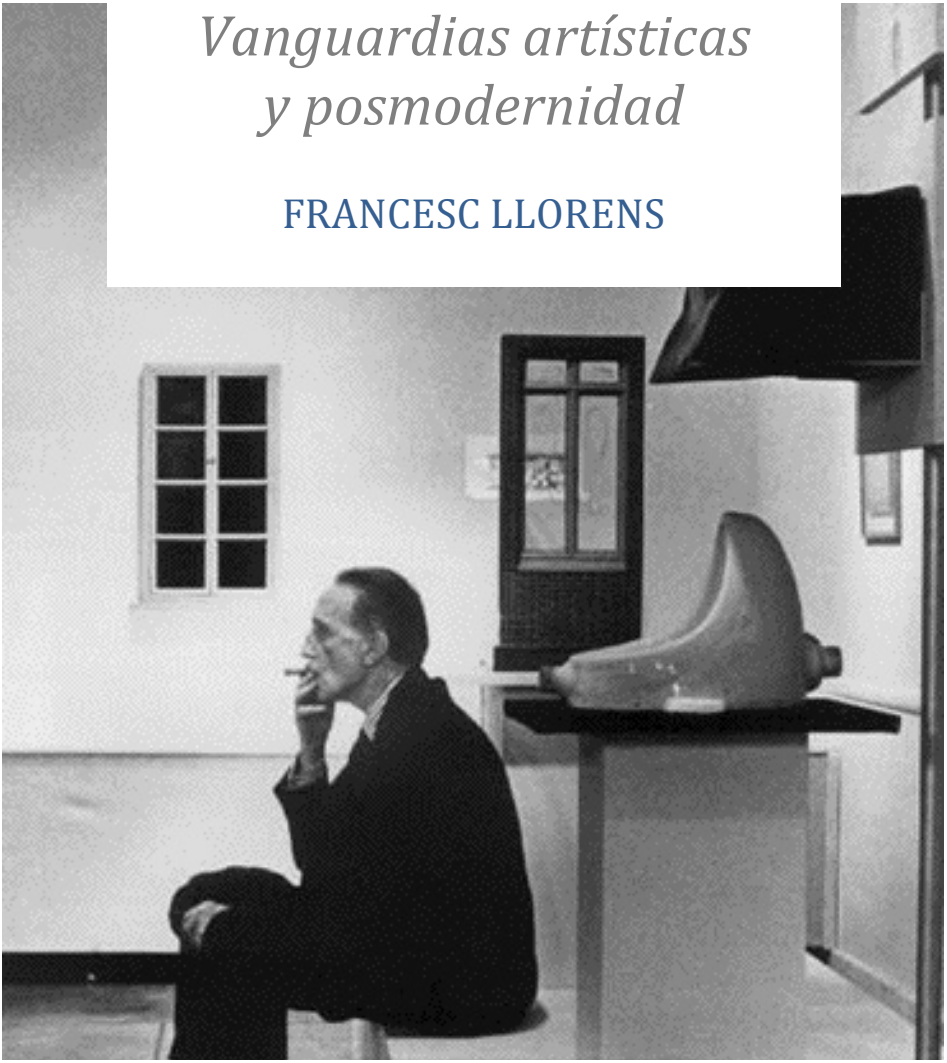
EL ABURRIMIENTO DE LA UTOPÍA

Vanguardias artísticas y posmodernidad

FRANCESC LLORENS



1. INTRO (ducción) Y POST (facio)

La volatilización de la vanguardia tomó la forma que Dietmar Kamper atribuía a todo final: la aceleración escatológica y el aburrimiento posthistórico[1]. No es, en rigor, que haya acabado, que haya muerto (la muerte está también desublimada, sustituida por la figura más fantástica de la *flotación*). Es más bien que se ha alcanzado, en el campo de la producción vanguardista (también en su propia poética), la fase tremendamente formal del *modelo* puro. La forma neutra de la transgresión sin utopía. La forma gravitacional e *indiferente* de los conceptos en rotación y los lenguajes sin campo.

Transustanciación ahistórica —en el sentido de lo que se niega a reconocerse en historia alguna—, fascinada con la falsificación del mundo, con la desublimación posmarcusiana de todos los sentidos, de todos los valores, pero también de todas las ideologías, *fascinada con la*

---

[1] Dietmar Kamper, LA FILOSOFÍA COMO EJERCICIO DE DESCONSOLACIÓN. SOBRE LA NECESIDAD DE PENSAR HOY EL NO-FINAL. Conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y CCEE de la Universidad de Valencia. Enero, 1987.

desaparición de lo imaginario: como dirá Baudrillard, todo cuanto había sido metaforizado se encuentra ya materializado, sumido en la realidad; todos los deseos, todas las obsesiones, están ahora formulados en todas partes, pero sin ningún peligro efectivo: la violencia se desliza del valor, trascendental, a la superficie, objetual. Formarnos parte de un universo sin profundidad, desublimado, y, pese a todo, demasiado sublime para ser real.

El signo de la modernidad era el de la saturación, la acumulación, lo irreversible. Formas éstas de colapso, tremendamente violentas porque eran formuladas como modelo político, y porque imponían un paradigma dicotómico espacial (fundado en polaridades dialécticas sujeto/objeto, punto de vista/de fuga, significante/significado) y una concepción del poder como metaescritura (organización jerárquica de proposiciones, plano/meta-plano; desdoblamientos estructurales binarios de un código más fundamental, de carácter retrospectivo y legitimante, analizado por Derrida y Baudrillard[2]). La misma modernidad debe ser entendida como estado metacrítico, en la medida en que ha adquirido aquella autoconciencia de su "posición crítica", alcanzando su legitimidad en el proceso. Crítica y escritura, poder y espacio, por lo tanto, son, propiamente hablando, articulaciones *modernas*, cuyas interrelaciones trasparecen privilegiadamente en determinados momentos históricos[3].

---

[2] Jacques Derrida, DE LA GRAMATOLOGÍA Siglo XXI. México. 1984. Jean Baudrillard, EL ESPEJO DE LA PRODUCCIÓN. Gedisa. Barcelona, 1983.

[3] Lo *moderno*, entonces, es un modo de darse la experiencia, caracterizado por ciertas propiedades a las que se halla subtendido un código genérico de tipo dimensional. En la formulación renacentista de la perspectiva, por ejemplo, se manifiestan las implicaciones teóricas de una concepción del espacio como correlato de los procesos de apropiación

La violencia de esta "articulación" es conjurada mediante el *stock*, el excedente marginal de discurso, de interpretación, de valor. Supuesto de una disponibilidad total del mundo, materializado en la producción onanista de los objetos[4], en la representación del deseo y la sexualidad[5] o en la acumulación vertiginosa de los acontecimientos y los sucesos, en un espectacular efecto de historia colectiva, cuyo "trabajo" es reproducir ilimitadamente la tensión de un espacio de discurso[6]. La modernidad se sostiene, "itinerantemente", al precio de la transportación infinita de su modelo. Pero esta transportación se verifica simultáneamente en los planos de la deconstrucción del sujeto y la recuperación continua de ese mismo sujeto en tanto sujeto de discurso. El propio discurso es así transportado a lo imaginario. Todos los "trabajos" son ahora trabajos en abstracto, en el sentido de que lo imaginario ya ha producido todos sus efectos. *El aburrimiento posthistórico es el trabajo de Sísifo de la modernidad*. Una modernidad pura, recuperada al infinito en su fase de "radiancia", de modelo, lejos ya de la fuerza referencial de los conceptos y de la negatividad de los objetos. Es la fase de su flotación. La

---

económico-políticos. El *Aufklärung* vuelve a convertirse en paradigma de este proceso, ahora en su vertiente social (Jean Starobinski, 178. LES EMBLÈMES DE LA RAISON. Flammarion. Paris, 1979). La filosofía kantiana, por su parte, expresa perfectamente esa voluntad "espacial" de organización y regulación de las funciones cognitivas, las facultades del sujeto y los objetos de la experiencia.

[4] Jacques Attali, LOS TRES MUNDOS. PARA UNA TEORÍA DE LAS POST-CRISIS. Cátedra. Madrid, 1982.

[5] J. Baudrillard, DE LA SEDUCTION. Galilée. Paris, 1980.

[6] "Trabajo" elaborado unas veces por la conciencia histórica, otras por los conceptos metafísicos y ontológico-políticos fundamentales y, según se dice, hoy por los *mass media*.

utopía a un tiempo consumida (interiorizada) y consumida (incinerada).

Escribe Jean Baudrillard:

> "La producción teórica, como la producción material, pierde sus determinaciones y comienza a girar sobre sí misma, precipitándose hacia una realidad inencontrable. Nosotros estamos en ese punto, en la indecidibilidad, en la edad de las *teorías flotantes*, como las monedas flotantes. Todas las teorías actuales, no importa de qué horizonte provengan (…) todas ellas flotan y no tienen otro sentido que darse aviso entre sí. Resulta vano pedirles una coherencia con una "realidad" cualquiera. El sistema ha privado de toda garantía referencial tanto a la fuerza de trabajo teórica como a la otra. Tampoco hay ya valor de uso de la teoría, el espejo de la producción teórica está quebrado también. Y todo está dentro del orden. Quiero decir que esa indecidibilidad misma de la teoría es efecto del código"[7]

La tesis podría enunciarse: la vanguardia reproduce el código de lo irreversible, ahora bajo el modelo estético, lo cual implica que se verá sometida a un proceso de transportación legitimante como el que encierra a la modernidad, que se verá sumida en una desgarradura similar, hallándose en la situación pseudoparadójica de tenerse que disolver constantemente y constantemente recuperarse como consciencia metacrítica, moderna; y, por último, que reproducirá en consecuencia la forma de la violencia, a la que prestará diversas salidas (la nostalgia, la exaltación activista, la ironía y el simulacro).

---

[7] J. Baudrillard, EL INTERCAMBIO SIMBÓLICO Y LA MUERTE. Monte Ávila. Caracas, 1980

En el límite, la vanguardia enfrenta la ironía de toda irreversibilidad: la *flotación*. Su propia profusión revela de pronto su inesencialidad: no hay nostalgia, pero tampoco muerte; no hay historia, sino una suerte de progreso involutivo y concéntrico hacia ninguna parte. Todas las cosas, en el proceso de su aceleración, son proyectadas en un campo sin profundidad, en una especie de gravitación pura, anespacial, que se corresponde con la fase post-mortem de los códigos, con los simulacros transparentes e inidentificables. En esta nueva versión de las vanguardias, lo que ha desaparecido definitivamente es *el signo de lo que puede ser experimentado como transgresión*, pues la violencia se ha metamorfoseado en disuasión (una vez "reconocidos" todos los lenguajes): a la reificación de las circunstancias subjetivas, a la represión de los discursos, sucede la guerra fría de la contaminación de los objetos por la abstracción de sus funciones y por la pérdida, de evidente valor simbólico para nosotros, de su esencialidad. En estas condiciones, la vanguardia regresa a su condición *estratégica*, cuya imagen podría ser aquella de los ejércitos acampados, el desencanto contemporáneo de los militares sin guerra; un ejército agazapado, a la espera de un conflicto del que no sabemos nada, presa del tedio posmoderno, sin actividad y sin campo. Algo así como la flotación absoluta de la escuadra. *Es la fase de la contingencia de todos los mundos posibles*.

Sin embargo, se trata sólo del "efecto" de cierre de la modernidad. De cierre sobre sí misma. Todo sigue moviéndose, a ojos vista, pero es en realidad un desplazamiento "en off", una anamnesis fuera de nuestro tiempo histórico y de nuestras categorías. La única revolución de que tenemos noticia se ha producido ahí, en ese nivel otro, caracterizado sólo por la pérdida de las intensidades críticas y la retirada simultánea (no podía ser de otra manera) de la teoría y del espacio.

2. LO SUBLIME. (Metacrítica/Metapolítica)

De acuerdo con el destino (*geschicklich*) propio de los conceptos y del sentido a perder la *representación*, contemplamos hoy, como en un abismo y en una especie de indiferencia, la esqueletización de la vanguardia, su descomposición histórica (o mejor, *ahistórica*: la vanguardia, la crítica, el poder, lo moderno en suma, no se descomponen en la historia; ahí está, para prohibirlo, la *teoría*), contemporánea de la crisis del paradigma espacial, que le prestó su material metafísico y conceptual, y de la desaparición de las utopías, que le prestaron su horizonte. Como de la filosofía y, en particular, de las escrituras *criticas* o críticamente autorrecurrentes[8], queda de la vanguardia una "misse en scène", que, pese a todo, *siente* (en aquel sentido kantiano en el que se "sentía" la inconmensurabilidad de las facultades ante la experiencia de lo sublime) que no tiene escena que ponerse, y que los "escenarios" pertenecen a una edad anterior de las "distancias regladas" y los significados estabilizados (es decir, a la edad de la representación). La desaparición de la vanguardia no está lejos de ese estado de vigilancia en el vacío, en una precisa medida táctico: un final que toma la forma de los abandonos precipitados[9], esa forma testimonial

---

[8] Se reconocen aquí las escrituras que permanecen como emisión de un sujeto que no logra autotrascenderse, tras ser declarado muerto. Paradigmáticamente Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. DIALEKTIK DER AUFKLARUNG. Ffm, 1969. ¿Y el discurso de Lyotard?

[9] Jean-François Lyotard, LA POSMODERNIDAD EXPLICADA A LOS NIÑOS. Gedisa. Barcelona. Vid. Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo postmoderno?

e irónica de sentido que sugiere el *aburrimiento* del vigía nocturno, enclaustrado en la garita de la historia, seguro de que ningún ataque volverá jamás a producirse.

Todos los argumentos aportados por la crítica norteamericana de los setenta en favor de la decadencia de las vanguardias estaban ya implícitos en el pensamiento crítico de la Europa de entreguerras, como argumentos particulares en el seno de un discurso general sobre la crisis de la modernidad: la disolución del arte como esfera cultural privativa de una clase, la banalización e inocuidad de las propuestas estéticas, su contribución a la alienación capitalista a través de la lógica asimilativa de los *media*, y la pérdida de la capacidad discriminativa de las masas en un universo abonado por miríadas de mensajes, signos, objetos y mercancías[10]. Lo que ha variado profundamente ha sido el *tono* de este discurso. En todas partes ha desaparecido el sustrato metacrítico que lo guiaba, dejando paso a la mera descripción de una situación de desintensificación, en unos casos, o al alborozo abierto de quienes suscriben ansiosos ese final. Lo importante, pues, será comprender ahora que la disolución del discurso crítico en el campo del arte (no tanto en el sentido que indica la imposibilidad de una crítica cuanto en el sentido que indica el papel definitivamente no-crítico del arte) es una parte de la disolución, más general, de una forma específica de darse la experiencia, llamada *metacrítica*, modernidad.

---

[10] Una crítica "modelo", como la realizada por J. A. Ackerman, THE DEMISE OF THE AVANT-GARDE. NOTES ON SOCIOLOGY OF THE RECENT AMERICAN ART. Comparative Studies in Society and History. Vol XI. Cambridge, 1969, o Robert Hugues, DECADENCIA Y AGONÍA DE LA VANGUARDIA. En Gregory Battcock (ed.). LA IDEA COMO ARTE. Gustavo Gili. Barcelona, 1977, encuentra sus fundamentos profundos en una obra como la de Herbert Marcuse, EL HOMBRE UNIDIMENSIONAL. Barral. Barcelona, 1972.

En este sentido, propuestas más sutiles, como la de Jean-François Lyotard[11] buscan una estructura que permita delimitar las posiciones y las interrelaciones entre vanguardia y modernidad dentro de un modelo, de manera que pueda *juzgarse* el movimiento de la creación como vanguardista o no, en función de las exigencias críticas de aquél. La vanguardia debe concebirse, piensa Lyotard, como un trabajo, "como una "translaboración" (*durchabeiten*) efectuada por la modernidad sobre su propio sentido[12]. Lyotard reconoce ese modelo en la estética kantiana de lo sublime.

El sentimiento sublime es una afección que traduce la experiencia de lo incomparable. El sujeto descubre la inconmensurabilidad de la facultad de la imaginación en el proceso de su apreciación estética con la facultad de la razón para prestarle una idea. Tal imposibilidad de acordar lo real con el concepto nos causa dolor en un primer momento. Sin embargo, inmediatamente a continuación un placer supremo despierta: en la propia experiencia de lo incomparable se descubre la concordancia del juicio de inadecuación con las ideas de razón, en cuanto esa tendencia es para nosotros ley. Y ley de la razón[13]. El campo de lo sublime es el campo de las Ideas sin presentación posible. Kant habla de juicios sin representación, de presentaciones negativas, informes, abstractas. Lyotard llama moderno al arte cuya tarea es expresar, pese a todo, esas ideas, al arte ocupado en presentar qué hay de impresentable:

---

[11] En adelante se tratarán simultáneamente los textos de Lyotard "Respuesta…" (loc. cit.) y EL ENTUSIASMO. CRÍTICA KANTIANA DE LA HISTORIA. Gedisa. Barcelona, 1987.

[12] Lyotard, "Respuesta…" (loc. cit.)

[13] I. Kant. CRITICA DEL JUICIO. Sec. I, Libro 11-27.

> "No hay mucho más que agregar a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esa estética "presentará" sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será "blanca" como un cuadro de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena. Se reconocen en estas instrucciones los axiomas de las vanguardias de la pintura, en la medida en que éstas se consagran a hacer alusión a lo impresentable".[14]

Sí hay que agregar, en cambio, que en la caracterización que hace Lyotard de la estética de lo sublime hay un componente político (o mejor, metapolítico, pues la expresión estética de lo político no funciona en el plano de los hechos: evidentemente, *no hay una política de lo sublime*; si la hubiera sería el Terror[15]. Esa expresión se manifiesta en el plano de la hipotiposis, en el nivel del signo, nivel analógico del "como si"). En la experiencia política del siglo XVIII, lo sublime se manifiesta privilegiadamente en el "entusiasmo" de los espectadores de la Revolución, entusiasmo que, piensa Kant, no puede tener otro origen que una disposición moral en el género humano, puesto que los espectadores —a diferencia de los actores revolucionarios— carecen de "interés" que los constituya como objeto de sospecha. Señala Lyotard:

---

[14] Lyotard, "Respuesta…" (loc. cit.)

[15] Lyotard, "Posdata al Terror y a lo Sublime", en LA POSMODERNIDAD EXPLICADA…

> "Lo sublime constituye una presentación "como si" (…) de la idea de moralidad en la experiencia, cuando en realidad ésta no puede ser presentada. Lo sublime es pues un signo. Ese signo (...) sin embargo tiene valor de "prueba" para la proposición que afirma el progreso, puesto que es menester que la humanidad espectadora haya progresado ya en la cultura para poder hacer ese signo".[16]

Por otra parte, la idea de lo sublime, en tanto analogón estético, presupone las ideas de un sujeto crítico capaz de reconocer en la inconmensurabilidad de la realidad con el concepto un signo mayor de un sentido moral de la humanidad, y de una cultura y una sensibilidad que deben ser formalmente concebidas como progresando hacia mejor. "Del entusiasmo de los espectadores hay que decir que es un análogo de un fervor republicano puro, así como lo sublime es un símbolo del bien"[17]. Es en ese sujeto de la cultura en quien se funda la "atracción" entre la heterogeneidad de los campos de la experiencia, de lo cual se desprende que es en la idea de lo sublime donde, a pesar de (o quizá gracias a) aquella heterogeneidad, se expresa privilegiadamente, a falta de cualquier otra presentación posible, *la finalidad de la naturaleza humana en tanto representada por el consenso moral respecto a la idea de libertad*.

"Lo que se da" (*Begebenheit*) en la experiencia de la contemporaneidad, piensa Lyotard, ya no esa clase de lo sublime contenida en el "entusiasmo". Ya no quedan Bastillas que tomar, la finalidad moral se ha disuelto en micrologías, la atracción entre los géneros de proposiciones ha saltado hecha en pedazos. No obstante, he ahí aún una

---

[16] Lyotard. EL ENTUSIASMO.

[17] Ibid.

nueva forma, más paradójica que la anterior, de lo sublime. Volviendo a las vanguardias, ello significará explícitamente la descalificación de las artes para tender puentes transculturales (J. Habermas) o, como ya señalara Lyotard en los años setenta, para forjar conceptos críticos (T.W. Adorno). Además, quiere significar un proyecto de resistencia ante la doble amenaza a que las vanguardias se ven expuestas desde a) el Partido (represión del juicio estético y subordinación de éste al cognoscitivo; imposición de las reglas a priori del razonamiento, definición de los criterios aceptables y las condiciones para que una obra sea considerada *well-formed*, etc.) y b) el Capital (*kitsch*, eclecticismo y mezcla de proposiciones, transvanguardia, creación de necesidades, desviación de la experimentación hacia la "revisión", la "recuperación", el neohistoricismo...). Ahora bien, esa fisión del gran núcleo deliberativo de la modernidad no sólo puede afectar a las áreas de la experiencia. Más fundamentalmente, tiene que significar también la rotura de las estructuras que permitían a la experiencia darse como continuidad y finalidad. En la medida en que toca al arte, hay que ver aquí la inseguridad misma de una política de resistencia[18].

La vanguardia, entonces, siente su trabajo de "desrealización" como un trabajo sobre sus propios fundamentos (de algún modo, Lyotard ha implicado esto mismo al analizar los *ready-made* de Duchamp). Sin embargo, hay que llevar este análisis hasta sus últimas consecuencias. En el límite, lo que se produce a la vez que la eclosión de la *Begebenheit* moderna, es el sentimiento (que forma parte, quizá la parte final, de la "desrealización") de la liberación definitiva de lo metapolítico (el signo, el analogón) respecto a lo metacrítico (el paradigma espacial,

---

[18] Lyotard, "Respuesta…" (loc. cit.)

el proyecto de irreversibilidad y estabilización del referente, venga de donde venga). Si se concibe esta quiebra como la quiebra de una fuerza de atracción, hay que agregar inmediatamente que, en ausencia de fuerzas, no hay signos. Lyotard no puede explicar por qué las vanguardias deben seguir presentándose como un movimiento obligatoriamente dirigido a lo impresentable y, más allá, cómo tendremos noticia de sus progresos, si la crítica y el signo han dejado de funcionar como tales. Sólo podemos decir que Lyotard ha dado paso a un nuevo absoluto. El imperativo del arte clásico, la representación, es sustituido por el imperativo de la presentación sin concepto. El tránsito entre ambos sólo tiene un sentido: todo regreso a la representación está vedado por la propia estructura de lo sublime. A tal estructura se subtiende el modelo de lo irreversible. Habrá que preguntarse, pese a todo, si no estaremos ante una trampa de la representación, y si todo cuanto era concebido como su superación no será, en realidad, una reinvolución tanto más feroz a ella.

3. LO IRREVERSIBLE (Representación/Simulacros/Re-representación)

"Sólo concedemos sentido, según nuestro imaginario, a lo que es irreversible: acumulación, progreso, crecimiento, producción, valor, poder, y hasta el mismo deseo, son procesos irreversibles"[19]. En un sentido determinado, nuestras utopías están limitadas por la nostalgia y la irreversibilidad del tiempo. De un lado, la tristeza del pensar, expresada maravillosamente en Heidegger, pero aún

[19] Jean Baudrillard. OLVIDAR A FOUCAULT. Pre-Textos. Valencia, 1978.

más maravillosamente en la agonía del romanticismo y la figura del *dandy*, materializado en Maldoror, el héroe de Lautréamont, "cara más que humana, triste como el universo, hermosa como el suicida", y, a través del héroe (otra figura de la decadencia, el *héroe*, todos los héroes, los héroes de Carlyle, los "grandes hombres" hegelianos, o los redentores de las vanguardias futuristas, cuyo mesianismo arraiga especialmente en España), en el mismo Lautréamont banal, en la misma intuición de la rebeldía como la forma pura de la banalidad, trasunto metafísico de la peor de las melancolías: la que padece el genio custodiando el secreto de la indiferencia divina.[20]

Ante este mensaje, del cual es solidario gran parte del sentir "fin de siècle" y de las vanguardias (en particular los expresionismos de *Die Brücke*, Munch, Rouault, Kokoshka, Ensor o De Chirico), se levanta el otro límite, el de la irreversibilici.ad, óptimo, que desconfía abiertamente de la nostalgia, que se piensa como traducción, no sólo plástica, de una forma estratégica de ser cuyo objeto es la *exploración y saturación de todos los campos posibles*. Habrá que pensar, empero, contra la aparente dualidad, si no estaremos ante el "efecto" estructural de toda decadencia: cuando la historia no presenta *síntomas*, unos se complacen en la ironía del "todo ha ocurrido" (como Spengler), mientras otros echan a correr como el gato en el anillo de Mœbius.

Lyotard sitúa la estética de lo sublime ante ambas posibilidades. Descubre, por una parte, el componente nostálgico de la vanguardia, que permitiría la complacencia de un *consenso*. Por ello rechazará la "autenticidad" de tal sentimiento, en favor de aquella otra forma de lo sublime "que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en

---

[20] Albert Camus. "El hombre rebelde", en OBRAS COMPLETAS. Vol. II. Ensayos. Aguilar. México D.F. 1973.

común la nostalgia de lo imposible"[21]. Contra la forma nostálgica (que, dice Lyotard ahora, es la propia de la estética moderna), se erguirá, desde su propio centro y "como su estado naciente y constante", la forma posmoderna de lo sublime. *Forma dinámica que la define como movimiento y experimentación permanentes*. Posmoderno es un estado que encara la exigencia de irreversibilidad, pero que sólo llegará a autoconocerse como formalmente determinado por esa exigencia una vez transformado en moderno. Sólo se es moderno, dirá Lyotard, si ya se ha sido posmoderno. Lo que Lyotard no atisba es que en ese proceso de autodeterminación (metacrítica) que lleva lo posmoderno a su fase de modernidad se perderá, en virtud de la fisión de las estructuras de la hipotiposis, el sentido de la misma experimentación vanguardista, en tanto determinado hacia lo impresentable. En su lugar adviene una forma que, con Niklas Luhmann, podría denominarse "selectividad contingente"; ese punto en que se recombinan continuamente la *forma de la necesidad* (lo irreversible, la propia vanguardia transformada en su principio formal, sustituida violentamente, como señaló Marcuse[22], por el principio de su representación, por el imperativo de tener que re-producirse al infinito) y la *forma de la indiferencia* (que hace algo que a Lyotard no le gusta, "arrojar el bebé de la Bauhaus, aún en proceso de experimentación, junto con el agua sucia del baño funcionalista"[23], es decir, negarse precisamente a saturar los campos de experimentación). Ese punto de contingencia da cuenta de la misma disolución

---

[21] Lyotard, "Respuesta…" (loc. cit.)

[22] Herbert Marcuse, UN ENSAYO SOBRE LA LIBERACIÓN. Joaquin Moritz. México D.F. 1973.

[23] Lyotard, "Respuesta…" (loc. cit.)

de la metacrítica como espacio, es decir, permite desprenderse, no sólo del absoluto de la nostalgia, sino también del absoluto de lo impresentable. Lyotard no puede responder por los signos de la vanguardia. ¿Cómo saber ya/aún que la creación artística opera según el analogón? ¿Cómo estar seguros de que la experimentación nos proporciona un signo y, entonces, cómo saber que todo ha sucedido "como si" se hubiera dado un paso más hacia lo impresentable?

Vimos que lo irreversible estaba inscrito en la estética de lo sublime como *imposibilidad* también de "volver a la representación". Sin embargo, en rigor, esta limitación no habrá de poder ser deducida de la fisión normativa de la estructura de la modernidad. Básicamente, la conciencia de crisis de identidad que toca al arte no sólo se comprende como intervención del capital (los mecanismos artísticos han operado sucesivamente movimientos de acercamiento y rechazo. La fragmentación de los estilos obedece en no poca medida a criterios internos a la evolución de las artes. En última instancia, que el capital haya, de hecho, integrado las propuestas más recalcitrantes, no quita nada aún de la autocomprensión artística como voluntad ecléctica. Precisamente, el arte trata hoy los mil y un modos de aquella integración, los desplazamientos del deseo, los mecanismos de las ideologías cotidianas, Podríamos decir que hemos regresado a una forma de representación circular, estructural, y no represivamente ecléctica, que no sabe nada de alienaciones o desublimaciones, y que, por el contrario, describe, como a su objeto, los infinitos círculos del capital). Frederic Jameson ha señalado la situación artística contemporánea como una especie de pastiche:

> "El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica

> neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico”[24].

La posición del arte actual es ésa. Al mismo tiempo, se trata implícitamente de una posición de cohabitación no violenta, o incluso probablemente (aunque en la misma medida que improbablemente) de síntesis. La impresión, descrita por Baudrillard, es la misma que gravita en torno al universo social y político: “En ausencia de causas, todos los efectos son equivalentes”[25]. Es la forma posmoderna de la flotación: la muerte del arte, concebida en términos hegelianos, como superación e innecesaridad, toma un destino nada privativo: doblar por doquier el mundo muerto. Continúa Jameson:

> “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. Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a ser arte de una nueva manera; aún más, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado”[26].

---

[24] Frederic Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en Hal Foster (comp.) LA POSMODERNIDAD. Kairós. Barcelona, 1985.

[25] Jean Baudrillard, LAS ESTRATEGIAS FATALES. Anagrama. Madrid, 1984.

[26] Jameson, loc. cit.

La representación se recupera, junto a pedazos rotos de estilos en decadencia, como otro elemento en el *collage* del mundo. De una forma paradójica e hiperreal, la representación se restablece como principio formal de la creación: convertida en una re-representación o re-re-representación al infinito, no expresa más que la *indiferencia hacia todas las presentaciones posibles*. Ross Bleckner ha ido un paso más allá; desde 1980 no sólo ha evocado estilos anteriores, tratando con idéntica impersonalidad formas de abstracción preexistentes, sino que con ello, señala Dan Cameron[27] ha llegado a significar el anhelo común en los artistas de *suplantar* (subrayado nuestro) la transitoriedad implícita de la modernidad. Idéntico trabajo atribuye Renato Barilli a los neoexpresionistas de principios de los ochenta, recuperadores del anciano expresionismo de *Die Brücke*. Esta restitución, dice, "se lleva a cabo precisamente como un experimento en cabeza, mantenido deliberadamente en plena aceleración: es como hacer correr una cinta a velocidad mayor, pues ya se conoce el contenido y, por tanto, se quiere ir deprisa"[28].

En estas experiencias, la misma estructura formal de la vanguardia es simulada, el propio proceso de desmultiplicación y saturación es repetido, representado sin la ilusión de lo impresentable. Sencillamente, la vanguardia escenifica así su propia desaparición, nos reitera al infinito el modo en que ha llegado a ella. En un mundo inexperimentable definitivamente como tal, todo puede, empero, ser infinitamente experimentado.

---

[27] Dan Cameron, ART AND ITS DOUBLE. Fundación Caja d Pensiones, Madrid, 1987. Introducción al catálogo colectivo de 15 artistas de Nueva York representantes de la Posmodernidad. (Versión bilingüe).

[28] Renato Barilli. "El arte veloz", El País, 14-11-87.

Ni sublimidad, ni voluntad experimental, ni siquiera metafísica. Estamos sólo en la concentricidad de la utopía, en el punto de involución de lo irreversible. Lo irreversible puede volverse eternamente sobre sí. Es su definición.

El vanguardismo supera su punto de indiferencia. Deviene simulación formal de su propio proyecto. El arte deviene la simulación formal de toda su historia, de su mismo código. El código de lo irreversible encara su "muro de la estupefacción". Ahí está la ironía de todo proceso de verificación. Cuando está a punto de ocurrir, las cosas involucionan, se reversibilizan "y recaen en el secreto"[29]. Ello pone de manifiesto que el concepto metacrítico de la vanguardia (la autoconciencia de un "trabajo" posicional y crítico) está tomado por una forma del espacio que llamaremos, recuperando un concepto antropoarquitectónico[30], *itinerante*, por oposición a su forma *radiante*. La itinerancia exige la idea de movilidad, la circunscripción del espacio se efectúa recorriéndolo, "trazándolo paso a paso", como siguiendo un itinerario, dinámicamente. Ese es el modo de lo irreversible, la proyección sin fin del modelo de la vanguardia, su proyección itinerante (y su violencia discursiva). En la radiancia, por el contrario, el espacio es circunscrito estáticamente, reproduciendo los vectores, las líneas, el propio desplazamiento, hasta sus límites (cognitivos, imaginativos, etc.). Podemos asimilar este esquema a una oposición gráfica de discurso estético-político que ha proporcionado la artista conceptual Mierles Laderman Ukeles. Ukeles habla de un *arte de mantenimiento* al que

---

[29] Jean Baudrillard. L'AUTRE PAR LUI MÊME. Galilée. París, 1987.

[30] Josep Muntañola. TOPOS Y LOGOS. Kairós. Barcelona, 1978. Vid. "Las tres edades de la arquitectura".

asociaremos la forma de la itinerancia, puesto que en él se expresa el código de le irreversibilidad en acciones como sostener, proteger, defender, prolongar, que, en palabras de Jack Burnham, connotan las propiedades de una sociedad superpatriarcal[31]. En el mantenimiento se implica una especie de presencia militar del sujeto. El sujeto no puede transportarse imaginariamente a otro lugar y librar allí la batalla, sino que debe recorrer su itinerario marcado, repetir auténticamente el esquema de su código, estar ahí. Dice Ukeles:

> "*El mantenimiento es un plomo*: ocupa absolutamente todo el jodido tiempo, de verdad; la mente se irrita y acalora ante el aburrimiento; la cultura otorga una condición ridícula y salarios irrisorios a los trabajos de mantenimiento; amas de casa=ausencia de sueldo. Limpia el escritorio, lava los platos, friega el suelo, lava la ropa, lávate los pies, cambia los pañales del niño, termina el informe, corrige las pruebas, arregla la cerca, haz feliz al cliente, tira la basura maloliente, cuidado —no te pengas cosas en la nariz, qué me pondré, no tengo calcetines, paga las facturas, no ensucies, guarda la cuerda, lávate el pelo, cambia las sábanas, ve a la tienda, me he quedado sin perfume, repítelo —él no lo entiende, vuélvelo a soldar —gotea, ve al trabajo, este arte tiene polvo, despeja la mesa, vuélvele a llamar, tira de la cadena, consérvate joven"[32].

---

[31] Jack Burnham "Problemas críticos", en G. Battcock (ed.), loc. cit.

[32] Cit. por Burnham, loc. cit.

Al esquema de mantenimiento opone Ukeles el esquema del *arte de desarrollo* o arte de procesos, al que adscribe el propio arte conceptual. La característica más destacarle del arte de desarrollo radica en su incorporación de prácticamente todos los procesos de mantenimiento. La *radiancia*, asociada al desarrollo y concebida como forma estática, se manifiesta aquí en el carácter *simulativo* que impondrá Ukeles a su representación de los procesos hiperpatriarcales:

> "Soy artista... mujer... esposa... madre (el orden es casual). Me paso el día lavando, limpiando, cocinando, arreglando, ayudando, conservando, etc…"

Además, Ukeles ha hecho *arte*, pero en el futuro estará dispuesta a repetir los mismos trabajos en un museo, como si se tratara de la exposición:

> "Barreré y enceraré los suelos, quitaré el polvo a todo, lavaré las paredes (es decir: pinturas en el suelo, obras de polvo, esculturas de jabón, murales, etc.), cocinaré, invitaré gente a comer, lavaré los platos, lo guardaré todo, cambiaré las luces fundidas... mi trabajo constituirá la obra."[33]

La repetición de la estructura dinámica de la modernidad tiene ahora como fin la propia desublimación del código. Lavaré, enceraré, reciclaré los deshechos en el museo. En otras palabras, museificaré lo social mismo, museificaré las propias estructuras patriarcales, les ofreceré un simulacro de sí mismas, su nueva versión liberada de

---

[33] Ibid.

toda negatividad, petrificada sobre el terreno. La gente consumirá su propia alienación y se burlará de ella, comprará sus obsesiones, se le devolverán sus opiniones. Desublimaré la revolución, redimiré la representación. El simulacro anticipa la revolución, la presenta en su status hiperreal, la proyecta hacia otro lado. El arte refracta lo social, se constituye en su imagen invertida, en su imaginario imposible, como esas figuras imposibles de Escher, cuya fascinación proviene de que pueden ser perfectamente imaginadas. La representación, fusilada por Lyotard, es reinyectada con la misma frialdad en los procesos de desarrollo. El arte se proclama tan inútil como todo lo demás. En este sentido, la finalidad del arte de procesos no es *oponerse* simplemente al de mantenimiento, no es desplazarlo en un lugar que sería propiamente itinerante otra vez, sino volver inútil la propia estructura de las oposiciones.

La conclusión que Burnham extrae de acciones conceptuales como la de Mierle Ukeles, es, sin embargo, desacertada. "El súbito paso de algunos artistas de vanguardia a la política brota del deseo de encontrar una revolución viable, una revolución que proporcione un necesario sustituto psicológico"[34]. Habría que plantear otra hipótesis; tal vez ese paso del que Burnham habla deba ser leído literalmente cono un "efecto de minado" similar al que opera el trabajo de Ukeles. Si Burnham se refiere al mero hecho de abandonar el arte para pasar a ejercer como político, la cuestión no tiene excesivo interés: más interesante parece, sin duda, la acción del arte que se inmiscuye e interfiere en la política. En 1973, Hans Haacke extendió el conceptualismo al terreno político con una obra, expuesta en el museo Guggenheim de Nueva York, que

[34] Ibid.

consistía en la aportación de informes que comprometían a varios directivos del citado centro en el golpe de estado que derrocó a Salvador Allende, en Chile, ese mismo año[35]. La respuesta fue la clausura de la exposición. En realidad, el conceptualismo alcanzó aquí una de sus cotas más altas. Habría que reconocer en el cierre inmediato del museo la misma obra, y, más allá, constatar el repliegue (¿definitivo?) de lo político. ¿Una recesión ante la instigación del arte? Probablemente no; la cosa era más que eso: era el propio engullimiento del sistema, la intuición del trabajo de la modernidad como el de un lenguaje que acabará, más pronto o más tarde, hablando sólo de sí mismo, disparando entonces el circuito.

4. LA UTOPÍA FLOTANTE (Autenticidad/Aburrimiento)

Las mitologías de la autenticidad han sido desplazadas, y su lugar ocupado por la fragmentación del gusto. Sobre este supuesto, lo "auténtico" deberá, o bien ser eliminado, o bien redefinido en función de la temporalidad, del signo de los tiempos. Para Cheryl Bernstein[36] el arte de Hank Herron, que se había ocupado de copiar toda la obra de Frank Stella, "no profundiza ni amplia nada (…) es un arte superficial, estrecho de miras y, sobre todo, trágico, pues el espectador se ve obligado a recordar ante cada línea, ante cada curva, que representa el predicamento ontológico de nuestro tiempo, y el de todo ser vivo: la experiencia inauténtica. Se trata, en definitiva, de falsificaciones". David

---

[35] Cit. por Cameron, loc. cit.

[36] Cheryl Bernstein, "La superioridad de lo falso". En G. Battcock (ed.), loc cit.

Salle, pintor expresionista en sus orígenes y posteriormente conceptual, escribía en 1964: "Creo que el debate actual sobre "el fin de la originalidad" es sofista. Originalidad es la única cosa que cuenta, al final. Mi punto de vista es que la originalidad debe ser planteada fuera de la cuestión de "estilo" personal, para decirlo con sencillez, la originalidad está en lo que eliges. Lo que eliges y como eliges presentarlo"[37]. Ambas posiciones se contraponen sólo en apariencia. Si tomamos en cuenta la opinión de Peter Schjeldhal, lo que Salle pretendía hacer no era dar una imagen de la realidad, "sino la especial y equívoca realidad de una imagen"[38]. Desde esta perspectiva, el arte que se experimenta como específicamente correlativo de una época en la cual, como dirá Vattimo refiriéndose al diagnóstico ontológico heideggeriano, "el ser se ha perdido como fundamento" y el gusto ha trascendido su autoidentidad experimental (¡su vanguardismo!), no apunta tanto a saturar un espacio concreto, cuanto a expresar ambiguamente la negatividad del espacio mismo (incluido el "tiempo" de lo impresentable). En este sentido la teoría arquitectónica posmoderna, en la forma en que ha sido formulada por Jencks[39], apunta menos hacia una superación dialéctica de la fragmentariedad que a la capacidad de la arquitectura para recuperar e incorporar sin violencia formas, modernas también, de estructuración y organización espacial. Como señala Fernández Alba[40], éstos

---

[37] Cit. por Cameron, loc. cit.

[38] Ibid.

[39] Charles Jencks, DIE SPRACHE DER POSTMODERNEN ARCHITEKTUR. Stutgart, 1978.

[40] Antonio Fernández Alba, NEOCLASICISMO Y POSMODERNIDAD. EN TORNO A LA ÚLTIMA ARQUITECTURA.

"no son espacios fáciles de asimilar. En el ámbito de lo cotidiano surgen como prototipos de una espacialidad burguesa decadente, que integra en ellos todas las variables de su descomposición". El interior de este submundo de la arquitectura evoca la normalización desencarnada del valor poético de todos los discursos, tanto de aquellos que pretenden formular la representación, cuanto de los que pretenden trascenderla para siempre, cuanto de aquellos otros, denominados posmodernos, que la repiten mecánicamente como estrategia puramente formal. La distancia entre original y copia, entre vanguardia y simulacro: ¿...?

En unas "Notas sobre lo Camp" escritas en 1964, Susan Sontag[41] caracteriza un estilo, un modo de sensibilidad que anuncia la discontinuidad en los universales artísticos y en el monopolio cultural de esos universales por parte de determinadas clases. Lo *camp* presagia lo posmoderno en más de un sentido. Se vive como liberación, pero con la impresión etérea de ser ya una liberación definitiva y, simultáneamente, una liberación de nada ni nadie, sin enemigo, como una liberación en abstracto proyectada hacia adentro, introyectada. Lo *camp* disuelve la moralidad, funda la equivalencia virtual de todos los objetos, sugiere la retirada del sujeto crítico, introduce la pauta del artificio, de la teatralidad, glorifica el "personaje", siente especial gusto por lo *demodé*, en el sentido en que *el tiempo reduce el ámbito de la banalidad* (hay una recuperación incluso de lo más nimio, o especialmente de eso), anuncia la intrascendencia del mundo, prologa la comicidad del arte...

Hermann Blume. Madrid, 1983. Vid. "La forma sin rostro, o el retorno de lo reprimido".

[41] Susan Sontag, "Notas sobre lo Camp", en CONTRA LA INTERPRETACIÓN Y OTROS ENSAYOS. Barral. Barcelona, 1984.

Pero lo *camp* está dicotomizado: "Hay que distinguir entre lo camp ingenuo y lo deliberado. Lo camp puro siempre es ingenuo. Lo camp que se reconoce como tal (*camping*) suele ser menos satisfactorio... Los ejemplos de camp puro son involuntarios"[42]. La incisión sobre la superficie *camp* la realiza el concepto de autenticidad. Se declara menos satisfactorio el proceso que "dobla lo *camp*", que "dobla el doble". No se discrimina el rasgo del simulacro. ¿Qué puede ello significar? En un sentido, una simple justificación histórica podría bastar. Aunque ejercicios de doblaje se han llevado a cabo con asiduidad desde los años del expresionismo abstracto, la consciencia metacrítica de la simulación comenzará más tarde. Sontag elogiaba entonces el vanguardismo, entre otras cosas, por una razón contradictoria o, al menos, que involucraba una contradicción de base: la aplaudida desublimación no ha llegado todavía a alcanzar al propio artista (ni al crítico), cuyo acto creativo sigue magnificado selectivamente. La obra de arte permanece como alto valor individual de estilo, y al arte de vanguardia corresponde, en todo caso, ejercer un didactismo que reproduce la escisión entre la mayoría de la gente y los especialistas. Pero, en otro sentido, lo que la no discriminación del simulacro implica es lo paulatino del proceso do desfundamentación del ser, en este caso del arte, de la creación. Si la consciencia metacrítica sólo adviene cuando "todo ha ocurrido ya" (siempre llega demasiado tarde, dirá Lyotard), entonces la propia consciencia de "modernidad" es la de una decadencia perpetua, o, en otras palabras, la del aburrimiento del ser incapaz de reconocerse a tiempo en la historia: *he ahí el aburrimiento posthistórico*.

---

[42] Ibid.

El arte vive la tensión de su desublimación. Se siente en la posición "inauténtica" de quien reconoce ese saber como un saber postrer, un saber condenado a llegar tarde, un saber de segundo grado, "otro". "Lo camp autentico es involuntario": pero esa afirmación —decimos— sólo es posible *después*, se trata siempre de la afirmación metacrítica del *connoiseur*. "La relación entre el aburrimiento y el gusto camp no puede ser subestimada" reconocía en el mismo artículo Sontag. Y luego se refería a aquél como una excrecencia de la sociedad opulenta. El aburrimiento presente no sólo es de esa naturaleza. Es el aburrimiento metacrítico de otra opulencia, la del saber, la de la excesiva proximidad de todos los conocimientos, de todas las informaciones, de todos los hechos. Acertadamente, Fernández Alba calificaba la respuesta de Jencks sobre la cuestión de la arquitectura como "mitad utópica, mitad nihilista". Es la definición justa, si se añade que ese término medio describe un estado exacto, llamado *flotación*.

5. LA VIOLENCIA (Absolutos)

Hay algo fascinante en la violencia de la rebeldía pura. Quizá ese límite, ese punto de fusión que recupera en un instante la fantasía de la utopía, y en el instante siguiente la intuición nostálgica de su debelamiento eterno. Hay un modo en el que el "tout est deja fait" se tiñe de irracionalismo, de nihilismo; es decir, hay un modo político de la utopía. Ahí están Marinetti y su futurismo, Spengler, los nazis… Naturalmente, hay también un sentido en el que la vanguardia daña a lo irracional (a lo políticamente irracional), y entonces lo político sospecha. Ahí está el *Völkischer Beobachter* denigrando, desde 1925, el

expresionismo nostálgico. En el otro extremo se halla la soledad del genio. No diremos del Rousseau (filósofo) que pronuncia la inacción absoluta y el sometimiento a la Necesidad, lo mismo que de Spengler. También nos henos acostumbrado a pasar por alto la "servidumbre intelectual" anunciada por Lautréamont, la afirmación de Bretón según la cual el acto surrealista más sencillo consistiría en bajar a la calle y emprenderla a tiros con la gente, la rendición del arte, de la creación, al dinero, en Rimbaud… Son cosas que Camus no les perdona, y en cuya inconsciencia descubre la fuente de su atracción, tras lo cual debe concluir: "Todo genio es a la vez extraño y banal"[43].

I. Algo nos fascina en la banalidad misma de toda utopía. La individualidad descubrirá en esa fascinación un orden más allá del político. Pero nosotros no podemos sucumbir a esa tentación. Nos encontramos aquí ante esa doble intuición que se ve obligada a concebir la fuerza del individualismo reivindicado por las vanguardias, y el carácter privilegiado del objeto artístico en tanto "estructura epistemológica", simultáneamente como una visión de segundo grado (metapolítica, diríamos) de la violencia del poder y como metacrítica de esa misma violencia. Un proyecto muy moderno, al cabo. Ya sabemos que el presupuesto discursivo de las vanguardias es la saturación[44] mediante la producción ingente de su propia estructura (tanto en la voluntad radicalmente antiteórica de, por ejemplo, *Die Brücke*, cuyos miembros rechazan abiertamente la teoría como mera

---

[43] Camus, loc. cit.

[44] Burnham (loc. cit.) ofrece una caracterización de este presupuesto en términos de lingüística evolutiva.

forma logomáquica vacía[45], cuanto en la producción infinita de "teoría", según ese modo futurista, surrealista, superrealista, dadaísta, simultaneísta, etc. en el que la vanguardia se "autoproduce", tanto como en las obras plásticas, en forma de innumerables manifiestos, panfletos, proclamas, revistas, declaraciones públicas y actos espectaculares). La irreversibilidad sólo acierta a trascenderse en una "huida hacia adelante". Y la misma vanguardia toma prontamente consciencia de su carácter de *perpetuum mobile*. En 1915, Franz Pfemfert elabora su "Manifiesto del Impertinentismo", en el cual se declara totalmente antiinstitucional y solamente favorable a una actitud de insolencia y rebeldía permanentes. En España, en una encuesta realizada en 1930 por *La Gaceta Literaria* entre la intelectualidad teórica y artística, César María Arconada reconocerá el supuesto que sigue sin tematizar en el fondo de los movimientos vanguardistas: "La vanguardia no es posible cuando no hay ya enemigo"[46]. Lo que permanece oculto es que el enemigo, del que se huye constantemente, no es otro para la vanguardia que su propio código. El signo de la irreversibilidad acaba falsificado, suspendido, en su movimiento; el proyecto vanguardista acaba desmentido en su proliferación.

Una tensión de acusaciones cruzadas se produce en el seno de las salidas posibles a esta situación. De un lado, la actitud nostálgica, neorromántica, suscrita a una suerte de revolución idealista e ideal, de otro, una recuperación de la *materialidad* del objeto y de la práctica artística que deriva, bien hacia el arte revolucionario y la *proletkult* (como los

---

[45] Lionel Richard, DEL EXPRESIONISMO AL NAZISMO. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

[46] Cit. por Jaime Brihuega, LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN ESPAÑA (1910-1931). Cátedra. Madrid. 1979.

dadaístas alemanes, simpatizantes y activistas de la ultraizquierda), bien hacia la amoralidad del arte y su renuncia a la interferencia política y social (como los constructivistas rusos), bien hacia una objetividad de influencia y corte capitalista, cuyas exigencias técnico-industriales implicarán (querrán implicar) la conversión del artista en ingeniero (como George Grosz y Wieland Herzfelde). En este panorama, la única víctima absoluta es el expresionismo, al que El Lissitzky, Theo van Doesburg, Tzara, Schwitters, Arp y Spengemann asestarán el golpe crucial en su "Manifiesto del Arte Proletario" de 1923[47].

En el "Manifiesto…" se percibe un profundo sentimiento de "fisión" entre las fuerzas del arte y las de la revolución. Sin embargo, ese estado de discontinuidad se dice superado, en una línea muy vanguardista, por la superioridad de las fuerzas artísticas, capaces de influir por sí mismas en la cultura entera y ajenas, por su parte, a las influencias de los condicionamientos sociales. "Nosotros pretendemos construir la obra de arte total", escriben.

II. Cuando, a partir de los desarrollos del expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York hacia el *happening*, comenzó a tematizarse la dicotomía abstracción/representación como algo que "reubicar" (es decir, como algo que podía, a su vez, ser abstraído o representado), lo que pretendía manifestarse era la necesidad de replantear la cuestión de la relación de la obra de arte con sus límites, y, en este sentido, puede decirse que se aspiraba a un discurso de los significados ilimitados[48]. La evolución del *happening*, tal como estaba incubada en los trabajos de Allan Kaprow o Jim Dine, incluía la voluntad de

---

[47] Richard, loc cit.

[48] Cameron, loc cit.

derruir las fronteras entre creación y consumo del arte y, a la vez, dar una nueva dimensión —la de lo efímero— a este último. En el *happening* el "medio" artístico no está definido con claridad, no se sabe exactamente qué objetos forman parte de él y qué otros no; los artistas, a menudo, aparecían como público, como si estuvieran asistiendo ellos mismos a la representación, e involucraban a los espectadores en la obra. Todo se encuentra ahí bajo el signo —propiciatoriamente poscapitalista— de la intercambiabilidad absoluta de todos los valores y las posiciones. Es más, en ocasiones, la única ley del *happening* consistía en que todos los objetos estuvieran "en el lugar de otra cosa", y ninguno estuviera allí por él mismo. Al mismo tiempo, era en esa sublimación/desublimación del objeto en tanto "mercancía" absoluta y desencarnada donde se identificaba la subversión, decían, frente a la voracidad del sistema. En el *happening*, señala Sontag, no hay un libreto, una partitura, un texto que llevarse a casa. "No es posible comprar un happening, sólo sufragarlo"[49]. Fuera de la discusión política del significado del happening (la verdad es que su papel subversivo y pretendidamente no integrable fue aún más radicalizado por otros movimientos, como el *Land Art*, la escultura conceptual, etc., pese a lo cual el sistema se las ingenió para desmontar esos propósitos. El *Land Art*, o arte de la tierra, se asoció con las especulaciones comerciales y las grandes inversiones en terrenos, dominadas por multinacionales y millonarios, el conceptualismo se difundió e integró en forma de fotografías, pósters, catálogos, que recogían el mágico "instante" de la generación, y en su caso la corrupción, de las

[49] Susan Sontag, "Los *happening*, un arte de yuxtaposición radical", loc. cit.

obras; en fin, cuenta Dore Ashton[50] cómo el tanque coronado por un fálico lápiz de labios de Claes Oldenburg acabó siendo instalado en el campus de la Universidad de Yale) hay algo en él que invoca la imagen de los absolutos, llámense totalidad, impresentable, Otro... Una idea de ilimitación, de irreversibilidad que, sin embargo, comienza a pasarse, débil, callada, soterradamente, quizá sin excesiva clarividencia crítica, al campo de la simulación.

III. Lyotard identifica en la obra de Marcel Duchamp y Barnett Newman esta llamada de lo eternamente ausente. Allí se expresa, dice[51], como una "diferencia" inicial que funda el origen de todas las cosas sin pertenecer a él. La creación artística indaga su propio fundamento, ella es eternamente su *sujeto*. La idea es sugerente y plenamente "moderna". La obra presenta un signo, un analogón indefinido, condenado a repetir(se) como diferencia abocada al infinito de lo impresentable. Ahora bien, Lyotard, al permanecer en la órbita de la normatividad formal de la estética de lo sublime, debe reconocer en ese modo del "tiempo" de la obra un imperativo. La creación, en Newman, tiene la fuerza de la obligación, es constitutivamente moral, antes que simplemente estética. Lyotard acaba definiendo la obligación como "un modo del tiempo, no del espacio"[52]. Del tiempo de la obra, por supuesto, que no es otro que el tiempo de lo irreversible. En ningún otro lugar ha formulado Lyotard tan claramente el axioma de las vanguardias.

---

[50] Dore Ashton, "Monumentos para ningún lugar o para cualquier lugar". En G. Battcock (ed.), loc. cit.

[51] Jean-François Lyotard, "L'instant Newman", en L'ART ET LE TEMPS. REGARDS SUR LA QUATRIÈME DIMENSION. Societé des Expositions du Palais des Beaux Arts de Bruxelles, avec l'apui de IBM-Europe. Friburg, 1984.

[52] Ibid.

Lyotard no puede escapar al absoluto del espacio (de la modernidad). Consciente de la fisión del modelo crítico, no puede pronunciarse sobre los absolutos; *y he ahí que los prefigura, moralidad incluida, en la impresentabilidad del tiempo mismo*.

Algo profundamente "idéntico" atraviesa este universo de los significados fundamentales: la obra total de los postexpresionistas, la ilimitación (fundada, como en Richard Artschwager, en la presentación y la negación simultánea de la función "aproximada" de los objetos), la diferencia, la obligación del tiempo... Ante ello intuimos también que la violencia es siempre la violencia de los absolutos en tanto objetos del pensamiento discursivo. Lyotard no radicaliza su cuestionamiento de la vanguardia: tras rechazar la nostalgia de la utopía se abandona a la nostalgia de lo impresentable, *como si* aún pudiera éste funcionar como un "signo" después de que la propia estructura dentro de la cual un signo es reconocible como tal ha estallado en pedazos.

6. LOS PEDAZOS DE LA CONTEMPORANEIDAD (Arquitectura sin ciudad/Ornamentos)

La vanguardia era *hot*. Hoy estamos en un momento *cool*. La ilusión taumatúrgica de un doblaje ideal del mundo, a menudo no se expresa más que como diferencia imperceptible. Sólo estamos en un más allá de la vanguardia porque flotamos en su mismo centro. Es como el giro ideal de un disco. Nosotros nos encontramos en su centro de rotación, el cual, a pesar de pertenecer al disco, permanece en un reposo eterno e inquietante. Ese centro prefigura a la vez un "agujero" fuera del "tiempo del disco" y una flotación o suspensión de todos los acontecimientos situados sobre su eje. Por lo demás, como toda utopía, es mortalmente aburrido, ésa podría ser la imagen.

Estamos más allá del principio de la vanguardia porque el estado metacrítico, que Lyotard llama *moderno*, adviene ahora fuera de su relación de fundamentación con el estado creativo, que Lyotard llama *posmoderno*. Esta situación es particularmente bien describible mediante conceptos y alegorías arquitectónicos. Las relaciones de fundamentación (metacríticas) representan el paradigma espacial, el espacio en el que sucede la historia. La historia puede concebirse como el juego reciproco, la "tensión" si se quiere, entre diferentes tipos de enunciados (descriptivos, prescriptivos, normativos, etc.) y familias de proposiciones (críticas, cognitivas, imaginativas, judicativas, policiales…). Entre estas familias de proposiciones se presupone, según se vio, una "atracción", y una obligación de "transigir" a causa del reconocimiento de su heterogeneidad, y ello niega la reducción a una razón ilusivamente totalizante (Hegel) de la pluralidad de "juegos de lenguaje" (se habrá apreciado que la lectura de Lyotard transcurre siempre sobre la superposición Kant/Wittgenstein; en su historia de la filosofía particular, "el Wittgenstein de las *Untersuchungen* (*Investigaciones*) asume directamente el relevo del criticismo[53]").

Ahora bien, retirado el sujeto crítico, retirado el orden de una finalidad formal objetiva (orden teleológico), lo que se produce es la misma retirada del proyecto kantiano. Lyotard se niega a reconocer que nuestra *Begebenheit*, la forma de darse para nosotros la fisión normativa de la modernidad, no es otra que la retirada de la teoría. En ausencia del tribunal crítico, del modo *sub judice* de la acción, cualquier efecto (representación incluida) es posible sin paradoja. ¿Cómo juzgaremos la presunta irracionalidad de esta nueva *Begebenheit*? Seguramente ya no podemos

---

[53] Lyotard, EL ENTUSIASMO.

siquiera continuar hablando en estos términos. Lyotard sólo puede concluir que habrá que seguir "discerniendo, respetando y haciendo respetar", aún cuando tales procedimientos, propios de la crítica, hayan sido abandonados. Es este un buen punto para dejar la cuestión, y podríamos hacerlo con una pregunta: ¿Es que estaremos abocados al dilema *Kant o barbarie*?

En la metáfora espacial cabe introducir una transformación: la gravitación. Todo efecto espacial es en el fondo el resultado de un campo constituido por masas (discursos, apuestas, pseudocosmovisiones, obras de arte, objetos de consumo, teorías...). Nuestros discursos, alucinados con el espacio desde Platón, han regresado ahora a él en la forma neoideológica de los lenguajes involutivos. Decía Douglas Hofstadter que uno de los mayores logros contemporáneos por lo que respecta a los lenguajes ha sido reconocer que todos ellos deben, llegado cierto punto, encarar la "situación límite" de la autorreferencia. Nosotros podemos añadir que, superado ese límite, el espacio se esfuma y la gravedad es sólo un trabajo "en off", un movimiento rotatorio en el vacío. Nosotros hemos atravesado ese límite y la arquitectura, "lugar" de materialización privilegiada de todas las intuiciones futuras, ya nos ha prestado su última metáfora: "*La arquitectura está fundamentada en sí misma*, el espacio de la arquitectura se transforma de nuevo en diseño tautológico, contexto imaginario de escenarios desiertos habitados sólo por la arquitectura"[54]. Evoco a Peter Eisenman.

---

[54] A. Fernández Alba, "La rosa y el compás. Sobre la crisis de la arquitectura moderna", loc. cit.

Un diseñador, dado también a la teoría, dice: "Entramos en el año 2000 sin vanguardia"[55]. Y también que el presente disgregado y el futuro ocupado por las utopías del diseño exigen una aproximación decorativa al mundo. La tranquilidad con que pueden pronunciarse esas palabras, antaño repugnantes, es, tal vez, nuestro único signo: *un signo de indiferencia*. Es la sensación de que este mundo, como cualquier otro, está de más, lo que nos obliga a considerarlo exactamente como un ornamento, cuya fascinación, a su vez, proviene de la intuición de su falsedad. Como la lámpara de Aladino holografiada, o, no menos trivialmente, como un pendiente en la oreja de un travestido.

[55] Alessandro Mendini. "Últimos pensamientos". En De Diseño. Nº 11. 1987.