

Síntomas postmodernos y artistas desenfadados

MARÍA JOSÉ ALCARAZ LEÓN*

Universidad de Murcia

Resumen: La producción artística contemporánea presenta algunos rasgos que la distancian de la definición moderna de arte, cuyas notas básicas son la autonomía y la reflexividad, y que requieren una nueva perspectiva que muestre sus propósitos, pautas y objetivos. Si el discurso teórico postmoderno identifica el ocaso de las grandes narraciones y propone el pluralismo como antídoto para la absolutización de cualquier discurso, el arte calificado como postmoderno se caracteriza por cuestionar los presupuestos de la autonomía artística pretendida desde la modernidad y poner de manifiesto la permeabilidad de lo artístico con respecto a otras prácticas discursivas conformadoras de lo real.

Palabras clave: arte postmoderno, teatralidad, temporalidad, fragmentación, pastiche, irónico.

Abstract: Contemporary art shows certain features that place it far away from its modern definition, whose basic requirements are autonomy and reflexivity. A new perspective is needed in order to show its intentions, rules, and goals. Whereas postmodern theoretical discourse points out the end of the great discourses and puts forward the pluralism as an antidote against the discourse's absolutism, the so-called postmodernist art questions the art autonomy foundations', claimed since modernity, and try to show the permeability between art practice and other discursive practices which shape reality.

Key words: Postmodern Art, theatricality, temporality, fragmentation, pastiche, ironic.

Desde las vanguardias de comienzos de siglo, el arte ha buscado sus límites y en esta búsqueda los ha ido renovando. La pintura ha explorado su condición en el color y la bidimensionalidad de la superficie pictórica, la escultura se ha desprendido del aura del monumento y se ha afirmado como objeto, la poesía y la novela han construido mundos reflexivos, han sustituido la representación del mundo por la preocupación por el medio artístico, la arquitectura, al amparo de legitimaciones funcionalistas, ha buscado en el diseño la unidad de forma y función. En fin, el arte moderno se proclama como un arte autónomo que se desprende de su papel representacional e investiga su propia condición.

Con la pérdida del mundo como referencia las artes justifican su existencia como proyecto reflexivo. El arte investiga sus formas, sus medios, sus materiales, sus condiciones de recepción, etc. Los medios artísticos dejan, en definitiva, de ser medios, y pasan a ser herramientas de autoexploración y autodefinición. Esta es la descripción básica del arte desde las vanguardias hasta la concepción artística encarnada en los textos de Greenberg, figura representativa de la teoría moderna del arte.

* Facultad de Filosofía, Edificio Luis Vives, Campus de Espinardo, 30100, Murcia.
E-mail: mariajose.alcaraz@wanadoo.es

El arte moderno, emancipado de su papel representacional, se sirve de sí mismo como tema y como medio. En un esfuerzo kantiano, busca sus propias condiciones de posibilidad; pero este esfuerzo muestra siempre un perfil aporético, un perfil que aún los historiadores y teóricos del arte miran con perplejidad: este rostro es el del urinario, el de *La Fuente*, de Duchamp.

El arte que busca su esencia, sus límites, que explora sus medios ha llegado a la paradójica situación de que a mayor indagación reflexiva mayor indefinición. Como la razón kantiana, el arte siempre escapa a sí mismo.

Y aun así, no hay límite, al parecer, que el propio arte no pueda superar. Y, de hecho, superó la crisis irónica del urinario, al menos durante un tiempo: volvió la pintura, volvió la escultura, volvieron los objetos, la arquitectura, la literatura, la música, se incorporó el cine y la fotografía —medios éstos que, por su carácter reproducible, transformarán la experiencia receptiva de lo artístico.

La autonomía, la reflexividad, la pureza de lo artístico, la reivindicación de lo estético volvieron como las notas de un arte que se proclamaba moderno, autónomo. Esta rehabilitación y reivindicación de lo estético como elemento definitorio de lo artístico tuvo lugar en el ámbito teórico que críticos como Greenberg, Fried y Krauss desarrollaron en los Estados Unidos. Los problemas de la heteronomía del arte y de su importancia como crítica social permanecían como cuestiones vicarias, adyacentes, cuestiones en fin que no concernían a una definición propiamente de lo estético, de la forma artística.

Todas estas cuestiones que el formalismo americano resolvía en los textos de Greenberg en favor de la autonomía del arte reaparecen, de nuevo, en el momento actual. Esta vez, para afirmar la flagrante heteronomía del arte y para señalar el artificio de una definición puramente estética de lo artístico. Frente a la pureza de lo estético, el arte contemporáneo reivindica su papel representacional, su interdependencia con otros discursos, su lugar en una sociedad donde el placer, también el estético, puede ser una mercancía.

Si tomamos como definición de arte moderno la que se deriva de las tesis greenbergianas, es decir, la definición cuyos elementos centrales son la autonomía, el formalismo, la reflexividad, etc., entonces, puede decirse que gran parte de la producción artística contemporánea reacciona contra esta caracterización y, tal vez por ello, aparece en muchas ocasiones referida bajo el epígrafe de arte postmoderno.

Sin embargo, algunos autores sitúan el arte contemporáneo en una tensión dialéctica en relación a los proyectos artísticos de las vanguardias y con la noción de arte moderno elaborada por ellas. En este sentido, la producción artística actual no sería el fruto de un rechazo absoluto de los principios de la modernidad estética, sino, más bien, una reelaboración de estos principios, una realización crítica de algunas de las aspiraciones vanguardistas y una reflexión en torno a las condiciones de posibilidad del proyecto de unificación de arte y vida alentado por las vanguardias. En fin, lejos de oponerse a la noción de arte cristalizada a principios de siglo, el arte contemporáneo añade nuevas perspectivas a viejos proyectos.

La cuestión de la que finalmente se trata es si el arte contemporáneo se ha desprendido totalmente de todas las notas que el arte moderno instauró como propias o bien, si el arte actual trabaja aún en la estela de este proyecto, aunque sea críticamente. Después de todo, ¿no forma parte del espíritu moderno la autocrítica? ¿No ha sido el propio Greenberg quien ha definido en su artículo «Modernist Painting»¹ la esencia de lo moderno como fundamentada en las notas de la autocrítica y la autodefinición?

1 Greenberg, Clement. «Modernist Painting» en *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison & Paul Wood. Blackwell Publishers. Oxford. 1996. pp. 754-760.

Fredric Jameson² también recoge este sentido al expresar la relación entre modernidad y postmodernidad diciendo que: «Una estética de la novedad —...— debe hoy buscar desesperadamente renovarse a sí misma con movimientos incluso más rápidos de su propio eje: el modernismo tratando de llegar a ser postmodernismo sin dejar de ser moderno»³.

Aquellos que resaltan el aspecto autocrítico de la modernidad ven la producción actual como un momento dialéctico con respecto al proyecto moderno del arte vanguardista. Así, la crítica a la autonomía estética de lo artístico renueva, más que destruye, las aspiraciones de autonomía propias del arte moderno. Su papel revitalizado como discurso crítico del mundo del arte y de los mitos que en su seno se han consolidado conecta con el impulso dadaísta de las primeras vanguardias. La importancia del papel del espectador o del receptor de la obra pone en marcha una nueva concepción de la misma que se desprende de su definición formalista como un todo cerrado y completo y reclama una presencia que la determina y la cuestiona. Todos estos serían, pues, aspectos de esta interpretación crítica del arte contemporáneo que, lejos de tambalear las bases del arte moderno, refuerza sus fundamentos, depurándolos de lo que eran tan sólo mitos y elementos ideológicos.

Por otra parte, aquellos que ven en los rasgos del arte contemporáneo síntomas evidentes de una ruptura con la noción de arte moderno y vanguardista sitúan la producción actual en el contexto que delimita la postmodernidad: La muerte del sujeto moderno que Foucault proclama en sus textos, el fin de la historia, el fin de los grandes relatos que Lyotard señala como indicio de una nueva etapa postmoderna, la crítica al mito de la originalidad que Rosalind Krauss⁴ realiza, la crítica a la autonomía de lo artístico y, sobre todo, de lo estético que Paul de Mann argumenta en su obra *La ideología estética*⁵, la muerte del autor —proclamada por Barthes—, en fin, el fin del proyecto moderno de emancipación y de las nociones en las que se fundamentaba dicho proyecto.

El resultado, desde esta perspectiva, es el pluralismo que, no sólo en el arte, se proclama como la opción de las opciones. Faltos de justificaciones para un proyecto concreto, los postmodernos del «todo vale» ven en el caos la constatación de la construcción plural de la realidad.

Bien como proceso crítico y dialéctico de la modernidad o bien como una nueva etapa postmoderna, lo cierto es que la producción artística actual presenta algunos rasgos específicos que han de ser señalados y sobre los que se ha de fundamentar la reflexión en torno a su significado como indicadores de una nueva etapa de lo artístico.

Fredric Jameson fue uno de los primeros en señalar estos síntomas como indicadores de la postmodernidad y de los rasgos culturales específicos de la sociedad de consumo postindustrial.

En primer lugar, Jameson señala, como harán sucesivamente los críticos de la modernidad artística, que lo moderno, en sus inicios un movimiento crítico del orden social establecido, se ha convertido en la cultura oficial de la sociedad actual. Las obras de las vanguardias artísticas, cuyo potencial crítico es históricamente innegable, han sido asimiladas por la sociedad capitalista contemporánea y transformadas en mercancías, en objetos de consumo. Eso sí, de un consumo particular: de un consumo estético.

Las obras de la modernidad artística, despojadas de su valor negativo, crítico, se contemplan en los museos y se valoran como los productos culturales supremos de la sociedad civilizada por exce-

2 Jameson, Fredric. «Reflections on the Brecht-Luckács Debate» en *Art In Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford. 1996. pp. 977-979.

3 Op. Cit. Nota 2, p. 977.

4 Krauss, Rosalind. *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. Alianza Forma. Madrid. 1996.

5 De Mann, Paul. *La Ideología Estética*. Colección Teorema. Cátedra. Madrid. 1998.

lencia: la sociedad de consumo capitalista. El arte moderno se institucionaliza, perdiendo así uno de sus rasgos más específicos: su carácter crítico social, transformándose en un objeto más de la clase de los objetos de consumo.

En su libro *Necesidad de la ironía*⁶, Valeriano Bozal describe los efectos de la institucionalización del arte y de su significado como objeto de consumo estético en el modo de recepción de las obras de arte: «Se mira el cuadro con rapidez y se «conserva» como ya visto, pasando con rapidez a otro; se mira desde la explicación que alguien —guía, profesor...— nos suministra, comprobando lo que dice y convirtiendo así la obra en su ilustración; se fotografía de forma compulsiva para conservar en un álbum lo calificado de genial (...) Son todos comportamientos que el lector habrá advertido en los museos, comportamientos tanto más acentuados cuando la visita se hace en grupo, cuando cada uno está «arropado» por otros para mirar al igual que está «arropado» por otros en los grandes almacenes»⁷. Este rasgo, junto a la desaparición de la tradicional distinción entre alta cultura y cultura de masas, es señalado como síntoma de una transformación del arte y de su función dados los nuevos mecanismos de recepción que la sociedad de consumo genera.

La experiencia contemporánea del arte, cuyas condiciones han sido en parte señaladas por Jameson, puede ser caracterizada por dos aspectos: el **pastiche** y la **esquizofrenia**. El pastiche, por un lado, implica la yuxtaposición arbitraria de los estilos históricos heredados en el presente. Todos ellos representan lo que hemos sido tal y como en el arte se ha configurado, pero ninguno de ellos resume lo contemporáneo. El pastiche afirma, además, que ya no es posible un estilo nuevo, un arte nuevo, sino sólo la imitación fragmentaria de los estilos del pasado. Puede ser nostálgico, irónico, neutro pero en todas estas formas se reconoce, explícita o implícitamente, la impotencia como forma de elaboración artística.

El pastiche, dice Jameson, se realiza «en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario»⁸. Las obras del norteamericano David Salle parecen un ejemplo de este rasgo; en ellas, estilos, técnicas y temas diversos se entremezclan como si la obra sólo fuera un lugar de citas.

Junto al fenómeno del pastiche, la experiencia esquizofrénica remite a una vivencia donde la continuidad propia del sujeto se fragmenta en una multiplicidad de *ahoras* inconexos. El pastiche es en el espacio lo que la experiencia esquizofrénica es para la fragmentación temporal. De una experiencia cuyo sentido no es otro que el de la inmediatez del ahora, no puede esperarse continuidad, unidad subjetiva. La ausencia de estilo propia del pastiche es la ausencia de continuidad temporal de la experiencia. Al carecer de un modo permanente de representarnos a nosotros mismos, al carecer de continuidad temporal de una representación idéntica del sujeto, se genera esta experiencia donde la unidad subjetiva se fragmenta en la multiplicidad del pastiche. La experiencia no es ni siquiera la experiencia ante un espejo roto: es, más bien, como si las imágenes de muchos espejos se sucedieran sin conexión lógica.

Estos dos rasgos no son exclusivos de esta época a la que llamamos postmodernidad. La fragmentación esquizofrénica y la yuxtaposición del pastiche aparecían ya como notas de la modernidad. Baudelaire, autor extremadamente citado a la hora de justificar una continuidad entre lo

6 Bozal, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Ed. Visor. Colección La balsa de la Medusa. Madrid. 1999.

7 Op. Cit. nota 6, p. 35.

8 Fredric, Jameson. «Postmodernismo y Sociedad de Consumo» en *La Postmodernidad*. Introducción de Hal Foster. Ed. Kairós. Barcelona. 1985. pp. 171-172.

moderno y lo postmoderno. afirmaba que el arte moderno encarnaba también lo efímero, lo temporal, lo transitorio. La muy citada frase de Baudelaire dice así: «Por «modernidad» entiendo lo efímero, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»⁹. Esta dialéctica entre lo efímero y lo inmutable, lo histórico y lo permanente en la historia es lo que Baudelaire considera como rasgo de lo moderno. Lo que Jameson afirma, más bien, es que los rasgos que hemos mencionado pasan a un primer plano y cobran una importancia mayor en el llamado arte postmoderno.

En cierto modo, lo mismo se puede decir de todos los rasgos que señalaremos como propios del arte contemporáneo. Casi todos ellos no son ajenos a la caracterización moderna del arte, pero es cierto que su centralidad no ha sido tan evidente como en las obras contemporáneas.

Craig Owens, por ejemplo, ha señalado un «impulso alegórico» en el arte contemporáneo como marca decisiva para distinguirlo de la noción moderna de arte, cuya categoría central es la de símbolo.

En su artículo «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism»¹⁰, Owens caracteriza este impulso alegórico y reclama su papel en un arte cada vez menos subsumible bajo el modelo moderno del símbolo, es decir, bajo el modelo de la unidad de forma y contenido que el símbolo encarna.

La estructura de la alegoría es fragmentaria, remite a otro lugar a través de fragmentos, de restos y de ruinas. Refiere a algo del pasado o a un presente como si fuera pasado, inyectándolo del sentido de irrecuperabilidad propio del pasado. Su referencia está siempre fuera, en otro lugar. Comparado con la plenitud del símbolo donde la forma no es vehículo del contenido sino la carne del contenido, la alegoría es un signo deshabitado. El símbolo, dirá Owens, es moderno, aspira a la unidad, a «ser» en lugar de «representar». La alegoría, por su parte, representa en la parte el todo; desafía, por ello, la unidad del símbolo, la perfecta cohabitación del significante y del significado. Su referente, como dijimos, nunca está presente y, si lo está, siempre amenaza con desaparecer. La alegoría es sólo significante, su modo de significar es este: ser signo de otra cosa siempre desterrada.

El arte alegórico es el arte del fragmento, del collage, de la escritura. Es un arte que, como el pastiche, trabaja con los referentes, con los lenguajes, para hablar de cómo se ha hablado, para experimentar con los mecanismos que se articulan en el referente.

Cindy Sherman que nos muestra en sus «Stills» imágenes que emulan la estructura del fotograma y que nos presentan las estrategias significativas desarrolladas en el cine norteamericano de los años 50 es uno de los ejemplos del laboratorio alegórico en el que los artistas contemporáneos manipulan y desencajan la efectividad de los lenguajes cinematográficos, publicitarios, etc. Las obras de Sherman, como las de Barbara Kruger o Sherrie Levine —aunque las diferencias entre ellas son notables— comparten este interés por los mecanismos no explícitos de producción de significados que determinan, en cuestiones de género, la configuración de patrones y modelos sociales de aceptabilidad.

Las estrategias del impulso alegórico en el arte contemporáneo son diversas pero en todas ellas está la huella de la fractura del símbolo y, por ello, para Owens, estas obras son el signo de un momento postmoderno en el arte, de una introducción de la temporalidad, de la fragmentación y de la textualidad en el trabajo artístico.

9 Baudelaire, Charles. «The Painter of Modern Life» en *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Ed. By Francis Frascina and Charles Harrison. Paul Chapman in association with the Open University. London, 1982. p. 23.

10 Owens, Craig. «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism» en *Art after Modernism. Rethinking Representation*. Edited by Brian Wallis. The New Museum of Contemporary Art. New York, 1984. pp. 203-235.

Algunas *earth works* de Smithson que se realizan para ser destruidas, arruinadas por la naturaleza, por la temporalidad no reprimida en el museo o la galería, son ejemplos que apoyan la tesis de Owens. Estas obras apuntan directamente a lo que Benjamin consideró como el emblema de la alegoría: la ruina. Smithson y otros artistas enmarcados en el denominado Land Art desarrollan obras cuyo significado reside, en parte, en su progresiva destrucción por la naturaleza. Abandonadas a la intemperie, estas obras se afirman como esencialmente temporales, destruibles, transformables por la acción del tiempo. El arte que transformaba la naturaleza para dotarla de belleza, que la había separado del curso «natural» del tiempo para dotarla de espíritu, vuelve en estas obras a inscribirse en la lógica de la duración, de la temporalidad.

Pero no son las únicas estrategias del arte contemporáneo para introducir lo alegórico en la estructura significativa del arte. El apropiacionismo, por su parte, encaja perfectamente en el esquema de la alegoría, ya que, como el pastiche, su objeto no es otro asunto que los lenguajes del arte. Al trabajar sobre las imágenes heredadas en la tradición artística de la abstracción, al reproducirlas o copiarlas, las vacían de su contenido habitual, las transforman en emblemas de una cultura donde cohabitan con los productos de consumo. La pintura simulacionista o apropiacionista es, al decir de Hal Foster, «una versión pop de la abstracción o una forma abstracta del pop»¹¹, es decir, una estrategia que toma como objetos las imágenes para señalar, al tiempo que anular, su contenido habitual. Esta estrategia homeopática juega con la ambivalencia de su resultado: Aquello que cuestiona es lo mismo que produce.

Junto al Land Art y la pintura simulacionista, Owens sitúa la técnica de la repetición de unidades idénticas característica del Arte Minimal como otra de las estrategias del impulso alegórico en el arte contemporáneo. El recurso de la reiteración bloquea el dispositivo referencial del símbolo, la narratividad inscrita en él queda interrumpida por la afirmación de una secuencia siempre idéntica, monótona, repetitiva, extensible a más elementos. Apilar elementos sin cesar, —como en el fotomontaje, como en el pastiche—, se convierte en una de las tácticas alegóricas del arte contemporáneo. La obra ya no es símbolo de nada, su reiterabilidad desafía la noción moderna de la obra de arte como un todo completo, cerrado y cuyo significado se articula en los límites establecidos por la obra.

Obras que se realizan por acumulación de objetos, de técnicas, donde se mezclan pintura, escultura, etc. Collages como los de Rauschenberg se enmarcan en la última de las tácticas del arte contemporáneo que Craig Owens señala como síntomas de lo postmoderno, esto es: La mezcla de distintos medios de representación. El resultado es una obra que responde más a un modelo discursivo que a un modelo visual. El espectador reconoce los distintos referentes yuxtapuestos, los relaciona entre sí, realizando una lectura de los mismos. La obra se resiste a ser aprehendida de un solo golpe de vista, exige que la mirada recorra su superficie, casi con el mismo movimiento de ojo que realiza en la lectura. Requiere un tiempo, el necesario para su recorrido visual. Desafía el modelo de aprehensión instantánea, completa y atemporal que caracteriza a la pintura moderna tal y como sus dos grandes teóricos, Fried y Greenberg, la describieran.

Las obras de Twombly, Ashley Bickerton, Peter Halley, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Smithson, Louise Lawler, D. Judd, González-Torres o Rauschenberg se inscriben en un modelo donde la temporalidad de la experiencia estética es uno de sus requisitos básicos. Temporalidad, textualidad, fragmentación, acumulación, son términos que nos permiten describir los modos de significación del arte contemporáneo y que remiten, a su vez, a un modelo donde la

11 Foster, Hal. *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century.*, The MIT Press, London, 1999, p. 100.

noción de alegoría parece, si seguimos a Owens, más apropiada que la de símbolo; un modelo, en definitiva, que vendría a sustituir al diseñado por los teóricos de la modernidad artística.

Más síntomas de lo postmoderno se encuentran teorizados en los textos de Douglas Crimp, quien señala el rasgo de la teatralidad como propio del arte postmoderno. Invirtiendo el modelo de Fried¹², que definía el arte moderno como antiteatral, es decir, autónomo, ajeno al espectador, Crimp caracteriza parte de la producción artística contemporánea como teatral, es decir, plenamente consciente de su presentabilidad ante un espectador. Los ejemplos ya han aparecido para ilustrar otros síntomas: Barbara Kruger o Cindy Sherman son algunos de ellos. Para Crimp, la manipulación de los referentes pone en juego el proceso de descodificación de una manera reflexiva: el receptor no es el espectador cuya presencia es dispensable para la realización de la obra, sino el destinatario de un mensaje donde el código es justamente el tema de la obra. Estas obras ponen en juego al espectador, comprometiéndolo en la producción del significado, dirigiéndose a él directa o indirectamente.

En su artículo «Pictures»¹³, Crimp nombra este aspecto con el término *staging*, que significa «poner en escena», «escenificar»; con él, refiere a obras donde la plena conciencia de su disposición para una mirada se configura como rasgo esencial de la obra. No son obras que simplemente representan algo, ajenas a su carácter de objetos para ser vistos, sino que se presentan de manera especial, de manera que el espectador no puede sublimar su papel de espectador, no puede mirar bajo la cómoda protección del ver sin ser visto.

Hemos visto que el pastiche, la esquizofrenia, la teatralidad, la textualidad, la alegoría y las interferencias formales, son algunos de los síntomas, de los rasgos, que sobresalen inevitablemente cuando se trata de describir los efectos del arte contemporáneo. El arte moderno contaba con las notas de la autonomía estética, de la reflexividad formal y de una cierta noción de progreso artístico apoyada en la idea de originalidad. El arte de las vanguardias elevó algunos de estos rasgos y se embarcó en la idea de un potencial crítico del arte, basado, a su vez, en la reclamada autonomía de lo artístico, en su particular capacidad creadora. Este ha sido, desde entonces, el dilema que ha marcado el paso de la fragmentación de las artes: la antitética yuxtaposición de un arte a un tiempo autónomo y crítico, de un arte a la vez autosuficiente y socialmente determinado. Dilema que ya Adorno tratara inconclusamente.

El arte postmoderno, si así queremos llamarlo, resalta las notas que funcionaban como contrapunto de la autonomía estética; trata las cuestiones de la heteronomía artística, de los mecanismos de producción de significado, del arte como crítica social y cultural, de la propia historia del arte, de los medios de exhibición, venta y recepción de las obras, de la creación del mundo del arte, de los efectos de su institucionalización, etc. El arte moderno miraba dentro de sí mismo: buscaba sus componentes esenciales; el arte contemporáneo, observa sus contornos, su lugar dentro de otras formas de discurso político, social, cultural. Sitúa su propia potencialidad crítica en el análisis de los mitos que la modernidad generó, renuncia a su autonomía por ser falsa autonomía, proyecta estrategias de autodestrucción o frustra su asimilación al modelo de la mercancía. Pero, quizá, en el fondo, no rechace de pleno este sentido desafiante del orden propio de la vanguardia artística y juegue un papel ambiguo. Rechaza los mitos de la modernidad para, finalmente, rescatar el residuo de veracidad, de crítica, de desvelamiento propio del impulso vanguardista en el arte.

12 En Michael Fried. *Art and Objecthood* the University of Chicago Press 1998, pp. 148-172.

13 Crimp, Douglas. «Pictures» en *Art after Modernism. Rethinking Representation*. Edited by Brian Wallis. The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, pp. 175-187.

Es Hal Foster en su obra *The Return of the Real*¹⁴ quien quizá ha mostrado con mayor precisión este doble movimiento de separación y de vinculación con el proyecto vanguardista que el arte contemporáneo parece poner en marcha. Su tesis fundamental es que nuestra comprensión del arte contemporáneo pasa necesariamente por su relación con el arte vanguardista y que parte de las aspiraciones que en este arte se proyectaron, se reformulan en el momento actual.

Bajo el término *deferred action* «acción diferida» Foster recoge el sentido psicoanalítico del fenómeno que sólo tras su posterior codificación por otro suceso es asimilable. Del mismo modo, afirma, el arte contemporáneo es el medio más eficaz de comprensión del arte moderno. Como en la acción diferida, el arte vanguardista no llega a ser asimilado y comprendido sino a través de su reelaboración en la producción artística actual. Ello explica, además, la peculiar situación del arte de nuestros días que se separa abierta y críticamente de muchas de las notas del arte moderno pero que, por otra parte, lo toma en numerosas ocasiones como referente.

Basta señalar algunos ejemplos de esta operación retrospectiva que el arte contemporáneo realiza: Janine Antoni añade nuevos significados a las formas cúbicas del arte minimal construyéndolas con chocolate y grasa que cuidadosamente ha dispuesto en finas capas hasta alcanzar la forma deseada. Una vez que la obra está «realizada» la artista comienza a engullirla. El chocolate y la grasa, el deseo y la repulsión se nos presentan como formas artísticas; el deseo incontrolable de la bulimia es satisfecho con un enorme cubo de chocolate y de grasa.

Mona Hatoum, por su parte, también nos recuerda con sus obras el aspecto del arte minimal; en *Entrails Carpet*, la referencia a la obra de Carl Andre es evidente pero, esta vez, son los intestinos fluorescentes los que están en el suelo como alfombra. En *Socle du Monde*, otra de sus obras, que consiste en un cubo magnético cubierto de virutas de hierro, se mezclan las referencias al cubo minimalista y a la idea de la obra escultórica como «un pedestal para el mundo» con la fuerza de atracción de la propia obra.

Otros artistas nos recuerdan el proyecto vanguardista de unificación de arte y vida a través del uso de medios de comunicación propios de la publicidad: Jenny Holzer emplea estos medios de difusión para emitir mensajes cuyos temas son la muerte, el sexo y la guerra. Sus mensajes parecen dirigidos a alguien particular pero el medio de transmisión transforma su sentido, ampliando el rango del receptor a todos aquellos que lean el mensaje; es un mensaje profundamente personal pero dispuesto como un mensaje publicitario. «With you inside me comes the knowledge of my death», es decir, «Contigo dentro de mí comienza el conocimiento de mi muerte» es una de las obras en las que esta artista juega con las convenciones establecidas para el uso de los medios de comunicación.

En la misma línea, aunque quizá de manera más dramática, Orlan nos ofrece otra interpretación del proyecto de unificación de arte y vida a través de sus numerosas operaciones de cirugía plástica. Tomando su propio cuerpo como objeto de transformación, esta artista se ha sometido a numerosas operaciones de cirugía estética que han transformado su rostro progresivamente. La obra ha sido grabada en sus diferentes estadios de evolución y todo este material, junto al resultado del rostro de la artista, componen la obra.

González-Torres, por su parte, juega con lo público y lo privado, diríamos incluso lo íntimo, en obras donde los medios de comunicación publicitarios son explotados como vehículos de mensajes acerca de la intimidad y la sexualidad de una pareja homosexual.

El problema general, dentro de esta perspectiva definida en términos de «acción diferida» que Foster nos plantea, es el de distinguir y delimitar un momento postmoderno que no implique el neo-

14 Foster, Hal. *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. The MIT Press, London, 1999.

conservadurismo ni, no menos irresponsable en sus consecuencias, el cinismo nihilista que renuncia al papel crítico del arte.

Distinguir este momento evitando los dos callejones sin salida que Foster señala, no es fácil cuando algunas de las obras que se presentan para su análisis pueden participar, por su propia ambigüedad, de una u otra descripción. Es el caso, siempre polémico, del norteamericano Jeff Koons que embauca al público con sus obras en las que lo *kitch* cobra forma; en él tenemos uno de los casos límite que Hal Foster analiza. Sus obras, que junto a las de Haim Steinbach, representan la llamada Escultura-Mercancía no muestran un perfil irónico con respecto a su presentación como mercadería, no ocultan su intención de triunfar en los mercados del arte diseñados para satisfacer los deseos de un público mayoritariamente conformista. Sus obras carecen de negatividad, no perturban o modifican las expectativas de felicidad programadas por la sociedad de consumo.

La cuestión, finalmente, es qué significa que signifiquen eso. ¿Significa que el arte se ha desprendido de todo compromiso crítico? ¿Significa que sólo asumiendo ciertos aspectos innegables del mundo del arte y representándolos en toda su crudeza se puede mostrar algún discurso artístico veraz? ¿Significa que, asumidos los propósitos vanguardistas de unión de arte y vida, de indistinción de alta y baja cultura, los resultados no pueden ser sino las representaciones que Koons nos ofrece? Las respuestas a estos interrogantes van desde el rechazo a estas obras por su descarada igualación de arte y mercado hasta las que reconocen en ellas la inevitable levedad del ser del arte contemporáneo.

La propia postura de Hal Foster al respecto es vacilante. En ocasiones, no puede sino reconocer la legitimidad artística de estas obras, pero su excesiva asimilación al modelo de la mercancía parece otorgar una cualidad cínica más que irónica a estos productos del arte contemporáneo. Lo que Foster señala, quizá, como rasgo necesario que contrarreste la asimilación del arte al modelo de la mercancía, es la necesidad del distanciamiento de dicho modelo; en esa distancia se ha de dibujar la crítica, y esa distancia no es otra que la que, en otro lugar, Bozal señala como el único, quizá no el último, recurso frente a la confusión de lo interesante con lo *kitch*, de lo sublime con el totalitarismo. Esa distancia es la ironía. Por ello, obras como las de Gilbert & George, Rosemarie Trockel, Meyer Abisman o Philippe Parreno nos ofrecen ese espacio irónico en el que el reconocimiento deja paso a la reflexión.

Me gustaría concluir este recorrido con una cita extraída de una entrevista en la que Sherrie Levine participaba: "Creo, —dice Sherrie Levine— que hay una larga tradición modernista del fin del arte comenzando con el dadaísmo y el suprematismo (si se quiere), y numerosos artistas han realizado la última pintura por concebir. Es una tierra de nadie en la que la mayoría de nosotros disfrutamos recorriéndola y la cuestión es no perder el sentido del humor, puesto que es sólo arte"¹⁵.

Murcia 2001

15 Haim Steinbach, Jeff Koons, Sherrie Levine, Philip Taaffe, Peter Halley, Ashley Bickerton. «From Criticism to Complicity» en *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison & Paul Wood. Blackwell Publishers, 1996. p. 1084.