

Postmodernidad y recepción estética y cultural

Juan Martín Prada, 1998

(Una versión revisada de este texto fue publicada como capítulo I del libro *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001.

I. EL HORIZONTE SOCIAL DE LA APROPIACIÓN POSTMODERNA

Para la mayor parte de la teoría política postmoderna la única vía efectiva de transformación social es la proliferación de las líneas de resistencia a las formas existentes de poder, más que buscar su derrocamiento¹. De ahí que se haya afirmado que la Postmodernidad se caracteriza por una naturaleza póstuma, una aceptación, quizá precipitada, de “posthistoria”, donde el futuro se concibe ya como un eterno presente. De hecho, a finales de los años setenta empezaron a proliferar los textos que trataban de hacer explícita la descripción de un tiempo en el que se renunciaba definitivamente a las grandes metanarrativas modernas, proponiendo, en cierta manera, la irreversible y plena aceptación de las condiciones y modos de vida propios de la sociedad de consumo, como se vislumbra, en términos generales, en los textos de Jean Baudrillard, J. F. Lyotard, Daniel Bell, Peter Eisenmann o en la crítica conservadora de Hilton Kramer, entre otros muchos. Los principios de una “antimodernidad” irreconciliable propuesta por Bataille, Derrida o Foucault se combinaban también con aquellas interpretaciones de la época como reclamación de una “ética cosmológica” y con la defensa de la inmanencia del arte como ámbito cuasi utópico. De esta manera, mucha de la práctica artística postmoderna insistirá en la carencia de sentido de cualquier compromiso socio-político del arte que implique una pérdida de su estricta autonomía. Se acepta, en términos generales, el principio adorniano de una estética comprometida si el compromiso no actúa más que como fuerza productiva estética, aún aceptando la neutralización que el mercado del arte había hecho de todas las propuestas artísticas basadas en el radicalismo formal. De ahí la pervivencia de la concepción mediática de lo simbólico, garantía mantenedora de una diferencia radical entre los procedimientos, estrategias y fines de la política

y la cultura. La disolución de esta diferencia, como veremos, acabará por ser el objetivo principal de las prácticas artísticas más radicales de los últimos años y su propuesta programática más ambiciosa. Un movimiento centrípeto frente a la presión centrífuga que había conseguido proyectar lo cultural hacia la exterioridad de la esfera social, allá donde sus posibilidades de actuación comprometedoras quedaban neutralizadas. Una propuesta crítica que no podía ser realizada a través de la recuperación de una estrategia operativa basada en los contenidos, ni encauzada a través de mensajes explícitos. Parece que se confirmaba nuevamente el carácter incierto de la eficacia política de las obras llamadas *comprometidas*². En efecto, la crítica de todo arte activista fue intensa –y muy eficaz– por parte de la mayoría de los teóricos más influyentes de la década de los ochenta. Robert Hughes constituiría uno de los ejemplos más evidentes de esta reacción que perdurará en los años noventa³. Un clima antipolítico generalizado y crítico ahistóricamente donde fue fácil minimizar la influencia del feminismo y de los grupos de defensa de la igualdad racial y sexual⁴. De ello se deriva que la neutralización de la crítica a través de procesos de asimilación por parte del mismo sistema continuase siendo la nota característica de toda pretensión pragmática del arte⁵. Son muchos, desde luego, los ejemplos que podríamos citar respecto a esta nueva regresión. En Estados Unidos, por ejemplo, el Women's Liberation Movement dejó de existir en 1980 como movimiento de masas. En ese mismo año, Maurice Tuchman volvía a organizar una exposición en Los Angeles County Museum of Art sin incluir ni una sola mujer⁶.

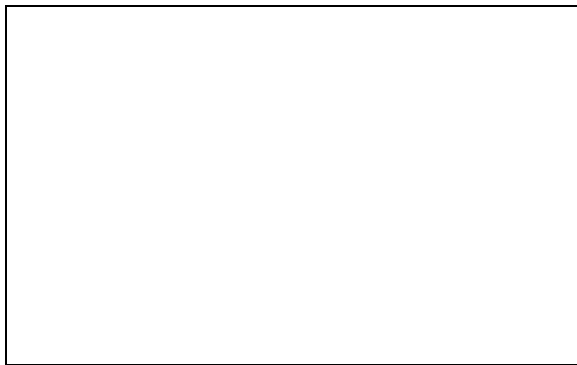
No obstante, el intento de superación de este problema llevó a algunos artistas a concentrar sus propuestas en el mismo ámbito de la institución cultural y de la historia del arte, pensando que sólo en éste la práctica artística alcanzaba su verdadero horizonte pragmático o de transformación social. Implicaba este cambio un nuevo repliegue de la teoría y de la práctica artística hacia su propia esfera de producción y recepción. Se retomaban nuevamente algunas de las críticas lanzadas por la vanguardia más radical, entre ellas la referida a la institución arte y a la política implícita en ella y en sus procesos de mediación. A éstos se añadía la reflexión sobre los procesos y significados derivados del proceso de neutralización del potencial crítico y revolucionario de los movimientos de vanguardia y neovanguardia, desde el dadaísmo a las prácticas conceptuales, así como las causas de su descrédito a nivel socio-político. Un paso, por tanto, que se orienta fundamentalmente hacia el análisis de la

política implícita en lo estético y en la institución cultural, en los procesos de mediación y control de la cultura y la historia.

Imposible, sin embargo, sería entender la génesis de estas nuevas propuestas críticas centradas en el mundo de la producción y recepción cultural sin pensar en la instauración de un nuevo concepto de lo *colectivo*, implícito en los acontecimientos sociales y políticos de aquellos años, y especialmente relacionado con el desarrollo de problemas vinculados a la inmigración y a las relaciones entre el tercer mundo y los países más desarrollados. Este nuevo concepto -una especie de extensión social- no hubiera sido tampoco posible sin la ingente liberación de la comunicación tanto a nivel técnico como político, que acontece desde principios de los ochenta, y que abría el camino a una efectiva experiencia de la individualidad como multiplicidad. Entendida ésta como una equivalencia entre subjetividad y colectividad sólo podría manifestarse en rito de acompañamiento⁷, metáfora recurrente en el arte de la década de los ochenta. Se inaugura así ese nuevo momento en donde la concepción dramática de la historia, evolutiva, que se construye, entrega el relevo a lo trágico, a aquello que, para Maffesolli "se vive como tal sin tener en cuenta las contradicciones"⁸ y que designaría "el fundamento mismo del estar juntos"⁹. Se acepta que el verdadero camino no es el establecimiento de unas nuevas bases de la relación entre el pensamiento y el mundo, sino un replanteamiento del "sentido del ser". Una reclamación incompatible, a nivel social, con cualquier propuesta que implique un aplazamiento del presente, así como con las teorías modernas de la revolución, consideradas como agentes de inevitables y violentas labores de homogeneización y universalización: "la pretensión de mantener una relación con los valores no gobernada por la memoria, la nostalgia y el ruego es una pretensión demoníaca"¹⁰. Acertadamente Mathei Calinescu acompañaba a esta propuesta de G. Vattimo las nociones heideggerianas de *An-denken* ("rememorar", o "repensar") y *Verwindung* ("curación", "convalecencia", "resignación" o "aceptación")¹¹ como definitorias de una de las concepciones de la llamada "Condición Postmoderna"¹².

A su vez, la caída de las grandes metanarrativas modernas, constituyentes de lo que se había llegado a definir como versiones de una "teodicea epistemológica moderna"¹³ se entiende como generadora de una nueva concepción del sistema social que, carente de mecanismos globalizadores o unificadores dentro de un proyecto, no puede sino verse volcado de nuevo en el individuo y en su contexto social más inmediato: el

espacio cotidiano regido por "la lógica de lo doméstico". La sociología de la vida cotidiana que de ella nace pretenderá integrar lo que está más cerca, hurgar en el mundo de las situaciones mínimas, prestando especial atención a lo político¹⁴ de sus efectos, de sus banalidades diarias, de sus anécdotas que, en cierto sentido, se aceptan ahora como lo esencial de la existencia¹⁵. Una importante transformación que a nivel filosófico y social tomaría cuerpo, según diagnostica Remo Bodei, en torno a la sustitución del *Erlebnis*, el *pathos* por la experiencia vivida por la *Erfahrung*, por la experiencia como viaje en la que se comparten y acumulan valores comunes¹⁶. Una sustitución, entendida como evolución inevitable, que inducía, incluso, a una nueva concepción de lo nuevo. Éste ahora sólo podría venir dado en la medida en que pensar el futuro era ahora, ante todo, contar con aquellas huellas, aquellos elementos que no han llegado nunca a transformarse en mundo: "las ruinas acumuladas a los pies del ángel de Klee"¹⁷. Una consigna que, para Vattimo, exigía identificar lo nuevo con "lo otro"¹⁸ ya se tratara de la cultura de distintas civilizaciones, o de diferentes juegos de lenguaje, o simplemente de los mundos que, contenidos en nuestra tradición, nunca han llegado a ser los dominadores¹⁹. De hecho, Samuel Huntington ya había vaticinado que la fuente de los conflictos predominante acabaría siendo de carácter cultural y no ya ideológico ni económico²⁰. Los nuevos conflictos empezaban así a verse cada vez más como gramática de las formas de vida, no como problemas de distribución, aunque éstos, sin embargo, todavía existiesen y fuesen, quizá, cada vez más graves. Estas circunstancias exigían en el arte un inevitable nuevo proceso de "apropiación cultural"²¹ que vendría acompañado de nuevas reflexiones sobre las relaciones entre el arte contemporáneo occidental y el mundo no occidental²².



Faith Ringgold. *La colección francesa, primera parte; Bailando en el Louvre*, 1991.

La introducción de estas propuestas iba ligada al cuestionamiento general de los modos de comprensión del pasado, y a una disolución del discurso histórico tradicional. En este proceso, el concepto de compromiso político no se limitaba a la referencia al presente, sino que buscaba su articulación también mediante un análisis de la historia como proceso de construcción de la identidad. Al no existir una alternativa “pura” al sistema, flexibilizar la fijación identitaria tradicional permitía la puesta en marcha de una nueva estrategia basada en la activación de las diferencias²³. Ésta partía de la convicción de que el mundo seguía basado, como afirmaba Foucault, en la exclusión. La exposición de esas exclusiones, a caballo entre el todavía “necesario” desciframiento crítico de “desmitificación” de los lenguajes y la *valoración* barthesiana²⁴, parecía confirmarse como un nuevo y necesario proyecto a realizar en el ámbito de lo artístico. De esta manera, la exigencia de una reconsideración de la lógica de los derechos tratará de centrarse ahora, casi de un modo exclusivo, en los grupos, etnias y colectivos minoritarios. Posiblemente sea ésta la causa de que la pervivencia de manifestaciones comprometidas en el arte de finales de los noventa siga estando ligada a las reclamaciones de las minorías, que asumen, cada día más, connotaciones culturalmente homogéneas.

Por todas estas razones, el arte político en la Postmodernidad debe ser concebido menos en términos de representación de un asunto de clase (como hacía el Realismo Socialista) que como crítica de las representaciones sociales (posicionamientos de género, estereotipos raciales, etc.)²⁵. Tales cambios implican una modificación también en la posición y función del artista comprometido. La lucha política se ve ahora como un proceso de “articulación diferencial”²⁶. En este sentido, la estrategia apropiacionista crece en importancia al unirse, en el método de crítica social del arte último, la investigación histórica a la investigación de lo personal que fue característica de los setenta (recordemos su más célebre *slogan*: “lo personal es político”).

A su vez, la crítica lanzada por los artistas vinculados a las prácticas apropiacionistas más críticas será la más efectiva a la hora de cuestionar el carácter representacional de nuestra cultura. Para ello harán uso de los mecanismos falsificadores propios del sistema convirtiéndolos en su propio medio de actuación, como sucede con el mismo concepto de representación. Esfuerzos que van a estar dirigidos a examinar las irrealidades de la sociedad contemporánea, buscando “localizar el sentido a través de una

multiplicidad de signos representacionales²⁷. Ciertamente, y con una relación temática directa con el contexto social contemporáneo, la representación, sus formas y discursos se presentan ahora como el verdadero objeto de investigación²⁸.

Es en este punto donde la práctica apropiacionista del ámbito de lo artístico asume un especial papel, pues ella es especialmente adecuada para permitir un análisis político de toda representación, no sólo de la imagen o del signo representacional sino también de las instituciones culturales y la historia del arte como instrumentos de poder²⁹. Se va a intentar hacer obvia, a través del empleo de la apropiación, la disponibilidad de todo producto cultural a una asociación de significado inevitablemente política, transmitida a través de las instituciones culturales y artísticas.

Otro de los motivos que más claramente justificaban el empleo de la apropiación como estrategia crítica era la constatación de que la apropiación y el citacionismo se habían consagrado por aquellos años como la práctica más frecuente en el arte más reciente, como la manifestación más inmediata de la justificación de una deliciosa “posteridad”, invitación inevitable al regocijo histórico³⁰. Por ello, hemos de insistir en afirmar que el potencial crítico de la apropiación no existe en la mayor parte de las prácticas apropiacionistas que han hecho de ella un procedimiento de lenguaje. Frente a las apropiaciones realizadas por artistas como Cindy Sherman o Sherrie Levine, que en todo momento practican irónicas interrupciones en los discursos tradicionales de la historia del arte, en los collages de Schnabel, en las apropiaciones de Salle o Mapplethorpe, en las apropiaciones arquitectónicas de Michel Graves o en las películas de Jürgen Syberberg las formas, imágenes y estilos del pasado aparecen una y otra vez como destellos de un tiempo con el que el presente se enlaza en una estrecha sintonía de aspiraciones y pareceres, de visiones en común³¹.

La mayor oposición a lo propuesto por el apropiacionismo crítico, sin embargo, podemos localizarla en la recuperación del vigor de los *neovitalismos* estéticos que se produjo a finales de los años setenta, basados en un retorno a la pintura y a un citacionismo recurrente. Sobre todo en la prácticas pictóricas de la transvanguardia italiana se ensayaba la disolución de todo pensamiento crítico que cedía ante el principio del placer, junto a un ensalzamiento de los aspectos más inmediatos e intensos de la experiencia de vida. Se trataba de recuperar una estética idealista haciendo que la retórica, nuevamente, deviniese estética³². Desde esta posición, la historia

era entendida como una mera transmisión de lenguaje³³. La estetización propuesta del pensamiento y de la verdad hacía innecesaria -e inviabile- cualquier acción de politización del arte que nunca podría convivir en competencia con la recuperación del sentido positivo del mito (si bien ahora en forma de devenir, de acontecer). En efecto, muchos de los principios propuestos evitaban todo aplazamiento del presente. Se generalizaba la concepción de la realidad como espejo de los propios deseos³⁴ (lo que quizá no implicaba sino un debilitamiento del "yo", minimizado en función de su propia supervivencia). En esta propuesta de postmodernismo estético, que quizá podríamos denominar como "afirmativo" (y no necesariamente "conservador"), se vislumbraba la intención de circunscribir la acción del arte a suponer, nuevamente, un espacio de lo *sublime*. Éste se presentaba como ideal mezclado, generalmente, con ese sentir de pérdida irreversible y de renovado nihilismo que asume los caracteres de un imposibilismo no carente de nostalgia, como la que también aparece, por ejemplo, en los textos de Baudrillard³⁵.

Es especialmente notorio a este respecto que la retórica que acompañó la resurrección de la pintura a finales de los sesenta reaccionase específicamente en contra de todas las tácticas de las dos décadas anteriores que trataron de revelar los supuestos soportes ideológicos de la pintura, así como la ideología que ésta, en última instancia, apoyaría. De hecho, la pintura se presentaba, por estos años y para muchos, como la única esperanza de salvar el *high art*³⁶. Su misión parecía centrarse en este momento en un intento de compensar la "pérdida" de la realidad a través de una intensificación de la subjetividad³⁷, reclamando una base de acción principal: un pragmatismo en relación con los efectos de las expresiones³⁸. Además, la indiferenciación del tiempo que proponían muchas de ellas, el espacio de lo indistinto (fusión seguramente de "el antes y el después, el recuerdo y la espera"³⁹) que bien pudiera aparecer como premisa conceptual del eclecticismo pictórico de estos años, reforzaba la idea de un presente no exaltado, apenas dinámico, que ya no se conformaba como espacio de revelaciones momentáneas⁴⁰ - aquellas que iluminaban una presencia mesiánica- sino como lugar donde el subjetivismo de "una sensibilidad hiperestimulada"⁴¹ se hacía predominante. De ahí toda la vuelta a materiales y formas de trabajo antiguas, tanto en el ámbito de la pintura como de la escultura: la pintura al fresco, los bronce, o el intenso impulso hacia la apropiación de temáticas y narrativas antiguas y mitológicas. Un ecléctico historicismo en el que viejas y nuevas modas y estilos eran reciclados y reutilizados⁴², un arte apropiacionista que se va a ver enfrentado a las

prácticas del apropiacionismo crítico, para las que esa vuelta orgánica a la historia no implicaba sino una reducción, una historia que negaba la historicidad de formas y materiales, en realidad una “ahistoria”, una huida o escapismo *post-historie*⁴³. Para Hal Foster esta reducción se observa, sobre todo, en la tendencia a que lo clásico retorne como pop y lo histórico-artístico como *kitsch*. Foster pone los ejemplos del uso de un orden *pop-camp* en la arquitectura (Carles Moore, Robert Stern) y la utilización de referencias historicistas *kitsch* en pintura (Schnabel). No obstante, y aunque muchas de estas propuestas plantean la Postmodernidad como un acercamiento a la tradición en términos similares a como la modernidad diseñó una cierta redención de la historia, la iluminación de un pasado degradado⁴⁴ para Foster esta estrategia crítica -que se remontaría al tiempo de la "Querelle des Anciens et des Modernes"- se reduciría a menudo a una oposición abstracta e histórica entre la tradición y el talento personal. Una operación redentora que llegaría a obras como *Glass House* de Philip Johnson, en el que la recuperación de formas históricas se convertiría en “materia de dandismo y erudición narcisista”⁴⁵.

Ciertamente, la mirada al pasado vino acompañada de la recuperación de muchos de los tópicos y lugares comunes que los últimos movimientos de vanguardia creían haber conseguido echar por tierra, entre ellos el renacer de los individualismos egotistas y el valor exclusivo de la obra de arte como objeto de placer. Reflejos inmediatos de una estetización generalizada de la experiencia de vida, ocultadora en la mayor parte de las ocasiones de sus enunciados, de sus premisas. No es extraño, por todo ello, que el compromiso social y político del arte en la Postmodernidad, y en especial para la práctica apropiacionista radical, suponga un intento de poner freno a la transformación de la teoría social y la discusión socio-crítica en una nueva conciencia estética, o, al menos, en unos valores estéticos, en particular, “en el fascinante poder de la indiferencia”⁴⁶.

II. UNA NUEVA CRÍTICA POLÍTICA DEL ARTE

Muy numerosas han sido las reflexiones durante las dos últimas décadas sobre la naturaleza de los métodos de análisis *social* de las producciones culturales y, más concretamente, de las manifestaciones artísticas. Una cuestión compleja cuya problemática, lejos de estar centrada en el desarrollo de metodologías o sistemas de análisis, afecta, fundamentalmente, a su objeto. Una reflexión que hemos de considerar hoy

clave dentro de lo que debe ser entendido como los principios operativos fundamentales de la Teoría de la Postmodernidad, sobre todo después del recurrente cuestionamiento de los conceptos fundacionales del análisis marxista, en particular el de ideología. Un concepto éste que, sin embargo, sigue siendo recurrente en las obras de autores como Stuart Hall, Terry Eagleton o N. Fraser, quienes siguen defendiendo su relevancia en el análisis de las producciones culturales⁴⁷.

El análisis *ideológico* del arte tenía su razón de ser en la especial relación que algunos sistemas de producción cultural, como las artes plásticas, tenían, para el marxismo, con lo que vino a denominarse “falsa conciencia”. Una especificidad sensitivo-visual que se pensaba directamente conectada con lo más profundo de las ideologías prácticas⁴⁸. Entendido el arte como perteneciente a la esfera de lo ideológico, se presuponia en él un potencial para actuar en el mundo mediante valoraciones, pudiendo ocultar, deformándolas, las relaciones sociales reales, o imposibilitando la toma de conciencia de los modos de ser y vivir. En definitiva, un sistema, el del arte, con capacidad no sólo de cohesionar socialmente a hombres y mujeres actuando sobre los campos sensitivos y emocionales, sino de proveer “imaginarias resoluciones de las contradicciones sociales reales”⁴⁹, de conciliar términos opuestos. Desde aquí, incluso, podríamos explicar el porqué del desarrollo de esa forma ideológica secundaria que es la figura del autor, a la que Foucault atribuye la función de neutralizar y resolver las contradicciones que se encuentran en una serie de textos y gracias a la que se concilia la incompatibilidad de sus elementos, percibiendo coherencia en contradicciones fundamentales⁵⁰.

En estas conciliaciones radicaría la capacidad de la ideología para estructurar los mismos conocimientos de forma distinta, incitando a comportamientos opuestos y complementarios a la vez: “ejercer el dominio y aceptar ser dominados”⁵¹. Una atribución de potencial *ideológico* al arte que, en cierta manera, ya se vislumbraba, aunque en estado embrionario, en el pensamiento de Kant, al situar la estética entre los ámbitos práctico y teórico de la filosofía y al definir el juicio estético como el intermediario entre los juicios de hecho y los juicios de valor⁵². De esta manera, la función del arte no sería teórica, sino práctico social⁵³. En este sentido, habrían jugado un papel de decisiva importancia a lo largo de la historia del arte conceptos como el de armonía o belleza. Éstos implicarían al arte en esa labor de conservación de un sistema de poder y dominaciones, al ser la

armonía presente en el ideal clásico el triunfo sobre lo heterogéneo, el "signo majestuoso de una ilusoria positividad"⁵⁴.

Para Adorno la estética tradicional, Hegel incluido, alabó la armonía de la belleza natural porque proyectaba la satisfacción personal del dominador sobre lo dominado⁵⁵. Desde la armonía o desde el concepto de belleza el arte colaboraría con el pensamiento ideológico en esa mistificación capaz de sublimar aspiraciones sociales y personales, deseos, desplazando hacia lo imaginario las necesidades reales de la sociedad. El empleo de conceptos como "armonía" o "belleza" por las clases dominantes de todas las épocas como atributos ontológicos del arte y como expresión material de una sociedad jerarquizada, tendrá que verse, sin embargo, finalmente enfrentado con el espíritu revolucionario y con la toma de conciencia popular que acaba "identificando el arte y la belleza con la opresión"⁵⁶.

No obstante, la compatibilidad entre el respeto por la tradición artística y la simbología política de la obra no ha dejado de tener paradójicas manifestaciones⁵⁷. Por ejemplo, la decisión del conservador del Museo del Louvre del 3 de Fructidor, año II, de eliminar de la serie de Rubens sobre María de Médicis todas las señales del feudalismo iba acompañada de la respetuosa matización "en la medida de lo posible, sin dañar las obras"⁵⁸. De hecho, y a medida que la Revolución francesa se fue desarrollando, la tendencia predominante fue a tratar de detener la práctica iconoclasta en nombre de la defensa de la tradición estética e histórica⁵⁹. En otras revoluciones posteriores, artistas como Philippe Auguste Jeanron o Gustave Courbet se verán comprometidos en la difícil situación de apoyar activamente a los movimientos revolucionarios del momento y al mismo tiempo en defender la tradición artística y las obras símbolos de la tradición conservados en el Louvre⁶⁰.

Actuando desde una cierta matriz hegeliana, el análisis de la relación entre recepción de imágenes e ideología contradecía algunos de los principios fundamentales de la historiografía artística tradicional, sobre todo el referido a la compleja relación entre racionalidad y arte, al concebir las obras de arte capacitadas para conducir al conocimiento de conceptos⁶¹. Uno de los más explícitos en plantearlo fue N. Hadjinicolaou, quien desarrolló este análisis siguiendo una metodología materialista marxista, aunque no sin establecer algunas discrepancias en torno a ella⁶². En términos generales, el cometido del crítico o historiador de arte que se

moviese en el ámbito del materialismo histórico consistiría en la restitución de la realidad del conflicto de clases a la que perteneciera esa obra y de la que no podría ser separada.

El desarrollo ulterior de la “Crítica Ideológica” supondrá también el rechazo de las teorías de la interpretación menos vinculadas a la crítica política de la sociedad y de la cultura, como la Hermenéutica gadameriana. De ella, sin embargo, se tomará como premisa inicial el carácter no meramente pasivo del receptor o lector de la obra, pero cargando de sentido político esta afirmación hermenéutica⁶³. Se cuestiona el concepto de la comprensión de Gadamer como un “sumergirse en un acontecimiento de la tradición”⁶⁴ cuestionando si esa comprensión no coincidiría, en última instancia, con la sumisión a la autoridad de la tradición⁶⁵.

Sin embargo, el concepto de ideología⁶⁶, y con él todas sus metodologías de análisis, empiezan a declinar en torno a los años cincuenta de nuestro siglo. De hecho, poco a poco el término “ideológico” en su referencia a la teoría estética acaba por ser empleado como equivalente del término “político” para describir arte de la izquierda y para distinguirlo de un arte “estético” o “no crítico” de lo social⁶⁷. No obstante, aún a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta el concepto de ideología se consideraba como uno de los conceptos sociológicos fundamentales de la historia del arte⁶⁸. Los primeros textos que trataron el declive de este concepto lo hacían en función de la “regulación normativa” de la sociedad que se estaba produciendo en Occidente⁶⁹. Aunque la radicalización política de los sesenta condujo a un redescubrimiento del concepto de ideología⁷⁰ asistimos a un nuevo “fin de las ideologías” con la llegada de las teorías postestructuralista y postmoderna. Los antiguos métodos de análisis psicológico o pseudopsicológicos (como los propuestos por Locke o Hume) basados en conceptos como “pensamiento” o “juicio”, se verán sustituidos por una preocupación cada vez mayor por el análisis de proposiciones o enunciados⁷¹.

No obstante, ha sido muy fuerte la resistencia al abandono del concepto de ideología en el análisis social de las producciones culturales. Incluso se ha pensado que la propuesta de Foucault o Deleuze no sería incompatible con una crítica ideológica⁷² o, incluso, con la formulación de una nueva “teoría de las ideologías”⁷³.

La crítica al concepto de ideología, sin embargo, va más allá de lo

que generalmente se considera como “el fin de las ideologías”, es decir, la aceptación de que las prácticas han sustituido al raciocinio (o racionalización)⁷⁴ o que las ideologías (en el sentido de códigos y sistemas discursivos) ya no son determinantes ni realmente sirven para perpetuar y reproducir el sistema⁷⁵. De hecho, se llega a afirmar que “no hay, nunca ha habido ideología”⁷⁶. El rechazo de Deleuze y Guattari, por ejemplo, al concepto de ideología es total: “la ideología es el más execrable de los conceptos, oculta todas las máquinas sociales efectivas”⁷⁷. Esto no implica sino afirmar que los regímenes de signos que expresan las organizaciones de poder no tienen nada que ver con la ideología⁷⁸. Un rechazo que también vemos presente en el pensamiento de Michel Foucault, quien lo planteaba en torno a tres frentes generales. En primer lugar, el empleo del concepto de ideología, para Foucault, carecía de utilidad por significar algo que está siempre en oposición virtual con algo que sería la verdad⁷⁹. Como segunda razón Foucault señalaba el hecho de que la noción de ideología está referida necesariamente al sujeto (entendido como sujeto constituyente, trascendente) concepto que, afirma, debe desaparecer⁸⁰. La tercera razón de este rechazo se centraba en la posición secundaria de la ideología con relación a algo que debe funcionar para ella como infraestructura o determinante económico o material⁸¹. Recordemos a este respecto que para Deleuze-Guattari contenido y expresión nunca son reducibles a significado-significante⁸² ni tampoco reducibles a infraestructura-superestructura. De esta manera, ya no se podría plantear una primacía del contenido como determinante, ni tampoco una primacía de la expresión como significante⁸³ dado que remiten a dos formalizaciones paralelas.

En realidad, sólo la “Teoría del discurso” habría intentado llenar, como afirmara Fredric Jameson, el vacío dejado por el concepto de ideología cuando éste fue abandonado con el resto del marxismo clásico⁸⁴. Ya no se tratará de evaluar los contenidos de los sistemas de conocimiento, sino los procesos y procedimientos mediante los que las creencias, conocimientos y verdades son producidos. Con ello, se suspenden definitivamente las categorías de verdad/falsedad o verdad/ideología. No obstante, aceptar esta suspensión no supone la renuncia a la reflexión sobre los problemas políticos en el análisis de las producciones culturales. Lo que sí implica es un cambio de orientación en su análisis. No se trata ya de un combate a favor de la verdad histórica o estética, sino acerca del estatuto de la verdad y del papel económico-político que ésta juega⁸⁵, es decir, pensar los problemas políticos no en términos de “ciencia/ideología” sino en términos de “verdad/poder”⁸⁶. De esta manera, el problema no está en

dividir entre lo que en un discurso responde a la cientificidad y a la verdad, y lo que corresponde a otra cosa. No olvidemos que para Foucault por verdad debemos entender “un conjunto de procedimientos regulados por la producción, la ley, la puesta en circulación y el funcionamiento de los enunciados⁸⁷ y que estaría ligada circularmente “a sistemas de poder que la producen y la sostienen, y a efectos de poder que induce y la prorrogan”, es decir, a un “régimen de la verdad”⁸⁸. Las implicaciones que esta postura llega a tener respecto a los principios de análisis cultural son muchas. Quizá lo manifestado por Deleuze y Guattari, nos de la medida de su auténtica radicalidad:

No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo esta hecho. Un libro tampoco tiene objeto (...) Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior.⁸⁹

También la desconstrucción derridiana apunta a la inexistencia de un significado trascendental o de una referencia objetiva que pueda ser señalada. La referencia es, en definitiva, cuestión de intertextualidad⁹⁰. La tarea crítica, pues, se ha de desarrollar viendo históricamente cómo se producen efectos de verdad en el interior de discursos (que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos)⁹¹ para constituir, desde ella, una nueva política de la verdad. No nos debe sorprender, por ello, que Jameson centre la distinción entre las obras de arte modernas y las postmodernas de acuerdo con su relación con lo que ha sido denominado “el contenido de verdad” del arte, su reclamación de poseer algo de verdad o valor epistemológico⁹².

Desde esta perspectiva, y concebida la realidad como resultado de una compleja actividad representacional⁹³, la práctica artística postmoderna más crítica va a tratar de efectuar una desarticulación del discurso de la Historia del Arte parodiando las pretensiones de verdad de toda imagen artística tanto en el plano de su verdad testimonial (figuración, realismo, o fotografía) como desde la posición opuesta (abstracción) entendida como verdad oculta tras la superficie aparental de las cosas⁹⁴.

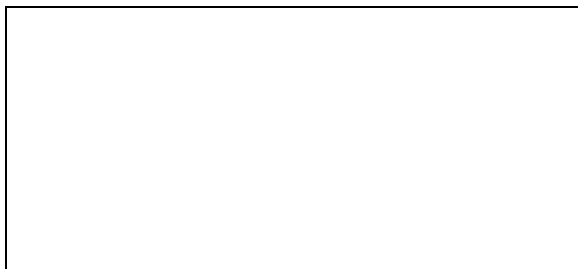
Precisamente en esta línea de investigación son especialmente relevantes las reflexiones lanzadas desde la creación artística por la propuestas apropiacionistas de artistas como Marcel Broodthaers, Louise Lawler, Sherrie Levine o Fred Wilson. De hecho, la crítica política de la recepción estética y cultural que plantean implica una reflexión, ahora desde el mismo ámbito de la creación, sobre los procesos de asimilación de la “verdad” histórica y estética, los regímenes interiores de su poder y sus efectos. También de sus formas de circulación en los enunciados de la Historia del Arte, de sus condiciones de posibilidad y de las configuraciones que han producido las diversas formas de conocimiento cultural y artístico. Se exige el abandono de la evaluación normativa de las obras de arte o de los movimientos en favor de un análisis funcional, que se concreta en un desplazamiento de la atención de las obras de arte hacia su marco institucional. Un desplazamiento que Peter Bürger consideraba como una consecuencia histórica del fracaso de la vanguardia⁹⁵.

Frente al concepto de crítica propuesto en *La ideología alemana* de Marx y que no trataría de hacer visible el carácter falso de la ideología sino articular la verdad desplazada o invertida que ella expresa⁹⁶, la crítica política desarrollada por la práctica apropiacionista de los setenta y ochenta es fundamentalmente un análisis retórico. No obstante, si para *Barthes* la retórica era coincidente con lo que Jakobson llamaba “poética” es decir, el análisis que permite contestar a la pregunta: “¿qué es lo que convierte a un mensaje verbal en una obra de arte?”⁹⁷ en la propuesta apropiacionista la retórica no es tanto ese *elemento* que define la obra de arte específicamente como tal (su lenguaje), como los elementos que conforman su exterioridad: los que la enuncian o presentan. Un cambio pues, de objeto de estudio: de la obra al marco, de la obra a la institución cultural que la contiene⁹⁸.

Desde estos posicionamientos, serán enormes los esfuerzos de la teoría y práctica postmoderna en desarticular la relación significado-significante que para Derrida es la que mantiene el criterio puramente lógico del signo, y que para Baudrillard sería la fundamental articulación del proceso ideológico (aquel que genera el fetichismo de los objetos), dado que éste se produce siempre como fetichismo del significante⁹⁹. De hecho, éste es el tipo de análisis que, en el ámbito del arte, la práctica apropiacionista postmoderna va a desarrollar en primer lugar. Su intención principal va a ser no el análisis de los contenidos de las obras de arte o de la tradición cultural, sino la actuación en torno a lo que comporta su recepción institucionalizada y, por tanto, controlada. No es, desde luego, su intención cambiar la

“conciencia” de la gente sobre lo que debe ser considerado valioso o estética o culturalmente determinante, sino el propio régimen político e institucional de la producción del valor o la verdad cultural. Se trata más bien de un intento de desligar su poder de las formas de hegemonía cultural en las que opera. En este sentido, puede que, incluso, el Museo pueda ser considerado otra institución de confinamiento del mismo tipo que las analizadas por Foucault (hospitales, prisiones, etc.).

Este ambicioso proyecto, sin embargo, no podía partir sino de unos principios mucho más elementales: la suspensión relativizadora de todas aquellas premisas desde las que se despliega la institución. Un desmantelamiento previo de las resistencias a las que tradicionalmente ha tenido que enfrentarse todo enfoque sociológico de la creación, y a las que permanecieron ajenos la mayor parte de los estudios de los teóricos marxistas¹⁰⁰, limitados al estudio de la “ideología” contenida en la obra, valorando muy poco lo exigido, lo operado por el discurso que la contiene, por el ensamblaje *maquinico* con otros ámbitos exteriores de producción de significado con los que funciona. Las llamadas “mistificaciones estéticas” propuestas por Duviganud y Pierre Bourdieu a finales de la década de los setenta, tendrían mucho que ver con ello, a no ser por la adscripción que estos autores hacen de aquéllas a la esfera de la ideología. Una problemática la de estas premisas de la propia “institución arte” que recupera cierta actualidad en los últimos años de la década de los ochenta no sólo por las manifestaciones iconoclastas acontecidas en la antigua Unión Soviética¹⁰¹ (y a las que harán directa alusión muchas de las obras del artista ruso Afrika, entre otros) sino, sobre todo, en las nuevas manifestaciones de censura en EEUU que dieron lugar a las llamadas “Culture wars” que comentaremos más adelante. Acontecimientos que suscitan nuevamente la cuestión de los umbrales de tolerancia política de la recepción del objeto cultural y cuál ha de ser su respuesta dentro de los parámetros de una teoría estética actual.



Afrika (Sergei Bugaev). *Angel*. 1994.

Quizá la resistencia al análisis social de la producción y recepción estéticas que sigue perdurando con más fuerza sea la que posee el carácter más idealista, derivada de la aureola “religiosa” a la que se sigue invistiendo a la obra de arte. El temor a ver dañada la naturaleza autónoma del hecho artístico sería su origen principal. Precisamente, la crítica a las “mistificaciones estéticas” de Duvignaud hace especial hincapié en estas formas idealistas de aproximación al arte, tanto en sus formas más tradicionales (el arte como contemplación, "belleza absoluta", actividad solitaria del genio y fruto de la soberana inspiración individual) como en sus formas más modernas: el arte como “anti-destino”, "moneda de lo absoluto"¹⁰². Esta resistencia vendría derivada de la influencia ejercida por las teorías formalistas del arte, que giran en torno a la autonomía absoluta de la obra. La crítica lanzada contra ella en las apropiaciones artísticas de Sherrie Levine, Cindy Sherman, o Allan McCollum supone el reconocimiento de una dicotomía entre factores puramente artísticos y factores no artísticos así como su perversión paródica. En realidad, el potencial crítico del arte no es ya el ser capaz de llevar a cabo un desenmascaramiento de las ideologías sociales totalitarias, sino poner en cuestión la ideología artística totalitaria, es decir, la generalizada y excluyente idea de que el arte es “la administración de la percepción en el nombre de fines estéticos y espirituales”¹⁰³. Hauser ya había subrayado que la resistencia a la interpretación sociológica de las creaciones espirituales parte de la hipótesis de que una obra de arte constituye un sistema independiente, encerrado en sí mismo y acabado, cuyos momentos o elementos constituyentes pueden ser explicados desde su dependencia interior y recíproca, sin que sea necesario en ningún caso referirse al origen y a las repercusiones del sistema¹⁰⁴. Para Hauser, los defensores de la interpretación del arte como "sistema independiente", es decir, los seguidores de la máxima del "arte por el arte"¹⁰⁵ afirman la independencia absoluta de sus efectos, atribuyéndola enteramente a la perfección “microeconómica” de la obra. Por ello, toda referencia a una realidad ajena a la obra destruiría irremediamente la ilusión estética¹⁰⁶. Éste sería también el origen del tipo de relación entre obra y receptor que Benjamin califica de “aurática”¹⁰⁷. El aura procede del rito de culto, aunque Benjamin piensa que la esencia de la recepción aurática también caracteriza al arte desacralizado tal y como se ha desarrollado desde el Renacimiento¹⁰⁸. No obstante, la idea decisiva de Benjamin es que mediante la transformación de

las técnicas de reproducción podríamos creer en un cambio radical de los modos de percepción, y, desde él, una de transformación completa del arte. La recepción contemplativa característica del individuo "burgués" nos propone Benjamin, se vería reemplazada por la recepción de las masas "divertida y racional a la vez"¹⁰⁹. De este modo, el arte basado en el ritual sería sustituido por el arte basado en la política. Las teorías formalistas de análisis del arte, por el contrario, requerían la interpretación "pura" de la obra, promoviendo un inevitable proceso de desprendimiento de ésta de la esfera social de su producción, reteniéndola en un espacio privilegiado y distante.

Para Duvignaud las argumentaciones que se fundan en la creencia de una esencia del arte relacionan al artista con una realidad esencial absoluta, diferenciada de la vida concreta¹¹⁰. No es extraño, pues, que una de las resistencias más comunes a las que se ha tenido que enfrentar todo análisis social de la creación artística haya sido la surgida del temor de que un enfoque de naturaleza sociológica de la creación artística no fuese más que un razonamiento acerca de lo no esencial del arte, dado su carácter específico. Una tendencia cuyos antecedentes más inmediatos los podríamos encontrar en algunas de las proposiciones de los formalistas rusos entre 1915 y 1930 o en el *New Criticism* anglosajón, así como en algunas corrientes estructuralistas. Muy relacionado con este concepto de una esencia del arte estaría el del origen primitivo de las artes y el de su evolución lineal y progresiva, que inevitablemente parte de una premisa fundada en una visión del ser humano concebido como sujeto universal. Estaría, por tanto, ligada al "evolucionismo" o el "historicismo" de Spencer, Comte, Durkheim, o Bergson. Su crítica sería a la concepción de la historia como un *continuum*, planteada ya por Benjamin en sus *Tesis de la filosofía de la Historia*¹¹¹. Recordemos que para Benjamin todo presente es una experiencia original, y es precisamente en este principio en el que podemos determinar el principal alejamiento de éste con respecto al materialismo histórico. No en vano, esta crítica va a ser recuperada y planteada como central en la práctica artística postmoderna, concentrada en una dinámica de desplazamientos y rupturas estratégicas de la linealidad que caracteriza el discurso de la historia del arte y de la institución museo. También la referencia al desplazamiento de la "mesa de operaciones" propuesto por Foucault trataba de mostrar cómo nuestro sistema histórico de pensamiento, que surge a mediados del s. XIX, obliga al conocimiento a un desarrollo cronológico continuo que, efectivamente, concilia la incompatibilidad. Para

Foucault nuestra cultura universaliza y “psicologiza” todo conocimiento a base de trazar su curso en un infinito regreso a los orígenes.

Imposible es, sin embargo, pensar la posibilidad de un análisis político de la recepción y mediación estética en la Postmodernidad sin considerar la viabilidad de una crítica a la representación. Un concepto que guarda profundas relaciones con el de ideología, y que no podemos abordar sin una referencia a él. Baste recordar que, para Marx, en toda ideología los seres humanos y sus condiciones aparecen al revés como en una cámara oscura, que, en ella, la vida efectiva de las personas sale a escena, se desubica, se distorsiona, que, en definitiva y como afirmara Sarah Kofman, “se representa”¹¹².

Ciertamente, el análisis de la relación entre representación y poder en nuestra cultura así como el problema que esta relación implica en la investigación histórico-artística constituye uno de los elementos fundamentales del Postmodernismo. De hecho, sus manifestaciones artísticas más radicales están caracterizadas por su resolución a usar la representación en contra de sí misma para destruir el vinculante o absoluto *status* de cualquier representación¹¹³. No sería aventurado afirmar que la teoría de la postmodernidad estética es, pues, la denuncia del potencial políticamente activo que reside en toda representación, como garantía mantenedora de todo sistema de poder, de toda estrategia de exclusión. No obstante, la nueva crítica política no está orientada a la revelación de lo que existe tras el espacio de representación creado por toda manifestación humana, su escondida verdad (recordemos que se parte ahora de la previa anulación de toda oposición verdad-ideología). Lo que se pretende ahora es determinar a quién corresponde, a quién favorece ese determinado concepto de verdad transmitido por la representación, de qué forma parte como condición de posibilidad, como sistema de actuación. No es, por tanto, un análisis de los contenidos de la imagen, de lo narrado, sino de sus presupuestos de verdad, de los discursos institucionales e históricos que lo acompañan, enuncian o transmiten.

La teoría postmoderna exige, pues, la crítica a la concepción tradicional de la representación como sustitución o como imitación (*Vorstellung*-representación, en el sentido de una actividad simbólica y *Darstellung*, presentación, pero en el sentido de una presentación teatral), es decir, la polarización de este concepto en torno a los principios de ausencia-presencia. De hecho, la concepción idealista de la presencia del significado

previo a todo acto de enunciación es el origen que justifica toda la serie de oposiciones valorativas que conforman la tradición: realidad/apariencia; presencia/ausencia¹¹⁴. A este respecto, es bastante clara la afirmación de Gombrich "Todo arte es 'hacedor de imágenes' y toda creación de imágenes es la creación de sustitutos"¹¹⁵. Como referencia y crítica directa a ésta, y sobre la que volveremos más adelante, la exposición de la serie *After Walker Evans* de Sherrie Levine (compuesta por "re-fotografías de este autor) se presentaba con el lema: "a picture is no substitute for anything"¹¹⁶. A través de una estrategia apropiacionista Sherrie Levine trataba de dislocar la tradicional naturaleza representacional del arte. La obra, al rechazar la función de sustitución que plantea Gombrich, se configuraba como crítica de la representación, desarticulando toda relación de poder presente en la "generación de sustitutos".

No es sólo, sin embargo, el rechazo de la pertenencia del arte a un espacio no representacional lo que permite el desarrollo de una práctica crítica efectiva del concepto clásico de representación, sino también el inhabilitar la presuposición "transparente" de toda representación. Todo sistema de representación siempre gira en torno a la puesta en marcha de mecanismos que sirvan para ocultar su carácter secundario, permitir que la representación no pueda ser considerada más que el mundo en su propia enunciación. Por ello, trata de eliminar, a través de diferentes estrategias, la corporeidad del espacio sobre el que se proyecta, hacerlo transparente, suprimir toda evidencia del aparato representacional. La especial importancia de este aspecto radica, como afirmaba Craig Owens, en que los medios artísticos más contemporáneos, como la fotografía y el cine, están también basados en la clásica perspectiva de centro único, es decir, son también medios "transparentes". El empleo de la fotografía en muchas de las prácticas apropiacionistas (Sherrie Levine, Louise Lawler, Cindy Sherman, Allan McCollum, etc.) trata de demostrar cómo tal transparencia se consigue, en realidad, a través de una estrategia de ocultación¹¹⁷. Ciertamente, las obras de arte clásicas consiguen esa transparencia al eliminar los dos polos (emisión y recepción) que constituyen el aparato representacional de la imagen. Sólo la eliminación de éstos las permite actuar como verdaderas máquinas para determinar la relación a establecer con el espectador e, incluso, a influir en sus creencias o comportamiento. Una transparencia que provendría, en gran medida, de una aparente ausencia del autor¹¹⁸. En este sentido, la propuesta de Levine, sobre todo en sus fotografías de fotografías de otros autores, incidiría de lleno en el rechazo de la práctica doble que Louis Marin propone realizada por el

sistema clásico de representación¹¹⁹. En ellas la fotografía actúa como soporte y como una superficie que opera la duplicación de la realidad (pero en este caso la realidad ya es entendida como representación). El soporte deja de aparecer neutralizado, asumido técnica e ideológicamente transparente. Ya no es invisible y deja de ser condición de visibilidad. Es interesante recordar a este respecto que Gombrich consideraba la imagen como una "copia esencial", una réplica que trata de "presentar lo que representa."¹²⁰

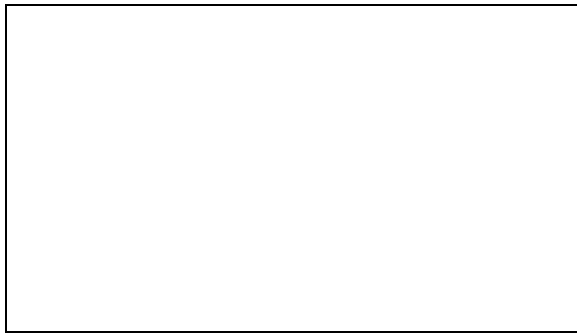
3. LA FUNCIÓN MEDIÁTICA DE LA OBRA DE ARTE EN LA POSTMODERNIDAD

Para Jürgen Habermas la experiencia estética no es sólo capaz de renovar las interpretaciones de las necesidades a la luz de lo que percibimos en el mundo, sino que también sería capaz de intervenir en la articulación cognitiva de las experiencias normativas, transformando la manera en que estos elementos se refieren unos a los otros¹²¹. No es extraño, por ello, que la postura de Habermas opte, al considerar la obra de arte, por ver en ella una posible función de *mediación*. Sostiene que las experiencias estéticas, las interpretaciones cognitivas y las expectativas normativas no son independientes entre sí. Esto significa que los discursos estético, práctico-moral y "factual" no están separados entre sí por un abismo, sino que están ligados de múltiples formas - y ello aunque las pretensiones de validez estéticas, práctico morales y cognitivas representan diferentes categorías de validez que no pueden reducirse a una única categoría¹²². El ejemplo que propone es el de la novela de Peter Weiss *La estética de la resistencia*¹²³. Lo que plantea con él es la posibilidad de que las obras de arte, perdida su aura, puedan "recibirse de maneras iluminadoras", un intento de reconectar la cultura moderna con la praxis cotidiana, a la manera propuesta por Brecht y Benjamin¹²⁴. Ciertamente, la recepción del arte sería uno de los tres aspectos incumplidos del proyecto de la Modernidad y la gran insatisfacción de la Vanguardia. Para Peter Bürger el receptor de las obras de vanguardia descubre que el método de apropiación de objetivaciones intelectuales que se ha formado para las obras de arte orgánicas es ahora inadecuado. El receptor no se puede resignar sencillamente a describir el sentido de una parte de la obra; intentará entender el propio carácter enigmático de la obra de vanguardia. Para ello ha de situarse en otro nivel de la interpretación¹²⁵. Esto produce un "shock" en el receptor. Tal negación de sentido es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el

receptor, privado del sentido, se cuestione su particular *praxis* vital y se plantee la necesidad de transformarla: “El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la *praxis* vital de los receptores”¹²⁶. Sin embargo, esta función mediática de la obra de arte de vanguardia se demuestra ineficaz. Aceptando incluso que a través de la problemática del “shock” se pueda conseguir la ruptura de la inmanencia estética, de ésta no se deriva una determinada tendencia en los posibles cambios de conducta de los receptores. Según Bürger aunque el público contesta a la provocación de los dadaístas con un furor ciego “apenas se dan cambios de conducta en la *praxis* vital de los receptores, incluso debemos preguntarnos si la provocación no refuerza más bien las actitudes vigentes que se expresan notoriamente en cuanto se les da ocasión”¹²⁷. Una situación que, incluso, se agrava más cuando el “shock” es esperado, cuando a través de la repetición se institucionaliza y se convierte en un objeto más de consumo. La “neovanguardia” institucionalizaría así la vanguardia como arte y negaría las genuinas intenciones vanguardistas. Precisamente por ello, la práctica de apropiación postmoderna se concentra, fundamentalmente, en la reflexión sobre este proceso de institucionalización de la intención de “shock” vanguardista. Las repeticiones de los “happenings” y “performances” de Yves Klein por parte de Mike Bidlo a principios de los años ochenta son buenos ejemplos de ello. La intención de “shock” y la apertura de vías emancipatorias a través de la recepción de la obra de arte o el acontecimiento artístico queda, en estas apropiaciones, relegada a un plano secundario frente a una reflexión sobre aquéllas como prácticas de innovación lingüística. Lo mismo podríamos afirmar del potencial político del *ready-made*. La ruptura de los convencionalismos en la recepción de la obra de arte que pretendía el desplazamiento de un objeto de uso cotidiano hacia la definición de “arte” aparece ahora también como proyecto insatisfecho o incumplido, asimilado a la pretensión de una continuidad en el desarrollo del lenguaje estético¹²⁸. Las acumulaciones de objetos en las series de *Compositions trouvée* de Guillaume Bijl serían un reciente ejemplo de esta reflexión sobre la neutralización del carácter antiartístico del *ready-made*, que sólo se podía canalizar a través de la sustitución del objeto no artístico por el objeto “convencionalmente artístico” que es producido por la industria de la decoración a través de reproducciones e imitaciones: bustos de escayola, figuras decorativas para el jardín, etc.

No obstante, existe una vía dentro de la práctica apropiacionista crítica que sigue empleando algunos de los recursos desarrollados por Brecht de

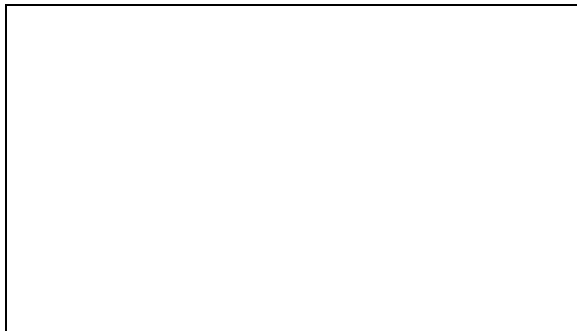
cara a la conservación de una cierta función mediática de la acción artística. Ésta va a estar basada en la ruptura de los procesos institucionalizados de recepción de los contenidos de las obras de arte y los objetos culturales. Asumiría su más alto interés en la reflexión sobre los procesos de recepción conflictiva del espectador de los contenidos políticos y simbólicos de una obra. Esta práctica consistiría en introducir el sistema de rupturas y dislocaciones brechtiano en la recepción del objeto cultural, y tiene un modelo ejemplar en la obra de Krysrtof Wodiczko. Ésta presupone una redefinición del poder y una comprensión de sus conexiones con la representación institucional. Estará íntimamente relacionada con la visión de Michael Foucault del poder como una cambiante red de relaciones históricas específicas¹²⁹.



Krystof Wodiczko. New Year's Eve projection on Soldiers and Sailors Memorial Arch. Grand Army Plaza. Brooklyn, Nueva York. 1985.

La obra de Krysrtof Wodiczko se desarrolla a través de una práctica apropiacionista del monumento y del edificio público y su intervención a través de la proyección de diapositivas que se superponen a su materialidad física¹³⁰. Este enfrentamiento crítico alerta de la capacidad del monumento no sólo de memorar sino también de movilizar y confirmar creencias e idearios políticos. El objetivo de Wodiczko es el de dislocar la labor ideológica del monumento, evidenciando la vigencia de los idearios tradicionales y la permanencia de los mismos intereses económicos, sociales y políticos a través del tiempo. La función mediática de su propuesta reside en que trata de activar la recepción distanciada del monumento. Sus apropiaciones pretenden que el espectador sea consciente de las relaciones e intereses que subyacen bajo la memoria colectiva¹³¹ y la estética supeditada a ella. A través de la estrategia del montaje Wodiczko introduce elementos

extraños en la estructura original del monumento, produciendo una imagen extrañamente coherente y natural. Una estrategia que coincidiría, en este sentido, con la intervención de Jeff Koons en la ciudad de Münster para "Skulptur projekte in Münster" de 1987, que también pretendía interrumpir los hábitos diarios de observar y pensar las imágenes que nos rodean. El monumento apropiado por Koons era la estatua a tamaño natural y en bronce del "Kiepenkerl", inaugurada en 1953. Esta sustituía una anterior escultura del "Kiepenkerl" que se hizo especialmente popular cuando, durante la guerra, y habiendo sido bombardeada toda la ciudad, sólo ella permanecía en pie, aunque poco antes de 1945 acabase por ser destruida por la tripulación de un vehículo acorazado. La imagen del "Kiepenkerl" es un símbolo explícito de lo que es omnipresente, aunque casi invisible, para el que visita por primera vez Münster. La intervención de Koons consistió en sustituir esta estatua por otra idéntica pero de brillantísimo acero inoxidable. A través del intenso efecto de atracción y rechazo que produce el "Kiepenkerl" de Koons se invocaba un particular tipo de degradación (y falsificación, o perversa renovación) de la historia¹³².



Jeff Koons. *Kiepenkerl*. Instalación. Münster. Alemania. 1987

Una vía de investigación, por tanto, centrada en torno a la psicología de la recepción del monumento y a las modificaciones en su percepción habitual. Tanto en la obra de Koons como en las intervenciones de Wodiczcko el espectador queda inseguro sobre la naturalidad del nuevo "cuerpo" que se produce, quedando expuesto a los contenidos latentes en el monumento. La recepción habitual, acostumbrada, queda interrumpida. La modificación de la recepción de la obra monumental planteada por Wodiczcko sigue, sobre todo, algunas de las propuestas de Bertold Brecht, especialmente su estrategia del "extrañamiento". Wodiczcko llega incluso a describir su trabajo como "teatro épico arquitectónico"¹³³. No obstante, y en

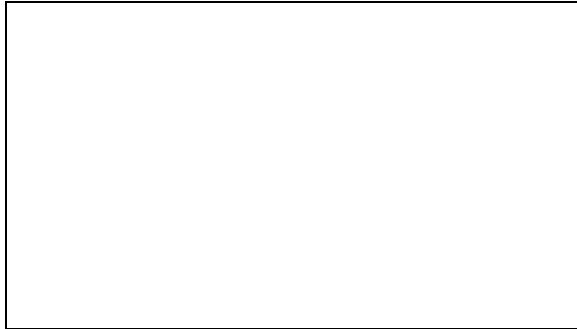
vez de crear “un espectáculo que comenta las condiciones sociales”¹³⁴ lo que hace es “exponer el espacio social en sí mismo como espectáculo”, es decir, interviene el lenguaje de los edificios y monumentos “interrumpiendo su complicidad con otros sistemas envueltos en el mantenimiento del poder”, como acertadamente proponía Ewa Lajer-Burcharth¹³⁵.

No obstante, la reflexión del apropiacionismo crítico postmoderno sobre la función mediática de la obra de arte tiene su potencial principal en un tercer frente, relacionado con el concepto de pérdida de autonomía del hecho artístico que propuso Benjamin a través de los medios técnicos de reproducción. En el fondo late un problema previo que es la misma intencionalidad social del artista, ya que, para Benjamin, su compromiso depende de una apropiación de los medios de producción, una apropiación técnica en su sentido más amplio. No es extraño, por ello, que Benjamin criticase la dualidad común a la hora de hablar de un cierto compromiso en arte, en virtud de la cual por una parte ha de exigirse de la ejecución del poeta la tendencia correcta y, por otra, parte el derecho de esperar calidad de dicha ejecución. Para Benjamin esta fórmula es, desde luego, insatisfactoria, “en tanto que no nos percatamos de cuál es la interconexión que existe entre ambos factores, calidad y tendencia”¹³⁶. El concepto de *tendencia* en Benjamin va más allá de lo que es una mera manifestación de intenciones. También más allá de un posicionamiento frente a la realidad social ante la cual se ha de suscitar un impulso crítico o reformador concreto y cuyo vehículo es el artístico. Para Benjamin la concordancia política de una obra literaria, por ejemplo, sólo se da si existe *concordancia literaria*:

esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política *correcta*, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su *tendencia literaria*.¹³⁷

Ésta última consiste, para Benjamin, en un progreso o un retroceso de la técnica literaria. Por esta razón en el concepto de *técnica*¹³⁸ reside la posibilidad de que los productos literarios resulten “accesibles a un análisis social inmediato y, por tanto, materialista”¹³⁹. Esto permitiría, a su vez, superar la estéril contraposición entre forma y contenido. El artista ha de mostrar su solidaridad con el proletariado no según su propio ánimo, sino como productor: “el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse, o mejor aún elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de

producción”¹⁴⁰. Benjamin consideraba errónea la postura de la literatura activista de la época manifestada por autores como Döblin, que sustituyeron la dialéctica del materialismo por una posición "espiritualista" y en donde el socialismo se presentaba como un cierto distanciamiento de la teoría y *praxis* del movimiento obrero radical. La posición de tal escritor se limitaba a adoptar un lugar "junto al proletariado" llevando a cabo un "mecenazgo ideológico"¹⁴¹ que Benjamin llega a calificar de reaccionario. La crítica de la literatura radical de izquierdas de autores como Erich Kästner o la de publicistas como Mehring o Tucholsky se dirige en Benjamin hacia la "complacencia contemplativa" en que convierten a la lucha política. Ésta, un medio de producción, se transforma en artículo de consumo. Frente a ellos, apuesta por el concepto de "transformación funcional" acuñado por Brecht. Éste surge como la modificación de las formas y de los instrumentos de producción en el sentido de "una inteligencia progresista". Este enfoque, evidentemente, está en contra de toda "renovación espiritual" que no puede sino armar, abastecer al sistema de producción de material revolucionario sin transformarlo. La justificación de esto para Benjamin consiste en la enorme capacidad del sistema burgués de producción y publicación para asimilar y propagar temas revolucionarios sin poner en peligro su misma consistencia y la consistencia de la clase que lo posee. Benjamin aprecia el vigor revolucionario del dadaísmo, con su crítica a la autenticidad del arte y su proposición fragmentaria que perdura en los fotomontajes de J. Heartfield "cuya técnica ha hecho de las cubiertas de los libros un instrumento político"¹⁴². El empleo de los medios fotográficos en la línea de autores como Renger-Patsch es, sin embargo, fuertemente criticado por Benjamin, por participar de esa función económica que ofrece la fotografía y que es la de llevar a las masas aquellos elementos que "se hurtaban antes a su consumo (la primavera, los personajes célebres, los países extranjeros)"¹⁴³. La crítica de Benjamin a la Nueva Objetividad va aún más lejos, considerando que ésta ha hecho objeto de consumo a la misma "lucha contra la miseria (...) renovando desde dentro el mundo tal y como es (...) renovarlo según la moda"¹⁴⁴. Crítica que reaparece en la proposición apropiacionista de la artista norteamericana Sherrie Levine en su serie *After Walker Evans* (1981) quien, al "re-fotografiar" algunas de las imágenes que Evans tomara en zonas rurales de Estados Unidos durante la crisis económica del 1929 lanza nuevamente una crítica a ese proceso de estetización del conflicto que detestara Benjamin, a esa capacidad de renovación inmutable del mundo que proporciona un determinado empleo de los medios técnicos de producción¹⁴⁵.



Sherrie Levine. *After Walker Evans*. 1981. Fotografía en B/N.

Desde la óptica benjaminiana el empleo de los nuevos medios, ya fuera la fotografía o los de difusión gráfica como el periódico, debían estar orientados a suscitar el fin de las distinciones convencionales de los géneros artísticos o literarios, de las funciones de investigador y divulgador, o la diferencia entre lector/espectador y autor:

sólo la superación en el proceso de la producción espiritual de esas competencias que, en secuela de la concepción burguesa forman su orden, hará que dicha producción sea políticamente adecuada; y además dichas barreras competitivas de ambas fuerzas productoras, levantadas para separarlas, deberán quebrantarse conjuntamente¹⁴⁶

La solidaridad del especialista con el proletariado no podría ser así sino mediada¹⁴⁷. Para Benjamin los activistas y los representantes de la nueva objetividad "no pudieron abolir el hecho de que la proletarización del intelectual casi nunca crea un proletario" precisamente porque "la clase burguesa le ha dotado, en forma de educación, de un medio de producción que, sobre la base del privilegio de haber sido educado, le hace solidario de ella, y más aún, a ella solidaria de él."¹⁴⁸ La eficacia mediadora que exige Benjamin del artista contradice también la postura destructora a la que se limitaban autores como Maublanc. La propuesta de Benjamin es conseguir la transformación funcional de la obra, organizar a los trabajadores espirituales en el proceso de producción y lograr la socialización de los medios espirituales de producción¹⁴⁹. Por esta razón, cuanto más adecuadamente sea capaz el artista de orientar su actividad a esta tarea más justa será su tendencia y más elevada su calidad técnica¹⁵⁰.

En este sentido, aquellas apropiaciones (“refotografías”¹⁵¹) de Levine, a las que anteriormente hicimos alusión, referidas a la perversión de esta propuesta de Benjamin, asumen la trágica conciencia de un final. Un final que debe ser entendido como la sumisión postmoderna al descrédito de la pérdida de la autonomía del arte y su vinculación inmediata con el espacio social tras la imposible eliminación de la barrera “aurática”. Una eliminación que el empleo de los medios técnicos de producción debería haber ocasionado. Fin del pensar como posible que la fotografía fuese capaz de mantener su condición primera de medio de producción evitando convertirse en artículo de consumo. Se niega así todo potencial de transformación funcional del medio fotográfico y, en general, de cualquier nuevo medio técnico que pudiera desarrollarse. De igual forma se rechazan las aspiraciones manifestadas por Benjamin que la producción artística basada en su empleo llegase a ser capaz de acabar con las distinciones tradicionales de los géneros artísticos, o de las diferencias entre los agentes de producción artística y de sus receptores. Seguramente habrá que esperar hasta finales de la última década de los noventa para ver, en el desarrollo de los nuevos medios electrónicos y de las redes de telecomunicación y en su empleo por parte de los artistas, una reactivación de las esperanzas sobre la posibilidad de esa intención de “transformación funcional” que Benjamin consideraba como propia de la actividad artística, esa apropiación técnica en su sentido más amplio.

Por ello, estas fotografías de fotografías de Walker Evans exigirían del espectador la reflexión sobre un empleo de los medios de producción no mediático ni organizativo. Denuncian así el uso eminentemente representacional de éstos en nuestra cultura. La desviación propuesta por Levine, no obstante, aludiría, irónicamente, a la propuesta de una recepción de las obras de arte como *apropiación*, según Benjamin propusiera.

¹ Una vía, que, sin embargo, parece presuponer una teoría del poder cuyo presupuesto fundamental es que la dominación es omnipotente, derrumbándose, peligrosamente, en la metafísica nietzscheana.

² En este sentido, T. Adorno ya había afirmado que “Es dudoso que las obras de arte tengan eficacia política. Si así sucede alguna vez, se trata en general de algo periférico. Si pretenden esa eficacia, suelen quedarse por bajo de su propio concepto. Su real eficacia social es mediata, es la participación en el espíritu que modifica a la sociedad por un proceso

subterráneo y se concentra en las obras de arte. Tal participación sólo la adquieren por su objetivación. La eficacia de las obras de arte es esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia, y no aquella otra que la praxis manifiesta sugiere a su praxis latente. Su autonomía está muy distanciada de la praxis inmediata." *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1977, p. 305.

³ "El arte político que tenemos en la América postmoderna es un interminable ejercicio de predicar conversos. Como señalaba Adan Gopnik en el *New Yorker* en su crítica de la muestra de la Carnegie International en Pittsburg, consiste básicamente en tomar una idea nada excepcional por obvia- 'el racismo es malo' o 'en Nueva York no tendría que haber tantos miles de pordioseros y pirados por las calles'- y después codificarla de una forma tan enrevesada que cuando el espectador la ha traducido siente el orgullo de estar incluido dentro de lo que llamamos el "discurso" del mundo del arte" (R. Hughes, *La cultura de la queja*, Anagrama, Barcelona, 1994.) Según este autor sólo Boltanski y Kiefer, como artistas calificables de "políticos" podrían ser salvados. La producción del resto de los artistas "comprometidos" no es para él sino "victimista" e "infantil", arremetiendo duramente contra artistas como Barbara Kruger, Jessica Diamond, Karen Finlay o Hally Hughes.

⁴ A este respecto, ver el capítulo "Backlash", de *The Power of feminist Art: The American movement of the 1970's, History and impact*, Norma Broude y Mary Garrad (eds.), Harry Abrams, 1994. Si bien, como ya hemos citado, la crítica al arte activista fue muy dura en los años ochenta también contó con el apoyo incondicional de ciertos sectores de la crítica. Ello colaboró a que los grupos de arte activista sigan siendo en la década de los ochenta muy numerosos, aunque de menores posibilidades prácticas o intervencionistas.

⁵ Ver Franklin Sirmans, *Flash Art*, Junio 1997, p. 69. En este sentido, Brian Willis, afirma que: "(The) fundamental issue for artists in the postwar years has been how to foster critical dialogue while operating in a system that everyone acknowledges as fully commodified.", "Remixing the Art World: Art in the Global Marketplace", *Art in America*, 1992

⁶ Al contrario que en 1970, las quejas de diversos grupos feministas no consiguieron esta vez ningún cambio en la política del museo.

⁷ Según Vattimo, "el ser *no es*; 'que son', es algo que puede predicarse de los entes; el ser, más bien acontece (...) A estas alturas, del ser podemos decir tan sólo que es trans-misión, envío (hacia el futuro): *Über-lieferung* y *Ge-schick*. El mundo se experimenta dentro de unos horizontes constituidos por una serie de ecos, de resonancias de lenguaje, de mensajes provenientes del pasado, de otros individuos (los otros junto a nosotros, como las otras culturas). El *a priori* que hace posible nuestra experiencia del mundo es *Ge-schick*, destino-envío, o *Überlieferung*, transmisión. El verdadero ser no es, sino que se envía (se pone en camino y se manda), se transmite. "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil", en *El pensamiento débil*, G. Vattimo y Pier Aldo Rovatti (eds.), Cátedra, Madrid 1990, p. 29.

⁸ M. Maffesoli, "La socialidad en la postmodernidad", en *En Torno a la Posrmodernidad*, Antropos, Barcelona, 1991, p. 107.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ G. Vattimo, "Dialéctica, Diferencia y Pensamiento Débil" en *El Pensamiento débil*. cit. p. 20.

¹¹ M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1989. Conceptos a los que el propio Vattimo hace referencia en "Dialéctica, Diferencia y Pensamiento Débil", cit. p. 32.

¹² *Verwindung* es la manera de pensar la verdad del ser entendida como *Ge-schick* (destino-envío) y *Überlieferung* (transmisión), en italiano sería equivalente a *rimettersi* (caída distorsionante; ponerse de nuevo a; proyectarse hacia el futuro). A *Andenken* y a *Verwindung* Vattimo añade otra, *Pietas*, "que evoca, antes que nada, la mortalidad, la finitud y la caducidad". G. Vattimo, "Dialéctica, Diferencia y Pensamiento débil", cit. p. 33.

¹³ Mathei Calinescu, *Cinco Caras de la Modernidad*, Tecnos, Madrid, 1989.

¹⁴ Como han afirmado Allan Kaplan y Kristin Ross: " Lo político, al igual que la carta robada, está escondida en lo diario, exactamente donde es más obvio: en las contradicciones de la experiencia vivida, en los más banales y repetidos gestos de la vida diaria, -el viaje al trabajo, el recado, la cita. Es en medio de lo más profundamente cotidiano, en el espacio en el que las relaciones de producción son incansablemente producidas, donde tenemos que buscar la cristalización de las aspiraciones políticas." en "Introduction" *Yale French studies*, n° 73, 1987.

¹⁵ Vattimo propone que, frente al planteamiento metafísico del problema del inicio o frente al de uno metafísico- historicista de tipo Hegeliano, habría que optar por otro : "un procedimiento de corte 'empírico', pero desprovisto de cualquier intento de iniciarse con una cierta experiencia pura o purificada de todo condicionamiento histórico-cultural. La experiencia de la que debemos arrancar, y a la que debemos mantenernos fieles, es la de lo que cabría calificar como cotidiano; experiencia que se presenta siempre cualificada desde el punto de vista histórico y preñada de contenido cultural". Ver "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil", cit., p.19.

¹⁶ Remo Bodei, "Pensar el futuro: Individualismo y valores morales de la Sociedad contemporánea", en *Pensar el presente*, F. Jarauta (ed.) Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1993.

¹⁷ Gianni Vattimo, "Dialéctica, Diferencia y Pensamiento débil", cit. p. 24.

¹⁸ *Ibid.* p.41

¹⁹ *Ibid.* p. 42.

²⁰ Ver, por ejemplo, Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster, N.Y. 1996.

²¹ Ver Pratima V. Rao, y Bruce Zill (eds.), *Borrowed Power, Essays on Cultural appropriation*, Rutgers Univ. Press, 1997.

²² Especialmente interesante a este respecto fue la exposición "Primitivism in Twentieth Century Art" (1989) Para un examen crítico de esta exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York ver James Clifford, "Histories of the Tribal and the modern" en *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1988. Entre ellas tendríamos que destacar, por un lado el surgimiento del llamado *Latino Art movimiento* en EEUU, desarrollado mayoritariamente en comunidades de inmigrantes mexicanos y, por ello, con raíces estéticas en la cultura popular de aquel país.

²³ Según Lyotard, "Todos sabemos ahora, a finales de los setenta, que un intento de una alternativa terminaría asemejándose al sistema que se supone debería reemplazar. Todo lo que queda es 'activar las diferencias' J. F. Lyotard, *La Condición Postmoderna*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 66.

²⁴ Para Barthes, "si bien la alienación de la sociedad sigue obligando a desmitificar los lenguajes (y en especial el de los mitos), la vía de combate no es ya el desciframiento crítico, sino la valoración". "La Mitología Hoy", en *El Susurro del Lenguaje*, Paidós, Barcelona 1994, p. 85.

²⁵ Para el desarrollo de esta idea ver Hal Foster, "For a Concept of the political in Art", *Art in America*, Abril 1984.

²⁶ Ernesto Laclau, "'Socialism' the 'People', 'Democracy': The transformation of Hegemonic Logic" *Social text* 7, primavera y verano de 1983.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Ver Douglas Crimp, "Appropriating Appropriation" en *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993 p. 127. Este artículo fue originalmente escrito para el catálogo *Image Scavengers: painting*, en el Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 8 de Diciembre de 1982 al 30 de enero de 1983, usando el término "apropiación" como un concepto organizativo.

²⁹ Ver catálogo de la exposición *Pictures* en la galería Artists Space de Nueva York 1977, p.3.

³⁰ Crimp recuerda, entre éstas, el caso de la extrema mediación llevada a cabo por Prince de la imagen publicitaria o el abandono de Sherman del fotograma mise-en-scène a favor de los primeros planos de la "estrella". En su opinión estas obras entrarían en ese discurso del apropiacionismo no crítico (más que intervenir dentro de él). Con ello, la estrategia de apropiación se convierte en otra categoría académica- una temática- a través de la que el museo organiza sus objetos. Ver "Appropriating Appropriation", en *On the Museum's ruins* cit. p. 127.

³¹ Una comparación que el propio Crimp acabara desmintiendo tiempo después: "My own blindness in the Mapplethorpe/Levine comparison is symptomatic of far greater blindness" en "The Boys in My Bedroom", *Art in America*, febrero de 1990, p. 47-53.

³² C. Buci-Glucksman, en *Otra mirada sobre la época*, F. Jarauta (Ed). Colección de Arquitectura, Murcia 1994.

³³ Vattimo considera, precisamente, que el descubrimiento más importante de Heidegger es determinar que el carácter lingüístico del acaecer del ser "se refleja en la concepción del propio ser, que de este modo se ve despojado de de los rasgos robustos que le atribuyera la tradición metafísica". "Dialéctica, Diferencia y pensamiento débil", cit. p. 29.

³⁴ Según definición de Remo Bodei, "Pensar el futuro", en *Pensar el presente*, F. Jarauta (Ed). Cuadernos del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1989.

³⁵ "Vemos proliferar el Arte por todas partes, y más rápidamente aún el discurso sobre el Arte. Pero lo que sería su genio propio, su aventura, su poder de ilusión, su capacidad de negación de lo real y de oponer lo real a otro escenario en el que las cosas obedecieran a una regla de juego superior; una figura trascendente en la que los seres, a imagen de las líneas y colores de una tela, pudieran perder su sentido, superar su propio final, y en un impulso de seducción, alcanzar su forma ideal, aunque fuera la de su propia destrucción; en esos sentidos, digo, el Arte ha desaparecido" J. Baudrillard, *La transparencia del mal*, Ed. Anagrama, Barcelona 1991, p. 20.

³⁶ Barbara Rose comisarió una exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York titulada *American Painting, The Eighties* (1979). En los textos que acompañaban a la exposición Rose afirmaba: "Estos nobles supervivientes, todos pintores, están manteniendo una convicción en calidad y valores, una creencia en el arte como un modo de trascendencia, una valiosa encarnación del ideal. La pintura es nuestra única esperanza para preservar el arte culto". Ver también a este respecto, Douglas Crimp. "The End of Painting", *On the Museum's ruins*, citcit. p. 91.

³⁷ Para Foster, sin embargo, "this subjectivity has proven to be no more exempt from reification and fragmentation than objective reality. Indeed, modernity has witnessed repeated decenterings of the self-in relation to society (Marx), the unconscious (Freud), language (Saussure)" Hal Foster, "The expressive fallacy" *Art in America*, Enero 1983, p. 83.

³⁸ Ver Alex Callinicos, "¿Postmodernidad, Post-estructuralismo, post-marxismo?", en *Modernidad y Posmodernidad*, José Picó (Ed.), Madrid, Alianza, 1994. p.263.

³⁹ Remo Bodei, "Pensar el futuro", en *Pensar el presente*, F. Jarauta (Ed). Círculo de Bellas artes de Madrid, 1989.

⁴⁰ Me refiero al presente de Benjamin como momento de revelación o *Jetztzeit*.

⁴¹ Habermas emplea este término comentando a Bell. Ver "Modernidad Versus Postmodernidad" en *Modernidad y Postmodernidad*, Jose Picó (ed) Alianza, Madrid, 1988, p. 91.

⁴² Ver Hal Foster, "(Post) Modern Polemics", en *New German Critique*, 1984.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid. En esta estrategia tendríamos que reconocer un matiz político y utópico indiscutible, y aparecería presente en David, Manet, Frank Stella o Jeremy Gilbert-Rolfe y a nivel teórico en Bloch y en Benjamin.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ K. R. Scherpe, "Dramatización y des-dramatización del Fin. La Conciencia apocalíptica de la modernidad y la postmodernidad", en *Modernidad y Posmodernidad* cit. No es extraño que, en este sentido, Callinicos afirme que la resistencia puede llegar demasiado fácilmente a ser una estética o una postura moral más que un asunto genuinamente político."

⁴⁷ Ver, entre otras obras, las de N. Fraser, "The french derrideans: Politicizing Deconstruction or Deconstructing Politics", *NGC*, 33, Otoño 1984, pp. 125-154; S. Hall, "Some Problems with the ideology/Subject Couplet", *Ideology & Consciousness* 3, Spring 1978, 113-21; T. Eagleton, *The ideology of the Aesthetic*, Basil & Blackwell, Cambridge, 1990 y *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, New Left Books, Londres, 1976 y Geras, "Post-marxism?," *New left review*, 163, pp. 40-82, 1987.

⁴⁸ Juan Acha. "El Binomio Teoría Práctica y el sistema de producción." En *Arte y sociedad Latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1979. p. 92. Para Acha "gracias a los últimos avances de las teorías freudianas y del estructuralismo, han ganado actualidad estos mecanismos que de alguna manera rebasan la idea de la conciencia, amplían el concepto de inconsciencia, así como nos llevan más allá de los conocimientos y de los modos de conocer y nos obligan a buscar sus móviles subyacentes y escondidos. Muchos arguyen que las ideologías desempeñan una función cognoscitiva. La ideología es un proceso inconsciente de estructurar conocimientos y de crear valoraciones que condicionan los modos de conocer o de producir conocimientos. Sin embargo, las valoraciones creadas devienen una especie de conocimiento o creencia. Entonces habrá que aceptar que la ideología constituye un modo de estructurar conocimientos, con el fin de producir valoraciones favorables al sistema dominante, que devienen conocimientos o creencias." Ibid.

⁴⁹ Según definición de Claude Lévi Strauss, *Tristes Tropiques*, New York, Atheneum, 1971. pp. 176-180. Planteamientos que parecen recuperar hoy también cierto protagonismo, sobre todo desde que Fredric Jameson se propusiera aplicar el esquema de Levi Strauss a la producción cultural en general Ver Frederic Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, pp. 77 y ss.

⁵⁰ Ver Michel Foucault, "What is an author?," en *Language, Counter-memory, Practice*, Ed. Donald F. Bouchard, Ithaca, Cornell University Press, New York, 1977, p. 128.

⁵¹ Alfredo de Paz, *La crítica social del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

⁵² Como propone Craig Owens, esta función intermediaria implicaba asignar al arte la tarea de proponer que los valores o intereses contradictorios de la sociedad burguesa podían conseguir, sino una reconciliación genuina, al menos alguna forma de coexistencia o compromiso. Ver "Análisis Logical and ideological" en *Beyond Recognition*, cit. p. 275. Para Moretti el propósito de Kant era "curar la laceración resultante de la desilusión ocasionada por las ciencias naturales, al plantear la separación entre juicios de hecho y juicios de valor". En "Signs taken for Wonders. Essays in the sociology of literary forms", Verso Books, Londres, 1997.

⁵³ L. Althusser, *La revolución teórica de Marx*, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, S.A. 1969.

⁵⁴ T. Adorno, *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1977, p. 208.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ver, a este respecto, los textos de Harriet Beecher Stove acerca de la Revolución de 1848, en *Sunny Memories of Foreign lands*, Boston, 1854, pp. 170 -72.

⁵⁷ En la exposición "La Revolution française et l'Europe 1789-1799" en el Gran Palais de París (16 de Marzo - 26 de Junio de 1989) se evocaban los actos de revolucionaria iconoclastia acontecidos durante la revolución francesa. En esta exposición se mostraban algunos de los fragmentos existentes de las estatuas y monumentos destruidos de Luis XV, Luis XIV, Luis XV, Enrique IV, y Luis XVI.

⁵⁸ M. Dreufous, *Les Arts et les artistes pendant la Période Révolutionnaire*, Paris 1916, p. 77.

⁵⁹ Para una más completa discusión sobre la destrucción y conservación del patrimonio nacional durante la Revolución francesa ver Kenned, y Edward Pommier en *Aux Armes et Aux Arts! Les Arts de la Revolution 1789-1799*, P. Bordes y R. Michel (eds.), Editions Adam Biro, París, 1988, pp.175-97 y 197-234.

⁶⁰ Courbet, no obstante, participó en la destrucción de la *Vedôme Colonne* con la estatua de Napoleón en 1871.

⁶¹ Esta es la metodología empleada, por ejemplo, por Enrico de Angelis, en *Arte e ideología de la alta burguesía: Mann, Musil, Kafka, Brecht* (1ª ed. italiana de 1971), Akal, Madrid 1977.

⁶² El concepto de "ideología figurativa" ("idéologie imageé") por él acuñado, y que en cierta manera sustituiría al de "estilo", estaba referido a "una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de los que los hombres expresan la manera en que viven y las relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase". N. Hadjinicolaou, *Historia del Arte y lucha de clases* (1973), Siglo XXI de España Editores, Madrid 1975. Hadjinicolaou afirmaba la existencia de dos tipos de "ideología figurativa" una positiva, es decir, acorde con la ideología global de la sociedad del momento (decoración o exaltación de la realidad) y acorde, por tanto, con el resto de las ideologías "no figurativas" y una crítica, que estaría caracterizada por un cierto impulso crítico hacia éstas presente, sobre todo, en la manera de plasmar los contenidos o tema de la obra. Hadjinicolaou pone como ejemplos de obras en las que se conjugan simultáneamente ambas ideologías entre otras, *El rapto de Ganimedes* de Rembrandt y el retrato de Goya *La Marquesa de Solana* (1794-95).

⁶³ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia* (1974), Ediciones Península, Barcelona, 1987, p.35. Jürgen Habermas llega a afirmar que "Gadamer dirige el examen de las estructuras del prejuicio del entendimiento hacia una rehabilitación del prejuicio como tal". Por otra parte, Jürgen Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, p. 283. Por ello, la "crítica ideológica" asocia las metas de la Hermenéutica "no sólo a la mera legitimación de las tradiciones" sino, sobre todo, "a la demostración racional de su prestigio adquirido" (Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, cit. p. 36). Frente a ella, Habermas se ha referido a una "fuerza de la reflexión" que haga transparente la estructura del prejuicio de la comprensión y sea así capaz de romper el poder de los prejuicios. Ver Jürgen Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, cit. pp. 283 y ss. Habermas muestra que una hermenéutica neutral hace de la tradición un poder absoluto al no tener en cuenta el sistema de "trabajo y dominio" Ibid. p. 289. y señala, de este modo, el punto al cual debe dedicarse una hermenéutica crítica. Para él, ni los temas de estudio ni los puntos de vista deben considerarse neutrales. Como propone Bürger, la crítica de la ideología trataba de convertirse así en una alternativa materialista a la hermenéutica, capaz de mostrar la oposición entre las objetivaciones intelectuales y la realidad social.

⁶⁴ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tubinga, 1965, p. 275.

⁶⁵ Para Habermas "Gadamer sólo podría hacer de su comprensión un sumergirse en un acontecimiento de la tradición si convirtiera el presente en una unidad monolítica (...) Frente a esta opinión, que hace del historiador un recopilador pasivo, hay que afirmar, junto a Dilthey, que quien investiga la tradición y quien hace la historia son uno mismo" en *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt, 1968, p.189.

⁶⁶ Para la historia del concepto de "ideología" ver K. Lenk, *Ideologie, Ideologiekritik und Wissenssoziologie*, (soz. texte, 4) 3a, Neuwind, Berlin, 1967.

⁶⁷ Para un comentario sobre este hecho ver el artículo de Lucy R. Lippard "Ideology in the Art of Suzanne Lacy and Jerry Keams", en *Art and Ideology*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1984, p.29.

⁶⁸ Especialmente relevantes a este respecto son las obras de A. Hauser, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna* (1969), Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid,

1970.; Glucksmann, "Sur la relation littérature et idéologie", en *Nouvelle Critique*, núm. 39, 1970; Daspre, A., "A propos de l'idéologie de la littérature en *La Pensée*", núm. 154, 1970, pp. 81 a 83. 1970 y Balibar-Macheray, "Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes", en *Littérature*, núm. 13, 1974, pp. 29-48.

⁶⁹ Uno de los primeros autores en tratar este tema fue Raymond Aron en su libro *The Opium of the Intellectuals*, publicado en francés en 1955 (trad. inglesa de Terence Kilmartin, Garden City, Doubleday, New York, 1957). En 1960 Daniel Bell publicó *The End of Ideology* (Glencoe, III.: Free Press, 1960). El debate continuó en los sesenta, y, a pesar de las críticas, la hipótesis del declive de la ideología no se colapsó. Para más detalles ver Chaim I. Waxman, (ed.) *The End of Ideology Debate*, Funk & Wagnalls, New York 1969) y Mostafa Rejai, (ed.) *Decline of Ideology?*, Aldine-Atherton, Chicago 1971.

⁷⁰ Sobre este "redescubrimiento" ver Stuart Hall "The rediscovery of 'ideology': return of the repressed in media studies", en Michael Gurevitch, Tony Bennett, James Curran y Janet Woollacott, (eds.), *Culture, Society and the media*, pp. 56-90. Londres, Methuen, 1982.

⁷¹ Para Eugenio Triás "La problemática de las ideologías (...) obtuvo su cenit hace ahora un decenio o más -y a partir de entonces esas preguntas quedaron como petrificadas, convertidas en monumentos y esperando una erosión lenta y prolongada llamada Olvido (...) Como siempre o casi siempre, no hubo solución sino pura y simple disolución: esos problemas fueron orillados y sustituidos por otros problemas más acuciantes. Los conceptos de "idea", "ideología", comenzaron a sonar de forma detonante. Fueron sustituidos por otros conceptos - lenguaje, símbolos, signos" en *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, Ed. Península, Barcelona, 1987.

⁷² Según Craig Owens el cuestionamiento de este término en Derrida estaría basado en que este concepto parece aceptar la dicotomía materia/espíritu. La crítica de Foucault se basaría en que tal concepto pasaría por alto el directo e inmediato efecto del poder sobre los cuerpos de sus sujetos. Ver "Analysis Logical and Ideological" (1985), en *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, California University Press, 1994.

⁷³ De hecho, Triás afirmaba que la sustitución de los "preconceptos" de "identidad" y "totalidad" por los conceptos angulares de "diferencia" y "pluralidad", la renuncia a toda "unificación" o "reconciliación de opuestos", el establecimiento de la diferencia como categoría central, no sería incompatible con una teoría de las ideologías sino que, en cierto modo, debería ser su eje principal, su punto de arranque. Una perspectiva que obligaría a plantear "un análisis immanente y autónomo del concepto de ideología que nos distanciara de todo intento reductivista por privilegiar un cierto sistema (el económico) y erguirlo en el rango de causa o fundamento" Eugenio Triás, *Teoría de las ideologías*, cit. p. 18.

⁷⁴ Según Jameson, podemos preguntarnos, como propuso Adorno, si "en nuestro tiempo la mercancía no se habrá convertido en su propia ideología" —es decir, si todo el ámbito de la conciencia, de la argumentación y de la apariencia misma de la persuasión". Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad* (1991) Trotta, Madrid, 1996, p. 320.

⁷⁵ *Ibid.* p. 320..

⁷⁶ Según Deleuze-Guattari "la literatura es un agenciamiento, nada tiene que ver con la ideología". Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia 1994. p. 10.

⁷⁷ *Ibid.* p. 73.

⁷⁸ *Ibid.* p. 72

⁷⁹ Michel Foucault, "Verdad y poder" (Diálogo con M. Fontana), en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madrid 1981 p. 136.

⁸⁰ *Ibid.* p.135. Foucault proponía analizar "cómo podían resolverse estos problemas de constitución en el interior de la trama histórica, en lugar de remitirlos a un sujeto constituyente. Hay que desembarazarse del sujeto constituyente, desembarazarse del sujeto mismo, es decir, llegar a un análisis que puede dar cuenta de la constitución misma del sujeto en su trama

histórica. Es lo que llamaría genealogía, es decir, una forma de historia que dé cuenta de la constitución de saberes, discursos, dominios de objetos, etc. sin que deba referirse a un sujeto que sea trascendente con relación al campo de sucesos o cuya entidad vacía recorra todo el curso de la historia.” Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Gilles Deleuze y Félix Guattari, “La Genealogía de la moral”, *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Cit. p. 73

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Fredric Jameson. *Teoría de la postmodernidad*, cit. p. 202.

⁸⁵ Michel Foucault, “Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones”, cit. p. 144.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid. p.145

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Introducción”, *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Cit. p. 10.

⁹⁰ Carmen González Marín “Presentación”, en Jacques Derrida, *Márgenes de la Filosofía*, Cátedra, 1994, p.12.

⁹¹ Michel Foucault, “Verdad y poder” en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, cit. p. 136.

⁹² Fredric Jameson, "In the Destructive Element Immerse", *October*, 17, 1981.

⁹³ Los artistas postmodernos demuestran que esta realidad, si bien concreta o abstracta, es una ficción, producida y sostenida sólo por su representación cultural. Sobre la realidad como un efecto de ficción ver Jean Baudrillard, *For a critique of The Political Economy of the Sign*, St. Louis, Telos, 1982.

⁹⁴ Ver a este respecto John Tagg, *The burden of representation: Essays on photographs and histories*, The Univ. of Massachusetts Press, 1988, centrada en la relación entre fotografía y la ley y sobre los usos de la fotografía como documento de subversión y retórica documental en EEUU en los años treinta. Ver también catálogo de la exposición “Abstraction non representation”, Pacific Gallery, Costa Mera California, Abril-Junio 1990 y Benjamin H.D. Buchloch, Serge Guibaut, and David Sol (eds.) *Modernism and Modernity*, Halifax, Nova Scotia, Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 125.

⁹⁵ Ver Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, cit.

⁹⁶ No es extraño, por ello, que para Rosalind Krauss el lugar vacante de la ideología sea ocupado ahora por el término “mito”. Ver *The Originality of the Avantgarde an other Modernist Myths*, MIT Press, 1986. G. Spivak discute la noción de ideología en la crítica contemporánea en general, especialmente la que reclama tomar contacto con la política de la textualidad en *The Politics of Interpretation*, editado por W. J. T. Mitchell y Wayne Booth, University of Chicago Press, Chicago 1984.

⁹⁷ Roland Barthes, “El análisis retórico” en *El susurro del lenguaje*, Paidós comunicación, Barcelona, 1994, p. 142. Barthes recuerda la coincidencia de este término con lo que la escuela formalista rusa denominaba “Literatumost” (“literaturidad”).

⁹⁸ Ver a este respecto, Craig Owens. “Analysis Logical and Ideological”, *Beyond Recognition...* cit.

⁹⁹ J. Baudrillard, "Fetichism and Ideology" en *Towards a Critique of the Political Economy of the Sign*, Telos, St. Louis, 1981.

¹⁰⁰ Para De Paz, por ejemplo, la crítica que Hadjinicolaou lleva a cabo en relación con algunas concepciones de la historia del arte que se consideran como pertenecientes a la "ideología burguesa" parece poco convincente. Estas concepciones son: la historia del arte como historia de los artistas (explicación psicológica, explicación psicoanalítica y explicación por medio del “ambiente”; la historia del arte como parte de la historia de la civilización (en las distintas

especificaciones de historia del arte como historia de las formas, de historia del arte como historia de las estructuras y de historia del arte como suma de los análisis de obras de arte en particular). Esta propuesta de Hadjinicolaou implicaría la devaluación de cualquier acercamiento a la obra de arte a través de las ciencias humanas (psicología, psicoanálisis, sociología, etc.)

¹⁰¹ El 22 de Agosto de 1989 comenzaba en Rusia el proceso de demolición de monumentos del régimen comunista. Las primeras en ser atacadas fueron la monumental estatua de Felix Dzerzhinsky, el fundador de la KGB, cuyo pedestal fue cubierto con pintadas y frases insultantes hacia el partido comunista y alguno de sus dirigentes y la estatua de Pavlik Morozov, el joven héroe popular que fue asesinado por sus convecinos por haber denunciado a sus propios padres por acumular grano durante el período de colectivización. Muchas de los miles de estatuas de Stalin fueron destruidas o enterradas tras ser derribadas. Incluso se pensó en vender la estatua de Dzerzhinsky a algún país del oeste o en hacer un parque de “arte totalitario”. La exposición sobre realismo socialista de los años 30 y 40 que tuvo lugar en el *Manege* de Moscú entre los meses de Abril y Mayo de 1989, exponía una enorme cantidad de obras y monumentos destruidos o abandonados en diferentes almacenes durante casi tres décadas. Un seminario internacional sobre “Cultura bajo el Estado Totalitario: Europa desde los años treinta a los cincuenta” fue concebido junto al festival de películas del estalinismo y el fascismo. Aún en la actualidad, en la Galería Tretyakov se conservan almacenados muchas de esas estatuas. Ver Jamey Gambrell, “Fragments from Gorbachev's Revolution”, *Art in America*, Octubre 1989. p. 29.

¹⁰² Jean Duvignaud, *Sociología del arte* (1967), Ediciones Península, Barcelona 1988. Sobre la separación arte/público ver E. Zola, *The Drumkard* (L'Assommoir) trans. A. Symons, London, 1958, pp. 75-81. Según los resultados de algunas de las más rigurosas encuestas de los años sesenta y setenta como la del Centre National de la Reserche Scientifique el 70 por ciento de los encuestados de las clases populares asociaban el museo a la imagen de una iglesia. Ver Pierre Bourdieu y Alain Dabel *L'Amour de l'art: les Musées et Leur Public* Paris, 1966 (incorpora datos obtenidos por equipos de investigación en España, Grecia, Italia, Países Bajos y Polonia).

¹⁰³ Donald Kuspit, “Symptoms of Critique”, en *Art & Ideology*, cit. p. 15.

¹⁰⁴ A. Hauser, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid, 1970.

¹⁰⁵ Para un análisis de la sentencia “el arte por el arte” ver Rose Frances Egan “The Genesis of the Theory of 'Art for Art's sake' in Germany and England”, *Smith College Studies in Modern Languages* II, vols. 3 y 4, Northhampton y Paris, 1921 y 1924. También Irving Singer, “The aesthetics of 'Art for Art's Sake'”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12, (1953) pp. 343-359. y John Wilcox, “The beginnings of l'Art pour l'Art”, *The journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, (1952) pp. 360-77.

¹⁰⁶ Es interesante a este respecto que para B. Gausentein “La Sociología del arte debe entenderse principalmente como sociología de la forma. Una sociología del contenido es necesaria, pero no puede llamarse sociología del arte en el sentido propio de la palabra puesto que una sociología del arte rectamente concebida sólo puede ser sociología de la forma”, en *Opyt sotsiologii izobrazitel'nogo iskusstva* (Ensayo de una sociología del arte figurativo) Moscú, 1924, citado por L.S. Vigotsky, *Psicología del arte*, Barral Editores, S.A. Barcelona, 1972.

¹⁰⁷ Ver B. Lindner, “Natur-Geschichte”-Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften”, en *Text+Kritik*, núm. 31/32, octubre de 1971, pp 45-58.

¹⁰⁸ Según Benjamin, el arte aurático y la recepción individual forman una unidad. Para Bürger sin embargo, “esta característica sólo es cierta en el arte que ha logrado la autonomía, pero no en el arte sacro de la Edad Media (pues tanto las artes plásticas en las catedrales medievales como las representaciones de los misterios, son recibidos colectivamente)”. Peter Bürger,

Teoría de la Vanguardia, cit. p. 72. La construcción histórica de Benjamin habría así ignorado la emancipación del arte respecto a lo sagrado, lograda por la burguesía: “el movimiento de l'art pour l'art y el esteticismo se verifica algo así como una vuelta a lo sagrado (o vuelta al ritual) en el arte. Pero ésta no tiene nada que ver con la primitiva función sacra del arte. Aquí el arte no se somete a un ritual eclesiástico del que obtiene su valor de uso. Proyecta más bien un ritual hacia el exterior. En lugar de incorporarse al ámbito de lo sagrado, el arte se pone en el lugar de la religión. La llamada 'resacralización' del arte del esteticismo presupone, entonces, su total emancipación respecto a lo sagrado, y en ningún caso puede ser equiparada con el carácter sagrado del arte medieval.” Ibid., p. 100.

¹⁰⁹ Walter Benjamin, “El arte en la era de la reproducción técnica”, cit.

¹¹⁰ “Esta ideología, que durante mucho tiempo ha sido el privilegio de los más restringidos grupos de artistas y de las ‘élites’ creadoras ha cambiado, en el transcurso del último siglo, de ambiente social, impregnando los estratos de una clase media cuya educación básica, en la escuela o en los museos, a través de los libros de divulgación y desde hace algunos años a través de la radio, el cine y la TV está dominada por la idea de lo bello o de la posibilidad de la existencia de lo bello. J. Duvignaud, *Sociología del arte*, cit.

¹¹¹ Walter Benjamin, “Tesis de la filosofía de la historia” en *Angelus Novus*, Editorial distribuidora Hispano Americana, Barcelona, S.A. EDHASA, 1971.

¹¹² Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'ideologie*, París 1973.

¹¹³ Del mismo modo que la crítica del “pensamiento identificante” es la clave de la estética adorniana de la negatividad, la estética de la representación sería la clave de la estética de la postmodernidad, sobre todo para Lyotard. Ver Albrecht Wellmer, “La Dialéctica entre la Modernidad y la Posmodernidad”, en *Modernidad y Postmodernidad*, edición de José Picó, Madrid, Alianza Editorial, p. 116.

¹¹⁴ Carmen González Marín, “Presentación”, en Jacques Derrida, *Márgenes de la Filosofía*, Cátedra, cit. p. 11. En realidad, la localización histórica de la representación en estos dos polos (ausencia-presencia) parece constituir para Derrida la fundamental oposición conceptual sobre la que está basada la metafísica tradicional y sobre la que se ha localizado el concepto de representación en la historia del arte. Como plantea Craig Owens, lo que se necesita ahora “no es un concepto de representación (pues ya tenemos dos) sino una crítica” en “Analysis logical and ideological”, cit. p. 96.

¹¹⁵ E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of Art*, Phaidon/Chronicle Books, 1994.

¹¹⁶ La serie de fotografías de Louise Lawler de los cuadros de Mondrian fueron yuxtapuestas con las de Sherrie Levine y publicadas en *Wedge 1* (1982) bajo el título “A picture is No substitute For Anything”.

¹¹⁷ Por ejemplo, la transparencia del plano del cuadro propuesta por Alberti en *De la Pintura* está basada en la eliminación de la imagen del material que actúa como soporte.

¹¹⁸ Siguiendo la propuesta de Craig Owens en “Representation, Appropriation and Power”, en *Beyond Recognition...* cit. p. 111. Para Owens “la elisión del sujeto de la representación es también su afirmación. Velázquez parece haber abdicado de su propio papel de autor de la imagen a la autoridad superior del rey. ¿No debemos identificar al rey como el último autor de Las Meninas, ya que como Marin afirma de Arcadian Shepherds no es a Poussin sino al cardenal Rospigliosi, quien comisionó la pintura e inventó su programa a lo largo de la frase ‘Et in Arcadia ego.’?”.

¹¹⁹ Louis Marin, “Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin’s The Arcadian Shepherds”, en *The Reader in the Text*, ed. Suleiman and Crosman, Princeton University Press, Princeton, 1980. Pp 293-324.

¹²⁰ Según Norman Bryson, en la propuesta de Gombrich el trabajo físico del artista sobre los materiales es ocultado. Para Gombrich la pintura no existiría excepto para eliminar su propia producción.

¹²¹ Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, núm. 22, 1981.

¹²² *Ibid.* p.138.

¹²³ *Die Ästhetik des Widerstands*, Suhrkamp, vol. I (1975), vol. II (1978), vol. III (1983).

¹²⁴ J. Habermas, "Modernidad versus Postmodernidad" cit. p. 100.

¹²⁵ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1987. p. 147.

¹²⁶ Sobre el concepto del "shock" ver W. Benjamin "Über einige Motive bei Baudelaire" en sus *Illuminationen, Ausgewählte Schriften* (I) ed. S. Unseld, Frankfurt, 1961, pp. 201-245.

¹²⁷ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, cit. p.147.

¹²⁸ Según Bürger: "El *objet trouvé*, la cosa, que no es el resultado de un proceso de producción individual, sino el hallazgo fortuito en el cual se materializa la intención vanguardista de unión del arte y la praxis vital, hoy es reconocido como obra de arte. El *objet trouvé* ha perdido su carácter antiartístico, se ha convertido en una obra autónoma que tiene un sitio, como las demás, en los museos. Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiendo a él, no destruye el concepto de la creación individual, sino que lo confirma. La razón de esto hay que buscarla en el fracaso de la intención vanguardista de superar el arte. Cuando la propuesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica. *Ibid.*

¹²⁹ Ver Michael Foucault, *History of sexuality* (vol. 1), Pantheon, N.Y. 1980, pp. 92-93, y su "Space, Knowledge and Power" en *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, Pantheon, N.Y., 1984, pp. 99-100.

¹³⁰ Durante los últimos años, muchos monumentos de guerra en Toronto, Stuttgart, Dayton y Ohio han sido sometidos a la crítica de este artista. En la *Documenta 8* Wodiczko presentó tres proyecciones, una en una iglesia luterana, otra en la fachada del Fredericianum y una tercera en el monumento de Federico II en la Friedrich Platz. Otras intervenciones especialmente polémicas han sido la intervención en 1985 titulada: "New year's Eve projection on Soldiers and Sailors Memorial Arch" en la Grand Army Plaza de Brooklyn de Nueva York en 1985. En ella un misil americano y otro ruso unidos por unas cadenas aparecían proyectados sobre el monumento. En el verano de 1985, coincidiendo con su obra en la columna de Nelson en Trafalgar Square de Londres, el artista decidió apoyar una manifestación anti-Apartheid que tenía lugar en frente de la Casa de Sudáfrica, también en Trafalgar Square. Wodiczko utilizó algunos de sus proyectores para proyectar una imagen de una cruz gamada sobre la fachada clásica del edificio. La analogía era particularmente remarcable pues el gobierno de Thatcher acababa de rechazar el empleo de sanciones económicas para presionar a Sudáfrica sobre su política Apartheid.

¹³¹ En torno a 1985 inició una investigación sobre la forma en la que el turismo emplea los monumentos. Especialmente ejemplar de esta nueva serie es su participación en la Bial de Venecia del 86 donde proyectó imágenes de cámaras de fotos y "souvenirs" sobre los principales monumentos de la ciudad.

¹³² David Joselit, "Investigating the ordinary", *Art in America*, Mayo 1988. p. 149.

¹³³ Ewa Lajer-Burchard, "Urban Disturbances", *Art in America*, Noviembre 1987.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Por ello, y en cuanto a la intervención del espacio ideológico del monumento, las apropiaciones de Wodiczko deben ser diferenciadas de las desarrolladas por Christo. Mientras que en el primero la intervención del monumento es selectiva y actualizadora de la memoria colectiva, Christo emplea los mismos procedimientos tanto para el Reichstag de Berlín como para el Pont-Neuf de París, oscureciendo las diferencias entre ellos, silenciando su elocuencia como formas culturales. Lejos de explicar revelar o alterar el significado lo "reestetiza".

¹³⁶ W. Benjamin, "El autor como productor", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid 1979, p. 118.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Para De Paz "En la perspectiva de la desalienación y de la descodificación (perspectiva que constituye uno de los caracteres fundamentales de la antropología dialéctica marxista) cada objeto puede y debe convertirse en "objeto de los sentidos", objetivación de las fuerzas esenciales y subjetivo-objetivas del hombre social. Gracias al despliegue integral de las fuerzas de la técnica, los hombres que han superado la alienación podrán gozar con sus sentidos, con el auxilio de sus representaciones, de todos los objetos del mundo real (...) es así como se transforma la esencia del arte en beneficio de la técnica, y al mismo tiempo, se desarrolla toda una serie de técnicas literarias y artísticas". *La crítica social del arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979. p. 42

¹³⁹ W. Benjamin, "El autor como productor", en *Discursos interrumpidos*, cit. , p. 119.

¹⁴⁰ Ibid. p. 123.

¹⁴¹ Ibid. p. 124.

¹⁴² Ibid. p. 126.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid. p. 128.

¹⁴⁵ En la primavera de 1982 expone en Metro Pictures 26 fotografías de fotografías tomadas de la serie que Walker Evans realizó durante los años de la depresión económica. Levine ha realizado obras similares con Andreas Feininger, y Eliot Porter, a los que se siguieron otras series de collages fotográficos incluyendo *After Franz Marc* (1982), en la que Levine realiza varios "collage" con reproducciones de las pinturas de Marc.

¹⁴⁶ Walter Benjamin, "El autor como productor", cit. p. 127. En el caso de la fotografía, se plantea, además, la necesidad de derribar la barrera entre escritura e imagen: "Lo que tenemos que exigir a los fotógrafos es la capacidad de dar a sus tomas la leyenda que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles valor de uso revolucionario. Pero con mayor insistencia que nunca plantearemos dicha exigencia cuando nosotros, los escritores, nos pongamos a fotografiar"(Ibid.) Una disolución de barreras que también será exigida en otros ámbitos artísticos como la música. Para Benjamin la labor del artista ha de estar aplicada a los medios de producción. Esta vinculación a ellos es precisamente la que garantiza lo que es, quizá, el elemento más importante de la práctica artística para Benjamin: su función organizadora. La crítica de Benjamin a muchos de los artistas que manifiestan una marcada tendencia se produce por el hecho de que éstos limitan "su utilidad organizativa a la propagandística" concluyendo que "La tendencia sola no basta". Para Benjamin la tendencia es "condición necesaria pero no suficiente, de una función organizadora de las obras. Ésta exige, además, el comportamiento orientador e instructivo del que escribe." Ibid. p. 127.

¹⁴⁷ Benjamin encuentra en el teatro épico de Brecht un verdadero modelo de su propuesta. Brecht busca la confrontación, aplicando las nuevas pautas que imponen los nuevos medios de difusión, renuncia a acciones de vasto alcance, logrando modificar la interdependencia entre todos los elementos que intervienen: escena-público, texto-puesta en escena, director-actores; renuncia a desarrollar acciones y opta por exponerlas, mediante el sistema de la interrupción de la acción que se deriva del montaje y que evita todo proceso de ilusión en el público para conseguir tratar la realidad con intenciones probatorias, alejado al espectador de las acciones y permitiendo que éste tome una postura sobre el suceso y el actor sobre su papel.

¹⁴⁸ W. Benjamin, "El autor como Productor" en *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid , p. 134.

¹⁴⁹ Convertir a los trabajadores en productores de arte, y liberar al artista y al intelectual del lugar imposible del benefactor y patrón ideológico es, para Hal Foster, una propuesta insuficientemente dialéctica, y ha incitado diversas falacias: por ejemplo, la noción

brechtiana de que la negación de las convenciones burguesas (el ilusionismo en pintura, entre ellos) es una crítica política, o la falacia "barthesiana" de que el arte "productivista" está libre de ideología porque es una actividad que compromete a lo real ("For a Concept of the political in Art" en *Art in America*, Abril 1984.)

¹⁵⁰ Benjamin, W., "El autor como Productor" cit. p.134.

¹⁵¹ Los términos "rephotography" y "rephotographers" han sido muy extensamente utilizados por Hal Foster especialmente en su *Recordings: art, spectacle, cultural politics* (Port Townsend, Washington, Bay Press, 1985). La efectividad crítica de esas prácticas ha sido ya objeto de diferentes reflexiones. Abigail Solomon Godeau discute la cuestión de la efectividad crítica de la reciente práctica fotográfica (aludiendo a un ensayo de Rosler) en "Living with contradictions: critical practices in the age of Supply-side aesthetics", en Andrew Ross, *Universal abandon? The politics of Postmodernism*, University of Minnesota Press, 1989. pp. 191-213.