campo cultural es la primera condición de posibilidad de la posmodernidad. En su ensayo «La escultura en el campo expandido», Rosalind Krauss explica cómo la escultura moderna pasó de una lógica del lugar histórico—el monumento o estatua— a otra lógica de la forma autónoma—lo puro, el objeto sin espacio propio. En efecto, según Krauss, en la época en la que surgió el minimalismo, la escultura moderna había entrado en un estado de «pura negatividad: una combinación de exclusiones [...] era la categoría resultante de la adición del *no-paisaje* y la *no-arquitectura*»<sup>9</sup>. Evidentemente, estas nociones resultan de la mera inversión de los términos «arquitectura» y «paisaje»; junto a otros conceptos forman un «espacio cuaternario que refleja la oposición original al tiempo que la despliega»<sup>10</sup>. En este «campo lógicamente expandido» que crean dichos elementos, irrumpen las formas posmodernas de escultura: «construcción localizada» [*site construction*], «estructuras axiomáticas» y «lugares señalados» [*marked sites*]. Para Krauss, estas formas de escultura rompen con la práctica moderna y, en consecuencia, no pueden ser concebidas al modo historicista. En este caso, el contexto histórico artístico no basta para dar sentido a la obra, pues la posmodernidad no se define en función de los medios utilizados, sino en relación a términos culturales. Estas formas se conciben desde un punto de vista lógico, no como una derivación histórica; de este modo, necesitan de una comprensión estructural.

En efecto, los posmodernos postulan una ruptura crucial—tanto con los medios como con el historicismo—que finiquita la modernidad y abre el espacio cultural de la posmodernidad. Tam-

<sup>7</sup> Resulta irónico (aunque no sorprendente) que una época como la moderna, que tanto valora los cortes y las rupturas, haya adoptado como principal modelo crítico el historicismo—cuya función es compensar los cortes y las rupturas—.

<sup>8</sup> Michel FOUCAULT, *La arqueología del saber*, ed. cast. de Aurelio Garzón, Madrid, Siglo XXI, 1970, p. 21.

<sup>9</sup> Krauss, «Expanded Field», p. 36 [ed. cast.: cit., p. 295].

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 37 [ed. cast.: cit., p. 296].



bién Douglas Crimp y Craig Owens postulan esta ruptura, si bien la atribuyen a otros artistas y detallan su advenimiento de una manera un tanto distinta. Si para Krauss el signo distintivo del arte posmoderno es un campo artístico expandido, para Crimp es un retorno al «teatro» (que la modernidad tardía había convertido en tabú), y para Owens una «irrupción del lenguaje» (igualmente «reprimido») y, más importante, un nuevo impulso posmoderno de naturaleza «alegórica» o deconstructiva.

Una vez más, estos críticos opusieron la posmodernidad a la modernidad tardía, cuyo texto por antonomasia es el artículo «Art and Objecthood» de Michael Fried<sup>11</sup>. Allí, Fried se oponía al «teatro» implícito en la escultura minimalista: «*El arte degenera a medida que adquiere rasgos teatrales*», así reza una frase citada a menudo, donde «lo teatral» se define como «*lo que se encuentra entre las artes*». Para Crimp, esta intuición señala la defunción de la modernidad: en efecto, las obras más importantes de los años setenta se ubican en la intersección de las distintas artes; más aún, estas obras —en especial las basadas en el vídeo y la *performance*— participan de esa «teatralidad» (la «preocupación por el tiempo o, más precisamente, por la *duración de la experiencia*») que Fried consideraba degenerada. En consecuencia, el «teatro», aún implícito en el minimalismo, se hace explícito. Cabe sostener que buena parte del arte contemporáneo deriva de esta extrapolación, o al menos eso afirma Crimp en su ensayo «Imágenes»:

Si bien se puede decir que muchos de estos artistas se educaron en el campo de la *performance* tal y como la entendía el minimalismo, lo cierto es que consiguieron trastocar sus prioridades, al convertir la situación y la duración literal de la escenificación [*performed event*] en un cuadro cuya presencia y temporalidad son enteramente psicológicas; la *performance* se convierte en una de las distintas maneras de «representar» una imagen<sup>12</sup>.

Owens también cita la sentencia de Fried como ley fundamental de la modernidad tardía, y la vincula, en tanto que «creencia en la absoluta diferencia entre el arte verbal y el visual», al orden neoclásico (es decir, las artes temporales, la poesía, etc., *por encima* de las artes espaciales, pintura, etc.)<sup>13</sup>. Esta jerarquía se basa en un «criterio lingüístico» que reprimía las artes plásticas modernas. Así pues, la emergencia del tiempo que Fried intuía, está marcada por una «emergencia del discurso»:

<sup>11</sup> Este artículo era y es de la máxima importancia —un auténtico catalizador (en relación a la reacción de Smithson véase su «carta al director», *Artforum* 6, 2 [octubre, 1967], p. 4, también en Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, ed. de Nancy Holt, Nueva York, New York University Press, 1979, p. 38. Fried se oponía a la «perversidad» del minimalismo, a su desviación respecto a la voluntad de «pureza» propia de la modernidad tardía. Otros críticos menos perspicaces consideraron que el minimalismo era el *non plus ultra* de la reducción moderna. Esta especie de contradicción —entre el impulso moderno hacia la cosa en sí y el impulso posmoderno hacia la «teatralidad» o a la «perversidad»— podría convertir al minimalismo en el escenario de un cambio de sensibilidad, la *brisure* misma de la (post) modernidad. Véase también Michel FRIED, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

<sup>12</sup> Douglas CRIMP, «Pictures», *October* 8 (primavera, 1979), p. 77 [en este volumen, «Imágenes», p. 177]. Crimp conserva aquí un cierto historicismo (indirecto), si bien el pasaje muestra que no es necesario que se centre en un sólo medio.

<sup>13</sup> Craig OWENS, «Earthwords», *October* 10 (otoño, 1979), pp. 125-126. A pesar de esto, se considera que la modernidad, al menos en origen, fue una revuelta *contra* el orden neoclásico académico. La confusión de géneros romántica, el sincretismo simbólico, el surrealismo... A pesar de aparecer como episodios, no se puede negar

La irrupción del lenguaje en el campo estético —una irrupción que señalan los textos de Smithson, Morris, Andre, Judd, Flavin, Rainer, LeWitt, aunque de ninguna manera se limita a ellos— coincide con la emergencia de la posmodernidad, incluso podría decirse que es su síntoma definitivo. Esta «catástrofe» desbarata la estabilidad de la partición moderna del campo estético en áreas discretas de competencia específica; uno de los embates que tuvo efectos más notorios fue el desplazamiento de la actividad literaria de los enclaves en los que se había enraizado hasta languidecer —la poesía, la novela, el ensayo...— y su dispersión a lo largo del amplio espectro de la actividad estética<sup>14</sup>.

Owens afirma que gran parte de esta producción artística (por ejemplo, el arte conceptual o incluso el «arte para un lugar específico» [site-specific art]) es de índole textual; en este punto aparece una cita de Roland Barthes: «un texto no está constituido por una hilera de palabras, de las que se desprende un único significado, “teológico” en cierto modo (pues sería el “mensaje” del Dios-Autor), sino por un espacio multidimensional en el que concurren y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original»<sup>15</sup>. El concepto de «textualidad», tal y como se entiende aquí, tiene un cariz postestructuralista, es decir, se entiende que el signo no es estable, que no encierra de suyo un significante y un significado. De forma similar, las obras posmodernas no serían una especie de «libro» sellado por el autor original y con un sentido definitivo, sino más bien un «texto» que se puede leer como un tejido polisémico de códigos. Así, cuando Barthes escribe a propósito de la «muerte del autor», los posmodernos infieren la «muerte del artista», al menos en tanto que originador de un sentido único.

### (Post) Estructuralismo

Así pues, hasta cierto punto la dinámica posmoderna vuelve sus ojos al postestructuralismo<sup>16</sup>; en ambos casos se describe una cultura totalmente codificada<sup>17</sup>. «En la situación de la posmodernidad», escribe Krauss, «la práctica no se define en relación a un determinado medio [...] sino más bien en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio —fotografía, libros, líneas en las pare-

---

que ponen en cuestión cualquier caracterización de lo moderno como una mera doctrina del *decoro*. De hecho, la «crítica de la representación» es originalmente un imperativo moderno.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp.126-127.

<sup>15</sup> Roland BARTHES, «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 69-70.

<sup>16</sup> Véase Fredric JAMESON, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 20: «La estética postestructuralista contemporánea [...] marca la disolución del paradigma moderno —que privilegia el mito y el símbolo, la temporalidad, la forma orgánica y el universal concreto, la identidad del sujeto y la continuidad de la expresión lingüística— y pronostica la emergencia de una nueva concepción propiamente posmoderna o esquizofrénica de la cultura —que se reformula estratégicamente como “texto” o “écriture”, y que acentúa la discontinuidad, la alegoría, lo mecánico, la brecha entre significante y significado, la desaparición del significado, la síncope en la experiencia del sujeto».

<sup>17</sup> Si la anterior generación de artistas fue (en buena medida) la primera que poseía estudios superiores, esta es la primera que ha nacido en un mundo anegado por los medios de comunicación. Esto ha afectado a muchos artistas contemporáneos, así como a muchos directores de cine. En efecto, el primer ámbito de referencia para estos artistas suele ser los medios de comunicación, no la historia del arte.



des o la propia escultura»<sup>18</sup>. Por tanto, el artista manipula signos antiguos mediante una lógica nueva: es un retórico que transforma la retórica (incluso los medios se usan como objetos prefabricados que se reutilizan). Para Crimp, la práctica posmoderna no está vinculada a la autonomía moderna, sino a «estratos de representación» —«no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen»<sup>19</sup>. En estas «imágenes», los modos artísticos (por ejemplo, la *performance*) se pueden transponer, los signos o tipos genéricos chocan, de manera que se transgreden los límites estéticos que se despliegan como códigos culturales —a través de «procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación»—. Para Owens no son sólo los medios los que colisionan, sino que también lo hacen los distintos niveles de lectura y representación: un «impulso alegórico» deconstruye el paradigma simbólico de la modernidad. «Apropiación, *site-specificity*, transitoriedad, acumulación, discursividad, hibridación —estas múltiples estrategias caracterizan gran parte del arte actual y lo distinguen de sus predecesores modernos—»<sup>20</sup>.

Buena parte del arte moderno se basa en una forma dada o en un signo público. Así, por ejemplo, en las pinturas de estrellas y cruces de Frank Stella, «la lógica de la estructura deductiva [...] es inseparable de la lógica del signo»<sup>21</sup>. Pero esto no es lo que ocurre en la mayoría de la producción artística posmoderna: la estabilidad del signo, el código del medio, se vuelven problemáticos<sup>22</sup>. Por ejemplo, el campo expandido se «genera de este modo problematizando el conjunto de oposiciones, entre las que se encuentra suspendida la *escultura*, como categoría moderna»<sup>23</sup>. De este modo se abre la significación: la obra se libera del término «escultura»... pero sólo para arribar a otros términos como «paisaje», «arquitectura», etc. Aunque ya no esté definida mediante un código, la práctica sigue estando dentro de un *campo*. Tras su descentramiento, se vuelve a centrar: el campo (precisamente) se «expande» y no se «deconstruye». El modelo de este campo es estructuralista, al igual que la actividad que desarrolla el artículo de Krauss: «reconstruir un "objeto" de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las "funciones") de ese objeto»<sup>24</sup>. Por consiguiente, «El campo expandido» postula una lógica de oposiciones culturales que el postestructuralismo cuestiona —y también, según parece, los autores posmodernos—.

Más que «levantar el plano» de un «campo», lo que hace Crimp es descubrir «estratos» de «imágenes». Esto nos remite a Barthes, para quien el tipo o «mito» cultural es un compuesto de signos; y, en efecto, Crimp señala que esas pinturas a menudo re-presentan tipos de una forma tal que consigue «subvertir sus mitologías»<sup>25</sup>. Pero el arte posmoderno no puede limitarse a des-

<sup>18</sup> Krauss, «Expanded Field», cit., p. 42 [ed. cast.: cit., pp. 301-302].

<sup>19</sup> Crimp, «Pictures», p. 87 [en este volumen, «Imágenes», p. 186].

<sup>20</sup> Craig OWENS, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Parte 1)», *October* 12 (primavera, 1980), p. 75 [en este volumen, «El impulso alegórico: contribuciones...», p. 209].

<sup>21</sup> Rosalind KRAUSS, «Sense and Sensibility: Reflections on Post '60s Sculpture», *Artforum* 12, 3 (noviembre, 1973), p. 47.

<sup>22</sup> No obstante, gran parte del arte posmoderno y de la modernidad tardía están relacionados en la medida en que entienden el sentido como algo externo, no como expresión de un «yo interior».

<sup>23</sup> Krauss, «Expanded Field», cit., p. 38 [ed. cast.: cit., p. 297].

<sup>24</sup> Roland BARTHES, «La actividad estructuralista», en *Ensayos Críticos*, trad. Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 257.

<sup>25</sup> Crimp, «Pictures», cit., p. 85 [en este volumen, «Imágenes», p. 185].

mitificar, pues ahora la desmitificación también es mitológica —no es una mera *doxa* particular<sup>26</sup>, sino una *doxa* que postula una verdad (y un agente de la verdad, el crítico) *más allá* de la ideología. Hoy día el arte no sólo debe cuestionar el «significado ideológico», sino que también debe «convulsionar» al propio signo (la imagen-debajo-de-la-imagen tiene mucho más que ver con la gramatología de Derrida, con la idea de que el signo está «siempre ya» articulado por otro signo).

Cambiar el objeto mismo: este es, para Owens, el imperativo del arte posmoderno. Por su índole contingente, este arte se da en (o como) una red de referencias, que no están necesariamente localizadas en ninguna forma, medio o lugar en concreto. Del mismo modo que el objeto está desestructurado, el sujeto (espectador) está desubicado<sup>27</sup> y el orden moderno de las artes descentrado. Así pues, este arte tiene naturaleza «alegórica»<sup>28</sup>. Al ser temporal y espacial al mismo tiempo, disuelve el viejo orden; de igual forma, se opone al «puro signo» que caracterizó la producción artística de la modernidad tardía y se aprovecha, en cambio, de la «distancia que separa el significante del significado, el signo del sentido»<sup>29</sup>. No obstante, ¿acaso este arte alegórico no tiende finalmente a una dispersión del sujeto? ¿No lleva a una resignación melancólica ante una historia fragmentada y reificada?

## Figuras y campos

De este modo la posmodernidad se presenta como una ruptura con el orden estético de la modernidad. No obstante el concepto de campo permanece —aunque sólo sea a fin de definir su propia dispersión. Esto es, la posmodernidad está inmersa en la problemática de la representación —que guarda relación con tipos y códigos, figuras retóricas y campos culturales. Como un discurso, en un espacio. Su propia «ilegibilidad» es «alegórica», su propia esquizofrenia es estratégica. ¿Es necesario pensar en términos de campos y figuras de la representación? Sin duda; sólo de este modo es posible recuperar la actitud crítica. Como práctica textual, el arte posmoderno no se puede traducir: la crítica, por tanto, no es su suplemento. Pero entonces, ¿qué es? ¿qué es lo que la crítica *hace* cuando se enfrenta a esta producción artística? ¿Es un código más en el texto artístico? ¿Acaso pone en marcha el mismo juego de signos en que *consiste* el texto? Mi pregunta, en definitiva, es simple: ¿entienden los críticos el arte posmoderno de la forma que parece exigir su naturaleza textual? «Tan

<sup>26</sup> Roland BARTHES, «Change the Object Itself», en *Image-Music-Text*, cit., pp. 166-167. Este es un peligro de toda *doxa* crítica en general.

<sup>27</sup> Owens escribe a propósito de Smithson: «la forma en espiral de *Jetty* sólo puede advertirse completamente a cierta distancia, una distancia que se consigue al interponer un *texto* entre el espectador y la obra. Smithson realiza así una dislocación radical de la idea de punto de vista, que ya no está en función de la posición física, sino del *modo* (fotográfico, cinematográfico, textual) de confrontación con la obra de arte» («Earthwords», cit., p. 128).

<sup>28</sup> Esta no es, por supuesto, la alegoría de los niveles de lectura (literal, alegórica, moral, anagógica) que ordena un logos, cristiano o de cualquier otro tipo. Ese significado transcendental es justamente lo que falta. Por tanto, los «niveles» chocan —no es posible una lectura total—. «En la estructura alegórica, pues, un texto se *lee a través* de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación; el paradigma de la obra alegórica es por tanto el palimpsesto». Owens, «Allegorical Impulse (Parte 1)», cit., p. 69 [en este volumen, «El impulso alegórico...», pp. 204-205].

<sup>29</sup> Owens, «Allegorical Impulse (Parte 2)», cit., p. 63. [en este volumen, p. 222]. Tácticamente resulta obligado plantear una posmodernidad «alegórica» frente a una modernidad «simbólica». En realidad estos modelos nunca son tan distintos, aunque lo cierto es que el arte del siglo XX tiende a una inmanencia cada vez mayor.



pronto como se intenta demostrar», escribe Derrida, «que no hay significados transcendentales o privilegiados y que el dominio o juego de la significación ya no tiene límites, se debe rechazar incluso el concepto y la palabra 'signo' —que es precisamente lo que no se puede hacer»<sup>30</sup> (se podría añadir: «¿incluso el concepto y la propia crítica?»). Pero esto es precisamente lo que no se puede hacer —este es el dilema epistemológico al que se enfrenta el postestructuralismo y la posmodernidad. Sin lugar a dudas, esta «catástrofe» también tiene una dimensión teórica.

Ahora bien, el arte posmoderno a menudo se califica como «deconstructivo», que es lo mismo que decir que implica una contradicción; debe usar, al menos como herramienta metodológica, los mismos conceptos que pone en cuestión. Quizá sea excesivo afirmar que esta complicidad sea una conspiración, pero las convenciones, formas, tradiciones, etc., sólo pueden deconstruirse desde dentro. En consecuencia, la deconstrucción se convierte en una reinscripción, pues no hay «afuera» (excepto en el sentido positivista de «al margen de los medios» —una transgresión que confirma el límite). Es decir, no hay manera de *no* estar en un campo de términos culturales, pues es muy posible que sean estos términos los que nos conforman.

Así pues, si el arte posmoderno es referencial, lo cierto es que sólo hace referencia «a la problematización de la actividad de la referencia»<sup>31</sup>. Por ejemplo, puede «robar» tipos e imágenes para desarrollar una «apropiación» de cariz crítico —tanto respecto a una cultura en la que las imágenes son mercancías, como a una práctica estética que permanece (nostálgicamente) apegada a un arte de originalidad. ¿Es posible llevar a buen puerto una crítica desde el interior de las mismas formas que se critican? Una vez más, la respuesta es afirmativa: ¿de qué otro modo podría hacerse? No obstante, esta crítica no puede pretender reemplazar estas formas; a lo sumo puede señalar su índole «mitológica» y acentuar la necesidad de pensar y representar de otra manera. Hay, sin embargo, otra pregunta menos obvia: los medios dados ¿no están mediados? Es decir, un medio como la pintura ¿se presenta estático y neutral, o está de hecho re-formado, re-presentado en y por las mismas formas que media?

Apropiación, textualidad... estas tácticas parecen excluir los medios cuya lógica se basa en la autenticidad y la originalidad. Muchos críticos consideran que la pintura es de suyo problemática, incluso se piensa que la fotografía conserva ciertos vestigios de aura —un aura que muchos artistas actuales amplían o eliminan (en efecto, hoy día sigue vigente un cierto tipo de aura o un cierto culto a la inautenticidad: la imagen hurtada constituye ahora la ley). Este tipo de negaciones extremas, tienen más interés para los psicoanalistas que para los artistas y los críticos. Sin embargo, no deja de ser cierto que los medios siguen lógicas históricamente específicas —del productivismo, por ejemplo, o del expresionismo (el primero está vinculado a una economía política obsoleta<sup>32</sup>, el segundo a una psicología popular de ralea claramente ideológica).

Por supuesto, en fechas recientes hemos asistido a un resurgir de la pintura. No sólo se han remozado los viejos modelos, que se presentan como si fueran nuevos, sino que también se ha retornado a los viejos valores, que se presentan como si fueran necesarios. Este resurgir es en buena

<sup>30</sup> Jacques DERRIDA, «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias sociales» en *La Escritura y la Diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.

<sup>31</sup> Owens, «Allegorical Impulse (Parte 2)», cit., p. 80 [en este volumen, «El impulso alegórico...», p. 235].

<sup>32</sup> Jean BAUDRILLARD, *El espejo de la producción*, cit., «El impulso alegórico...», México, Gedisa, 1983.



medida regresivo —o más bien, defensivo. Muchos parecen creer que la pintura —su especificidad— tiene efectos críticos en nuestra sociedad inundada de «información». Los viejos temas (la creatividad del artista, la autenticidad del arte) han reaparecido, precisamente por su carácter extemporáneo, como medio de resistir a la completa mediación (o lo que es lo mismo, a la completa absorción en el programa consumista de los medios de comunicación). Desde esta posición nostálgica, se entiende que la posmodernidad es cómplice, y no crítica, de las formas mediáticas que nos inundan<sup>33</sup>.

En distinto grado, ambas posiciones simplifican el problema, pues ambas parecen suponer que los medios artísticos, en cuanto representaciones o instituciones, se encuentran al margen de otras representaciones o instituciones, y así son incapaces de vincularlos a alguna clase de posición crítica<sup>34</sup>. En la crítica posmoderna, este fenómeno puede apreciarse en la tendencia a reducir la pintura a la «pura» pintura, que ahora se considera reificada y, en general, en la tendencia a recuperar el «positivismo del medio» propio de la modernidad tardía y, por lo tanto, a dar crédito a una imagen formalista de la modernidad que es relativamente fácil de refutar.

Los posmodernos sólo utilizan este dogma tardo-moderno para confirmar su reducción, a la que, por tanto, estaría sujeta la modernidad tardía. Esto resulta más claro en lo que toca a los medios: puesto que se identifican con la modernidad, se extinguen con ella. La falacia aquí consiste en derivar a partir de algunos ejemplos históricos la lógica de un medio para después entenderla, al margen de estos ejemplos, como algo esencial al medio. Esta operación —una suerte de formalismo— afirma el carácter inmanente o mediato del arte, sólo para negarlo después. Y, en la práctica, supone un distanciamiento respecto de los distintos desplazamientos modernos de los medios.

Esto da pie a una segunda pregunta en torno a la posmodernidad: expandir el campo estético, transgredir las clausuras formales, hurtar imágenes, desnaturalizar los signos dados, cuestionar los mitos culturales, problematizar la actividad de referencia, etc. ¿hasta qué punto estas tácticas son ajenas a la modernidad? Tanto Picasso, como Pollock y Smithson desestructuraron los modos de significación que habían heredado. Tanto Magritte, como Johns y Laurie Anderson postulan formas de interferencia retórica. No es posible recuperarlos a todos como posmodernos o proto-posmodernos. La estrategia de apropiación, como se puede ver tanto en Duchamp como en Rauschenberg, tienen orígenes modernos, al igual que el impulso deconstructivo —a menudo se ha dicho que el arte moderno surgió con el fin de la metafísica (la cuestión es entonces, ¿puede el arte servir a modo de sustituto?).

«El impulso deconstructivo», escribe Owens, «debe diferenciarse de la tendencia autocrítica de la modernidad»<sup>35</sup>. Esto es de suma importancia para entender la ruptura posmoderna,

<sup>33</sup> Esta cita es representativa: «Ese arte que se declara autoconsciente de su radicalidad —lo que significa habitualmente que es técnica y materialmente radical, pues lo único que avanza es la técnica y no el contenido mental— no es más que un espejo del mundo tal y como es, en vez de ser una crítica». Barbara ROSE, *American Painting: The Eighties*, Buffalo, Thorne-Sidney Press, 1979, p. 12.

<sup>34</sup> Puede que esto no sea verdad ni siquiera respecto a la «pura» pintura. La voluntad de pureza no se refiere únicamente a la autonomía —también sirve para desnaturalizar esencias que son meras convenciones. De este modo es, cuando menos, análoga a una crítica mucho más amplia (incluso se podría afirmar que las convenciones estéticas codifican las convenciones sociales y, así, la voluntad de pureza realmente forma parte de esta crítica). En el arte de la modernidad tardía, la crítica se centra en cada medio no tanto por un imperativo del decoro, como por la necesidad de un lenguaje aceptado. Pues, una vez más, sin este, ¿cómo podría articularse una tentativa crítica o deconstructiva? De nuevo se trata de una cuestión relacionada con la definición del «campo» del arte.

<sup>35</sup> Owens, «Allegorical Impulse (Part 2)», cit., p. 79 [en este volumen, «El impulso alegórico...», p. 235].

y sin duda ambas operaciones son diferentes entre sí: la auto-crítica, centrada en un medio, tiende (al menos bajo la égida del formalismo) a lo esencial o «puro», mientras que la deconstrucción, por el contrario, descentra y revela la «impureza» del significado. No obstante, a diferencia de la autorreflexividad (con la que a menudo se combina), la auto-crítica no impone una clausura. De hecho, puede poner en marcha la deconstrucción (como en efecto ha ocurrido en la historia reciente de la teoría crítica), de forma que si la posmodernidad deconstruyera realmente la modernidad, aparecería como una discursividad en su seno.

Ciertamente, para que pueda considerarse una ruptura epistemológica y no meramente un término cronológico o estilístico, la posmodernidad debe basarse en alguna forma de conocimiento —y, por tanto, en condiciones materiales— sustancialmente diferente del moderno (una nueva técnica, por ejemplo, puede permitir —aunque no entablar— una nueva manera de ver). Quizá esta forma exista: conocerla requerirá una arqueología foucaultiana; postularla en estos momentos, sobre la base de efectos estéticos, parece un tanto precario. La práctica reciente ha efectuado una desfamiliarización, un extrañamiento (términos esencialmente modernos) que, a su vez, acentúa la naturaleza histórica, es decir, condicional, del arte. Y sin duda es importante insistir en la especificidad cultural de la modernidad. No obstante, digámoslo una vez más: delimitarla ahora en términos de una ruptura absoluta resulta, cuando menos, problemático.

Con todo, la posmodernidad se define como una ruptura. En esto se parece a la modernidad que, a pesar de su historicismo, a menudo utiliza una retórica de la discontinuidad. Al igual que la modernidad, la posmodernidad se afirma frente a un pasado que se percibe como inerte; de este modo, recurre en parte al viejo imperativo de la vanguardia y su lenguaje de crisis (tanto en el sentido de «juicio» como de «separación»). Tal y como se ha señalado, en el ámbito del arte estas crisis tienden a redimirse institucionalmente (en el museo y en la historia del arte), una recuperación que, junto con el pluralismo, es el mayor problema del arte contemporáneo. Ciertamente, se hace necesaria una revisión del historicismo que recupera y reduce incluso a medida que provoca lo extremo, una revisión en la que la serie de rupturas, característica de la modernidad, se vea «no como una sucesión de vanguardias —en la que la evolución por discontinuidad sustituye al evolucionismo de la continuidad— sino bajo la forma de una constelación problemática cuya organización sistemática haga estallar el siglo XX como una sincronía deconstructiva»<sup>36</sup>.

Los partidarios de la posmodernidad suelen ser muy conscientes del momento histórico. En consecuencia, su desplazamiento de la modernidad, a la que reducen y obligan a entrar en el libro de la cultura, más parece una exclusión que una deconstrucción. En lugar de reducir la modernidad, es preciso revisarla: abrir su supuesta clausura. Y quizá la posmodernidad también sea esto. Aunque reafirma el dogma de la modernidad tardía, también reordena los discursos modernos (por ejemplo, se favorece a artistas como Duchamp o Klee, y a críticos como Baudelaire o Benjamin). De este modo, quizá no sea tanto una ruptura con la modernidad como un paso adelante en una dialéctica en la que se re-forma la modernidad. Ciertamente, cualquier concepción seria de la posmodernidad, debe sostenerse desde la convicción de que «un sistema que exige correcciones, traslaciones, aperturas y negaciones es más útil que la

<sup>36</sup> Jean-Claude LEBENSZTEJN, «Star», *October* 1 (primavera, 1976), p. 99.



ausencia informada de sistema; así se evita, afortunadamente, la inmovilidad del parloteo infantil, se entra en la cadena histórica de discursos, en el progreso (*progressus*) de la discursividad»<sup>37</sup>.

### *Post scriptum*

Este ensayo, escrito en el invierno de 1980, está marcado por una época en la que el arte, con un injerto de postestructuralismo, parecía renacer como Texto, al menos en Nueva York —sin que la crítica prestara demasiada atención a sus usos sociales y a sus filiaciones discursivas—. Pero si este escrito tiene un tono demasiado exclusivista, no es menos cierto que es, además, demasiado concreto —una respuesta local a un movimiento local—.

«Posmodernidad» era y es un concepto conflictivo. Su ruptura con la modernidad es dudosa, a pesar de que, sin duda, ha contribuido a erosionar muchos paradigmas modernos. Y aunque el término puede parecer anacrónicamente vanguardista, ya se empleaba en un discurso en el que lo que se dieron en llamar estilos posmodernos parecían ser el vehículo de intenciones vigorosamente antimodernas. En medio de este embrollo, lo que yo pretendía era proporcionar argumentos en contra de una modernidad absorta en su propia imagen (formalista) degradada y en favor de una concepción no meramente instrumental de la posmodernidad.

Por lo general, la posmodernidad se concibe en términos restringidos (estilísticos) o recuperativos (historicistas) —o bien de forma grandiosa, como signo de una nueva *episteme*, de una nueva formación discursiva distinta de la moderna (con su insistencia en una historicidad específica de cada disciplina, y gobernada por el Hombre). El problema es que este modelo sólo alcanza a explicar la posmodernidad como ruptura, mas no como «reestructuración». De este modo, parece necesario periodizarla en formas cuya textualidad sea más material —quizá en términos marxianos, como una coyuntura de problemáticas específicas (bajo esta luz, puede rebatirse a quienes rechazan la posmodernidad arguyendo que sus elementos se fundan en la modernidad, recordándoles que esos elementos se disponen ahora en un nuevo orden, transformados en cuanto al lugar que ocupan y a los efectos que producen).

En todo caso, las propias limitaciones de este ensayo fueron un estímulo para considerar el problema de la posmodernidad con mayor amplitud (lo que dio pie a la recopilación *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*<sup>37bis</sup>). Esto, a su vez, suscitó un nuevo proyecto: tratar de considerar la (post) modernidad no tanto como el gobierno de un único gran paradigma cuanto, más bien, como la pugna de muchas formas «menores»; y un nuevo imperativo: pensar más allá de los límites de la crítica.

<sup>37</sup> Roland BARTHES, «Escritores, Intelectuales, Profesores», en *Lo obvio y lo obtuso*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986, p. 323.

<sup>37bis</sup> Ed. cast.: *La posmodernidad*, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Kairós, 1983. [N. de los T.]