

El postmodernismo es un término que se emplea indiscriminadamente en la crítica de arte, con frecuencia como un mero signo de no-modernidad o un sinónimo de pluralismo. Como tal, significa poco; sólo que estamos, quizás, en un período reaccionario en el cual la modernidad parece distante y el revivalismo de-

masiado cerca. Por una parte, esta distancia es la condición misma de la postmodernidad; por otra, este revivalismo señala la necesidad de concebirla de otro modo que no sea mero anti-modernismo.

Lo que sea el postmodernismo depende en gran medida de lo que sea la modernidad; por ejemplo: cómo se define a ésta. Como término cronológico se restringe al período 1860-1930 aproximadamente, aunque muchos lo extienden al arte de la postguerra o al modernismo «tardío». Como término epistemológico, la modernidad es más difícil de definir. Por ejemplo, ¿deberíamos aceptar la ruptura entre clasicismo y modernidad según la define Foucault? ¿Deberíamos referirnos a la auto-crítica kantiana como lo hace Clement Greenberg?). En todo caso, el postmodernismo, articulado en relación con la modernidad, tiende a restringirlo. ¿Acaso hay una modernidad que se puede delimitar tanto? ¿En qué consistiría la ruptura?

POSTMODERNIDAD. Como estrategia, los teóricos de la postmodernidad en el arte tienden a incluir la modernidad en la modernidad tardía, cuya ideología proviene de la literatura crítica de Clement Greenberg y Michael Fried. En esta postura, la modernidad es la búsqueda de la «pureza»; sostiene que «el concepto del arte... tiene significado, o significado total, sólo dentro de las artes individuales»,¹ y que «el objeto artístico puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente».² Se dice que determina «áreas de competencia específica» y que alienta, en el artista, un formalismo auto-crítico en el cual se manipula el «código» heredado del me-

R E :

P O S T

por
HAL FOSTER

dio y, en el crítico, un historicismo que «actúa sobre lo nuevo y lo diferente para reducir lo novedoso y mitigar la diferencia».³ La pintura, la escultura y la arquitectura son por tanto distintivos, y el arte existe propiamente sólo dentro de ellos; cada arte tiene un código o naturaleza, y el arte avanza según se revela el código, la naturaleza depurada de lo ajeno.

Así (de modo simplificado) es la lectura postmoderna de la modernidad, destilado en el término «pureza». Una vez, esta voluntad purificadora era subversiva: en sus negaciones, las convenciones —de tipo social codificadas en la estética— fueron delimitadas, si no transgredidas, y el artista, sumergido en la práctica artística, vio cómo su historia auténtica se hacía autónoma, transcendentamente crítica. Sin embargo, visto dialécticamente en retrospectiva, tal estrategia parece decorosa y políticamente retrógrada. La «pureza» introduce una división del trabajo dentro de la cultura, que, como resultado, viene a participar tanto del profesionalismo especializado de la academia como de la producción material-comercial de la industria.⁴ También confirma la idea del arte como autogénico, engendrado por una historia especial; y así es en efecto como se presenta la historia del arte institucionalmente: como una línea de producción, un linaje de artistas, en los términos historicistas (*post hoc, ergo propter hoc*) de influencia y continuidad.

Aunque las intervenciones históricas pueden ser redentoras (como lo prueba el trabajo de Walter Benjamin), también pueden ser recuperables —y lo son, por partes iguales, en la vanguardia, definida por Renato Poggioli como «el equivalente artístico de un historicismo trascendental».⁵ Este término, «historicismo trascendental», parece contradictorio aquí, pero es fundamental en la modernidad, no importa cuán «trascendental» o radicalmente nuevo sea el arte, porque es normalmente recuperada, familiarizada por el historicismo.⁶ La modernidad tardía sólo recicla la contradicción: el arte es

1. Michael Fried, «El Arte y la Objetivización», *Artforum* 5, núm. 10. (Verano 1967): 21. Reimpreso en Gregory Battcock, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology* (Nueva York: E.P. Dutton, 1968), pp. 116 - 147. (Subrayado suyo).

2. Craig Owens, «El impulso alegórico: Hacia una Teoría de la Postmodernidad (Segunda Parte)», *October*, núm. 13 (Verano 1980): 79.

3. Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido», *October*, 8 (Primavera 1979): 31. Reimpreso en Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Wash., Bay Press, 1983), pp. 31 - 41.

4. Los críticos marxistas tendían a considerar el signo puro del arte moderno (el objeto de su propio referente) como un reflejo de la naturaleza reificada, subjetivista de la vida bajo el capitalismo monopolista monolítico. Sólo algunos (por ejemplo T. W. Adorno) llegaron a verlo como una negatividad, una abstracción postulada contra la abstracción totalizadora del capital.

5. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1981), p. 103.

6. Ver Krauss, «El campo expandido», pp. 31 - 33.

vanguardista en cuanto es radicalmente historicista; el artista se zambulle en las convenciones histórico-artísticas para librarse de ellas.

Tal historicismo (lo nuevo como su propia tradición) es a la vez un origen y un final para la vanguardia; y una de las metas de la postmodernidad es la de retener su radicalidad pero quitarse de encima al historicismo.⁷ Pues como discurso de lo continuo, el historicismo *recupera* naturalmente; concibe el tiempo como una totalidad (mediante el cual «las revoluciones jamás son otra cosa que momentos de conciencia»⁸ y al hombre como único sujeto. La conciencia humana inmediatamente se postula y se revela como suprema, y se resiste la continuidad, como cualquier descentramiento del sujeto (bien sea por clase, familia o idioma). En el arte, por supuesto, el sujeto de este historicismo es el artista, y su espacio es el museo; allí, la historia se presenta como una narración —continua, homogénea y antropocéntrica— de grandes hombres y obras maestras.

La pureza como fin y el decoro como efecto; el historicismo como operación y el museo como contexto; el artista como original y la obra de arte como única: estos son los términos que la modernidad prima y contra los cuales se organiza la postmodernidad. En la postmodernidad, forman una práctica ya agotada, cuya convencionalidad no se puede inflexionar más. Comprometidos con la pureza, los medios han reificado; por ende, el arte postmoderno existe entre, encima o fuera de ellos, o en medios nuevos u olvidados (como el vídeo y la fotografía). Historizado por el museo, comercializado por la galería, el objeto de arte es neutralizado, y así, el arte postmoderno ocurre en espacios alternativos y en muchas formas, frecuentemente dispersas, textuales o efímeras. Según se reforma el lugar del arte, también el papel del artista, y los valores que hasta la fecha justificaban el arte son cuestionados. En resumen, el terreno cultural se transforma, la significación estética se despliega.

El terreno transformado es la primera condición del postmodernismo. En «La escultura en el campo ensanchado», Rosalind Krauss apunta cómo la escultura moderna pasó de ocupar una lógica del espacio histórico —el monumento o la estatua— a un lugar de forma autónoma: el objeto puro, no ubicable. En efecto, razona ella, al llegar al minimalismo la escultura moderna había entrado en una condición de «pu-

ra negatividad»: la combinación de exclusiones... era ahora la categoría que resultaba de la añadidura del *no-paisaje* a la *no-arquitectura*.⁹ «Estos términos son sencillamente los términos “arquitectura” y “paisaje” invertidos; combinados con otros, forman un campo cuaternario que a la vez refleja la oposición original y la abre». ¹⁰ Es en «este campo lógicamente expandido», suspendido entre estos términos como las formas postmodernas —«emplazamiento sobre terreno», «estructuras axiomáticas» y «terrenos señalados»— existen con la escultura. Para Krauss, rompen con la tradición modernista y, así, no se pueden concebir en términos historicistas. Aquí, el contexto histórico artístico no sirve como significado, puesto que la postmodernidad no se articula dentro de los medios sino en relación con términos culturales. Estas formas se conciben lógicamente, no están históricamente derivadas, y por eso se deben considerar en términos de estructura.

Para que se le vea como tal, la postmodernidad debe postular una ruptura; esta, con los medios y con el historicismo, es crucial: sella la modernidad y abre el espacio cultural de la postmodernidad. Douglas Crimp y Craig Owens también postulan tal ruptura, aunque, enfocando a otros artistas, estos críticos detallan su advenimiento de una manera un tanto distinta. Si, para Krauss, el siglo de la postmodernidad es un campo expandido artístico, para Crimp es un retorno del «teatro» (convertido en tabú por la modernidad tardía), y para Owens es una «erupción del idioma» (también «reprimida») y, más aún, un nuevo impulso postmodernista, de carácter «alegórico» o deconstructivo.

De nuevo, estos críticos cotejan en primer lugar el postmodernismo con la modernidad tardía, cuyo texto clásico se considera el ensayo «El arte y la objetivización» de Michael Fried.¹¹ En él, Fried se opone al «teatro» implícito de la escultura minimalista: «el arte se degenera cuando se acerca a la condición del teatro», reza la muy citada línea (definido el «teatro» como «lo que discurre entre las artes»). Para Crimp, esta intuición marca el ocaso de la modernidad: la obra importante de los 70 existe precisamente entre las artes; además, tal obra —sobre todo el vídeo y el *performance*— explota el mismo «teatro» (o la «preocupación con el tiempo»; más precisamente: con la duración de la experiencia) que Fried consideró degenerado. En efecto, el teatro implícito del mi-

7. Es irónico (pero no inesperado) que, en una edad como la moderna que tanto valora las rupturas, el modelo crítico primordial fuera historicista, cuya función es la de recuperar las rupturas.

8. Michael Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trad. A.M. Sheridan Smith (Nueva York: Pantheon Books, 1976), p. 12.

9. Krauss, «Campo Expandido», p. 36 (subrayado de la autora).

10. *Ibid.*, p. 37.

11. Este ensayo fue y es de una importancia fundamental —un catalizador. (Para la reacción de Smithson ver su «Carta al editor», *Artforum*, 6, núm. 6 (October 1967): 4, reimpreso en Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (N. York: New York U.P. 1979) p. 38. Fried se opuso a la perversidad del minimalismo, su desviación de la voluntad tardía modernista hacia la «pureza». Otros críticos menos perspicaces consideran el minimalismo como el *ne plus ultra* de la reducción modernista. Que en efecto puede contener tal contradicción —el impulso modernista hacia la cosa en sí y el impulso postmodernista hacia la «teatralidad» o «perversidad»— podría convertir el minimalismo en el escenario de un cambio de sensibilidad, la misma *brisure* del postmodernismo. Ver también Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).

MICHAEL ZWACK,
SIN TÍTULO



La irrupción del idioma en el campo estético —irrupción señalada por, pero no limitada a, los escritos de Smithson, Morris, Andre, Judd, Flavin, Rainer, Lewitt— es coincidente con, si no el índice definitivo de, la emergencia del postmodernismo. Esta «catástrofe» perturbó la estabilidad de la compartimentación modernista del campo estético en áreas discretas de competencia específica; uno de sus traumas más profundamente sentidos desplazó la actividad literaria de los enclaves donde se había refugiado únicamente para estancarse —la poesía, la novela, el ensayo...— y la dispersó a través del espectro entero de la actividad estética.¹⁴

Owens considera mucha de la obra que siguió (por ejemplo, historia, conceptual, aún el arte-de-emplazamiento-específico) como textual; aquí se cita a Roland Barthes: «un texto no es una línea de palabras que desprende un único significado “teológico” (el mensaje del Autor-Dios), sino un espacio multidimensional en el cual una variedad de escrituras, ninguna original, se mezcla y choca».¹⁵ Tal «textualidad» es una noción postestructuralista, basada en la idea de que el signo no es estable, por ejemplo, que no contiene un significado y un significante en sí. Similarmente, la obra postmoderna se ve menos como un «libro» sellado por un autor original y un sentido final que como un texto leído como un tejido polisémico de códigos. Y al igual que Barthes escribe sobre la muerte del autor, los postmodernistas infieren «la muerte del artista», por lo menos como un creador de significado único.

(POST) ESTRUCTURALISMO. Hasta cierto punto entonces, la línea postmodernista re-traza la postestructuralista,¹⁶ pues ambas describen una cultura que es completamente codificada.¹⁷ Dentro de la situación del postmodernismo, escribe Krauss, «la práctica no se define con relación a un medio dado... sino más bien en relación con una serie de términos culturales, para cuales cualquier medio —fotografía, libros, líneas sobre muros, o la misma escultura— se podría usar».¹⁸ En efecto, el artista manipula viejos signos dentro de una nueva lógica: él o ella es un retórico que transforma la lógica (incluso los medios se emplean como *ready-mades* para ser reinscritos). Para Crimp, la práctica postmodernista no se interesa por la autonomía modernista, sino por «estratos de representación»: «no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: bajo cualquier imagen siempre hay otra imagen».¹⁹ En tales cuadros, los modos artísticos (por ejemplo, el *performance*) se pueden traspasar, signos genéricos como los códigos culturales se abren; con estas

12. Douglas Crimp, «Pinturas», *October*, núm. 8 (Primavera 1979): 77. Aquí, Crimp retiene un historicismo oblicuo, aunque el pasaje muestra que no debe ser centrado en ningún medio.

13. Craig Owens, «Earthwords», *October*, núm. 10 (Otoño 1979): 125 - 6. Y aún así, la modernidad se ve, por lo menos en origen, como una rebelión *contra* el orden neoclásico anquilosado por la academia. Confusión romántica de géneros, sincretismo simbolista, surrealismo. Aceptando que estos son episodios, sin embargo señalan cualquier caracterización del modernismo como una doctrina de decoro sólamente. En efecto, la «crítica de la representación» es originalmente un imperativo modernista.

14. *Ibid.*, pp. 126 - 27.

15. Roland Barthes, «La muerte del autor», en *Image-Music-Text* trad. Stephen Heath (New York: Hill and Wang), p. 146.

16. Ver Federic Jameson, *Fables of Agression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (Berkeley University of California Press, 1979), p. 20: «La estética contemporánea postestructuralista ... señala la disolución del paradigma modernista —con su valoración del mito y símbolo, temporalidad, forma orgánica y lo universal concreto, la identidad del sujeto y la continuidad de la expresión lingüística— y predice la emergencia de una concepción esquizofrénica o postmodernista nueva y autónoma del artefacto cultural —ahora estratégicamente reformulado como texto o «écriture» y enfatizando la discontinuidad, la alegoría, lo mecánico, la brecha entre significado y significante, el lapso en el significado, la sincope en la experiencia del sujeto».

17. Si la última generación del artista fue la primera (hasta un grado considerable) que asistió al colegio e incluso sacó la licenciatura, es la primera que nace en un mundo totalmente mass-mediatizado. Esto ha afectado a muchos de los artistas y directores de cine de hoy. En verdad, el primer campo referencial para estos artistas es frecuentemente los *mass media* y no la historia del arte.

18. Krauss, «Campo Expandido», p. 42.

19. Crimp, «Imágenes», p. 87.

minimalismo se hace explícito. Gran parte del arte contemporáneo se puede derivar de esta extrapolación, o por lo menos así lo afirma Crimp en su ensayo «Imágenes»:

Si se puede decir que muchos de estos artistas fueron instruidos en el campo del *performance* según emergió del minimalismo, han comenzado, sin embargo, a invertir sus prioridades, convirtiendo la situación literal y la duración del evento representado en un *tableau* cuya presencia y temporalidad fueron completamente psicologizados; el *performance* se convierte sencillamente en una de muchas maneras de «escenificar» una imagen.¹²

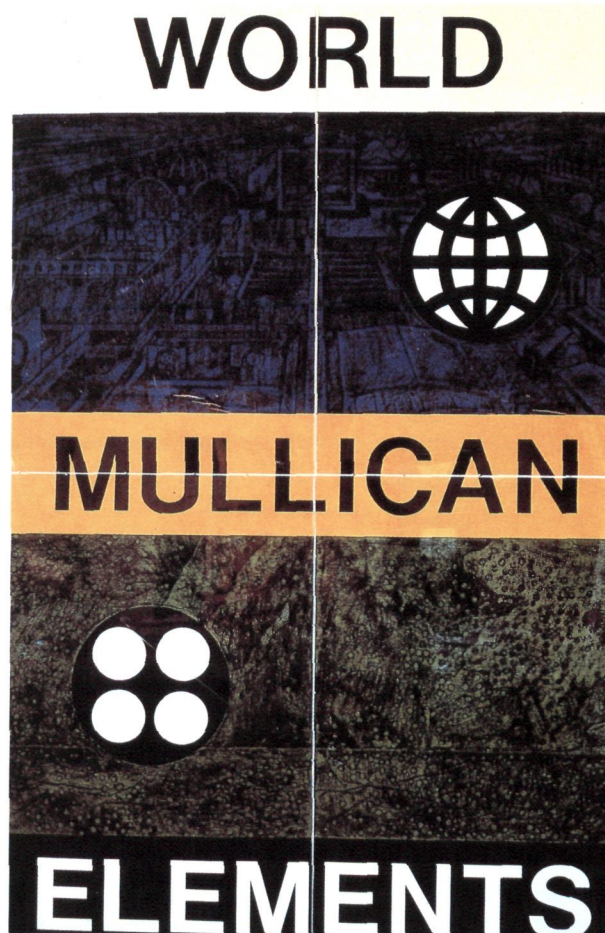
Owens también cita el *dictum* de Fried como una ley de la modernidad tardía, que expresa como «una creencia en la diferencia absoluta del arte visual y verbal», con el orden neoclásico (por ejemplo las artes temporales, poesía, etcétera, *por encima* de las artes especiales, la pintura, etcétera).¹³ Tal jerarquía se basa en un «criterio lingüístico», que las artes modernas visuales reprimieron. La emergencia del tiempo intuita por Fried se ve entonces afectada por una «emergencia del discurso»:

MATT MULLICAN,
UNTITLED
(1983)

táticas: «citas, extractos, enmarcamiento y representación». Para Owens, no sólo colisionan los medios, sino también los niveles de lectura y representación: un «impulso alegórico» desconstruye el paradigma-símbolo del postmodernismo. «La apropiación, la especificidad del emplazamiento, la impermanencia, la acumulación, la discursividad, la hibridación; estas estrategias caracterizan gran parte del arte del presente y lo distinguen del pasado modernista».²⁰

Mucho arte modernista se basa en una forma dada o un signo público. En las pinturas de estrellas y cruces de Frank Stella, por ejemplo, «la lógica de la estructura deductiva... se demuestra que es inseparable de la lógica del signo».²¹ Este no es el caso con mucho arte postmoderno: la estabilidad del signo, el código del medio, se convierten en problemáticos.²² Por ejemplo, el campo expandido «se genera problematizando la serie de oposiciones entre cuales se suspende la categoría modernista “escultura”». ²³ La significación se abre de esta manera: la obra se ve liberada del término *escultura*, pero sólo para verse ceñida por otros términos: «paisaje», «arquitectura», etcétera. Aunque ya no se define un solo código, la práctica permanece dentro de un *campo*. Descentrada, es recentrada; el campo es (precisamente) «expedido», más que «desconstruido». El modelo para este campo es estructuralista, al igual que la actividad en el ensayo de Krauss: «reconstruir un “objeto” de tal manera que manifieste así las reglas de funcionamiento (las funciones) de este objeto».²⁴ «El Campo Expandido», entonces, postula una lógica de oposiciones culturales cuestionadas por el postestructuralismo —y también, parecería, por el postmodernismo.

Más que «trazar» un «campo», Crimp descubre «estratos» de «imágenes». Esto recuerda a Barthes, para quien el tipo cultural o «mito» es un compuesto de signos, y de hecho Crimp anota cómo estas imágenes frecuentemente representan tipos de un modo que «subvierten sus mitologías».²⁵ Pero el arte postmodernista debe hacer más que desmistificar, pues la desmistificación es ahora psicológica también, no sólo una doxa propia,²⁶ pero que sitúa una verdad (y un agente de la verdad: el crítico) *más allá* de la ideología. El arte hoy no sólo debe cuestionar «lo ideológico significado», sino que debe también «sacudir» al propio signo. (La imagen debajo de la imagen tiene más que ver con la gramatología de Derrida: la noción de que el signo está «siempre dispuesto» articulado por otro signo.)



Cambiar el objeto en sí: esto es para Owens el mandato de la postmodernidad. Contingente, este arte existe en o como una telaraña de referencias, no necesariamente localizadas en una forma concreta, medio o lugar. Según se desestructura el objeto se disloca al espectador,²⁷ y el orden modernista de las artes es descentrado. Tal arte es por naturaleza alegórico.²⁸ Temporal y espacial a la vez, disuelve el orden viejo; así también se opone al signo puro del arte tardomodernista y juega, entonces, con «la distancia que separa significante de significado, signo de sentido».²⁹ Pero, ¿a qué tiende finalmente tal arte alegórico sino a una dispersión del sujeto y una melancólica resignación frente a una historia fragmentada y reificada?

FIGURAS Y CAMPOS. El postmodernismo está por tanto postulado como una ruptura con el orden estético del modernismo. Pero aun así permanece el concepto de *campo*, aunque sólo sea como un término para definir su propia dispersión. Esto es: el postmodernismo se ve dentro de una problemática dada de la representación, en términos de tipos y códigos, figuras retóricas y campos culturales como un discurso en un espacio. Su propia «ilegibilidad» es «alegórica», su

20. Craig Owens, «El Impulso alegórico: Hacia una teoría de la Postmodernidad (Primera Parte)», *October*, núm. 12 (primavera 1980): 75.

21. Rosalind Krauss, «Sentido y Sensibilidad: Reflexiones sobre la escultura post 1960», *Artforum*, 12, núm. 3 (Noviembre 1973), p.47.

22. Mucho arte posmodernista y modernista tardío se relaciona en esto: el significado se concibe como externo, no expresivo de un ser interior.

23. Krauss, «El Campo Expandido», p. 38.

24. Roland Barthes, «La Actividad estructuralista», trad. Richard Howard, *Partisan Review*, 34, núm. 1 (Invierno 1967): 83.

25. Crimp, «Imágenes», p. 85.

26. Roland Barthes, «Cambia el objeto mismo», en *Image-Music-Text*, p. 166 - 7. Esto es un peligro de la doxa crítica en general.

27. De Smithson, Owens escribe, «Ininteligible de cerca, la forma espiral del *Jetty* es completamente intuible sólo desde una distancia, y esa distancia se logra, con más frecuencia, interponiendo un texto entre espectador y obra. Smithson por tanto realiza una dislocación radical de la noción del punto de vista, que ya no es una función de la posición física, sino de *modo* (fotográfico, cinematográfico, textual) de la confrontación con la obra de arte» («Earthwords», p. 128).

28. Esto no es, por supuesto, la alegoría de los niveles de lectura (literal, alegórico, moral y anagórico) ordenados por un logos, cristiano o de otra índole. Ese significado trascendental es precisamente lo que falta. Como resultado —los niveles colisionan— una lectura total se hace imposible. «En la estructura alegórica, un texto se lee a través de otro, no importa cuán fragmentario, intermitente, o caótico pueda ser su relación; el paradigma para la obra alegórica es, por tanto, el palimpsesto». Owens, «Impulso alegórico (Parte 1)», p. 69.

29. Owens, «Impulso alegórico» (Parte 2), p. 63. Es táctico, como es forzado, postular un postmodernismo «alegórico» contra un «simbolismo» moderno. En la práctica, estas modalidades nunca son tan independientes, aunque la tendencia del arte del siglo XX es hacia una immanencia cada vez mayor.

propia esquizofrenia es estratégica. ¿Es necesario pensar en términos de campos y figuras de representación? Sin duda; y, sin embargo, la crítica por este medio sigue siendo recuperativa. Como práctica textual, no se puede traducir el arte postmodernista; la crítica, por tanto, no sería su suplemento. ¿Pero entonces que sería? ¿Qué hace la crítica frente a este arte? ¿Acaso entre como otro código en el texto del arte? ¿O acaso inicia el juego de signos en sí que es el texto? Mi pregunta final es sencilla: ¿los críticos de hoy acometen al arte postmoderno como parecería suponer su naturaleza textual? «En cuanto uno intente demostrar de esta manera», escribe Derrida, «que no hay ningún significado privilegiado o trascendental y que el dominio o juego de lo significado de ahora en adelante no tiene límite, uno tiene que rechazar aún el concepto y la palabra “signo” en sí misma, que es justamente lo que no se puede hacer». ³⁰ (Deberíamos añadir: ¿y el concepto y la crítica en sí?) Pero esto es precisamente lo que no se puede hacer; tal es la atadura epistemológica del postestructuralismo y la postmodernidad. Claramente, esta catástrofe está señalada también en la teoría.

Ahora, el arte postmodernista frecuentemente se denomina «deconstructivo», que quiere decir que contiene una contradicción: debe usar como instrumentos metodológicos, al menos, los mismos conceptos que cuestiona. Quizás sea demasiado aseverar que tal complicidad es una conspiración, pero una convención, una forma, una tradición, etc. que es desconstruida desde dentro. La desconstrucción se convierte, pues, en reinscripción, pues no hay un exterior (salvo en el sentido positivista de «fuera de los medios», una transgresión que reafirma los límites). Eso significa que no hay manera de estar en un campo cultural, pues estos términos nos informan presuntamente.

Entonces, si el arte postmodernista es referencial, refiere sólo para «problematizar la actividad de la referencia». ³¹ Por ejemplo, podrá «hurtar» tipos e imágenes en una «apropiación» que se vea como crítica en de una cultura en la cual las imágenes son artículos de consumo y de una praxis estética que nostálgicamente sustenta un arte de originalidad. ¿Y, empero, se puede articular una crítica dentro de las mismas formas de una crítica? Otra vez sí: ¿cómo sino podría ser articulada? Tal crítica, sin embargo, no puede esperar despla-

zar estas formas: en el mejor de los casos, las prohíbe como «mitológicas» y enfatiza la necesidad de pensar y representar de otra manera. Otra pregunta no es tan obvia: ¿acaso los medios dados no están mediatizados? Con ello se quiere decir: ¿se plantea un medio como la pintura en términos de algo estático y neutro, o de hecho es re-formada, representada, dentro y mediante las formas que mediatiza?

Apropiación, textualidad... Estas tácticas parecen preludiar medios cuya lógica se basa en la autenticidad y la originalidad. La pintura *per se* es considerada por muchos críticos como problemática, e incluso la fotografía se considera que tiene un vestigio de aureola, una aureola que es elaborada o borrada hoy por muchos artistas. (En efecto, una cierta aureola o incluso culto de la inautenticidad es activo hoy en día: la imagen robada no es la ley.) Tales negaciones, cuanto más extremas, son de más interés para los analistas que para los artistas y los críticos. Sin embargo, no deja de ser verdad que los medios están informados por lógicas históricamente específicas; del productivismo, digamos, o del expresionismo (el primero puede ser cómplice de una economía política sustituida, ³² el segundo ahora con una psicología pop del tipo más ideológico).

Recientemente, por supuesto, hemos presenciado una renovación de la pintura, no sólo un *revival* de viejos estilos como si fueran nuevos, sino también un retroceso a viejos valores, como si estos fueran necesarios. En gran parte es una acción regresiva, o mejor, defensiva. En medio de una sociedad inundada en «información», muchos parecen ver la pintura —su especificidad— como crítica. Viejos avatares (artistas creativos, arte auténtico) se rechazan precisamente porque están fuera de lugar, como fuerzas para resistir la mediación completa (que quiere decir: completa absorción en el programa consumista de los *mass media*). Tal postura, nostálgica, consideraría el postmodernismo cómplice con, y no crítico de, las formas de los *mass media* que nos envuelven. ³³

Hasta un grado distinto, estas dos posiciones simplifican, pues ambas parecen implicar que los medios del arte como representaciones o instituciones son de algún modo ajenos a otras representaciones e instituciones, y por tanto incapaces de involucrarlos en cualquier proceso crítico. ³⁴ En la crítica postmoderna, esto se ve en una tendencia a reducir

30. Jacques Derrida, «Estructura, signo y juego», en *Writing and Difference*, trad. Alan Bass (Chicago: The University of Chicago Press, 1978), p. 281.

31. Owens, «Impulso alegórico (Parte 2)», p. 80.

32. Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*, trad. Mark Poster (St. Louis: Telos Press, 1975).

33. Esta observación es representativa: «Ese arte que se dedique conscientemente a la radicalidad —que normalmente significa lo técnica y materialmente radical, puesto que es sólo la técnica y no el contenido de la mente lo que avanza— es un espejo del mundo tal cual es y no una crítica del mismo», escribe Barbara Rose, *American Painting: The Eighties* (Buffalo: Thorne/Sidney Press, 1979), p. 112).

34. Esto ni siquiera sea verdad de la pintura pura. La voluntad hacia la pureza no sólo concierne a la autonomía —también sirve para desnaturalizar esencias que son meras convenciones. Como tal, es por lo menos análogo con una crítica mucho más amplia (se podría incluso argüir que las convenciones estéticas codifican las sociales, y por ende que la voluntad purificadora de verdad participa en esta crítica). En el arte tardío modernista, la crítica se centra en cada medio más por un imperativo de decoro que por la necesidad de un idioma recibido. Pues, otra vez, sin éstos, ¿cómo se puede articular cualquier empresa crítica o deconstructivista? De nuevo, es una cuestión de la definición del «campo» del arte.

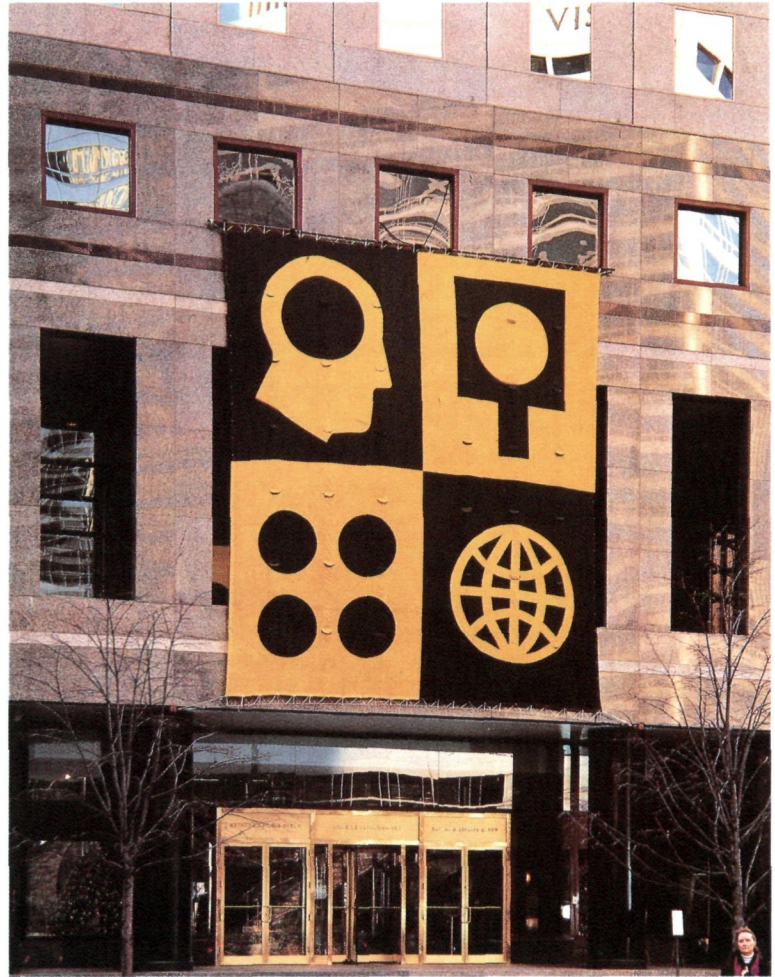
la pintura «pura», ahora considerada reificada, y, en general, en una tendencia a preparar «el positivismo del medio» de la modernidad tardía y así para sellar una imagen formalista de la modernidad que es relativamente fácil de desplazar.

El Postmodernismo explota el dogma modernista tardío, sólo para reconfirmar su reducción, a la cual se somete luego el modernismo tardío. Esto es más claro en lo que afecta a los medios: identificados con el modernismo, pierden con él sus derechos. La falacia aquí es la de derivar una lógica de un medio de ejemplos históricos y luego verla (la lógica) al margen de los ejemplos como de alguna manera esencial al medio. Especie de formalismo, esta operación en primer lugar afirma la inmanencia o la mediación del arte, sólo para negarla después. Y, en términos prácticos, se desentiende de los muchos desplazamientos modernistas de los medios.

Esto conduce a una cuestión segunda acerca del postmodernismo: expandir el campo estético, transgredir clausuras formales, robar imágenes, desnaturalizar signos dados, cuestionar los mitos culturales, problematizar la actividad de la referencia... ¿Cuán ajenas son estas tácticas al modernismo? Picasso, Pollock, Smithson, todos ellos desestructuran los modos de significación que heredan. Magritte, Johns y Laurie Anderson: todos ellos postulan formas de interferencia retórica. No se puede recuperar a todos como postmodernistas o proto-postmodernistas. La estrategia de apropiación, como se ve en Duchamp y otra vez en Rauschenberg, es modernista en origen, como lo es el impulso deconstructivo; se nos dice frecuentemente que el arte moderno surgió con la caída de la metafísica. La pregunta sería entonces: ¿sirvió el arte como un sustituto?

«El impulso deconstructivo», escribe Owens, «debe ser distinguido de la tendencia auto-crítica del modernismo». ³⁵ Esto es crucial para la ruptura postmodernista, y sin duda ambas operaciones son distintas: la auto-crítica, basada en un medio, sí tiende (bajo la égida del formalismo) hacia lo esencial o «puro», mientras que la desconstrucción, al contrario, descentra e impone la «impureza» del significado.

Por supuesto, para ser visto como una ruptura epistemológica y no sencillamente como término estilístico o cronológico, la postmodernidad debe estar basada sobre una forma de conocimiento —y por tanto en condiciones materiales— sustancialmente distinta a la de la modernidad. (Una nueva



técnica podrá permitir —pero no iniciar— una nueva manera de ver.) Quizás tal forma exista: conocerla requerirá una arqueología foucaultiana; postular ahora sobre una base de efectos estéticos parece precario. La práctica reciente ha realizado una desfamiliarización, una enajenación (términos quinquiesencialmente modernistas), que, a la vez, enfatiza la naturaleza histórica y condicional del arte. Y, sin duda, es importante insistir sobre la especificidad cultural del modernismo (pues es determinante). Mas, de nuevo: delimitarla ahora en términos de una ruptura total parece problemático.

Sin embargo, la postmodernidad se define como una ruptura. En esto es como el modernismo, que, a pesar del historicismo, frecuentemente se expresa en una retórica de discontinuidad. Como el modernismo también, la postmodernidad se coloca contra un pasado percibido como inerte; por tanto, depende en parte del viejo imperativo de la vanguardia y su idioma de la crisis (en sendos sentidos de juicio y separación). Como se ha apuntado, tales crisis en el arte se pretende que sean institucionalmente recuperadas, que,

MATT MULLICAN,
UNTITLED (1988)

35. Owens, «Impulso Alegórico (Parte 2)», p. 79.

junto con el pluralismo, es el problema principal del arte contemporáneo. Claramente, una revisión del historicismo que recupera y reduce aun cuando provoca lo extremo es necesario, uno en que la serie de rupturas, características del modernismo, «son vistas como una sucesión vanguardista— en la cual una evolución de discontinuidad sustituye al evolucionismo de la continuidad— pero en la forma de una constelación problemática, cuya sistemática impulsó al siglo XX como una sincronía deconstructiva».³⁶

Los que proponen el postmodernismo tienden a ser altamente conscientes del momento histórico. De hecho, desplazarían la modernidad, que, empujada otra vez dentro del libro de la cultura, es postulada en su propia reducción, denegada más que desconstruida. Más que una reducción, es menester una revisión del modernismo: una apertura de su supuesta clausura. Y quizás la postmodernidad sea esto también. Aunque reconfirma el dogma tardo-modernista (por ejemplo, artistas como Duchamp y Klee son favorecidos, al igual que críticos como Baudelaire y Benjamin). Como tal, quizás sea menos una ruptura con el modernismo que un avance en una dialéctica que reforma el modernismo. Por supuesto, cualquier noción seria de postmodernidad se debe enunciar desde la convicción «de que un sistema que pide correcciones, traducciones, aperturas y negaciones es más útil que una ausencia no formulada de sistema; se podrá entonces evitar la inmovilidad de la cháchara y conectar a la cadena histórica de discursos el progreso (*progressus*) de la discursividad».³⁷

POST-SCRIPTUM. Este ensayo, escrito por primera vez en Invierno de 1980, lleva la marca de un tiempo, cuando el arte en Nueva York, con un injerto del postestructuralismo, parecía hacer renacido como Texto, con poca consideración crítica entonces para sus usos sociales y afiliaciones discursivas. Pero si este escrito es demasiado selectivo, es también demasiado específico, una respuesta local a una defensa local.

El «postmodernismo» fue y es aún un concepto conflictivo. Su ruptura con el modernismo es dudosa, pero es obvio que muchos paradigmas modernistas se han erosionado. Y aunque el término parezca anacrónicamente vanguardista, ya estaba al uso en un discurso en cual los referidos estilos post-

modernos parecían la tapadera para agendas activamente anti-modernas. En medio de todo esto, yo quería argumentar contra un modernismo sellado en su propia imagen formalista desvirtuada y a favor de una concepción del postmodernismo que no fuera puramente instrumentalista.

En general, el postmodernismo se concibe en términos parroquiales (estilísticos) o recuperativos (historicistas) —o grandiosamente, como el índice de una nueva *episteme*, una formación discursiva moderna distinta a la del modernismo (con su énfasis sobre una historicidad específica para cada discípulo y gobernada por el hombre). El problema es que este modelo sólo puede justificar la postmodernidad como una ruptura, no como una «re-estructuración». Parece pues necesario periodizarla en modos más materialmente textuales; en términos marxistas quizás, como una conjunción de problemáticas específicas. (En esta luz, el rechazo de la postmodernidad sobre la base de que sus elementos se encuentran en la modernidad se puede contraatacar con el argumento de que ahora existen en un nuevo orden, transformados en lugar y en eficacia.)

De todas maneras, los propios límites de este ensayo me incitaron a considerar el problema de la postmodernidad más ampliamente (de lo que resultó *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*). Esto a la vez ha conducido a un nuevo proyecto: ver en la (post)modernidad no la regla de un modo principal sino el conflicto de muchas formas «menores» —y un nuevo imperativo— de pensar más allá de los límites de la crítica. Δ

[TRADUCCIÓN DE J. ALLEN]

H

AL FOSTER es crítico de arte y editor de *Art in America*. Ha editado últimamente *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*.

36. Jean-Claude Lebensztejn, «Star», *October*, núm. 1 (Primavera 1979): 90.

37. Roland Barthes, «Writers, Intellectuals, Teachers», en *Image-Music-Text*, p. 200.