



Episteme, Eutopías, Documentos de trabajo, vol. 186, Valencia, España, 1998, 24 págs. Reprod. en: *La Gaceta de Cuba*, La Habana, n° 5, septiembre-octubre del 2000, pp. 34-39

# Contra el pluralismo\*

Hal Foster

El arte existe hoy día en un estado de pluralismo: ningún estilo, o siquiera modo de arte, es dominante y ninguna posición crítica es ortodoxa. Pero este estado es también una posición, y esta posición es también una coartada. Como condición general, el pluralismo tiende a absorber la discusión — lo que no equivale a decir que no promueve antagonismos de todo tipo. Sólo se puede partir de un descontento con este *statu quo*: porque en un estado de pluralismo se tiende a dispersar, y a volver así impotentes, el arte y la crítica. La desviación menor sólo es permitida a fin de hacer resistencia al cambio radical, y es ese sutil conformismo el que debemos desafiar. Mi objetivo aquí es simple: insistir en que el pluralismo es un problema, especificar que es un problema condicionado sujeto a cambio, y señalar la necesidad de una crítica sólida del mismo.

El pluralismo no es una condición reciente. En 1955, Lionel Trilling pudo lamentar la «legitimación de lo subversivo»<sup>1</sup> en una universidad pluralista, y en 1964 Herbert Marcuse pudo incluso condenar el pluralismo como un «nuevo totalitarismo».<sup>2</sup> Pero las artes visuales son un caso espe-

\* «Against Pluralism», en: Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, pp. 13-32.

<sup>1</sup> Lionel Trilling, «On the Teaching of Modern Literature», *Beyond Culture*, Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1965, p. 23.

<sup>2</sup> Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man*, Boston, Beacon Press, 1964, p. 61.

© Criterios, La Habana, 2007. Cuando se cite, en cualquier soporte, alguna parte de este texto, se deberá mencionar a su autor y a su traductor, así como la dirección de esta página electrónica. Se prohíbe reproducirlo y difundirlo íntegramente sin las previas autorizaciones escritas correspondientes.

## 2 Hal Foster

cial: en los años 50 el expresionismo abstracto parecía monolítico, y en los años 60 las artes visuales tenían un orden del que la cultura estadounidense carecía en otros aspectos. En los años 60 la autocrítica centró esas artes radicalmente. En una retrospectiva (esquemática), el arte y la crítica más importantes del período constituyen una empresa altamente ética y rigurosamente lógica que se propuso erradicar la impureza y la contradicción... sólo para incitarlas como contratácticas. Porque si el minimalismo fue el apogeo del modernismo, fue también su negación.

El modernismo tardío fue literalmente corrompido —desintegrado. Se conservó su impulso autocrítico, pero se rechazó su tono ético. Este rechazo condujo a un esteticismo de lo no-artístico o lo antiartístico. Semejante reacción (mucho arte conceptual es representativo de ella) permitió muchos nuevos modos de arte: híbrido, efímero, específico para un sitio [*site-specific*], textual. También fomentó una «teoría institucional» del arte —esto es, de que el arte es lo que la autoridad institucional (por ejemplo, el museo) dice que es. Esta teoría empujó al arte a una posición paradójica: porque si bien era verdad que mucho arte podía ser visto como arte sólo *dentro del* museo, también era verdad que mucho arte (a menudo el mismo) era *crítico del* museo —específicamente, del modo como el museo definía el arte en términos de una historia autónoma y lo encerraba dentro de un espacio museológico. Pero este *impasse* era sólo aparente; y se siguió haciendo arte tanto contra la teoría institucional como en nombre de ella.

El problema del contexto era sólo parte de un problema mayor: la naturaleza misma del arte. Los críticos tardo-modernistas (Clement Greenberg sobresalía entre ellos) sostenían que cada arte tenía una sola naturaleza —un solo conjunto de rasgos dados— y que el imperativo de cada una era revelar su esencia, erradicar lo extraño. Semejante estética se veía reflejada en el arte que era puro y centrado (o sea, se hacía pintura o escultura reflexiva, nada más). Contra esas normas pronto surgieron nuevos imperativos: se privilegió lo perverso y lo marginal. (Visibles en los primeros happenings, tales actitudes fueron cruciales para el arte de la performance en su inicio.) Al principio extremadamente tácticos, estos imperativos, andando el tiempo, se volvieron casi convencionales a medida que se recuperaron las formas anti-estéticas en la repetición y a medida que se hicieron institucionales los espacios «alternativos». Así pues, lo que se comenzó como un desplazamiento de formas de arte específicas condujo a una dispersión del arte en general —una dispersión que devino la primera condición del pluralismo.

En términos prácticos, el pluralismo es difícil de diagnosticar, pero hay dos factores que son indicios importantes: uno es un mercado del arte que confía en el arte contemporáneo como una inversión —un mercado que recientemente se moría de hambre a causa de los modos «efímeros» (por ejemplo, el arte conceptual, el arte proceso, el específico para un sitio), de nuevo está ávido de arte «atemporal» (léase: pintura —especialmente, la pintura de imágenes—, escultura y fotografía artística). El otro indicio es la profusión de escuelas artísticas —escuelas tan numerosas y aisladas como para no percatarse de que constituyen una nueva academia. Para que el mercado estuviera abierto a muchos estilos, se tenían que desechar los criterios estrictos del modernismo tardío. De manera semejante, para que las escuelas artísticas se multiplicaran así, se tenía que echar abajo la definición estricta de las formas de arte. En los años 70 estas condiciones llegaron a prevalecer, y no es ninguna casualidad que entonces se haya producido también una crisis en la crítica, que siguió al derrumbe del formalismo estadounidense. A raíz de éste hemos tenido muchos discursos de apoyo, pero ninguna teoría con un asenso colectivo. Y, extrañamente, pocos artistas o incluso críticos parecen sentir la falta de un discurso sólido —lo cual es quizás *la* señal de la admisión del pluralismo.

### **¿Un estado de gracia?**

Como término, pluralismo no significa ningún arte específicamente. Más bien, es una situación que concede una especie de equivalencia; se hace que muchas especies de arte parezcan más o menos iguales —igualmente (no)importantes. El arte deviene una arena, no de diálogo dialéctico, sino de intereses creados, de sectas con licencia: en lugar de cultura tenemos cultos. El resultado es una excentricidad que conduce, tanto en arte como en política, a una nueva conformidad: el pluralismo como institución.

Planteada como una libertad para escoger, la posición pluralista trabaja para la ideología del «mercado libre»; también concibe el arte como natural, cuando ambos, el arte y la libertad, consisten enteramente en convenciones. Hacer caso omiso de esa convencionalidad es peligroso: el arte visto como natural será visto también como libre de constreñimientos «no naturales» (la historia y la política en particular), caso en el que devendrá verdaderamente autónomo —esto es, meramente irrelevante. En verdad, la libertad del arte hoy día es anunciada por algunos como el «fin de la ideología» y el «fin de la dialéctica» —un anuncio que, por ingenuo que

#### 4 Hal Foster

sea, hace a *esta* ideología tanto más tortuosa.<sup>3</sup> En efecto, el deceso de un estilo (por ejemplo, el minimalismo)<sup>4</sup> o de un tipo de crítica (por ejemplo, el formalismo) o incluso de un período (por ejemplo, el modernismo tardío) tiende a ser tomado equivocadamente por la muerte de *todas* las manifestaciones de ese tipo. Semejante muerte es vital para el pluralismo: porque, con la ideología y la dialéctica asesinados de algún modo, entramos en un estado que parece como de gracia, un estado que admite, extraordinariamente, todos los estilos, o sea, el pluralismo. Tal inocencia ante la historia implica una seria malinterpretación de la historicidad del arte y de la sociedad. También implica un fallo de la crítica.

Cuando prevalecía el formalismo, el arte tendía a ser autocrítico. Aunque raras veces era considerado en el contexto histórico o político, era por lo menos analítico en su actitud. Cuando cayó el formalismo, hasta esa actitud se perdió en gran medida. Libre respecto de otros discursos, el arte ahora pareció libre de su propio discurso. Y pronto resultó que toda la crítica, antes tan crucial para la práctica del arte (piénsese en Harold Rosenberg y el expresionismo abstracto, Michael Fried y la pintura de color-campo, Rosalind Krauss y el arte específico para un sitio), había perdido su fuerza de convicción. Obviamente, un arte crítico —un arte que revisa radicalmente las convenciones de una forma de arte dada— no es el imperativo que fue una vez. Somos libres —creemos que sabemos de qué. Pero ¿dónde se nos deja? El presente en el arte tiene una forma extraña, a la vez llena y vacía, y una extraña temporalidad, una especie de momento neoahora [*neo-now*] de «arrière-avant-gardism». Muchos artistas toman promiscuamente tanto del arte histórico como del moderno. Pero raras veces esas referencias involucran la fuente —sin mencionar el presente— de una manera profunda. Y el artista típico *es* a menudo «libre de vagar en el tiempo, la cultura y la metáfora»:<sup>5</sup> un diletante, porque piensa que, mientras acaricia el pasado, está más allá de la exigencia del presente; un zopenco, porque hace suya una idea falsa; y un hombre en suspenso, porque el momento histórico —nuestra problemática presente— se pierde.

El arte moderno *empleó* formas históricas, a menudo para desconstruirlas. Nuestro nuevo arte tiende a *asumir* formas históricas —fuera de

<sup>3</sup> Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-Avantgarde*, trad. de Gwen Jones y Michael Moore, Milán, Giancarlo Politi Editore, 1980, pp. 28, 32 y *passim*.

<sup>4</sup> Aunque es evidente que mucho arte actual revisa dialécticamente el minimalismo y, por ende, en cierto sentido se deriva de él.

<sup>5</sup> Edit deAk, «A Chameleon in a State of Grace», *Artforum*, febrero 1981, p. 40.

contexto y cosificadas. Paródicas o inalteradas, esas citas son un argumento en favor de la importancia, y hasta del status tradicional, del nuevo arte. En ciertas esferas se ve esto como un «regreso a la historia»; pero es en realidad una empresa profundamente *ahistórica*, y el resultado es a menudo «placer estético como falsa conciencia, o viceversa».<sup>6</sup>

Este «regreso a la historia» es *ahistórico* por tres razones: no se toma en consideración el contexto de la historia, se niega su *continuum*, y se resuelven falsamente en el pastiche los conflictos entre formas de arte y modos de producción. No se presta atención ni a la especificidad del pasado ni a la necesidad del presente. Semejante desatención hace que el regreso a la historia también parezca una liberación *respecto de* la historia. Y hoy día muchos artistas sí sienten que, libres de la historia, pueden usarla como desean. Sin embargo, de manera casi evidente, cada forma de arte es específica: su significado es parte y parcela de su período y no puede ser transpuesto inocentemente. Ver otros *períodos* como espejos del nuestro es convertir la historia en narcisismo; ver otros *estilos* como abiertos al nuestro es convertir la historia en un sueño. Pero así es el sueño del pluralista: parece el paseo de un sonámbulo en el museo.

No tener conciencia de los límites históricos o sociales no es estar libre de ellos; se está tanto más sometido a ellos. Sin embargo, en mucho arte hoy día la liberación respecto de la historia y de la sociedad es efectuada mediante un viraje hacia el yo [*self*] —como si el yo *no* fuera conformado por la historia, como si todavía estuviera opuesto como término a la sociedad. Ésta es una vieja reclamación: el viraje del individuo hacia dentro, la retirada, de la política, a la psicología. Como estrategia en el arte moderno, la subjetividad extrema *fue* crítica una vez: con los surrealistas, digamos, o incluso con los expresionistas abstractos. No es así ahora. Represivamente permitida, esa subjetividad es la norma: no es táctica; en verdad, puede ser peor que inocua. Así es que la libertad del arte hoy día es *forzada* (falsa y obligada a la vez): una deliberada ingenuidad que se hace pasar por *jouissance*, una promiscuidad mal concebida como placer. Marcuse notó cómo la vieja táctica de liberación (sexual), tan subversiva en una sociedad de producción, ha llegado a servir al *statu quo* de nuestra sociedad de consumo: llamó esto «desublimación represiva».<sup>7</sup> De manera análoga, el

<sup>6</sup> Benjamin H. D. Buchloh, «Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting», *October* 16, primavera de 1981, p. 54.

<sup>7</sup> Marcuse, ob. cit., pp. 72-79.

pluralismo en el arte indica una forma de tolerancia que no amenaza al *statu quo*.

Si el pluralismo parece descartar la necesidad de un arte crítico, también parece descartar los viejos avatares como el artista original y la obra maestra auténtica.<sup>8</sup> Pero no es así: como el pluralismo carece de criterios propios, se reviven los viejos valores, valores necesarios para un mercado basado en el gusto y en la competencia del conocedor, como son lo único, lo visionario, el genio, la obra maestra. Los procedimientos fotográficos, así como el collage y el *readymade*, han sometido a prueba esos términos en todo el arte del siglo XX, sólo, por lo general, para ser transvaluados por ellos (cuando la foto adquiere un aura durante el período, o el urinario de Duchamp llega a ser considerado como un gesto de genio). Todos esos valores dependen de un supremo valor ahora revivido con una revancha: el *estilo*. El estilo, ese viejo sustituto burgués para el pensamiento histórico, se destaca una vez más.

Los modernistas de los primeros tiempos procuraron liberar el estilo de las convenciones tradicionales. Unos pocos (por ejemplo, Malévich) fueron más lejos y procuraron purgar el arte del estilo. Sin embargo, paradójicamente, el estilo (específicamente, la persona del artista y el aura de la obra de arte) se infló, tanto que antes del expresionismo abstracto una noción carismática del estilo casi había subsumido los otros asuntos del arte, y los artistas (como Robert Rauschenberg y Jasper Johns) se vieron impulsados nuevamente a borrarla o desenmascararla. Los años 60 vieron mucho arte desprovisto de «personalidad», mudo para la historia tanto del individuo como del arte —en suma, mucho arte que renunció al estilo y a la historia como los fundamentos del significado.<sup>9</sup> (El arte minimalista es el ejemplo obvio.) Irónicamente, del mismo modo que la pureza formal promovida por la crítica en los años 50 dio por resultado un arte textualmente «impuro» en los 70, la represión de la referencia estilística e histórica en los 60 es indemnizada por el alegre regreso de la misma en mucho arte de los 80.

Renunciar a las referencias históricas es a menudo renunciar también a las referencias a determinadas convenciones, cuya ausencia no necesariamente libera el significado. En verdad, el significado sólo tiende a regresar

<sup>8</sup> Véase Douglas Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism», *October*, 15, invierno de 1980, pp. 91-101.

<sup>9</sup> Véase Rosalind Krauss, «Sense and Sensibility: Reflections on Post-'60s Sculpture», *Artforum*, noviembre de 1973, pp. 43-55.

(automáticamente, por así decir) a la persona del artista y/o al material de la obra (que entonces se yergue como «su propia» verdad). Esto sucedió a menudo en el arte de los años 70, con el resultado de que el yo devino una vez más el terreno primario del arte. En la forma de autobiografía, el yo suministró el contenido (por ejemplo, el arte de los diarios); y en la forma de estilo, devino una institución de suyo —y, así, *su propio agente de conformidad*. Al mantenerse todavía el reflejo moderno de violar o transgredir la conformidad, el yo, percibido como estilo, era atacado al mismo tiempo que abrazado. Así alienado de cada nuevo estilo, el yo sólo producía más estilos. (Este antagonismo del yo percibido como estilo está sumamente pronunciado en un artista como Robert Morris.)<sup>10</sup> No parecía haber ninguna salida de tal (no)conformidad: también se volvió institucional. Lo que equivale a decir que el arte se volvió inquietantemente conforme a la moda [*stylish*] —todos tenían que ser diferentes... de la misma manera.<sup>11</sup>

Tendemos a ver el arte como el resultado de un conflicto entre el artista individual y las convenciones de una forma de arte. Esta idea es también una convención, una convención que persiste hasta frente al arte que la revisa: no sólo el arte de los años 60 que borraría la «personalidad» (nuevamente, el minimalismo), sino también el arte actual que considera que el individuo está construido en el lenguaje, que el artista ha sido absorbido por las convenciones. Así, muchos artistas hoy día asumen papeles mediáticos a fin de verter luz sobre esa convencionalidad —y tal vez para reformarla. Sólo en tal crítica se puede fortalecer el término individual. Esto no se entiende bien, porque por todo el mundo del arte se defiende al artista como individuo —aun cuando, como observó Theodor Adorno, «la pretensión de individualismo de la cultura oficial... necesariamente aumenta en proporción a la liquidación del individuo».<sup>12</sup> Entretanto, las conven-

<sup>10</sup> Véase Carter Ratcliff, «Robert Morris: Prisoner of Modernism», *Art in America*, octubre de 1979, pp. 96-109.

<sup>11</sup> Craig Owens ha ampliado esta noción de ambivalencia de la siguiente manera: «Me parece que los artistas actuales simulan la esquizofrenia como una defensa mimética contra exigencias cada vez más contradictorias —por una parte, la de ser tan innovadores y originales como sea posible; por la otra, la de acatar las normas y convenciones establecidas» («Honor, Power and the Love of Women», *Art in America*, enero de 1983).

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno, «On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening», en *The Essential Frankfurt School Reader*, ed. por Andrew Arato y Eike Gebhardt, Nueva York, Urizen Books, 1978, p. 280.



ciones del arte no están en decadencia, sino en extraordinaria expansión. Esto ocurre en muchos frentes: se introducen nuevas formas, cuya lógica todavía no se entiende, y se mezclan viejos códigos, roto el «decoro» de distintos *media*. Tal arte puede plantear contradicciones provocativas, pero con mayor frecuencia la mezcla es promiscua y, al fin y al cabo, homogénea (por ejemplo, las numerosas amalgamas de pintura y escultura).

Las convenciones artísticas también están establecidas precisamente donde parecen rechazadas —por ejemplo, con artistas que asumen temas y procesos ajenos al arte, sólo para volverlos «estéticos». Tal rechazo de lo artístico es retórico; es decir, es entendido *como* un rechazo y, por ende, debe ser oportuno, táctico —consciente tanto del estado presente de su antagonista institucional como de su propia tradición antiestética. Porque, si no específica, esta estrategia duchampiana puede ser convencional; en verdad, hoy día tiende no tanto a cuestionar lo institucional como a convertir lo vanguardista *en* una institución (Andy Warhol es un caso pertinente). Entretanto, el arte que simplemente rechaza lo convencional está no menos sujeto a la convencionalidad. Tal arte (característicamente expresionista) es un arte de «efecto»; desea ser inmediato. Pero ¿qué efecto *no* es mediado (por ejemplo, no irónico, ingenuo, etc.)? ¿Qué efecto *es* inocente (por ejemplo, hasta la mala pintura se vuelve «Mala Pintura» [*Bad Painting*])? Tal obra no puede escapar de su propia condición de futilidad histórica. Se esfuerza exageradamente por conseguir efectos sólo para degenerar en poses, y esas poses no tienen ningún relieve: aparecen planas y efímeras.

Además, también hay arte que rechaza el rechazo duchampiano, arte que accede a una convencionalidad dada. Alienados de los nuevos *media*, estos artistas regresan a las viejas formas (muchos simplemente desechan la «política de los 60» y reclaman el «legado del expresionismo abstracto»). Pero raras veces esas viejas formas son informativas de una manera nueva: la pintura en particular es la escena de un revivalismo a menudo soso. Además, semejante arte no puede *proyectar* sus propias contradicciones; sus soluciones son soluciones a problemas que ya no son enteramente pertinentes. Esto es molesto, porque, aunque el hábito del historicista —de ver lo *viejo* en lo nuevo— permanece con ese arte, se pierde el imperativo del radical —de ver lo *nuevo* en lo viejo. Lo que equivale a decir que este arte conserva su aspecto histórico (o «recuperativo»), al mismo tiempo que pierde su aspecto revolucionario (o «redentor»). Aquí la víctima no es el modelo historicista de una línea autónoma, causal, de



«influencia», sino más bien el modelo dialéctico que exige una innovación radical, materialista. Es *esta* historia la que se tiende a negar, sólo para reemplazarla por la historia como un monumento (o ruina) —un almacén de estilos, símbolos, etc. que se ha de saquear. El arte que considera la historia así, no tanto desplaza lo dado como lo reemplaza.

Semejante visión de la historia está en la base de mucho arte y arquitectura postmodernos. El programa de semejante trabajo es a menudo un pastiche que es *parcial* tanto en el sentido de fragmentado como en el de partidario.<sup>13</sup> (Así hoy día muchos pintores citan el expresionismo, con su énfasis ahora seguro en lo primitivo, y muchos arquitectos aluden a monumentos neoclásicos —esto es, a una *arquitectura parlante* que habla principalmente de una tradición autoritaria.) Incluso cuando se finge una inocencia respecto a la historia del arte, ésta es convencional, porque la inocencia es vista como dentro de la tradición del (*faux*) *naïf*. En verdad, nuestra conciencia de la «historia del arte» es tal que cualquier gesto, cualquier ilusión, resulta ya conocida, siempre dada. Tal sensibilidad al estilo, sin embargo, dista de ser suficiente para un arte crítico. Muchos artistas, antes que explorar esta condición de estilos convertidos en clichés y de códigos prescriptivos (como han hecho críticos como Roland Barthes y Jacques Derrida), hoy día meramente la explotan, y producen imágenes que son fáciles de consumir o se complacen en referencias estilísticas —a menudo de tal manera que el pasado es acariciado precisamente como publicidad. Hoy día el artista inocente es un diletante que, ligado a la ironía modernista, hace alarde de la alienación como si fuera libertad.

## ¿Una *arrière-avant garde*?

Hoy día oímos a menudo que la vanguardia está muerta, pero pocos observadores sacan algunas conclusiones, y, sin embargo, éstas están ahí por ser

<sup>13</sup> Hoy día, mucho arte juega con referencias literales a la historia del arte y a la cultura pop por igual y hace pastiches de éstas. Sobre la base de la analogía con la arquitectura, puede ser llamado postmoderno. Ese arte, sin embargo, debemos distinguirlo del arte postmodernista que es planteado teóricamente contra los paradigmas modernos. Mientras que el arte postmoderno hace referencia a fin de provocar una respuesta dada y considera natural la referencia, y como seguro el regreso a la historia, el arte postmodernista hace referencia para cuestionar el valor de verdad de la representación. Para leer más sobre esta diferencia —y su posible desplome—, véase «(Post)Modern Polemics» en: Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, ed. cit.

leídas. El arte actual es gobernado menos por el conflicto entre academia y vanguardia que por una connivencia de formas privilegiadas mediadas por formas públicas. El arte es dirigido cada vez más por un mecanismo cíclico semejante al que gobierna la moda, y el resultado es un neo-pop siempre-conforme-a-la-moda cuya dimensión es el pasado popular. Tal arte, una *arrière-avant garde*, funciona más bien en términos de regresos y referencias que de las transgresiones utópicas y anárquicas de la vanguardia.

Como fuerza profética, la vanguardia presentaba un filo crítico; como fuerza subversiva, sostenía un idealismo político: no podríamos retroceder a las certezas de pasadas prácticas. (Sin embargo, es con la vanguardia, no con su defunción, que se entiende el arte fundamentalmente en su convencionalidad: sin este reconocimiento, el presente saqueo de su historia no sería posible.)<sup>14</sup> Ahora semejante actitud no se mantiene, o por lo menos no tan estrictamente. El arte regresivo es acariciado abiertamente: «Yo no tengo un concepto progresivo del arte —un paso después de otro. Pensar que uno puede cambiar la historia: eso no es algo en que los artistas menores puedan pensar.»<sup>15</sup> Esta observación del pintor italiano Francesco Clemente es sintomática en dos aspectos: confunde el vanguardismo con la ideología del progreso, y desecha como absurdos los deseos transformadores de los modernistas políticos. Semejante actitud antimoderna sugiere cómo hoy lo crítico es desalojado a menudo por lo meramente *risqué*. Ése es el destino de muchos términos críticos en el pluralismo. Al suspenderse el juicio, el lenguaje es castrado, y los órdenes críticos caen en favor de equivalencias fáciles.

Las muchas posiciones del pluralismo sugieren un punto muerto cultural, un *statu quo* asegurado —pueden hasta servir como una pantalla política. Creemos (o creímos) que la cultura es de algún modo crucial para la hegemonía política; siendo así, insistimos ahora (o lo hicimos en el pasado) en que la vanguardia sea opositora. Y, sin embargo, ¿cómo volver impotente el arte sino mediante la dispersión, la libertad concedida del pluralismo? (Que la burguesía no sea ya culturalmente coherente dista de significar que sus fuerzas ya no dominen.)<sup>16</sup> El pluralismo también puede servir como una pantalla económica. Una vez más, la cultura no es mera-

<sup>14</sup> Véase Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. de Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

<sup>15</sup> Citado en deAk, p. 40.

<sup>16</sup> Véase «Readings in Cultural Resistance» en Hal Foster, ob. cit.

mente supraestructural: como recalcó Adorno, es ahora una industria de suyo, una industria crucial para nuestra economía consumista como un todo. En semejante estado el arte raras veces es opositor y, por ende, tiende a ser absorbido como otro bien de consumo —un bien de consumo último. (Es por esto que importantes galerías, casas de subastas, revistas, museos, como beneficiarios de tal consumismo, promueven activamente el pluralismo.) Con la vanguardia reducida a un agente de innovación formal(ista) —a la «tradición de lo nuevo»—, se le aseguró al mundo del arte una línea ininterrumpida de productos que se vuelven obsoletos. Ahora, en lugar de la secuencia histórica, enfrentamos la formación estática: un bazar pluralista de lo indiscriminado reemplaza la sala de exhibición de lo nuevo. Como todo vale, nada cambia; y *ésa* (como escribió Walter Benjamin) es la catástrofe.

Aquí la ideología entera de la moda está en tela de juicio. La lógica formal de la moda le impone un incremento de la movilidad a todos los signos sociales distintivos. ¿Corresponde esta movilidad formal de los signos a una movilidad real en las estructuras sociales (profesionales, políticas, culturales)? Ciertamente, no. La moda —más ampliamente, el consumo— encubre una profunda inercia social. Ella misma es un *factor* de inercia social, en la medida en que la demanda de la movilidad social real retoza y se abisma en la moda, en los cambios repentinos y a menudo cíclicos de objetos, ropas e ideas. Y a la ilusión de cambio se suma la ilusión de democracia...<sup>17</sup>

La moda responde tanto a la necesidad de innovar como a la de no cambiar nada: recicla estilos, y el resultado es a menudo un compuesto: lo conforme a la moda [*stylish*] más bien que estilo como tal.

Así es el estilo de mucho arte hoy día: nuestra nueva tradición de lo ecléctico-neo. Hace diez años, Harold Rosenberg vio el advenimiento de semejante arte: lo denominó *dejavunik*, con lo que él quería decir el arte que especula con nuestro deseo de recibir un ligero shock, una estimulación real, por obra de lo ya asimilado, vestido elegantemente como lo nuevo.<sup>18</sup> Esto era un signo temprano de que el modernismo estaba muerto:

<sup>17</sup> Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (1972), trad. de Charles Levin, St. Louis, Telos Press, 1981, p. 50.

<sup>18</sup> Harold Rosenberg, *Discovering the Present*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p. XI.

porque ¿de qué otro modo pudo ser tan *repetido*? Tal revivalismo es profundamente no modernista; es semejante más bien al revivalismo del siglo XIX. Ese revivalismo y el nuestro son diferentes en origen (el primero, fomentado por una búsqueda secular *de [of]* la historia —de precedentes culturales para ramificar el dominio burgués—; el último, por una supuesta evasión secular *de [from]* la historia), y, sin embargo, son parecidos en la ideología —a saber, la legitimación de la clase patrocinadora. El revivalismo del siglo XIX presentaba a sus patrocinadores como los *herederos* de la historia. Nuestro revivalismo, más retrospectivo, presenta a sus patrocinadores como *coleccionistas* —de historia como *objets d'art* cosificados. Entonces era casi de esperar el revivalismo actual en el arte y la arquitectura, por no mencionar la continua apropiación de las formas subculturales (étnicas, regionales, populares). Puestos ante tal recuperación en ambos frentes, uno siente la necesidad tanto más urgente de una práctica cultural históricamente redentora, que oponga resistencia social.

El arte moderno de los primeros tiempos era parcialmente opositor: fuera un dandy o un criminal (los dos tipos modernos como los vio Baudelaire), en el retiro pseudoaristocrático o la transgresión radical, el vanguardista tenía una postura contraria a la cultura burguesa. Pero esa postura era ampliamente fingida, y raras veces representaba alguna colectividad real. Así, la burguesía, al descartar gradualmente sus valores sociales y normas culturales como obligaciones *políticas*, estaba en condiciones, especialmente después de la Primera Guerra Mundial, de reclamar la cultura de vanguardia como suya propia. Un resultado fue que los dos tipos antiburgueses, el dandy y el criminal, se volvieron héroes burgueses. Todavía están con nosotros, en diversas formas, a menudo en el mismo artista. Recientemente, después de un período del criminal (personas literalmente «fuera de la ley», como Chris Burden y Vito Acconci, y también menos literalmente, como Robert Smithson), estamos en una época del dandy, del retiro del presente político. Pero con una diferencia: en un estado pluralista tal retiro no es ninguna transgresión; la postura del dandy es la de todo el mundo.

Casi hemos llegado al punto en que la transgresión es un hecho dado por supuesto. Las obras específicas para un sitio no rompen automáticamente nuestra noción del contexto, y los espacios alternativos parecen casi la norma. Este último caso es instructivo, porque cuando el museo moderno se retiró de la práctica contemporánea, les pasó en gran medida a los espacios alternativos la función de acreditar —la función misma *contra* la

cual se establecieron esos espacios. Hoy día, las obras de arte efímero son comunes, como lo son los grupos y movimientos *ad hoc*. Todos procuran la marginalidad aunque ésta no pueda ser preservada (de ahí el pathos de empresa). Ciertamente, la marginalidad ahora no está dada como crítica, porque, en efecto, el centro ha invadido la periferia, y viceversa.<sup>19</sup> Aquí ocurre una extraña interconexión. Por ejemplo, una institución anteriormente marginal propone una muestra de un grupo marginal: el museo lo hace para (volver a) ganar por lo menos el aura de la marginalidad, y el grupo marginal accede... sólo para perder su marginalidad.

Lo marginal absorbido, lo heterogéneo transmutado en homogéneo: un término para designar eso es «recuperación». En el arte moderno la recuperación ocurría con frecuencia cuando se hacía estético lo no-artístico o lo antiartístico. Tal recuperación no es ahora lo que era para Duchamp, porque el espacio de lo estético ha cambiado (en verdad, la categoría misma está en duda). El shock, el escándalo, el extrañamiento: éstos ya no son tácticas contra el pensamiento convencional: *son* pensamiento convencional. Como tales, requieren ser *reconsiderados*. Sólo que también *ese* proceso es convencional de muchas maneras: como notó Barthes, tal desmistificación es ahora la norma.<sup>20</sup> Esto no equivale a decir que es inútil —sólo que tal crítica está sujeta a la «mitologización» misma que ella expondría. (También el arte está sujeto a esta convencionalidad de lo crítico y puede actuar en su nombre precisamente cuando menos se lo propone. Un índice para tal arte cuasi-crítico es la medida en que deviene una moda de sí mismo.) El problema de los métodos críticos (como la desmistificación) convencionalizados, vaciados de significado, es fundamental para el problema del pluralismo, porque el pluralismo es una condición que tiende a alejar el arte, la cultura y la sociedad en general de los reclamos de crítica y cambio.

## La historia pop

Como la vanguardia, el modernismo parece tener pocos dolientes, y la causa de esto no es que su muerte sólo sea objeto de rumores. El antimo-

<sup>19</sup> Esta involución debe ser planteada finalmente en relación con la presente y casi global penetración del capital: al trasladar el mercado mundial la producción hacia su periferia, una migración inversa fluye hacia sus modos urbanos y allí es marginalizada internamente.

<sup>20</sup> Véase Roland Barthes, «Change the Object Itself», *Image-Music-Text*, trad. de Stephen Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1977, pp. 166-67.

modernismo está ampliamente difundido ahora: en verdad, el consenso es que el «modernismo» era tan «puro» como para ser represivo. Semejante sentimiento está muy marcado entre los arquitectos/ideólogos postmodernos —Robert Stern y Charles Jencks los principales entre ellos. Alienados de la alienación moderna, ellos se dirigirían al público; despertados de la «amnesia» moderna, recordarían el pasado —todo con un repertorio de imágenes pop-históricas. Ésta es una visión con anteojeras —una reducción táctica del modernismo a un formalismo putativo que, a causa de su propia ahistoricidad, es bastante fácil de desalojar. De esta manera ese «postmodernismo» a menudo sustituye una agenda antimodernista.

En la arquitectura postmoderna las referencias a los ejemplos históricos no tanto funcionan formalmente como sirven de signos de una tradición arquitectónica específica. La arquitectura tiende así a un simulacro de sí misma (a menudo una copia pop-esca [*pop-ish*], y la cultura es tratada como tantos estilos ya hechos. Aunque paródica, la arquitectura postmoderna es instrumental: especula con respuestas que ya están programadas. En efecto, los signos arquitectónicos devienen mercancías que han de ser consumidas.<sup>21</sup> Otra especie de «consumatividad» está activa en el arte que usa imágenes procedentes de la cultura popular. El arte que es convertido en popular mediante los clichés *explota* la caída del arte a los medios masivos; el cliché vuelve histórica la obra para el ingenuo y camp para el sofisticado, lo que equivale a decir que el cliché es usado para codificar la respuesta (por ejemplo, las referencias de Julian Schnabel a la historia del arte). Por el contrario, el arte que *expone* los clichés especula con ellos críticamente. Ese arte subraya, hasta recuenta, la caída del arte a los medios masivos a fin de inscribir allí —contra toda probabilidad— un discurso crítico. En ese arte se hace que surja la respuesta sólo para embrollarla. (Los temas estereotipados de Sherrie Levine y las imágenes banales de David Salle sirven para provocar la implosión del cliché.)

Semejante táctica —el cliché usado contra sí mismo—<sup>22</sup> apunta a un problema específico en el arte moderno. Como es bien sabido, los estilos del arte moderno son explotados comercialmente. Tal explotación ha devenido actualmente un pretexto para mucho arte contemporáneo —un arte

<sup>21</sup> Véase Kenneth Frampton, «Intimations of Tactility», *Artforum*, marzo de 1981, pp. 52-58.

<sup>22</sup> Véase Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 62-80.

que no sólo recobra imágenes degradadas de las viejas formas de la baja cultura (por ejemplo, la *pulp fiction* de los años 40, los filmes de los años 50), sino que también roba imágenes populares de las presentes formas de la cultura de masa (por ejemplo, la TV, los anuncios de revistas). Tal arte roba representaciones de la cultura misma que hasta ahora había robado de él. Pero el uso de tales imágenes sigue siendo problemático, porque la línea entre lo que explota [*exploitive*] y lo crítico es, verdaderamente, fina. Esto es válido en lo que respecta al uso de las imágenes de la historia del arte, muchas de las cuales son reproducidas con tanta frecuencia como para ser casi de la cultura de masa.

El problema de lo perteneciente a la historia del arte como cliché es sumamente agudo en la arquitectura postmoderna: porque allí el uso de tales imágenes es justificado como «igualitario», una retórica que en el arte postmoderno sólo está implícita. ¿Usa esta arquitectura sus referencias históricas crítica o «naturalmente»? Esto es: ¿procura renovar su forma a través de esas referencias o establecerla como tradicional mediante ellas? (Hasta las referencias paródicas proponen una tradición a desdorar.) Los que proponen semejante arquitectura (como los que proponen semejante arte) tienden a argumentar de dos maneras. Dicen que las referencias históricas están dadas, que están tan en blanco como para ser meramente ornamentales y en modo alguno ideológicas; o dicen que es precisamente la confusión de esas referencias la que hace que este uso sea oportuno y táctico a la vez.<sup>23</sup> Pero ambos argumentos son demasiado fáciles. Las imágenes históricas, como las de la cultura de masa, distan de estar libres de asociaciones: en verdad, es por estar tan cargadas que se las usa. Eso está claro; lo que no está claro es que esas imágenes no son igualmente dadas o públicas: no son los «significantes democráticos» que se afirma que son. Se arguye que la arquitectura postmoderna hace uso de muchos estilos y símbolos que son apropiados para todo el mundo.<sup>24</sup> Precisamente: *fijados* —por la clase, la educación y el gusto. La confusión de referencias es superficial: a menudo las referencias codifican una simple jerarquía de

<sup>23</sup> Robert Venturi proporcionó la base para semejante argumento en relación con la arquitectura postmoderna, y Donald Kuspit ha argumentado esa línea en relación con el arte reciente (específicamente la *new image*); véase Kuspit, «Stops and Starts in Seventies Art and Criticism», *Arts*, Marzo de 1981, p. 98.

<sup>24</sup> Véase Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Architectural Design, 1977.



respuesta. Tal arquitectura estratifica cuando yuxtapone, y condesciende cuando se desvive por complacer (algunos obtendrán esto, dice, algunos aquello). Aunque puede desear ocultar las diferencias sociales, sólo las acentúa —conjuntamente con los privilegios que se hallan bajo ellas.

Hoy día, a menudo uno oye hablar de una nueva libertad de referencia en el arte y la arquitectura. Pero esta libertad está restringida: no es verdaderamente ecléctica (como señalamos arriba, habitualmente sólo se cita una sola tradición); tampoco es verdaderamente igualitaria. Y, ciertamente, no es crítica: a menudo simplemente se revive un viejo modismo moderno —o una actitud retórica que es moderna y trillada (por ejemplo, la ambigüedad abstracto/representacional en la nueva pintura figurativa [*image*]). Raras veces este arte o arquitectura expone las contradicciones contextuales de los estilos de los que toma. En vez de eso, tiende a desechar esas contradicciones como insignificantes o a desactivarlas en lo conforme a la moda o incluso a deleitarse en ellas como vodevil histórico. No una nueva «alta dialéctica»<sup>25</sup>, esa confusión es una vieja ironía estática —y mala fe para con un público que no está iniciado, el público mismo que tal arte entretendría. La elección es deprimente: en el gusto, u orden elitista o un vernáculo falso, y en la forma, o amnesia moderna o falsa conciencia.

Hay otros tristes o.../o... que el pluralismo sólo parece resolver; los dos más problemáticos son el o.../o... del arte internacional o nacional y el del arte alto o bajo. Aquí el pluralismo se vuelve un asunto abiertamente político, porque la idea de pluralismo en el arte es fundida a menudo con la idea del pluralismo en la sociedad. De algún modo, ser un defensor del pluralismo es ser democrático —es oponer resistencia a la dominación de cualquier facción (nación, clase o estilo). Pero eso no es más cierto que la recíproca: que ser un crítico del pluralismo es ser autoritario.

En el arte, desde la Segunda Guerra Mundial, la «dominación de cualquier facción» ha significado arte estadounidense, específicamente arte de Nueva York. Somos, ya ahora, sensibles al chovinismo en esto.<sup>26</sup> Pero, aunque apoyada por representaciones culturales, esta dominación está basada en un modo de producción e información (a menudo llamado «capitalista tardío» o «post-industrial») que es multinacional. Es a esta hegemonía a la que se ha de oponer resistencia; y aunque el control hegemónico es

<sup>25</sup> Kuspit, p. 98.

<sup>26</sup> Véase Serge Guilbault, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, trad. de Arthur Goldhammer, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

principalmente una cuestión de la baja cultura, el mismo es sancionado por la alta cultura, por el arte —de ahí la importancia de la resistencia en su reino. Tal resistencia sí existe (los artistas, internacionales en número, son muy diversos para enumerarlos), pero es debilitada por una falsa resistencia —por un arte recientemente promovido de sentimientos locales y formas arcaicas. Este arte (no es específico del arte italiano o alemán o estadounidense) constituye una negativa a reconocer no sólo el arte radical, sino también la radicalidad *a través del* arte. (Esto no equivale a decir que tal arte carece de lógica. Porque, si se hubieran de restaurar los viejos mitos del artista como genio y los viejos modos de producción artística, sería más que probable que las viejas imágenes de la identidad nacional vendrían después.) Se argumenta que esos nuevos movimientos de arte nacional usan las representaciones arcaicas a fin de atravesar la historia y la cultura: ésa, en todo caso, es la retórica de la «transvanguardia».<sup>27</sup> Pero, ¿qué es esa «cultura» sino una nostalgia de formas agotadas? ¿Y qué es esa «historia» sino un viaje al azar? El provincianismo así explotado no es más que incrementado, y el arte se vuelve una curiosidad, un souvenir, una mercancía más entre otras. El pluralismo es precisamente este estado de otros entre otros, y conduce no a una conciencia aguzada de la diferencia (social, sexual, artística, etc.), sino a una condición estancada de ausencia de distinción —no a la resistencia, sino al atrincheramiento.

Si el pluralismo vuelve meramente relativo el arte, también parece desdefinir el alto y el bajo arte —pero no ocurre así. En la mayoría de las formas pluralistas esa línea divisoria es difuminada, y el arte que sería crítico (tanto del alto arte como de la cultura de los *media*) pierde su filo. Esto no es parte de ninguna agenda explícita, pero en el siguiente caso, por ejemplo, la afirmación está clara: «No hay más jerarquía de cielo y tierra, ninguna diferencia entre alto y bajo: los perversos y limitados bastiones de la ideología y de todo otro dogma han caído.»<sup>28</sup> Libre de esos «perversos bastiones», el artista entra en un estado de gracia (¿privado?). Pero, ¿qué es esa «gracia» si no indiferencia? Se nos deja con la sensación deprimente de que, del mismo modo que nuestro estado de cosas pluralista puede reducir la crítica a la homogeneidad de la defensa de lo local, asimismo puede reducir el arte a una homogeneidad en la que las diferencias reales

<sup>27</sup> Oliva, p. 11.

<sup>28</sup> Oliva, p. 28.

sean recuperadas como otras tantas desviaciones menores y en la que la libertad sea reducida a otros tantos gestos aislados.

Una polémica contra el pluralismo no es un alegato a favor de viejas verdades. Más bien es un alegato para que se inventen nuevas verdades o, más exactamente, se *reinventen* viejas verdades de manera radical. Si no se hace eso, esas viejas verdades simplemente retornan, degradadas o disfrazadas (como el conservadurismo general de la cultura actual deja ver con claridad). Muchas premisas modernistas están siendo erosionadas hoy día. El impulso hacia la autonomía, el deseo de la presencia pura en el arte, el concepto del compromiso negativo (por ejemplo, de la crítica mediante el retiro) —esos y otros principios deben ser reconsiderados o rechazados. Pero la necesidad de un arte crítico, el deseo de un cambio radical ¿son también premisas inválidas? ¿Estamos completamente seguros de que esos motivos de vanguardia son obsoletos? Lo admito: la lógica de la vanguardia a menudo pareció cerrada. Pero el pluralismo responde con un cierre excluyente —una indiferencia— de suyo, un cierre excluyente que absorbe el arte radical en no menor medida que acaricia el arte regresivo. Ésta, entonces, es la cuestión crucial que se le presenta tanto al arte como a la crítica hoy día: ¿cómo conservarle (o devolverle) una radicalidad al arte sin un nuevo cierre excluyente o dogmatismo? Tal cierre excluyente, ahora resulta claro, puede venir de un «regreso a la historia» postmoderno en no menor medida que de un «reduccionismo» moderno.