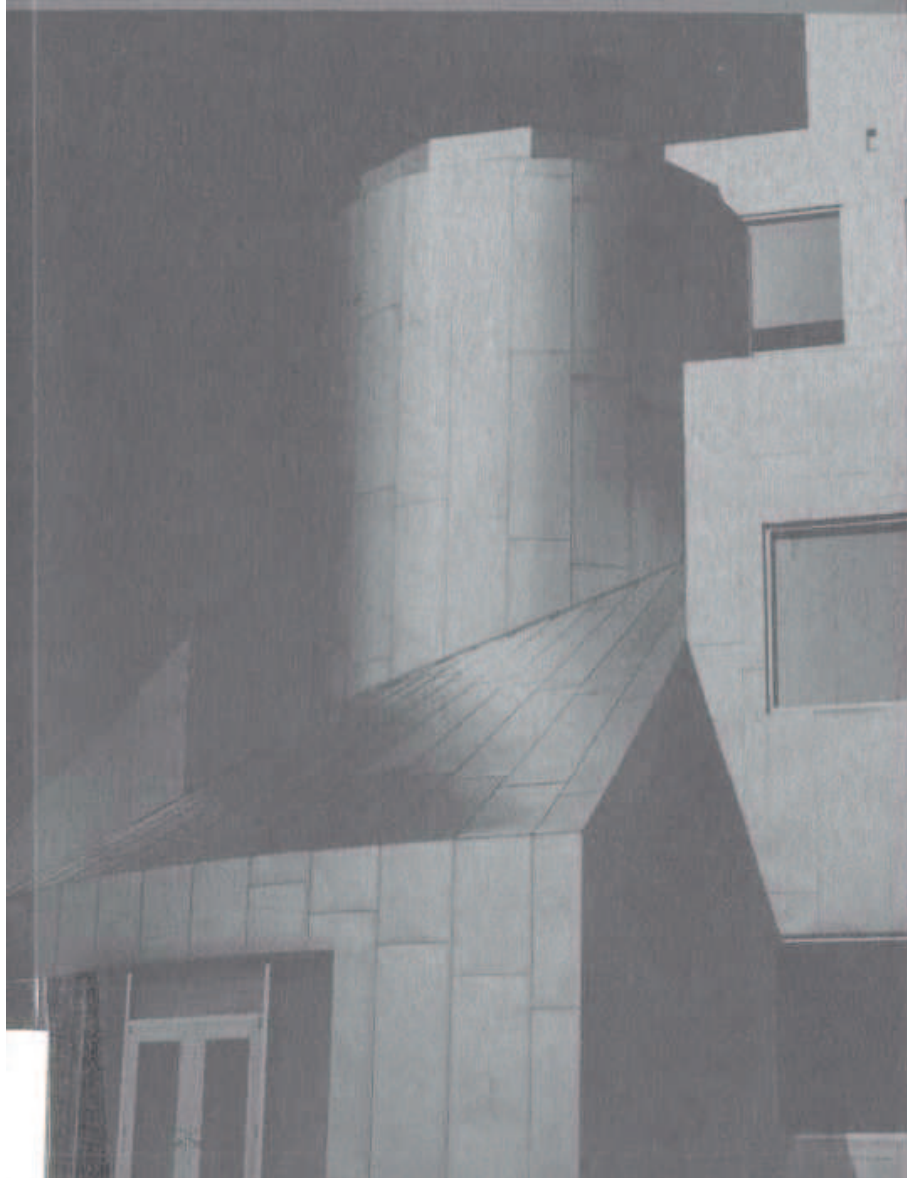


HAL
FOSTER

DISEÑO Y DELITO

ARTE



«Hoy en día uno no necesita ser asquerosamente rico para ser provocado no solo como diseñador sino como diseñado; sea el producto en cuestión (la casa de uno o su negocio, sus mejillas caídas (terruña estética) o su personalidad retruida (obregón de diseño), su memoria histórica (museos de diseño) o su futura ADN (mitos de diseño). ¿Podría ser este "sujeto diseñado" el resultado no deseado del tan encarecido "sujeto construido" de la cultura posmoderna? Una cosa parece clara: en el preciso momento en que se pensaba que el lazo consumista no podía estrecharse más en su lógica narcisista, lo hizo: el diseño es cómplice de un circuito casi perfecto de producción y consumo, sin mucho "margen de maniobra" para nada más.»

Del *marketing* cultural a las relaciones históricas entre el arte contemporáneo y el museo moderno, pasando por la arquitectura espectacular, el auge de las ciudades globales o las vicisitudes conceptuales de la historia del arte y los estudios visuales, *Diseño y delito* ofrece, con su estilo polémico, una serie de reflexiones que permitan iluminar las condiciones de la cultura crítica en nuestros días.

Hal Foster es Townsend Martin Professor de Arte y Arqueología en la Universidad de Princeton. Cofundador de la revista *October*, entre sus libros cabe destacar *Compulsivo Beauty / El retorno de lo real* (Akal, 2001).

ISBN 94-460-0042-4



9 788446 020424

akal
LIBRERÍA

LOS CERRILLOS

Hal Foster

Diseño y delito
y otras diatribas

Traducción de Alfredo Brotons Muñoz



Maqueta: RAG

Diseño de cubierta: Sergio Ramírez

Título original: *Design and Crime*
(and other diatribes)

Reservados todos los derechos.
De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270
del Código Penal, podrán ser castigados con penas
de multa y privación de libertad quienes
reproduzcan sin la preceptiva autorización
o plagien, en todo o en parte, una obra literaria,
artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Publicado originalmente por Verso, 2002

© Hal Foster, 2002

© Ediciones Akal, S. A., 2004

para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

ISBN: 84-460-2042-4

Depósito legal: M-45.584-2004

Impreso en Cofás, S. A.

(Madrid)

*¿Qué es en el fondo la conciencia
crítica sino una imparable predilección
por las alternativas?*

Edward Said

Contenidos

Lista de ilustraciones y créditos	ix
Prefacio	xiii
Parte I: Arquitectura y diseño	
1. El perfil derogado	3
2. Diseño y delito	13
3. El maestro constructor	27
4. Arquitectura e Imperio	43
Parte II: Arte y archivo	
5. Archivos de arte moderno	65
6. Antinomias en la historia del arte	83
7. Críticos de arte <i>in extremis</i>	104
8. Este funeral es por el cadáver equivocado	123
Notas	145
Índice	171

Lista de ilustraciones y créditos

- Figura 1: Josef Hoffmann, Estudio diseñado para una exposición de la *Sezession* vienesa, tal como se publicó en *Kunst und Kunsthandwerk [Arte y artesanía]*, nº 2, 1899. 16
- Figura 2: Andreas Gursky, *Sin título V*, 1997, C-print [sistema de transcripción de texto hablado en escrito para personas sordas o duras de oído]. Cortesía de la Galería Matthew Marks de Nueva York. 20-21
- Figura 3: Frank Gehry: Residencia Gehry, 1977-1978, 1991-1992, Santa Monica, California. Foto: Tim Street-Porter. 28
- Figura 4: Socios de Gehry, LLP, Casa de Invitados Winton, 1983-1987, maqueta, Wayzata, Minnesota. Cortesía de Frank O. Gehry & Associates. 31
- Figura 5: Socios de Gehry, LLP, Escultura de Pez, 1989-1992, Villa Olímpica, Barcelona. Foto: Hisao Suzuki. 34
- Figura 6: Socios de Gehry, LLP, *Museo Guggenheim de Bilbao*, 1991-1997, maqueta CATIA, Barcelona. Cortesía de Frank O. Gehry & Associates. 35
- Figura 7: Socios de Gehry, LLP, *Museo Guggenheim de Nueva York*, 1998, maqueta. Foto: Whit Preston. 39
- Figura 8: Tarjeta postal del perfil de rascacielos de Manhattan a principios de los años treinta. 44

Lista de ilustraciones y créditos

Figura 9:	OMA, <i>Biblioteca de Francia</i> , 1989, maqueta.	49
Figura 10:	OMA, <i>Centro Internacional de Comercio</i> , 1990-1994, maqueta, Lille.	50
Figura 11:	OMA, <i>Biblioteca Pública de Seattle</i> , 1999, maqueta.	53
Figura 12:	Thomas Struth, <i>Louvre IV</i> , 1989, fotografía. Cortesía de la Galería Marian Goodman de Nueva York.	66
Figura 13:	Panel 55 del <i>Atlas de Mnemosyne</i> de Aby Warburg, ca. 1928-1929. Cortesía del Instituto Warburg de Londres.	69
Figura 14:	Paul Klee, <i>Angelus Novus</i> (1920). Acuarela sobre dibujo transferido.	77
Figura 15:	André Malraux con fotografías para <i>Las voces del silencio</i> , ca. 1950. Foto: Paris Match/Jarnoux.	79
Figura 16:	Artista anónimo de Italia central, <i>Vista de una ciudad ideal</i> , ca. 1490-1500. Cortesía del Museo Walters de Arte, Baltimore.	96-97
Figura 17:	Jeff Wall, <i>La gigante</i> , 1992: transparencia en una caja transluminada. Cortesía de la Galería Marian Goodman de Nueva York.	99
Figuras 18-23:	Portadas de la revista <i>Artforum</i> : febrero de 1967 (Morris Louis); diciembre de 1967 (Frank Stella); verano de 1967 (Larry Bell); febrero de 1969 (Richard Serra); septiembre de 1969 (Robert Smithson); mayo de 1970 (Eva Hesse).	110-115
Figura 24:	Robert Gober, Instalación en la Galería Paula Cooper de Nueva York, 1989, con <i>Vestido de novia, arena para gatos y hombre colgado/hombre dormido</i> . Cortesía del artista.	133
Figura 25:	Rachel Whitehead, <i>Casa</i> , 1993, Grove Road, 193, Londres. Cortesía de la Galería Lühring	

Lista de ilustraciones y créditos

	Augustine de Nueva York y del Artangel Trust de Londres.	136
Figura 26:	Stan Douglas, <i>Obertura</i> , 1986, instalación filmica con banda sonora. Cortesía de la Galería David Zwirner de Nueva York.	140
Figura 27:	Gabriel Orozco, <i>Isla dentro de una isla</i> , 1993, fotografía. Cortesía de la Galería Marian Goodman de Nueva York.	143

Expresamos nuestro agradecido reconocimiento al subsidio para ilustraciones concedido por el Comité de Publicaciones, Departamento de Arte y Arqueología, de la Universidad de Princeton.

Prefacio

Este libro es un análisis polémico de los cambios recientes en el estatus cultural de la arquitectura y del diseño, así como del arte y de la crítica, en Occidente. Breves artículos componen la primera parte, centrada en la arquitectura y el diseño. El capítulo 1 se ocupa de la fusión de *marketing* y cultura, mientras que el capítulo 2 considera la penetración del diseño en la vida cotidiana. Los capítulos 3 y 4 son estudios específicos de dos carreras emblemáticas en la arquitectura: el primero examina las construcciones de Frank Gehry en un mundo de espectáculo intensificado, mientras el segundo repasa los escritos de Rem Koolhaas sobre la mutación en la ciudad global.

La segunda parte desplaza el centro de atención a las disciplinas e instituciones. En el capítulo 5 rastreo las relaciones discursivas entre el arte moderno y el museo moderno tal como las han visto los escritores desde Baudelaire y Valéry hasta el presente. El capítulo 6 explora las vicisitudes conceptuales de la historia del arte a finales del siglo *xx* y de los estudios visuales a finales del siglo *xx*. En el capítulo 7 paso revista a los recientes trabajos sobre la crítica de arte en los Estados Unidos, con el ascenso y caída de diferentes métodos y modelos. Y el capítulo 8 describe las diversas estrategias para seguir viviendo en la doble resaca de la modernidad y de la posmodernidad.

En la primera parte, hay ciertos temas recurrentes, como la transformación de la identidad en marca y la prevalencia del diseño, el

avance del espectáculo y la ideología de la información. Con la difusión de una economía posfordista de mercancías con dedicativa y mercados de nichos, experimentamos un circuito ininterrumpido de producción y consumo. Mostrar se ha hecho cada vez más importante en este orden, y la arquitectura y el diseño se han convertido en lo más importante de todo. En el proceso alguna de nuestras ideas más apreciadas sobre la cultura crítica parecen debilitadas, incluso vaciadas. ¿Hasta qué punto se ha convertido «el sujeto construido» de la posmodernidad en «el sujeto diseñado» del consumismo? ¿Hasta qué punto el campo ampliado del arte de posguerra se ha convertido en el espacio administrado del diseño contemporáneo?

Mi título se hace eco de la famosa diatriba que hace un siglo protagonizó el arquitecto Adolf Loos, que en *Ornamento y delito* (1908) atacó la expansión indiscriminada del ornamento en todas las cosas. Sin embargo, de lo que se trataba no era de reivindicar una «esencia» o «autonomía» de la arquitectura o el arte; más bien, como insistía su amigo Karl Kraus, lo que había que hacer era crear el espacio necesario para que cualquier práctica se desarrollara, «para proveer a la cultura de margen de maniobra». Yo creo que necesitamos recuperar un cierto sentido de la contextualización política de la autonomía artística y su transgresión, cierto sentido de la dialéctica histórica de la disciplinabilidad crítica y su contestación, para intentar de nuevo proveer a la cultura de un margen de maniobra.

Si la arquitectura y el diseño tienen una nueva prominencia en la cultura, el arte y la crítica parecen menos importantes, y no hay paradigmas fuertes que los guíen. Para muchas personas esto es bueno: promueve la diversidad cultural. Eso es posible, pero también puede promover una inconmensurabilidad roma o una indiferencia fatal. La segunda parte rastrea la prehistoria de esta versión contemporánea del «final del arte». En los capítulos 5 y 6 describo una dialéctica de la reificación y la reanimación en la construcción tanto del arte moderno como del museo moderno. El penúltimo capítulo da cuenta de la desaparición de una formación dominante del artista y del crítico de posguerra, pero el último capítulo pone en guardia contra cualquier anuncio prematuro de la muerte del arte y de la crítica como tales. A lo largo del libro trato de relacionar las formas culturales y discursi-

vas con las fuerzas sociales y tecnológicas, y de periodizarlas de una manera que apunta a las diferentes políticas de hoy en día. Ese es mi objetivo principal: indicar las posibilidades críticas del presente y promover «la imparitable predilección por las alternativas».

Versiones tempranas de los capítulos 1-4 aparecieron en la *London Review of Books*, y agradezco a sus directores, especialmente a Mary-Kay Wilmers y Paul Laity, su apoyo. Lo mismo digo de los directores de la *New Left Review*, donde apareció una primera versión del capítulo 7, así como de mis patrocinadores en Verso, Perry Anderson y Tariq Ali: su aliento ha significado mucho para mí, lo mismo que la ayuda del director Tim Clark y de Gavin Everall¹. Este libro recibió la ayuda de una beca Guggenheim, que agradezco. Como de costumbre, doy las gracias a los amigos de *October* y *Zone*, especialmente a Benjamin Buchloh, Denis Hollier, Rosalind Krauss, Michel Feher y Jonathan Crary. También estoy en deuda con colegas de Princeton, no sólo de mi departamento sino también de otros, tales como Eduardo Cadava, Beatriz Colomina, Alan Colquhoun, Andrew Golden, Anthony Grafton, Michael Jennings, Stephen Kotkin, Thomas Levin, Alexander Nehamas, Anson Rabinbach, Carl Schorske y Michael Wood. Gracias también a las demás voces de apoyo desinteresado, en particular a Emily Apter, Ron Clark, T. J. Clark, Kenneth Frampton, Silvia Kolbowski, Greil Marcus, Jenny Marcus, Anthony Vidler y Anne Wagner. Otros amigos me han apoyado, como mi familia (Sandy, Tait y Thatcher), de una manera imposible de describir aquí. Por último, este libro está dedicado a mis hermanos (Jody, Andy y Becca) y a mis sobrinas (Erin, Jovita y Zoë), que reconocen una buena diatriba cuando la oyen.

Primera parte

ARQUITECTURA
Y DISEÑO

1. El perfil derogado

Los debates sobre la cultura moderna hace ya mucho tiempo que vienen estructurándose en torno a las oposiciones entre alto y bajo, elitista y popular, modernista y de masas. Se nos han convertido en una segunda naturaleza, no importa si lo que queremos es mantener las viejas jerarquías, criticarlas o subvertirlas del modo que sea. Nacen siempre de cuestiones ligadas a la clase social; de hecho, existe todo un sistema de distinciones –perfil alto, medio y bajo– que explícitamente refiere las diferencias de cultura a diferencias de clase (unas y otras entendidas de un modo pseudobiológico). Pero ¿y si este sistema de los perfiles hubiese sido lobotomizado ante nuestros propios ojos?

Ésta es la propuesta que en *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture* [Sin perfil: La cultura del marketing, el marketing de la cultura] plantea el crítico y más cosas del *New Yorker* John Seabrook, que toma la historia reciente de esta revista otrora de perfil medio como primer caso sobre el que someter a prueba su tesis posmoderna¹. Para Seabrook este esta-

do «sin perfil» —donde no parecen seguir aplicándose las viejas distinciones de perfil— no es sólo un entontecimiento de la cultura intelectual; es también un despertar de la cultura comercial, la cual ya no es vista como un objeto de desdén, sino como «una fuente de estatus». Al mismo tiempo, este engendro de la elite es ambivalente con respecto al desmoronamiento de las distinciones de perfil, atrapado como está entre el viejo mundo del gusto de perfil medio otrora promovido por el *New Yorker* y el nuevo mundo del gusto sin perfil, donde cultura y mercadeo son una y la misma cosa. Nacido en la «residencia urbana» del primero («el gusto era mi capital cultural, concentrado como el almíbar»), Seabrook vaga ahora por la «Megatienda» del segundo. Y, sin embargo, para él este desierto no es tan árido: él bebe con más fruición en los oasis de la cultura sin perfil que en los jardines de la cultura elitista (p. ej., «obras teatrales interesantes, la exposición de Rothko, la ópera y, a veces, *happenings* en el centro de la ciudad»).

En un primer nivel, *Nobrow* es la historia de este despertar a la cultura sin perfil. En otro, es un artículo en las páginas interiores del *New Yorker* que trata de hacerse un lugar en «el Flujo» de esta cultura tras décadas en las que su estatus lo garantizaba su indiferencia hacia ese Flujo. Su vieja fórmula para el éxito financiero consistía en su mediación de perfil medio entre la alta cultura y el rechazo de la baja cultura: una fórmula que atraía como un imán a lectores y anunciantes ambiciosos. Según Seabrook, esta fórmula comenzó a fallar a mediados de los años Reagan-Thatcher, es decir, en una época en que las fusiones empresariales y el mercadeo de la cultura se expandían exponencialmente. La búsqueda de un lugar en el Flujo fue asimismo importante para Seabrook: también éste tuvo que encontrar alguna orientación en él, algo a que agarrarse: no sólo como cualquier otro ciudadano-consumidor en la Megatienda que «escoge» sus señas de identidad de entre sus ofertas, sino igualmente como un periodista-crítico que tenía necesidad de familiarizarse lo suficiente con algo para poder escribir sobre ello. A *Nobrow* lo enmarcan un capítulo que plantea esta doble exigencia, por parte del *New Yorker* y de Seabrook, de encontrar un lugar en el Flujo,

y un capítulo final que analiza los dispares resultados de uno y otro en su empeño².

Según Seabrook, el viejo *New Yorker* estaba «casi en perfecta sincronización» con un sistema social en el que el progreso comercial de una generación era sublimado por el progreso cultural de la siguiente. Este progreso lo confirmaban signos de gusto, que es lo mismo que decir exhibiciones de «disgusto ante las diversiones baratas y los espectáculos vulgares que constituyen la cultura de masas». El *New Yorker* era capaz de enseñar este dis/gusto sin demasiado encarnizamiento, y —en esto consistía la magia, o la astucia, de la revista— era esta oferta lo que atraía a una buena porción de las mismas masas a las que desdénaba. El *New Yorker* también tenía en la manga el as de Manhattan. Como Saks Fifth Avenue o Brooks Brothers, transformó un marchamo regional en una reputación nacional de calidad, lo cual se tradujo en un mercado nacional de consumo: para mantenerse por encima de la clase media, uno tiene que comprar en Saks Fifth o Brooks Brothers, y para estar a la última en asuntos culturales tiene que leer el *New Yorker*. Esta distinción era la mercancía en venta, y se vendía bien en los prósperos suburbios desde Syracuse a Seattle, cuyas mesitas de centro adornaba la revista.

Pero entonces llegaron las fusiones y el *marketing*, las financiaciones y las franquicias. De repente, en todas las ciudades había un Saks o un Brooks, y ya no había que ir a Manhattan, física o vicariamente a través del *New Yorker*, para parecer metropolitano; uno podía encontrarlo todo en el centro comercial, y ahora también en internet³. Como Saks o Brooks, el *New Yorker* se vio forzado a buscarse un nicho en la Megatienda. Otrora indiferente al Flujo, el *New Yorker* se había vuelto irrelevante para el Flujo, e irrelevante así, *tout court*. Ni cultural ni financieramente funcionaba ya ser ni fachendoso ni agresivo con la cultura de bajo perfil; al mismo tiempo, su mediación con la cultura de perfil alto tampoco valía ya para mucho. «El *New Yorker* fue una de las últimas grandes revistas de perfil medio, pero el perfil medio se había desvanecido en

el Flujo y con él cualquier estatus de perfil medio que uno tuviera.»

Pero, en definitiva, ¿a quién importa de veras el *New Yorker*? Lleva tanto tiempo tratando con suficiencia a sus suscriptores suburbanitas, que éstos deben de guardarle un profundo rencor, y muchos de los residentes en la ciudad (que se las saben todas) están francamente resentidos con él por la arrogación de su Nueva York como la Nueva York, entre otros delitos (por cierto, ¿quiénes son las personas que en sus viñetas aparecen en esos cócteles?). Afortunadamente, el interés de *Nobrow* reside en otra parte, no en los cotilleos sobre una revista de cotilleos, sino en la etnografía pop desarrollada por Seabrook a partir de sus encuentros con varios «árbitros de la cultura sin perfil». Puesto que esta cultura está dominada por las industrias del entretenimiento, en su mayoría estos árbitros son «mentes creativas» de los negocios de la música y el cine. Así, escuchamos a hurtadillas a Judy McGrath, presidenta de MTV, que intenta mediante divisiones de raza, género y clase conectar con raperos *gangsta* como Snoop Doggy Dogg, a sabiendas de que en su negocio lo que principalmente mantiene el Flujo es el hiphop. Vemos cómo Danny Goldberg, director de Mercury Records, comprueba el efecto provocado por un muchacho de catorce años procedente de Dallas del que se pronostica que será «el próximo Kurt Cobain» (su grupo Radish no funcionó, pues fueron los Hansen quienes ocuparon la vacante en el rock adolescente). Espiamos a George Lucas en su rancho Skywalker de 3.000 acres, en el norte de California, en el momento en que «el gran artista del mundo sin perfil», demasiado ocupado para hacer películas, repasa la cuenta de resultados de su marca *La guerra de las galaxias*. (Seabrook empieza este capítulo con: «Voy al supermercado a comprar leche y veo que *La guerra de las galaxias* ha ocupado el pasillo 5, la sección de los productos lácteos.») Y oímos las meditaciones de David Geffen, el magnate de la música y el cine, que Seabrook sitúa en la cima del «alto sin perfil»: «Tenía una mente tan refinada que ninguna idea de jerarquía podía penetrar en ella (evidentemente, el mundo sin perfil tiene distinciones de su propia cosecha). Una vez más, el interés del libro está en estos traba-

jos de campo, pero también se encuentra en el autoanálisis que Seabrook lleva a cabo al intentar coger al vuelo este «corrimiento de tierras» en la cultura.

¿Qué comporta este «hegemínculo» (su grotesco híbrido de «hegemonía» y «homínculo»)? Una vez más, para Seabrook el viejo mapa de oposiciones «cultura alta y baja, arte moderno y de masas, periferia y centro urbano» ya no funciona, así que lo revisa de alguna manera, con una nueva leyenda que lo acompaña, el léxico que aquí he adoptado: el Mundo sin perfil (donde «la cultura comercial es una fuente de estatus», no de desdén); el Flujo («una sustancia informe en la que la política y el cotilleo, el arte y la pornografía, la virtud y el dinero, la fama de los héroes y la celebridad de los asesinos, todo confluye»); la Residencia urbana y la Megatienda («en la residencia urbana había contenido y publicidad; en la megatienda había ambas cosas a la vez»); la Red pequeña y la Red grande («la América tuya y mía» y «la América de 200 millones»; «lo que hay en medio es un vacío»). Al final, tal como lo ve Seabrook, la ley del Mundo sin perfil es simple: el criterio de Matthew Arnold de lo-mejor-que-se-ha-pensado-y-escrito ha sido derogado hace mucho tiempo, y rige el principio del Flujo de cualquier-cosa-que-esté-de-moda. No más «¿Es bueno?» o incluso «¿Es original?», sólo «¿Funciona en el demo?» —«demo» de demografía, no confundir con democracia, mucho menos con demostración—. (Para Seabrook, Clinton era «el administrador perfecto» de este «constructo de números-y-efecto», de «sondeos, grupos de discusión y otras formas de investigación de mercados». Después de todo, fue el primer presidente en aparecer en MTV; pero George W. ha empezado igual.)

¿Cuáles son los hallazgos de Seabrook? De manera nada sorprendente, refieren hipótesis sobre identidad y clase. «Una vez destituida la calidad», sostiene, la identidad «es el único modelo compartido de juicio». Para Seabrook esta identidad tiene que ser «auténtica», y en la cultura sin perfil esto sólo puede ocurrir

mediante una selección personal de las mercancías pop en la Megatienda: «Sin la cultura pop para en torno a ella construir la identidad de uno, ¿qué queda?». Para la vieja guardia de los perfiles altos americanos como Dwight MacDonal y Clement Greenberg, esta declaración sería grotesca: la cultura de masas es el reino de lo inauténtico, y ya está. Para Seabrook (y esto lo ha aprendido del discurso académico conocido como «estudios culturales»), no es absurda en absoluto: en gran parte porque él considera la cultura pop no como una cultura de masas, sino «como cultura *folke*: nuestra cultura». Sin embargo, este giro semiparadójico de la frase no resuelve un problema básico hoy en día: dada su descripción de la Megatienda, ¿es la «selección» de una identidad *à la* hip-hop claramente diferente de la «creación» de una identidad *à la* George Lucas? Los estudios culturales británicos nos dieron las nociones de «subculturas subversivas» y «resistencia a través de rituales»; y los estudios culturales americanos elaboraron la noción de un sujeto posmoderno culturalmente construido, no naturalmente dado. Pero con el paso casi instantáneo de lo marginal a la Megatienda (o de la Red pequeña a la Red grande), ¿cuánta subversión o resistencia pueden ofrecer las subculturas? ¿Y es el sujeto construido posmoderno tan diferente del sujeto consumista posindustrial, ese «perfecto híbrido de cultura y *marketing*», como Seabrook lo llama, «algo para ser que era también algo para comprar»? Ésta es una de las diversas reivindicaciones de las recientes posiciones en los estudios culturales que Seabrook implica: llámesela La Venganza del Hegemónico.

Su siguiente hallazgo (que es también su siguiente reivindicación) se refiere a la clase. «Nadie quiere hablar de clase social —es de mal gusto, incluso entre los ricos—, así que en su lugar la gente usa distinciones culturales.» Esto es bastante cierto si concedemos a Seabrook la típica confusión *New Yorker* de su mundo social con los Estados Unidos. Pero luego continúa con algo más que un tonillo de nostalgia de las clases: «En la medida en que existía, este sistema de distinción permitía una considerable igualdad entre las clases». De esto sabe más que él su antigua directora en el *New Yorker*, la británica Tina Brown: con su formación en un

país en el que la clase no está tan mistificada, ella ve la jerarquía del gusto como nada más que una jerarquía de poder «que utilizaba el gusto para disimular su verdadera agenda». Seabrook hace suya esta postura, pero cuando sostiene que en el mundo sin perfil las antiguas distinciones culturales ya no funcionan, lo que hace es cambiar de chaqueta, ahora de una manera mucho más engañosa, pues no parece haber ningún disfraz. Es decir, da a entender que junto con las distinciones culturales han desaparecido las divisiones de clase: ahora todos estamos en la Megatienda, afirma Seabrook, sólo que a veces en secciones diferentes, con selecciones diferentes en nuestros carritos de identidad. Esta segunda venganza sobre los estudios culturales —como aquella que sostiene que ahora cultura y economía son una sola cosa— transforma perversamente este argumento muy izquierdista en otra tesis sobre el fin de las clases, una tesis que (como la reciente versión de la tesis del fin de la historia) es decididamente neoconservadora. Aunque aquí la idea de Seabrook sí que es otra, este hegemónico a veces habla como un neoconservador⁴.

Quizá ésta sea la última mercancía que se ponga a la venta en la Megatienda: la fantasía de que las divisiones de clase se han acabado. Esta fantasía sirve de complemento contemporáneo al mito fundacional de los Estados Unidos: que tales divisiones nunca existieron. En el mundo sin perfil hay asimismo en oferta otras resoluciones mágicas. Por ejemplo, Seabrook es consciente de la fantasía de la unidad racial que se vende en la Megatienda (p. ej., «el [rap] *Gangsta* se había meramente convertido en un *blues* más auténtico para paladares cansados como el mío, que requerían nuevas dosis de realidad social en la forma pop»). Sin embargo, sobre otras resoluciones mágicas en oferta no es tan claro. En un capítulo dedicado a una visita a la granja en que su familia vivía en el sur de Nueva Jersey, emprende con su padre una batalla por la ropa: su camiseta de Chemical Brothers con la inscripción DANACHT (en hip-hop, «la nueva mierda») contra los trajes de Seabrook padre. «Mi padre utilizaba su ropa para transmitir cultura. Yo a mi vez utilizaba la ropa para contrarrestar sus esfuerzos.» Pero en realidad Seabrook evita la lucha median-

te un atuendo que no corresponde a una sola generación: la última noche a la hora de la cena se enfunda uno de los trajes de su padre, para deleite mutuo de padres e hijo. Parece que las tensiones edípicas también pueden aliviarse, culturalmente, con la ropa adecuada: estas tensiones se alivian porque él se pone un traje elegante, apacigua a su padre porque confirma su estilo de clase (o eso pretende: pero ¿hay mucha diferencia?).

En *Nobrow* hay mucho digno de elogio. Por ejemplo, hay otra reivindicación —llámesela La Venganza sobre la Posmodernidad— que me llega muy hondo. Entre otras cosas, la posmodernidad fue el intento de abrir el arte y la cultura a más practicantes y públicos diferentes. Pero al final, da a entender Seabrook, ¿qué es lo que se consiguió: la democratización del arte y la cultura o su anexión por el mundo sin perfil? «Como eran más las personas que podían hacerlo, más personas hacían arte. El mercado se vio inundado de arte... Los artistas auténticos e importantes tenían que competir por llamar la atención con cualquier muchacho con una guitarra y un corte de pelo interesante.» Una vez más, uno puede discutir esta opinión —lo está pidiendo a gritos—, pero tiene su punto de verdad: «artista» se ha convertido en una categoría demasiado elástica, «arte» en un término empleado abusivamente, como señala Seabrook en esta observación: «Prácticamente en la MTV no conocí a nadie de menos de veinticinco años que no fuera un artista de una u otra clase.»

Pero en el libro hay también mucho a lo que oponerse. En primer lugar, está el tema de los desplazamientos de una clase a otra, del una noche ir de pobre con los raperos en el Rosy y la siguiente pasársela degustando un buen vino con papá. Por supuesto, Seabrook no está solo en esto, y desde Charles Baudelaire hasta Walter Benjamin y todos los demás la ambigüedad social ha demostrado ser una condición previa para llegar a ser un crítico dandi (véase el capítulo 4). A veces esta ambigüedad

se traduce en una ambivalencia que lleva a Seabrook a ver en el interior de los dos mundos (el rap y papá), pero a veces de lo que se trata es de tener abiertas las dos puertas (la camiseta de Chemical Brothers debajo del traje de Savile Row). Más aún, esta pragmática ambivalencia se esfuma rápidamente en una razón cínica a la que los mercaderes de la Megatienda y los ejecutivos sin perfil saben sacar más partido que Seabrook o cualquiera del resto de nosotros.

En segundo lugar, Seabrook está identificado con el Flujo de una manera que quizá no le gustaría. En esta época de capitalismo por internet (por más que últimamente corregido por el mercado), si uno no es capaz de hacerse un nombre o una marca, dura poco; ésta es una versión contemporánea de los «quince minutos» de fama prometidos por Andy Warhol. Y en este negocio de las marcas la cultura del *marketing* y su crítica no son tan distintas (más sobre ello en el capítulo 2). Seabrook deja esto claro cuando introduce el signo de *copyright* en el título *Sin perfil*, como si este término tuviera una vertiente comercial que compitiera con *preppie*, *yuppie* y demás conceptos que han entrado en la jerga americana. A este respecto, además, a veces se olvida de la moral de sus propios estudios sobre el Flujo: que el Flujo es un gran devorador de aficiones. «Uno podía alimentar al Flujo y el Flujo lo alimentaba a uno. Pero el Flujo nunca estaba satisfecho.» Si a la moda a veces se la llamó la Señora Muerte, la ganancia del Flujo es mucho más inexorable; ésa es una parte de su mortal carga que Seabrook confunde con el prurito de estar al día.

En tercer lugar, ¿cuánto de todo esto es nuevo? ¿Hay un «corrimiento de tierras» en la relación entre la cultura y el *marketing*, una fusión de ambos, o la Megatienda no es más que otra versión de «la industria cultural» hace mucho tiempo criticada por Max Horkheimer y Theodor Adorno? El desarrollo de esta industria a lo largo del siglo xx se puede dividir en tres fases: la primera, en los años veinte, con la difusión de la radio, el sonido en el cine y la reproducción mecánica de todo (Guy Debord fechó el nacimiento del «espectáculo» en este momento); la segunda,

con la producción de la sociedad de consumo durante la posguerra, el mundo de imágenes de las mercancías y las celebridades reflejado por Warhol y otros; y otra en nuestras mentes, con la revolución digital y el capitalismo por internet⁶. Como muchos de nosotros en este momento de reequipamiento y reentrenamiento masivos, Seabrook puede confundir signos con milagros.

Por último, ¿es la cultura sin perfil tan total como él pretende? Uno de los capítulos es una agotadora visita a las tiendas del centro de Manhattan, donde Seabrook encuentra esencialmente la misma camiseta a precios sumamente diferentes. Pero ni siquiera SoHo es los domingos tan homogéneo como él sugiere aquí, y la ciudad no está tan privada de *dérives* incluso hoy en día. Por más extraño que pueda sonar dicho por un académico, Seabrook debería salir más; su trabajo de campo es insuficiente. Todas las irónicas miradas que proyecta sobre los sujetos cuyo perfil traza definen el mundo excesivamente desde su exclusivo punto de vista; la suya es demasiado parcial, no una visión sin perfil. Por más políticamente correcto que pueda sonar, es bueno confrontar las sorprendentes estadísticas sobre la Megatienda –como el hecho de que en el año 2000 hubo diez millones de hogares con unos ingresos superiores a los 100.000 dólares sólo en los Estados Unidos– con una constatación de la realidad extraída de otra parte –como el hecho de que la mitad de las personas que habitan este planeta jamás ha usado un teléfono–.

2. Diseño y delito

El final de un siglo trae otros a la memoria y el año 2000 no fue una excepción. En los últimos años el *Estilo 1900* o Art Nouveau ha vuelto con fuerza a las exposiciones en los museos y los libros académicos. Parece muy lejos en el tiempo y en el espacio todo este movimiento paneuropeo empeñado en una *Gesamtkunstwerk* u «obra total» de las artes y oficios, en el que todo, desde la arquitectura hasta los ceniceros, estaba sometido a un tipo de decoración florida, en el que el diseñador se esforzaba por dejar la impronta de su subjetividad en toda clase de objetos mediante un idioma vitalista, como si habitar la cosa de este modo artesanal fuera resistirse de alguna manera al avance de la reificación industrial. Cuando en los años veinte la estética de la máquina se hizo dominante, el Art Nouveau ya no era *nouveau*, y, en las décadas siguientes, de estilo pasado de moda se fue convirtiendo lentamente en olvidado, y desde entonces vive en ese limbo. Sin embargo, lo que me ha sorprendido en medio de esta reciente aglomeración de

manifestaciones de Art Nouveau ha sido su fuerte eco en el presente: la intuición de que vivimos otra era de disciplinas difusas, de objetos tratados como mini-sujetos, de diseño total, de un *Estilo 2000*.

Adolf Loos, el arquitecto vienés de las fachadas austeras, fue el gran crítico de la estética híbrida del Art Nouveau. En su ambiente él fue a la arquitectura lo que Schönberg a la música, Wittgenstein a la filosofía o Karl Kraus al periodismo: un fustigador de lo impuro y lo superfluo en su propia disciplina. En este sentido, «Ornamento y delito» (1908) es su polémica más feroz, pues allí asocia al diseñador del Art Nouveau a un niño que mancha paredes y a un tatuador «papúa». Para Loos el diseño del ornato del Art Nouveau es erótico y degenerado, una inversión en la tendencia propia de la civilización a sublimar, distinguir y purificar: de ahí su célebre fórmula, «la evolución de la cultura es sinónima de la eliminación de los ornamentos adheridos a los objetos utilitarios», y su infamante asociación de «ornamento y delito»¹. Este *Diktat* antidecorativista es un mantra de la modernidad si es que alguna vez hubo uno, y el carácter puritano de esas palabras es responsable de que los posmodernos hayan a su vez condenado a modernos como Loos. Pero quizá los tiempos han cambiado de nuevo; es posible que nos hallemos en un momento en el que las distinciones entre prácticas puedan reivindicarse o volverse a construir sin llevar adosado aquel bagaje ideológico de pureza y propiedad.

Loos comenzó su batalla contra el Art Nouveau una década antes de «Ornamento y delito». En 1900 se desencadena un ataque directo, en forma de parodia satírica sobre «un pobrecito rico» que encarga a un diseñador Art Nouveau que ponga «arte en todas y cada una de las obras»:

Cada estancia formaba una sinfonía de colores, completa en sí misma. Paredes, tapicerías, mobiliario y materiales estaban hechos para armonizar de la manera más artística. Cada objeto de la casa tenía su lugar específico y estaba integrado con los otros

en las más asombrosas combinaciones. El arquitecto no ha olvidado nada, absolutamente nada. Los ceniceros para los cigarros, la cubertería, los interruptores de la luz, todo, todo lo había hecho él².

Esta *Gesamtkunstwerk* hace más que combinar arquitectura, arte y artesanía; fusiona a sujeto y objeto: «la individualidad del propietario se expresaba en cada ornamento, cada forma, cada clavo». Para el diseñador Art Nouveau esto es la perfección: «¿Está usted completo!», le dice exultante al dueño. Pero el dueño no está tan seguro: esta completud «ponía a prueba el [su] cerebro». Más que un santuario apartado del estrés moderno, sus interiores Art Nouveau son una expresión más de éste: «El hombre feliz de repente se sintió profunda, profundamente desdichado... Se veía excluido de toda vida y esfuerzo, desarrollo y deseo futuros. Pensó que esto es lo que significa ir por la vida con el propio cadáver de uno. Sí, así es. Está acabado. ¿Está completo!».

Para el diseñador Art Nouveau esta completud reúne arte y vida, y se proscriben todos los signos de muerte. Para Loos, por el contrario, esta triunfal superación de los límites es una pérdida catastrófica de lo mismo: la pérdida de las constricciones objetivas que se requieren para definir «toda vida y esfuerzo, desarrollo y deseo futuros». Lejos de una trascendencia de la muerte, esta pérdida de la finitud es una muerte en vida, tal como se ilustra en el último tropo de la indistinción, vivir «con el propio cadáver de uno».

Tal es el malestar del «pobrecito rico»: más que un hombre de cualidades, es un hombre sin ellas (como otro azote vienés, el gran novelista Robert Musil no tardaría en verlo), pues lo que le falta, en su misma completud, es la diferencia o distinción. En una afirmación típicamente sentenciosa de 1912, Kraus llamaría a esta falta de distinción que excluye «toda vida y todo esfuerzo futuros» una falta de «margen de maniobra»:



Josef Hoffmann, un interior Art Nouveau, 1899. «La individualidad del propietario se expresaba en cada ornamento... esto es lo que significa ir por la vida con el propio cadáver de uno.» (Adolf Loos)

Adolf Loos y yo —él literalmente y yo lingüísticamente— no hemos hecho otra cosa que mostrar que hay una distinción entre una urna y un orinal y que es sobre todo esta distinción la que provee a la cultura de un margen de maniobra [*Spielraum*]. Los otros, los positivos [es decir, aquellos que no hacen esta distinción], se dividen entre los que utilizan la urna como un orinal y los que usan el orinal como una urna³.

Aquí «los que utilizan la urna como un orinal» son los diseñadores Art Nouveau que quieren infundir arte (la urna) en el objeto utilitario (el orinal). Los que hacen lo contrario son funcionalistas modernos que quieren elevar el objeto utilitario a arte. (Unos pocos años más tarde, con su urinario disfuncional, *Fuente*, presentado como arte, Marcel Duchamp dejó a unos y otros con un palmo de narices, pero ésa es otra historia.) Para Kraus ambos errores son simétricos —los dos confunden el valor de uso y el valor artístico— y ambos son perversos en la medida en que se arriesgan a una indistinción regresiva de las cosas: no ven que los límites objetivos son necesarios para «el margen de maniobra» que permite la construcción de una subjetividad y una cultura de indole liberal. Por eso es por lo que Loos se opone no sólo al diseño total del Art Nouveau, sino también al subjetivismo gratuito de éste («la individualidad expresada en cada clavo»). Ni Loos ni Kraus dicen nada sobre una «esencia» natural del arte o una «autonomía» absoluta del arte; de lo que se trata es de «distinciones» y «margen de maniobra», de diferencias propuestas y espacios provisionales.

Este viejo debate cobra una nueva resonancia hoy en día, cuando lo estético y lo utilitario no sólo se combinan, sino que están subsumidos en lo comercial, y todo —no sólo los proyectos arquitectónicos y las exposiciones artísticas, sino todo, desde los *jeans* hasta los genes— parece considerarse *diseño*. Después del apogeo del diseñador Art Nouveau, un héroe de la modernidad era el artista como ingeniero o el autor como productor, pero esta figura fue a su vez derrocada junto con el orden industrial que la sostenía, y en nuestro mundo consumista vuelve a mandar el diseñador. Sin embargo, este nuevo diseñador es muy diferente del antiguo: el diseñador Art Nouveau se resistió a los efectos de la industria, aunque también buscara, en palabras de Walter Benjamin, «recuperar las formas» de ésta —el cemento, el hierro fun-

dido y cosas así— para la arquitectura y el arte⁴. En el diseño contemporáneo no se da tal resistencia: se complace en las tecnologías posindustriales y está feliz de sacrificar la semiautonomía de la arquitectura y el arte a la manipulación del diseño. Más aún, el poder del diseñador es aún mayor que antes: abarca a muchas empresas diferentes (desde Martha Stewart hasta Microsoft) y penetra en varios grupos sociales. Pues hoy en día uno no necesita ser asquerosamente rico para ser proyectado no sólo como diseñador sino como diseñado, sea el producto en cuestión la casa de uno o su negocio, sus mejillas caídas (cirugía estética) o su personalidad retraída (drogas de diseño), su memoria histórica (museos de diseño) o su futuro ADN (niños de diseño). ¿Podría ser este «sujeto diseñado» el resultado no deseado del tan cacareado «sujeto construido» de la cultura posmoderna? Una cosa parece clara: en el preciso momento en que se pensaba que el lazo consumista no podía estrecharse más en su lógica narcisista, lo hizo: el diseño es cómplice de un circuito casi perfecto de producción y consumo, sin mucho «margen de maniobra» para nada más.

Quizá se objete que este mundo del diseño total no es nuevo —que la combinación de lo estético y lo utilitario en lo comercial se remonta por lo menos al programa de diseño de la Bauhaus en los años veinte—, y se tendría razón. Si la primera Revolución Industrial allanó el terreno para la economía política, para una teoría racional de la producción, según Jean Baudrillard arguyó hace mucho tiempo, la segunda Revolución Industrial, tal como la Bauhaus la tituló, extendió este «sistema del valor de cambio a todo el dominio de los signos, formas y objetos... en nombre del diseño»⁵. Según Baudrillard, la Bauhaus supuso un salto cualitativo de una economía política del producto a una «economía política del signo», en la cual las estructuras de la mercancía y del signo se revitalizaron mutuamente, de modo que las dos podían circular como una, como productos imagen con «valor de cambio en cuanto signo», tal como hacen en nuestro tiempo. Por supuesto, no es esto ni mucho menos lo que los maestros de la Bauhaus, algunos de los cua-

les eran marxistas, tenían en mente, pero tal suele ser «la pesadilla de la modernidad» en las astucias de la historia (tal como T. J. Clark la definió en una ocasión). Fíjate bien en lo que deseas, dice un proverbio de la modernidad vista desde el presente, porque podría cumplirse... de una forma perversa. Así, para quedarnos sólo con el ejemplo principal, el viejo proyecto de reconectar Arte y Vida, de diversos modos sancionado por el Art Nouveau, la Bauhaus y muchos otros movimientos, acabó cumpliéndose, pero siguiendo los espectaculares dictados de la industria cultural, no las ambiciones libertadoras de la vanguardia. Y el diseño es una forma primaria de esta perversa reconciliación en nuestros tiempos.

De manera que sí, el mundo del diseño total tiene poco de nuevo —imaginado por el Art Nouveau, reequipado por la Bauhaus y desde entonces difundido mediante clones institucionales y descuentos comerciales—, pero sólo parece haberse alcanzado en nuestro presente pancapitalista. Algunas de las razones no son difíciles de encontrar. Hubo un tiempo en la producción de masas en el que la mercancía era su propia ideología, el Modelo T su propio anuncio: su principal atractivo residía en su abundancia de lo mismo. Pronto esto no fue suficiente: había que implicar al consumidor y la retroalimentación se convirtió en un factor de la producción (así nació el diseño moderno). A medida que crecía la competencia, había que idear nuevas seducciones, y el envoltorio se hizo casi tan importante como el producto. (La subjetivización de la mercancía es ya patente en el diseño eficaz y se hace para siempre surreal: de hecho, la publicidad se apropió rápidamente del surrealismo.) Nuestro propio tiempo es testigo de un salto cualitativo en esta historia: con la «especialización flexible» de la producción posfordista, las mercancías se pueden retocar continuamente y los mercados compartimentar constantemente, de manera que un producto puede ser de masas en cantidad pero sin embargo aparecer actualizado, personalizado y precisamente orientado⁶. Hoy en día el deseo no sólo está registrado en los productos, está especificado en ellos: en los catálogos y en internet al consumidor lo saluda una autointerpelación

del tipo «eh, soy yo». Este perfilamiento perpetuo de la mercancía, del mini-yo, es uno de los factores que conducen a la inflación del diseño. Pero ¿qué sucede cuando esta máquina mercancía —ahora convenientemente localizada fuera de la vista de la mayoría de nosotros— se avería, cuando los ambientes naturales se agotan, los mercados se hunden y/o los obreros explotados de todo el mundo se niegan de alguna manera a seguir adelante?

La inflación del diseño llega al punto de que el envoltorio reemplaza al producto. Sea el objeto del diseño el Joven Arte Británico o un candidato presidencial, «la propia marca» —la conversión del nombre de un producto en logotipo para un público con déficit de atención— es fundamental para muchas esferas de la sociedad, y por tanto el diseño también. La atención del consumidor y la retención de la imagen son sumamente importantes cuando el producto no es un objeto en absoluto. Esto se hizo evidente durante las masivas fusiones de los años Reagan-Thatcher, cuando las megacompañías parecían promocionar poco más que sus propios nuevos acrónimos y logotipos. Especialmente cuan-

Andreas Gursky, *Sin título V*, 1997. El perfilamiento perpetuo de la mercancía, del mini-yo, conduce a la inflación del diseño.



do la economía se vino abajo bajo el reinado de George I, esta conversión de los nombres en marcas fue una manera de apuntalar el valor de las acciones independientemente de la productividad y la rentabilidad reales. Más recientemente, internet ha establecido en su propio beneficio un nuevo premio al reconocimiento del nombre de las compañías. Para las empresas internauticas tal marca propia es necesaria para su supervivencia, y parte de la reciente purga de compañías virtuales es consecuencia de una especie de darwinismo del nombre web.

Una tercera razón para la inflación del diseño es el creciente papel central que desempeñan las industrias de los medios de comunicación en la economía. Este factor es obvio, tan obvio que pudiera hacer sombra a un desarrollo más fundamental: la «mediación» general de la economía, término con el que quiero decir algo más que «la cultura del marketing» y «el marketing de la cultura»; quiero decir un reequipamiento de la economía en torno a la digitalización y la computerización, donde el producto ya no es concebido tanto como un objeto que producir, cuanto como un dato que manipular, es decir, que diseñar y rediseñar, que consumir y reconsumir. Esta «mediación» contribuye también

a la inflación del diseño, hasta el punto de que no se la puede seguir considerando una industria secundaria. Quizá deberíamos hablar de una «economía política del diseño».

Algunas de estas especulaciones pueden ponerse a prueba confrontándolas con *Life Style [Estilo de vida]* de Bruce Mau, un compendio de proyectos del diseñador canadiense que a finales de los años ochenta alcanzó prominencia con la revista y los libros *Zona*. Esta prestigiosa serie de publicaciones sobre filosofía e historia clásica y de vanguardia, también conocida como el «Diseño Bruce Mau», se caracteriza por las atractivas cubiertas con suntuosas imágenes de colores saturados y páginas estratificadas con caracteres de estampación inventivos y cinemáticamente secuenciadas, que ejercieron una enorme influencia sobre el grafismo editorial en Norteamérica. A veces Mau parece diseñar las publicaciones para que sean escaneadas, y pese a sus frecuentes desmentidos, en *Life Style* tiende a tratar el libro como un constructo de diseño más que como un medio intelectual⁷.

Life Style sigue a la colosal monografía de proyectos arquitectónicos de Rem Koolhaas, *S, M, L, XL* (1995), que Mau ayudó a diseñar (éstos no son libros para las mesas de centro, son mesas de centro). Con su habitual ingenio, Koolhaas escogió este título para señalar no sólo las diversas escalas de su obra —de lo doméstico a lo urbano—, sino que los arquitectos de moda hoy en día son como los diseñadores de moda: deben tener líneas de productos que se adapten a todos los clientes (véase el capítulo 4). *Life Style* aspira a ser el *S, M, L, XL* del diseño; también es un imponente manifiesto de sí mismo, de la historia de un estudio de diseño con una extravagante presentación de sus proyectos, completado con pequeños credos, apuntes históricos y estudios de laboratorio sobre el diseño, además de con diversas anécdotas sobre maestros de la construcción como Koolhaas, Frank Gehry y Philip Johnson. También aquí el título es un juego con los términos: podemos entender «estilo de vida» a la manera de

Martha Stewart, pero se nos pide que pensemos «estilo de vida» tal como lo concibieron Nietzsche o Michel Foucault: como una ética de la vida, no una guía de decoración. Pero el mundo que aparece en *Life Style* sugiere otra cosa: un repliegue de la «vida examinada» a la «vida diseñada». El libro se abre con una fotografía de la planeada comunidad disneyana «Celebración», con el siguiente pie: «La cuestión del "estilo de vida", de la elección de cómo vivir, se enfrenta al régimen del logotipo y sus imágenes». Este enfrentamiento dista de ser una lucha justa, y aunque Mau se pueda identificar con la víctima aquí, su actividad diseñadora está comprometida con la otra parte.

Pues *Life Style* es una historia de éxitos: clientes cada vez más grandes —primero instituciones académicas y artísticas, luego empresas del espectáculo y otras— acuden a Mau en busca de una imagen de diseño, de una marca propia. El diseño de Bruce Mau, afirma él candidamente, «se ha hecho famoso por producir identidad» y «canalizar la atención» hacia el «valor de negocio». Vale, después de todo se trata de negocios, pero Mau debería haber dejado las cosas ahí. «En este entorno», continúa, «la única manera de construirse una auténtica marca propia es añadir valor: envolver el producto con inteligencia y cultura. El producto aparente, el objeto ligado a la transacción, no es en absoluto el producto real. La cultura y la inteligencia se han convertido en el auténtico producto». No otra cosa es el diseño. La historia es así: encargado de proyectar un museo privado de la Coca Cola, Mau concluye: «¿Es Coca Cola obra de América? ¿O América obra de Coca Cola?». En estos mismos términos se ve también la vida biológica. «¿Cómo se manifiesta una entidad dentro de un entorno? Lo han adivinado: por el diseño».

La reconstrucción del espacio en la imagen de la mercancía es una de las primeras historias del capitalismo moderno tal como desde entonces la han contado Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Benjamin, los situacionistas y los geógrafos radicales (p. ej., David Harvey, Saskia Sassen). Hoy en día ha alcanzado el punto en que no sólo la mercancía y el signo aparecen como una sola cosa, sino que muchas veces sucede lo mismo con la mer-

cancia y el espacio: en los centros comerciales reales y virtuales se funden mediante el diseño. El diseño de Bruce Mau está en vanguardia. A propósito de un «programa de identidad» para una cadena de librerías en Toronto, Mau escribe acerca de un «entorno dedicado a la venta al por menor... en el que la identidad de la marca, el sistema de señales, los interiores y la arquitectura estarían totalmente integrados». Y de su soporte gráfico para la nueva Biblioteca Pública de Seattle diseñada por Koolhaas afirma: «La propuesta central implica cancelar las fronteras entre arquitectura e información, lo real y lo virtual». Esta integración, esa cancelación, es una desterritorialización de la imagen y del espacio que depende de una digitalización de la fotografía, de su relajación de los viejos principios estructurales (en arquitectura hoy en día se puede diseñar casi cualquier cosa porque se puede construir casi cualquier cosa; de ahí todas las curvas arbitrarias y las gotas biomórficas diseñadas por Gehry y sus seguidores –véase el capítulo 3–). Como hace mucho tiempo nos enseñaron Deleuze y Guattari, por no hablar de Marx, esta desterritorialización es la tendencia propia del capital⁹.

Mau desarrolla los viejos análisis de Marshall McLuhan de los medios de comunicación, pero, como su compatriota, parece confundido sobre su propio papel: ¿es un crítico cultural, un gurú futurista o un consejero de una compañía? En la futurología de los medios de comunicación un término crítico hoy mañana se puede convertir en un lugar común, y al día siguiente en un cliché (o marca). En un movimiento de contorsionista, Koolhaas reclama ahora derechos de autor sobre sus lugares comunes, como para reconocer esta coagulación comercial de los conceptos críticos una vez escritos (véase el capítulo 4). Sin embargo, pese a toda su jerga situacionista, los diseñadores contemporáneos como Mau no se «desvían» mucho; más que críticos del espectáculo, son sus navegantes (que es de hecho una de las figuras favoritas en su discurso), con «el estatus del artista [y] la billetera del hombre de negocios». «¿Mi obra entonces dónde encaja?», pregunta Mau. «¿Cuál es mi relación con este monstruo feliz y sonriente? ¿Dónde está la libertad en este régimen? ¿Sigo a

Timothy Leary y «sintonizo, conecto, desconecto»? ¿Qué acciones puedo cometer que no sean absorbidas? ¿Puedo ir más allá del sistema? ¿Puedo vencer? ¿Está de broma?

El diseño contemporáneo forma parte de una revancha mayor del capitalismo sobre la posmodernidad, una recuperación de sus cruces de artes y disciplinas, una rutinización de sus transgresiones. La autonomía, incluso la semiautonomía, puede ser una ilusión o, mejor, una ficción; pero periódicamente es útil, incluso necesaria, como lo fue para Loos, Kraus y compañía hace cien años. Periódicamente también, esta ficción puede hacerse represiva, incluso mortal, como lo fue hace treinta años, cuando la posmodernidad empezó a desarrollarse como una salida a una modernidad petrificada. Pero nuestra situación ya no es ésta. Quizá es hora de recuperar un sentido de la ubicación política de la autonomía y de su transgresión, un sentido de la dialéctica histórica de la disciplina y de su contestación, intentar de nuevo «proveer cultura con margen de maniobra».

Se nos dice a menudo, así en *Life Style*, que el diseño puede dar «estilo» a nuestro «carácter» –que puede indicar el camino a tal semiautonomía, tal margen de maniobra–, pero evidentemente se trata también de un agente primario que nos repliega al sistema casi total del consumismo contemporáneo. Todo el diseño se refiere al deseo, pero extrañamente este deseo parece casi sin sujeto hoy en día, o al menos sin carencias; es decir, el diseño parece desarrollar un nuevo tipo de narcisismo, todo imagen y nada de interioridad, una apoteosis del sujeto que es también su desaparición potencial. Pobrecito rico: está «excluido de toda vida y esfuerzo, desarrollo y deseo futuros» en el mundo neo Art Nouveau del diseño total y de la plenitud en internet.

«La transfiguración del alma solitaria parece su meta», observó en una ocasión Benjamin a propósito del *Estilo 1900*. «Su teoría es el individualismo... [Pero] el significado real del Art Nouveau no se expresa en su ideología... El Art Nouveau lo recapitula El

maestro constructor [de Henrik Ibsen]: el intento del individuo de combatir con la tecnología sobre la base de su interioridad lleva a su caída⁹. Y, como para completar este pensamiento sobre el *Estilo 2000*, escribió Musil:

Ha surgido un mundo de atributos sin hombres, de experiencias sin la persona que las experimenta, y casi parece como si la experiencia idealmente privada fuera cosa del pasado, como si el peso de la responsabilidad personal se disolviera en un sistema de fórmulas de posibles significados. Probablemente, la disolución del punto de vista antropocéntrico, que durante tanto tiempo ha considerado al hombre como centro del universo, pero que desde hace siglos está desapareciendo, ha llegado por fin al -yo¹⁰.

3. El maestro constructor

Para muchas personas Frank Gehry es no sólo nuestro maestro arquitecto, sino también nuestro maestro artista. Proyectos y premios, libros y exposiciones se acumulan en torno a él, y a menudo se lo califica de genio sin ningún sonrojo de embarazo. ¿Por qué todo esto? ¿Es de veras el diseñador de museos metálicos y salas de conciertos curvas, casas de lujo y deslumbrantes sedes de empresas nuestro más grande artista vivo?

La cuestión tiene su importancia, pues señala la nueva centralidad de la arquitectura en el discurso cultural. Esta centralidad deriva de los debates iniciales sobre la posmodernidad en los años setenta, que se centraron en la arquitectura; pero está revestida de la inflación contemporánea del diseño y de la manifestación en toda clase de esferas: el arte, la moda, los negocios, etcétera. Más aún, para zambullirse en la alberca global de la cultura del espectáculo hoy en día, uno necesita de una enorme roca desde la que lanzarse, quizá tan grande como el museo Guggenheim de Bilbao, y aquí un arquitecto como Gehry, apoyado por



Frank Gehry, Residencia Gehry, 1977-1978, Santa Mónica. Justamente admirada pero estratégicamente utilizada, sirve de escenario primordial de su arquitectura temprana.

clientes como el Guggenheim y el Banco DG, goza de una evidente ventaja sobre los artistas de otros medios. Tales clientes están ansiosos de adquirir una marca propia en el mercado global —en parte el Guggenheim se ha convertido en una marca propia, que a su vez vende a empresas y gobiernos— y estas condiciones favorecen al arquitecto capaz de proyectar un edificio que también circulará como un logotipo por los medios de comuni-

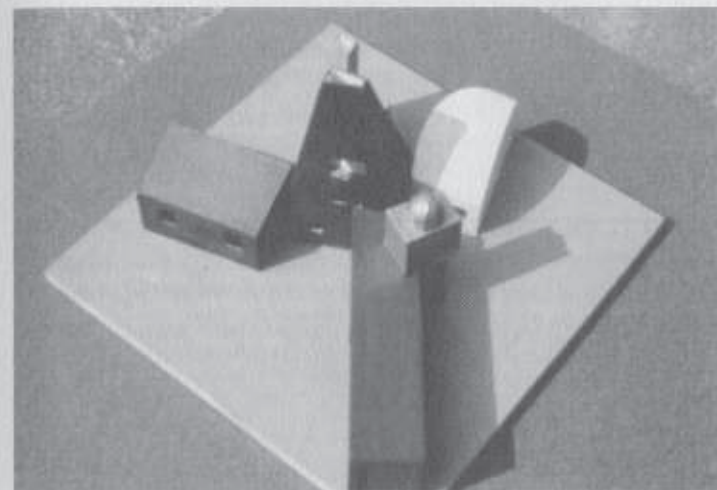
cación. (Bilbao utiliza su museo Gehry literalmente como un logotipo: es el primer signo de la ciudad que se ve en la carretera, y ha puesto a Bilbao en el mapa turístico mundial.) Pero ¿por qué se eligió a Gehry en concreto?

Sus comienzos fueron bastante humildes y él mismo ha conservado una especie de retraimiento de persona cualquiera. Nacido en Toronto en 1929, en 1947 se trasladó a Los Ángeles, donde, tras algunas prácticas en Harvard, en París y con diversas empresas, abrió su propio estudio en 1962. Principalmente influido por Richard Neutra, el emigrado austriaco que también ejercía en la zona, Gehry fue gradualmente convirtiendo un lenguaje moderno en una especie de versión *funky* del estilo vernáculo en LA. Lo hizo sobre todo en la arquitectura doméstica mediante un uso innovador de los materiales baratos asociados a los edificios comerciales, como el contrachapado visto, las láminas de metal ondulado, las vallas de tela metálica y el asfalto. Como suele suceder con los arquitectos, su primer trabajo destacado fue la renovación de su propia casa en Santa Mónica (1977-1978), que desde entonces funciona como laboratorio con sala de exposiciones (la volvió a rediseñar en 1991-1992). Gehry tomó un modesto *bungalow* en un terreno en ángulo, lo envolvió en capas de metal ondulado y tela metálica y añadió unas estructuras vitreas que se proyectan hacia su exterior de un modo que sesgaba sus geometrías dadas. El resultado fue una casa simple distorsionada en formas y superficies, espacios y vistas sorprendentes. Se la admira con justicia, pero también se la utiliza estratégicamente, pues sirve de escenario primitivo de su práctica: «La Casa que Construyó a Gehry»¹.

Gehry aplicó la misma lección a otras casas de la zona, la mayoría no construidas, en las que las geometrías modernas son también dislocadas: el plano rotado fuera del eje, la piel perforada por puentes de madera, pabellones de tela metálica, etcétera. El aspecto incompleto de este estilo temprano parecía adecuado para LA: provisional de un modo que era apropiado para las continuas transformaciones de ésta, pero también arenoso de una manera que se resistía al lado más satinado de la Ciudad de Oro-

pel. Durante un tiempo, Gehry concibió un «regionalismo crítico» semejante a aquel por el que desde hacía mucho tiempo abogaba Kenneth Frampton, pues aunque usaba materiales nuevos, rechazaba la pureza de la arquitectura moderna, hacía estallar sus abstractas cajas y volvía a plantar los fragmentos reordenados en el suelo cotidiano de la vida en el sur de California². Pero para alcanzar sus metas esta lengua vernácula de LA necesitaba el contraste de un Estilo Internacional reificado, y con la prominencia alcanzada por la arquitectura posmoderna en los años ochenta, llena de símbolos clásicos e imágenes pop, su estilo comenzó a embotarse. Gehry llegó a un sutil compromiso con el nuevo orden posmoderno: aunque nunca cayó en el pastiche histórico de un Robert Stern o un Charles Moore, su diseño sí se hizo más imagístico. Desde sus primeros trabajos *grunge*, uno puede rastrear una evolución a través de un elíptico estilo pop hasta su opulenta «estética gestual» de la actualidad. Pues a lo largo de los ochenta y los noventa Gehry fue ascendiendo en cuanto a materiales y técnicas, clientes y proyectos: de la improvisada tela metálica de Santa Mónica hasta el rebuscado revestimiento de titanio en Bilbao; desde casas inacabadas para amigos artistas locales hasta megainstituciones para elites multinacionales.

Esta especie de reposicionamiento, en el que la recepción retroalimenta la producción, no es ni inmediato ni final, pero su trayectoria es lo suficientemente clara. Tómense los muebles de cartón que Gehry diseña con pilas de hojas recortadas, laminadas y transformadas en sillas y divanes. Cuando apareció por primera vez a principios de los años setenta, aquello tenía nervio, era material y formalmente inventivo, y potencialmente de bajo coste. Pero, conforme el diseño se fue haciendo más sofisticado, el populismo del cartón comenzó a parecer *faux* o, peor, una especie de chic sin hogar, atractivo únicamente para personas muy alejadas del uso real de estos objetos. Sus tendencias pop también se hicieron más pronunciadas conforme avanzaban los ochenta. Ya en sus *Estudios de Indiana Avenue* (1979-1981, en Venice, California), Gehry hizo de los materiales y elementos un uso imagístico: el primer estudio, en estuco azul, lo definió por



Socios de Gehry, Casa de Invitados Winton (1983-1987), maqueta, Minnesota. Con estancias separadas de figuras audaces, la casa es una especie de ciudad íntima.

medio de una gran ventana salediza; el segundo, en conglomerado sin pintar, mediante una enorme chimenea; y el tercero, en asfalto verde, mediante gigantescos peldaños excavados en el tejado. Esta señalización tipológica puede resultar eficaz en arquitectura, y Gehry ha recurrido frecuentemente a ella de manera ingeniosa, pero también puede ser manipulativa en su imaginación pop y su escala sobredimensionada.

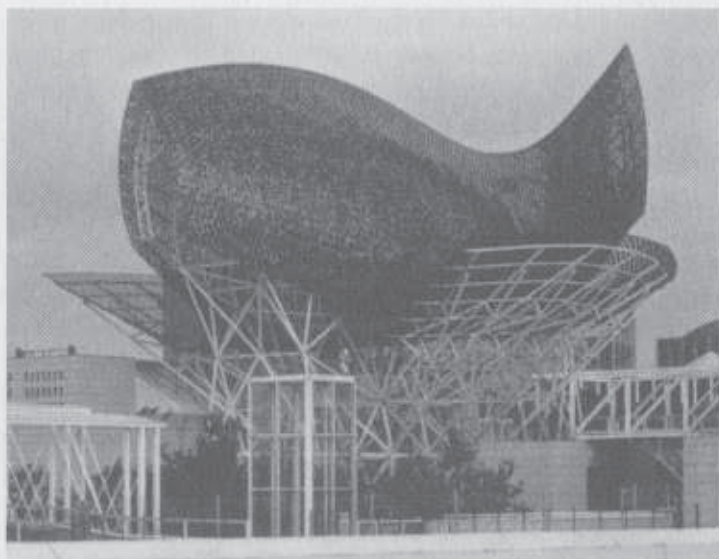
De mediados a finales de los ochenta, Gehry va y vuelve entre una inventiva material-formal y una obvedad imagístico-pop, y a menudo recurre al *collage* de formas e imágenes como compromiso. Por otro lado, hay proyectos como la Casa de Invitados Winton (1983-1987, en Minnesota) en los que aparecen estancias separadas de figuras audaces cubiertas por materiales sorprendentes y dispuestas en un «plano giratorio» que desde entonces Gehry ha empleado a menudo. En estos proyectos domésticos compone la casa como una especie de ciudad íntima;

y cuando aborda proyectos comerciales, como el Desarrollo Edgemar (1984-1988, en Santa Mónica), invierte el proceso y trata el complejo urbano como una especie de casa ampliada. Esto es imaginativo y puede ser también contextual (aunque, como gran parte de la arquitectura, la suya rara vez ocupa el suelo eficazmente)³. Por otro lado, hay proyectos que simplemente adoptan una orientación pop, como su Edificio Chiat Day (1985-1992, en Venecia), donde, bajo la influencia de Claes Oldenburg, Gehry diseñó un monumental par de prismáticos como entrada a esta enorme agencia de publicidad. Este objeto quizá se adapte al cliente, pero al resto de nosotros nos manipula y reduce la arquitectura a una valla publicitaria en 3-D. Después de eso, la dimensión pop sigue siendo fuerte en su obra, incluso cuando se disfraza de uso simbólico de materiales, colores y formas de lo contrario abstractos; y no sorprende que Gehry comenzara a diseñar para la Disney a finales de los ochenta.

Lo que aquí está en juego es la diferencia entre un empleo vernáculo de una tela metálica en una casa, o del cartón en una silla, y un empleo pop de prismáticos gigantes como entrada a un edificio, o de un avión de combate adosado a una fachada (como en su Salón Aeroespacial, 1982-1984, en LA). Igualmente en juego está la diferencia entre un repensamiento material de la forma y el espacio, que puede o no ser escultórico (aquí Gehry está influido por Richard Serra), y un empleo simbólico de una imagen preexistente o de un objeto de consumo (aquí de nuevo está influido por Oldenburg). La primera opción puede poner en contacto el diseño elitista con la cultura común y renovar las formas arquitectónicas rancias con expresiones sociales frescas. La segunda tiende a congraciarse la arquitectura, sobre el modelo del anuncio, con un público proyectado como consumidor en masa. Se trata de una dialéctica por la que Gehry navegó a principios de los noventa y que propulsó su ascenso de arquitecto de LA a diseñador internacional.

Contribuyó también a este salto su astucia en el empleo de las etiquetas arquitectónicas: por más que primero extendiera las estructuras modernas y luego coqueteara con los símbolos pos-

modernos, Gehry no carga con los estigmas de aquéllas ni de éstos. En efecto, jugó astutamente con los estilos emblemáticos de ambos movimientos de una manera que podría entenderse por referencia a *Learning from Las Vegas* [*Aprendiendo de Las Vegas*] (1972), el principal manifiesto de la arquitectura posmoderna. Allí, en una famosa oposición, Robert Venturi, Denise Scott-Brown y Steven Ozenour distinguían un tipo moderno de diseño, donde «el espacio, la estructura y el programa» están subsumidos en «una forma simbólica global» —a la que llamaban «el pato», de un tipo posmoderno de diseño, donde «el espacio y la estructura están directamente al servicio del programa y el ornamento se aplica independientemente de ellos» —al que llamaban «el tinglado decorado». «El pato es el edificio especial que es un símbolo», escribieron Venturi y los otros; «el tinglado decorado es el refugio convencional que aplica símbolos»⁴. Y en un argumento que apoyaba la base ornamental de la arquitectura posmoderna, insistían en que, por apropiado que fuera el pato formal al mundo de objetos de la época de las máquinas, el tinglado decorado sólo se ajustaba a las veloces superficies de la época de los coches y la televisión. Al no haber privilegiado ni la estructura ni el ornamento, Gehry parecía trascender esta oposición, pero es más exacto decir que la echó abajo y a menudo combinó el pato formal con el tinglado decorado. Uno de los resultados es que su arquitectura no es en realidad «escultórica» (como tantas veces se afirma), pues es más frecuente que se parta en distintas secciones delanteras y traseras que no que se la pueda rodear. Otro resultado es que sus interiores son difíciles de descifrar desde sus exteriores, y viceversa, ya los lea uno estructuralmente como con el pato moderno u ornamentalmente como con el tinglado ornamental. Esta desconexión entre dentro y fuera puede ser persuasiva, como lo es en la sede de Vitra International (1988-1994, en Suiza) o en su Centro de Comunicaciones y Tecnología EMR (1991-1995, en Alemania). Pero a medida que sus «patos decorados» aumentaban en escala —a medida que los tumbos de Gehry lo aproximaban poco a poco a Bilbao—, la vulnerabilidad de esta combinación se iba poniendo también cada vez más de manifiesto, pues ponía en



Socios de Gehry, Escultura de Pez, 1989-1992, Barcelona: el leviatán de oro que señala su primer empleo del diseño asistido por ordenador.

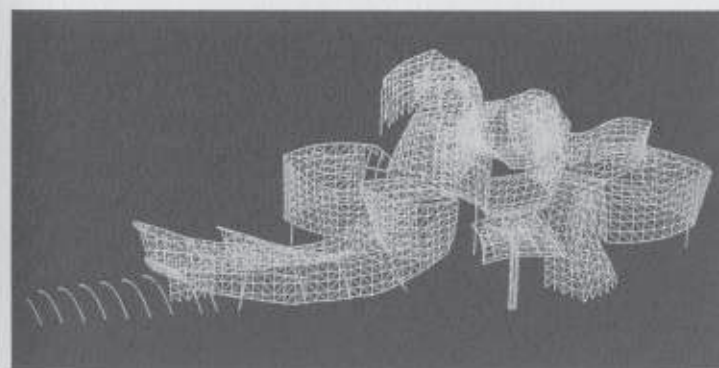
riesgo los aspectos más problemáticos de las arquitecturas moderna y posmoderna: la premeditada monumentalidad de la primera y el *faux* populismo de la segunda.

Gehry combinó el pato formal y el tinglado decorado casi literalmente en su enorme Escultura de Pez diseñada para la Villa Olímpica de Barcelona en 1992, una obra a la vez excéntrica y central en su carrera (él ha adoptado al pez como su «tótem privado»). Si la casa de Santa Mónica fue el escenario primordial de su carrera temprana, este leviatán de nervadura dorada es el escenario primordial de su carrera posterior, pues constituye su primer empleo de una tecnología que ha guiado su práctica (y la de muchos otros) desde entonces: diseño y fabricación asistidos por ordenador (también conocidos por las siglas inglesas CAD y CAM), en particular un programa llamado CATIA (siglas en inglés de Aplica-

ción Interactiva Tridimensional Asistida por Ordenador). Desarrollados primero en las industrias automovilística y aeroespacial, tales programas se utilizan también en la animación cinematográfica, y Escultura de Pez se parece en efecto a una futurista versión fósil de los dinosaurios de *Parque Jurásico* (quizá sirva de prototipo cuando la Disney haga *Moby Dick* en dibujos animados). Un enrejado suspendido sobre nervaduras arqueadas, el Pez es a partes iguales cápsula y cobertizo; una combinación de Serra y Oldenburg, todo él es estructura y todo él es superficie, sin ningún interior funcional. Y, sin embargo, sus edificios diseñados con CATIA privilegian también la forma y la piel, la configuración global exterior, por encima de cualquier otra cosa. En gran parte esto es debido a que CATIA permite la fácil modelación de superficies y soportes no repetitivos, de diferentes paneles exteriores y armaduras interiores, y esta posibilidad es lo que ha inducido a Gehry a jugar con tipologías extravagantes que superan las geometrías rectas, de donde todas las curvas no euclídeas, vórtices y gotas, que en los noventa se convirtieron en sus gestos emblemáticos.

Estos efectos son sumamente evidentes en el Guggenheim de Bilbao (1991-1997), «el primer gran proyecto en que el programa

Socios de Gehry, *Museo Guggenheim de Bilbao*, 1991-1997: un cruce figurativo entre transatlántico hundido y nave espacial estrellada.



[CATIA] se empleó con todas sus potencialidades». (Se dice que CAD y CAM tienen grandes ventajas por lo que a la reducción de costes se refiere, pero eso no es necesariamente así, y su empleo es tan retórico como real. En Bilbao, por ejemplo, los delgados paneles de titanio fueron parcialmente cortados y curvados manualmente *in situ*.) Imagísticamente un cruce entre un transatlántico naufragado y una nave espacial aterrizada en el País Vasco (llámese el *Titanium*), este museo de Bilbao está considerado como la obra maestra de su estilo «escultórico», y ha servido de modelo para sus subsiguientes megaproyectos, como la Sala de Conciertos Walt Disney en LA (en construcción), el Proyecto Experimentar la Música de Seattle (1995-2000) y el propuesto Guggenheim cerca de Wall Street (un proyecto que puede haber quedado en suspenso debido a la destrucción del World Trade Center).

Aquí podríamos volver a la afirmación de que Gehry es nuestro gran artista o al menos nuestro gran escultor. Pero primero necesitamos alguna versión de la escultura moderna en la que basarnos, y una buena (por cierto que lacónica) es la de Carl Andre, un escultor minimalista del tipo que se dice que han influido en Gehry: «Éstas son las tres fases del arte tal como yo lo veo», declaró Andre en el curso de una entrevista radiofónica que le hicieron en 1970, hablando de la Estatua de la Libertad. «Hubo una época en la que lo que interesaba era el revestimiento de bronce de la Estatua de la Libertad, modelada en el estudio [de Bartholdi]. Y luego vino una época en la que los artistas... se interesaban por la estructura interior de Eiffel en hierro, que sustentaba a la estatua. Ahora lo que interesa a los artistas es la isla de Bedloe [donde se halla la estatua?].» Andre traza aquí una transición particular en la escultura moderna: del modelado académico de la figura humana sostenida por una armadura oculta (la mayoría de las estatuas son como la Estatua de la Libertad a este respecto) a la exhibición moderna de la «estructura interior» del objeto (piénsese en la armazón abierta de la escultura construc-

tivista de los años veinte) y al interés contemporáneo por un lugar dado, el campo ampliado de la escultura que se extiende desde las obras de *land art* en los años sesenta y setenta hasta los proyectos de diversas índoles para un sitio específico hoy en día.

¿Cómo encaja Gehry el arquitecto-escultor en esta historia? En efecto, él da un salto en el tiempo. Como muchos otros nuevos museos, sus colosales espacios están diseñados para acomodarse al campo ampliado del arte de posguerra: de Andre, Serra, Oldenburg y sus diversos descendientes. Pero en realidad tales museos hacen trampa con este arte: su gran escala, en principio planteada como desafío al museo moderno, la utilizan como pretexto para convertir el museo contemporáneo en un gigantesco espacio para el espectáculo que pueda engullir a cualquier arte, no digamos a cualquier espectador, entero. En una palabra, los museos como el de Bilbao utilizan la ruptura del arte de posguerra como una licencia para volverlo a acorralar y al hacerlo abrumar al espectador. Al mismo tiempo, considerados como escultura, los recientes edificios de Gehry parecen regresivos, pero invierten la historia del medio trazada más arriba. Pese a todo el aparente futurismo de los diseños CATIA, estas estructuras son semejantes a la Estatua de la Libertad, con una piel separada suspendida por encima de una armadura oculta, y con superficies exteriores que rara vez son congruentes con los espacios interiores. (Esta comparación quizá no sea justa con la Estatua de la Libertad, pues implica una innovadora interacción entre estructura y piel, mientras que Gehry permite que su piel domine a su estructura.) Una vez más, a Gehry se lo asocia frecuentemente con Serra, pero Serra exhibe la construcción de sus esculturas para que todos la vean y Gehry es a menudo tectónicamente oscuro. Algunos de sus proyectos se asemejan a las fruslerías que en los años sesenta y setenta se ponían en las plazas de las empresas, pero elevadas a escala arquitectónica, y otros parece como si pudieran abrirse con un abrelatas.

Con el presunto final de la era industrial, la arquitectura moderna fue declarada pasada de moda, y ahora la estética pop de la arquitectura posmoderna parece asimismo datada. La búsqueda de la arquitectura de la era cibernética está en marcha; pero, irónica-

mente, ha llevado a Gehry y a sus seguidores a la escultura académica como modelo, al menos en parte. (Imagínese un nuevo final de *El planeta de los simios* en el que, en lugar de la Estatua de la Libertad, lo que asomara como ruina en la arena fuera el Guggenheim de Bilbao o la Escultura de Pez de Barcelona.) La desconexión entre piel y estructura representada por este modelo académico es sumamente radical en el Proyecto Experimentar la Música, encargado por Paul Allen, millonario de Microsoft locamente enamorado de Jimi Hendrix (otro seattlelita): sus seis cuerpos exteriores revestidos por metales de diferentes colores tienen poca relación aparente con sus numerosos puestos de exposición dedicados a la música popular. Si en Bilbao la estructura la hace legible una alusión a una nave hecha pedazos, Gehry aquí compensa con una alusión a una guitarra golpeada (dos de los cuerpos están unidos por un «traste» roto tendido entre ellos). Pero ninguna de las dos imágenes funciona, ni siquiera como gesto pop, pues para leerlas como imágenes uno tiene que elevarse muy por encima de ambas, o bien verlas en su reproducción en los medios de comunicación, que es uno de los «sitios» primordiales de tal arquitectura.

No es que yo esté llamando al regreso a una transparencia moderna de la estructura (la mayoría de las veces eso fue un mito, incluso en el caso de arquitectos puristas como Mies van der Rohe). Simplemente me opongo a una versión cibernética de una arquitectura Potemkin de superficies aparecidas como por magia. Pues la desconexión entre piel y estructura en Gehry puede tener dos efectos problemáticos. En primer lugar, puede llevar a espacios que no son tanto sorprendentes (así en las primeras casas) como mistificadores (así en Bilbao o Seattle); una desorientación forzada que con frecuencia se confunde con una Sublimidad Arquitectónica. (A veces es como si Gehry y sus seguidores hubieran tomado la famosa crítica del espacio delirante en la arquitectura posmoderna, por primera vez presentada por Fredric Jameson a principios de los ochenta, como un manual de instrucciones: como si diseñaran en connivencia con «la lógica cultural del capitalismo tardío».) En segundo lugar, esta desconexión puede favorecer una ulterior desconexión entre el edificio y el sitio. Del

museo de Bilbao se dice que «se adapta a su ubicación con formas fluctuantes que dan al río [Nervión] y evocan imágenes marinas». Del mismo modo, las curvas y vórtices del Guggenheim proyectado junto a Wall Street se dice que median, como tantas olas y nubes, entre el East River delante (el museo ha de abarcar tres muelles) y los rascacielos del centro de la ciudad detrás (su propia torre incluida). Pero la afirmación de que Gehry es sensible al contexto no se sostiene: el Guggenheim de Wall Street es incluso más anticontextual que el de Bilbao, que aquí ha resultado muy mal, hinchado hasta doblar su tamaño y apoyado en superpilones como un gigantesco dodo metálico. (Su destino podía ser peor aún que el del dodo: extinguido antes de nacer.)

Un punto evidente de comparación para el Guggenheim de Gehry es el Guggenheim de Frank Lloyd Wright (1959). Con frecuencia se lo ve también como un objeto escultórico, pero el de Wright tiene una lógica formal, la espiral blanquecina, así como un concepto programático, el museo como una rampa continua,

Socios de Gehry. *Museo Guggenheim de Nueva York*, 1998, maqueta. El museo de Bilbao aquí ha resultado muy mal, hinchado hasta doblar su tamaño y apoyado en superpilones.



que el de Gehry no posee. Más aún, el de Wright utiliza brillantemente la diferencia con respecto a su contexto, pues rompe con la línea de la Quinta Avenida y se inclina por el verde de Central Park. En una palabra, su forma es expresiva porque aparece motivada de diferentes maneras. ¿Puede decirse lo mismo de la «estética gestual» de Gehry? Los gestos de sus primeras casas eran a menudo idiosincrásicos, pero estaban también radicadas de dos modos: en un lenguaje de materiales comunes vernáculo de LA y frente a un Estilo Internacional de formas puristas. Cuando estos gestos empezaron a perder la especificidad del primero y el contraste del segundo, se hicieron no solamente más extravagantes (casi neoexpresionistas o neosurrealistas), sino también más despegados en cuanto signos de «expresión artística» que podían dejarse caer, indistintamente, casi en todas partes: en LA, Bilbao, Seattle, Berlín, Nueva York... ¿Por qué aquí esta y no aquella curva, vórtice o cuerpo de edificio? La articulación formal requiere un material, estructura o contexto que se resista; sin tal restricción, la arquitectura no tarda en hacerse arbitraria o inmoderada. (Aquí una vez más parte del problema podría ser la facilidad técnica de CATIA, del que se dice que traduce directamente «la cualidad gestual del modelo a la obra construida».) La gran ironía es que los entusiastas de Gehry tienden a confundir esta arbitrariedad con la libertad, esta inmoderación con la expresión. El *New York Times* saludó su reciente retrospectiva con el titular: «La visión de Gehry de una democracia que se renueva».

¿Y en qué consiste esta visión de la libertad y la expresión? ¿Es perverso por mi parte encontrarla perversa, incluso opresiva? En el sentido de Gehry como Nuestro Gran Artista Vivo, es opresiva porque, como Freud sostenía hace mucho tiempo, el artista es la única figura social a la que se permite ser libremente expresiva en primer lugar, la única exenta de muchas de las renuncias instintivas a las cuales estamos sometidos la mayoría de nosotros como algo de lo más natural⁷. De ahí que su expresión libre implica nuestra inhibición no libre, lo cual equivale a decir que su libertad es sobre todo un privilegio en el cual él, la libertad,

más que ponerla en práctica, la representa. De esta licencia goza hoy en día Gehry tanto como cualquier artista, y por cierto que con mayores consecuencias.

En otro sentido esta visión de la expresión y la libertad es opresiva porque de hecho Gehry sí diseña partiendo de «la lógica cultural» del capitalismo avanzado, en términos de su lenguaje de asunción de riesgos y efectos espectaculares. Hace tiempo, en «Las bases sociales del arte» (1936), Meyer Schapiro sostenía que el pintor impresionista fue el primer artista que se dirigió al nuevo mundo de la velocidad y la superficie. «Para este individuo», escribió Schapiro, «el mundo es un espectáculo, una fuente de novedosas sensaciones placenteras o un campo en el que él puede realizar su "individualidad" a través del arte, a través de la intriga sexual y a través de la más diversa, pero no productiva, movilidad⁸. Así sigue siendo hoy —para nuestros artistas, arquitectos y mecenas—, sólo que más. Sin embargo, «a semejante arte no se le puede en realidad llamar libre», advertía Schapiro, «por ser tan exclusivo y privado»; para considerarla libre del todo, su «individualidad debe perder su exclusividad y su carácter implacable y perverso⁹».

De una manera parecida Gehry evoca una individualidad que parece más exclusiva que democrática. Más que «foros de compromiso cívico», sus centros culturales aparecen como sedes de una espectacularidad espectacular, de sujeción turística. En *The Society of the Spectacle [La sociedad del espectáculo]* (1967) Guy Debord definía el espectáculo como «capital acumulado hasta el punto de convertirse en una imagen¹⁰». Con Gehry y otros arquitectos, la inversa es igualmente cierta ahora: el espectáculo es «una imagen acumulada hasta el punto de convertirse en capital». Tal es la lógica de muchos centros culturales de hoy en día, pues están diseñados, junto a parques y complejos deportivos, para participar en la «revitalización» empresarial de la ciudad, es decir, en su conversión en segura para ir de compras o a espectáculos, y en su expansión (más sobre esto en el capítulo 4). «El singular impacto económico y

cultural producido por su inauguración en octubre de 1997», se nos dice del «efecto Bilbao», «ha desatado una feroz demanda de hazañas similares de los arquitectos en todo el mundo». Por desgracia, así ha sido, y (si los terroristas no lo impiden) es probable que pronto llegue a su ciudad.

4. Arquitectura e Imperio

En *Delirious New York [Delirante Nueva York]* (1978), su «manifiesto retrospectivo» para Manhattan, Rem Koolhaas publicó una vieja tarjeta postal coloreada del horizonte de la ciudad a principios de los años treinta. En ella se ve el Empire State, el Chrysler y otros edificios emblemáticos de la ciudad de entonces, junto con una sorpresa futurista: un dirigible a punto de atracar en la aguja del Empire State. Es sin duda una imagen de la ciudad del siglo xx como espectáculo del nuevo turismo, pero también como utopía de los nuevos espacios: de las personas libres para circular desde la calle, pasando por la torre, hasta el cielo, y vuelta. (La imagen no es estrictamente capitalista: la utópica conjunción de rascacielos y nave espacial aparece también en los diseños de la Rusia revolucionaria de los años veinte.) El ataque al World Trade Center –los dos aviones estrellados contra las dos torres– fue una perversión distópica del sueño moderno del movimiento libre a través del espacio cosmopolita. Esta gran visión de la ciudad



Perfil de rascacielos de Manhattan en una tarjeta postal de principios de los años treinta.

de los rascacielos, y de Nueva York como la capital de este sueño, ha resultado muy dañada.

En *Delirious New York*, Rem Koolhaas celebra a Manhattan por su «cultura de la congestión». El rascacielos es el eje en torno al cual gira esta cultura, y él lo ve como un acoplamiento de dos formas emblemáticas que aparecen bajo diversos disfraces desde la primera Feria de Nueva York en 1853 hasta la Feria Mundial de 1939: «la aguja» y «el globo». La aguja en el rascacielos es lo que demanda «atención», el globo es lo que promete «receptividad», y «la historia del manhattanismo es una dialéctica entre estas dos formas». Después del 11 de septiembre el marco discursivo de este manhattanismo de alguna manera se ha desplazado. Al rascacielos se asocian nuevos temores en cuanto objetivo terrorista, y los valores de «atención» y «receptividad» se han vuelto «sospechosos». Lo mismo sucede con los valores de congestión y de «espacio delirante»; están eclipsados por las llamadas a la vigilancia y el «espacio defendible». En una

palabra, el «ego urbanístico» y la diversidad cultural que Koolhaas celebra en *Delirious New York* están bajo una enorme presión. Necesitan abogados como nunca antes, pues, parafraseando a los surrealistas, la Belleza de Nueva York será delirante o no será.

Afortunadamente, tenemos el ejemplo de Koolhaas, tal vez el arquitecto-polemista más dotado desde Le Corbusier; él, como Corb, es ciertamente muy brillante tanto en el diseño como a la hora de escribir. Nacido en Holanda el año 1944, Koolhaas trabajó primero como periodista y guionista en Amsterdam, y su enfoque de la arquitectura y el urbanismo no ha dejado de ser investigador y cinemático. Tras estudiar en la Asociación Arquitectónica de Londres a principios de los años setenta, en 1975 fundó con tres socios su Oficina para la Arquitectura Metropolitana (OMA), que en 1978 trasladó a Rotterdam. Durante sus primeros diez años de existencia, los textos fueron mucho más numerosos que los edificios; desde entonces han ido a la par, y para abarcar ambas cosas enormes libros como *S, M, L, XL* (1995), un megavolumen que transformó la edición en el mundo del diseño. Basadas en investigaciones realizadas en Harvard a partir de 1995, sus nuevas publicaciones sobre las mutaciones de la ciudad contemporánea son también vastas, y están en curso más de estos proyectos colectivos.

Fue en Manhattan, mientras era miembro del Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos a mediados de los setenta, donde tuvo Koolhaas su epifanía de la Metrópolis. Anunciado como retroactivo, *Delirious New York* es también anticipatorio a la manera habitual del manifiesto: «constituye la ardua tarea de la parte final de este siglo», concluye Koolhaas, «ocuparse abiertamente de las pretensiones, ambiciones y posibilidades extravagantes y megalomaniacas de la Metrópolis». La OMA había de guiar este «segundo advenimiento del manhattanismo»: si la esencia del manhattanismo era «vivir dentro de la fantasía», entonces la OMA sería una «máquina de fabricar fantasía» y sus primeras propuestas fueron narraciones surrealistas más que programas prácticos (p. ej., un modelo de vivienda popular con forma de un hotel

de lujo llamado La Esfinge)¹. Koolhaas nunca ha eliminado de sus diseños esta dimensión surrealista de lo onírico y lo extravagante.

En *Delirious New York* se encuentra mucho de la OMA en estado embrionario. Koolhaas se centra en estructuras emblemáticas de la ciudad, como Central Park, el «colosal salto de la fe» proyectado mucho tiempo antes que los edificios que lo enmarcan, y Coney Island, el terreno para poner a prueba «la Tecnología de lo Fantástico» para el resto de Nueva York. Pero su corazón pertenece a la retícula de Manhattan, las doce avenidas norte-sur y 155 calles este-oeste trazadas a campo abierto en 1807. La retícula implicó en todas partes especulación inmobiliaria (John Jacob Astor hizo su fortuna no traficando con pieles, según cuenta el folclore americano, sino comprando bloques a medida que la ciudad se expandía hacia el norte); sin embargo, Koolhaas la llama, con hipérbole corbusieriana, «el acto más valiente de predicción en la civilización occidental». Pues la retícula permitió que diferentes formas y funciones se yuxtapusieran a lo alto, la «unidad máxima del ego urbanístico», mientras que el rascacielos (la mínima expresión de la retícula) hizo lo mismo a lo ancho. El resultado es «un mosaico de episodios... que contrastan entre sí», la ciudad oximórica que hoy en día amamos y odiamos: «ordenada y fluida, una metrópolis del caos rígido». Este doble cisma entre la retícula regular y los rascacielos irregulares y entre la fachada única y las múltiples plantas es fundamental para el manhattanismo, pues la disociación de exteriores e interiores «no solamente resuelve para siempre el conflicto entre forma y función, sino que crea una ciudad donde monolitos permanentes celebran la inestabilidad metropolitana»². Con esta «lobotomía» la arquitectura puede pretender que permanece intacta mientras la ciudad no deja de cambiar a su alrededor. Aquí Koolhaas se hace eco del Baudelaire que trata de la modernidad («Me refiero a lo efímero, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»); ésta es también para Koolhaas la gloria de Manhattan, y está profundamente arraigada en su ADN arquitectónico-urbanístico³.

Pese al estatus de libro de culto de que goza hoy en día, *Delirious New York* fue intempestivo. «¿Cómo escribir un manifiesto», así comienza el libro, «en una época asqueada de ellos?», es más, de todas las cosas modernas y urbanísticas? 1978 conoció el primer apogeo de la arquitectura posmoderna, los esquemas urbanos tenían una muy mala reputación, Nueva York estaba en bancarrota y otras ciudades americanas estaban también comprometidas con la fuga de capitales y la evasión de impuestos. Sin embargo, «intempestivo» también puede significar «estratégico», y *Delirious New York* surgió en un contexto dividido entre modelos opuestos de ciudad que dejaban a Koolhaas un amplio margen de maniobra. Por un lado estaban los hermanos Krier (Leon y Rob), que insistían en una vuelta al *quartier* histórico como base de la planificación urbana en Europa; por otro, Robert Venturi, Denise Scott-Brown y Steven Iznevoir, que abogaban por adherirse a la pujanza de la publicidad en los Estados Unidos («las vallas publicitarias están casi bien», proclamaban en 1972 en *Learning from Las Vegas [Aprendiendo de Las Vegas]*, un manifiesto al cual *Delirious New York* tácitamente responde⁴). Koolhaas pudo rechazar el historicismo reaccionario de los primeros y el populismo comercial de los segundos, y rechazar asimismo el compromiso entre ambos lados del historicismo pop que se convirtió en la receta habitual del diseño posmoderno. Esa parte fue bastante fácil; la jugada más atrevida era no repudiar la modernidad, como muchos hicieron en aquella época, sino reubicar su forma ejemplar en un episodio abandonado. Mucho antes, Le Corbusier, Walter Gropius y otros jóvenes europeos habían adoptado estructuras pasadas por alto, así los almacenes americanos de grano, como emblemas de una modernidad funcionalista por venir. En *Delirious New York* Koolhaas reivindicó otra clase de primitivismo americano como prototipo de una modernidad renovada: los arquitectos pragmáticos del Manhattan de los rascacielos tales como Raymond Hood y Wallace Harrison, diseñadores jefe del Centro Rockefeller (entre otros proyectos).

Esto era estratégico porque en aquella época la modernidad europea *à la* Corb y Gropius no estaba bien vista, especialmente por su aspecto utópico, mientras que el modernismo america-

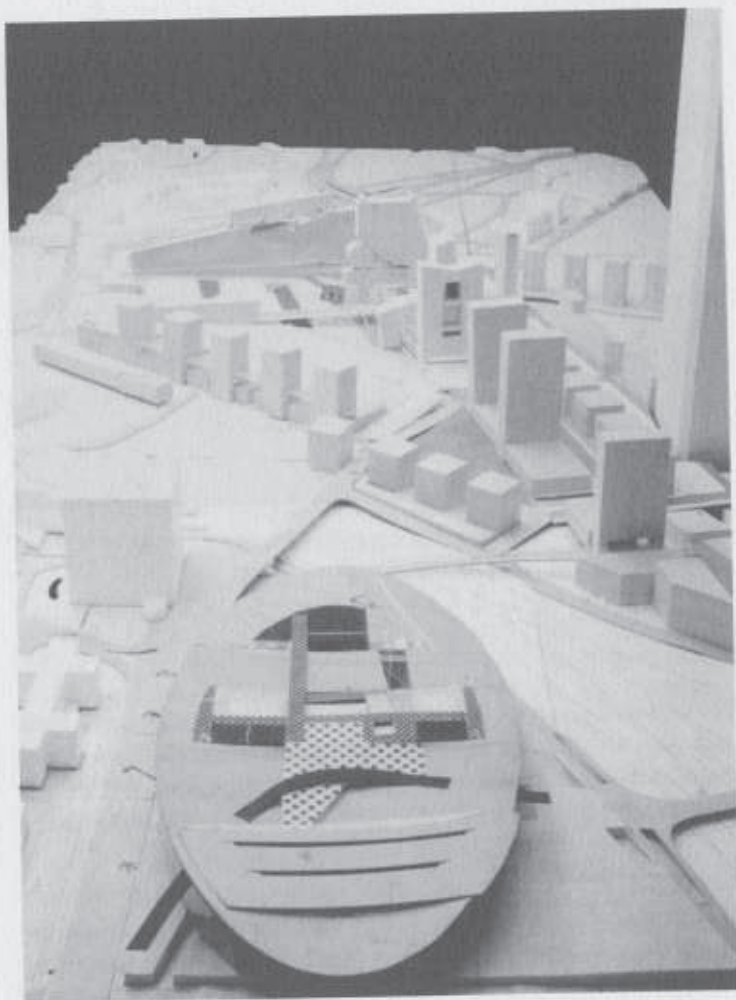
no *à la Hood* y Harrison no estaba tan estigmatizado: «a la vez ambicioso y popular», también se construía. Cuando a finales de los años setenta Koolhaas volvió a Europa, se llevó consigo este ejemplo de pragmatismo, que le permitía establecer la diferencia entre las posiciones de los Krier y de los Venturi/Scott-Brown, al tiempo que orientaba la OMA hacia «demostraciones polémicas de que había aspectos de la modernidad, tanto americana como europea, que podían hacerse coexistir con el núcleo histórico, y de que sólo un nuevo urbanismo que abandone las pretensiones de armonía y coherencia global puede convertir en una nueva cualidad las tensiones y contradicciones que desgarran la ciudad histórica». Esta vez fue muy oportuno, pues Europa estaba a punto de pasar por una «segunda modernización». En los Estados Unidos el poder político había cedido el control al poder económico, dado que Reagan trasladó Wall Street a la Casa Blanca y la vida social parecía administrada por empresas multinacionales. Estas empresas requerían una representación simbólica y el diseño posmoderno se adaptaba bien a esta especie de arquitectura de logotipos de las empresas. Pero en Europa los gobiernos todavía estaban interesados en *grands projets* que miraban al futuro, especialmente con una «Nueva Europa» que construir después de 1989. «Nos identificábamos con estas aventuras programáticas», recuerda Koolhaas en *S, M, L, XL*; «parecía que había regresado la imposible constelación de necesidad, medios e ingenuidad que había provocado los "milagros" de Nueva York⁵. Aunque previó que el desarrollo de este redescubrimiento de la arquitectura podía desembocar en un «gambito faustiano», era imposible resistirse a la fascinación de la Gran Impronta, «por primera vez planteada seriamente en Europa».

La OMA participó en varios concursos públicos y ganó unos cuantos. Como para toda Europa, 1989 fue su *annus terribilis*, su «primera dosis de grandeza». Para una terminal marítima en Zeebrugge, Bélgica, la OMA propuso una innovadora estructura en la que una esfera era atravesada por un cono (Koolhaas la comparó con una Torre de Babel invertida), con los *ferries* pasando por debajo, una estación de autobuses en medio, un aparcamiento



OMA, *Biblioteca de Francia*, 1989, maqueta. Un bloque luminoso en el cual los espacios podrían modularse según las necesidades.

miento por encima y un salón con vistas panorámicas en la cumbre. Su proyecto para la Muy Grande Biblioteca de París (nombre apropiado dados sus 250.000 metros cuadrados) era un bloque luminoso en el cual los espacios podrían modularse según las necesidades, y su Centro para la Tecnología de Arte y de los Medios de Comunicación en Karlsruhe colocaba estudios y laboratorios, un teatro, una biblioteca, una sala de conferencias y dos museos detrás de una fachada sobre la que se pudieran proyectar imágenes cinemáticas. Por diferentes razones los tres proyectos no se llevaron a cabo, pero en el ínterin la OMA se llevó el premio mayor de todos, el plano maestro para «Euralille» (1990-1994), un nuevo centro para la Nueva Europa en Lille, una ciudad que ha vuelto a cobrar prominencia con el túnel bajo el Canal y las conexiones ferroviarias. La OMA previó una estación para trenes de alta velocidad, dos centros comerciales y un parque urbano,



OMA, *Centro Internacional de Comercio con la Congrexpo en primer plano*, 1990-1994, maqueta, Lille: la «Grandeza» en funcionamiento en el nuevo eje europeo.

todo asignado a otros arquitectos, pero se quedó con el diseño «Congrexpo»: un *Grand Palais* contemporáneo en forma de vena deformada, con una gran sala de conciertos, tres auditorios (la parte para «congresos») y un espacio para exposición (la parte para «expos»).

Mientras la OMA se entregaba a la práctica, Koolhaas desarrolló su teoría de la Grandeza. «A pesar de lo estúpido de su nombre, la Grandeza es un dominio teórico en este *fin de siècle*, escribió en 1994. «En un paisaje de desorden, descomposición, disociación, rechazo, la atracción de la Grandeza es su potencial para reconstruir el Todo, resucitar lo Real, reinventar lo colectivo, reivindicar la máxima posibilidad.» Con esta grandiosa retórica, «la coexistencia con el núcleo histórico» ya no era una prioridad: Koolhaas elevó la Grandeza a «la única arquitectura que puede sobrevivir, incluso explotar, la situación ahora global de *tabula rasa*». En efecto, era manhattanismo sin Manhattan: lo mismo que el bloque de rascacielos se concentraba en un único edificio, estas nuevas megaestructuras permitirían una gran variedad de programas, y no estarían constreñidos por ninguna retícula. «La Grandeza ya no forma parte de ningún tejido urbano»; más bien, como Euralille, podría servir como su propia miniciudad. «Esta arquitectura se relaciona con las fuerzas de la *Großstadt* como un navegante con las olas», escribió Koolhaas a propósito del Manhattan de los rascacielos en *Delirious New York*⁶. A finales de los noventa lo mismo podía decirse de sus propios diseños, y quizá no sonara como un elogio. De hecho, en sus nuevos libros manhattanismo y Grandeza han vuelto a cernirse sobre él bajo otros disfraces.

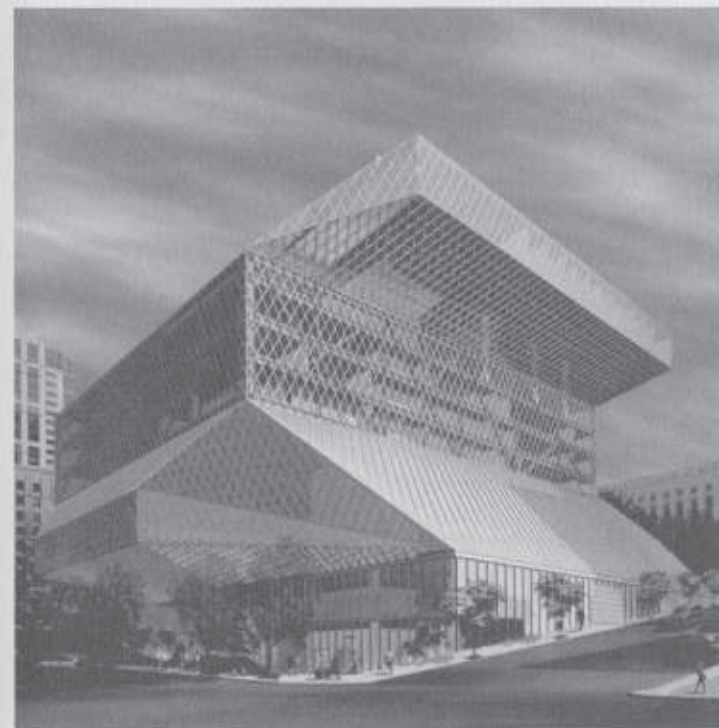
En 1995, un año después de terminar el plano de Lille, se publicó *S, M, L, XL*, un profuso compendio de «ensayos, manifiestos, diarios, cuentos de hadas, relatos de viajes, un ciclo de meditaciones sobre la ciudad contemporánea, con obra producida por la OMA en los últimos veinte años», todo ordenado según la escala⁶. Lejanos quedan los días en que la OMA practicaba la arquitectura sobre papel: *S, M, L, XL* se abre con arredrantes gráficos de entradas y gastos, millas recorridas en avión y noches de

hotel. Koolhaas había llegado a escribir un «manifiesto retroactivo» para su propio trabajo, y textos y edificios suelen reflejarse mutuamente de un modo que clarifica un método común a unos y otros. En *Delirious New York* evocaba el «método paranoico-crítico» de Salvador Dalí, un modo surrealista de lectura en el que un único motivo es visto de múltiples maneras en un «delirio de la interpretación»: «El MPC promete que, mediante el reciclaje conceptual, los contenidos gastados, consumidos, del mundo se pueden recargar o enriquecer como el uranio»⁹. En efecto, Koolhaas adaptó esta reprogramación tipológica como la fórmula para su propio trabajo también: en una «sobrestimación sistemática de lo que existe», en sus escritos con frecuencia extrapola un elemento arquitectónico hasta convertirlo en la base de sus diseños, o una estructura urbana como el rascacielos o la retícula en un agente social o un sujeto histórico. Esta extrapolación se realiza no a fin de afirmar el dato comercial, como hacen Venturi y compañía en *Learning from Las Vegas*, ni de redimir el pasado histórico, como Aldo Rossi proponía en su influyente *Architecture of the City [Arquitectura de la ciudad]* (1966); sin embargo, idealmente, tiene algo del potencial comunicativo del primero y algo de la resonancia mnemónica del segundo. En cualquier caso, Koolhaas ha perseguido esta «sobrestimación» tipológica desde un estudio de 1971 sobre el Muro de Berlín, pasando por una apreciación de los gigantescos atrios del diseñador-promotor de hoteles John Portman, hasta los nuevos libros sobre estructuras contemporáneas de compra en Occidente y el desarrollo urbano en el delta del río de la Perla en China.

En esta época, sin embargo, un cambio en el contexto provocó un cambio en el pensamiento. A finales de los años ochenta Koolhaas hablaba menos de congestión que en *Delirious New York* y más de «vacíos» y «nada». Su biblioteca de París fue concebida expresamente como un «vacío» y el plano de Lille se remontaba a modelos urbanos (como el concepto de Ciudad Broadacre en Frank Lloyd Wright) que también «imaginaban la nada». Quizá Koolhaas sentía que la nueva economía de los *media* y de las comunicaciones no podía favorecer una ulterior disolución de la

ciudad, su muerte final, como habían predicho arquitectos futuristas como Paul Virilio, sino más bien su mayor congestión, su vida metafísica, en lo cual economistas políticos como Saskia Sassen no tardarían en insistir. En este punto sus nuevas publicaciones están sazonadas con alarmas estadísticas: «En 1950 sólo Londres y Nueva York tenían más de ocho millones de habitantes. Hoy existen veintidós megalópolis. De las treinta y tres megalópolis predichas para 2015, veintisiete estarán localizadas en los

OMA, *Biblioteca Pública de Seattle*, 1999, maqueta. ¿Aumentarán los medios de comunicación la densidad de la ciudad o contribuirán a disolverla aún más?



países menos desarrollados, incluidas diecinueve en Asia¹⁰...». Como en un cuento de hadas, a Koolhaas no se le concedió más que una parodia de su viejo deseo de densidad y grandeza, y en el contexto de la globalización los principios arquitectónicos y urbanísticos tuvieron que ser repensados. «¿Tiene alguno de nosotros los términos de referencia para realmente juzgar de su éxito o fracaso?», preguntó en 1991¹¹.

En 1995 Koolhaas comenzó a impartir clase en la Escuela de Diseño de Harvard, donde inició «el Proyecto sobre la Ciudad», un programa de investigación dirigido por doctorandos «para documentar y entender las mutaciones de la cultura urbana... que ya no se pueden describir dentro de las categorías tradicionales de arquitectura, paisaje y planificación urbana»¹². Cada proyecto culminaba en otro megalibro lleno de imágenes, estadísticas y textos. *Harvard Design School Guide to Shopping [Guía para comprar de la Escuela de Diseño de Harvard]* fue el primero en aparecer, seguido de cerca por *Great Leap Forward [El gran salto adelante]*, que se ocupa de la urbanización intensiva del delta del río de la Perla desde Hong Kong hasta Macao. Viene a continuación un estudio monográfico de la urbanización en África occidental que se centra en Lagos (Nigeria) y una explicación del «sistema operativo» de la ciudad romana (basílica, foro, templo, etc.) como prototipo para la subsiguiente construcción del Imperio, incluyendo, en palabras de Michael Hardt y Antonio Negri, nuestro propio Imperio de soberanía supranacional y capitalismo global¹³.

Harvard Design School Guide to Shopping es un compendio de cuarenta y cinco ensayos escritos por quince participantes con las habituales imágenes y estadísticas impactantes (p. ej., las ventas anuales de WalMart son superiores a los PIBs de tres de cada cuatro países en el mundo; el área total dedicada a las ventas en el mundo equivale a treinta y tres veces la superficie de Manhattan, de las cuales más de un tercio se encuentran en los Estados Unidos; etc.). A la vez tecnológico y económico, social y cultural, el análisis

rastrea el consumo postindustrial conforme éste va transformando la ciudad casi en la misma medida que hiciera la producción industrial. (Numerosas ciudades son ahora híbridos de estos dos órdenes, con las estructuras fijas del segundo a menudo reajustadas a las fluidas demandas del primero.) *Shopping* es especialmente bueno en relación con la progresiva conversión en centros comerciales de espacio suburbano y urbano durante la posguerra, desde el primer padrino del centro comercial, Victor Gruen, hasta el actual, Jon Jerde. Los inventos clave aquí son el aire acondicionado, que abrió vastos interiores a la compraventa, y la escalera mecánica, que permitió a los compradores atravesar estas nuevas extensiones cómoda y fácilmente. Juntos han favorecido una nueva fluidez del espacio que niega la relevancia tanto de los departamentos como de las plantas, y sin ellos el centro comercial no podría haber emergido a partir de mediados de los cincuenta¹⁴. Un nexo anterior entre el ascensor y el automóvil promovió la concentración de las oficinas y las tiendas en los edificios del centro de las ciudades y la dispersión de las casas y las escuelas en las periferias suburbanas; el nexo entre la escalera mecánica y el aire acondicionado ayudó a llenar los suburbios de comercios, por así decir, y a hacer a éstos semiautónomos. En las últimas décadas, sin embargo, el centro comercial suburbano ha vuelto a la ciudad, hogar de sus ancestros la galería y los grandes almacenes. Como resultado, John McMorrough escribe aquí: «La ciudad ha sido dos veces humillada por los suburbios: una por la pérdida de consistencia con respecto a los suburbios y luego por el retorno de esa consistencia. Estos ciudadanos pródigos volvieron trayendo consigo sus valores suburbanos mutados de la predecibilidad y el control»¹⁵.

Shopping concibe el comprar como un parásito tan exitoso que se ha convertido en el anfitrión. El libro comienza:

Se puede sostener que comprar es la última forma que queda de actividad pública. A través de una batería de formas cada vez más predatorias, el comprar ha sido capaz de colonizar —incluso de reemplazar— casi todos los aspectos de la vida urbana. Los centros históricos de las ciudades, los suburbios, las calles y ahora las estaciones de ferrocarril,

los museos, los hospitales, las escuelas, internet e incluso lo militar son cada vez más configurados por los mecanismos y los espacios del comprar. Las iglesias están imitando a los centros comerciales para atraer feligreses. Los aeropuertos se han convertido en extraordinariamente rentables mediante la conversión de los viajeros en consumidores. Los museos están recurriendo a las ventas para sobrevivir. La tradicional ciudad europea intentó resistirse durante un tiempo, pero ahora es un vehículo del consumismo de estilo americano. Los arquitectos «importantes» desdennan el mundo de las ventas al por menor, pero utilizan las configuraciones a que ha dado lugar la actividad de comprar para diseñar museos y universidades. Las ciudades que pasan por dificultades son revitalizadas cuanto más se las planea como centros comerciales...

En este análisis, mientras que las megatiendas gobiernan cada vez más el movimiento en las ciudades, la arquitectura y el urbanismo se presentan cada vez más como meros coordinadores del Flujo. Sin embargo, la misma victoria de la Megatienda puede revelarse como su derrota final, pues lo mismo que sus productos es «casi siempre obsoleta» y para 2101 se prevé que más de la mitad de toda la venta al por menor se realice a través del correo electrónico o por internet: si el comprador no viene a la tienda, la tienda debe ir al comprador¹⁶. Algunos de los mejores ensayos contenidos en *Shopping* tratan del remapeado tanto de la ciudad como del suburbio en cuanto el «espacio de control» en que los ciudadanos-consumidores son seguidos, con «estructuras de bits» y otras huellas electrónicas, según su «comportamiento económico». En el horizonte se perfila ya la «venta de segmento uno» o *marketing* dirigido a una sola persona a la vez (ahora mismo incluso algunos televidentes conocen el pseudónimo de uno).

Formados en la crítica apocalíptica, los jóvenes autores de *Shopping* presentan demasiados de estos desarrollos como nuevos; no obstante, el comprar ha alcanzado un nuevo nivel de saturación. Por ejemplo, lo que Chuihua Judy Chung llama «el espacio Disney» —la atribución de *copyright* a cosas familiares y lugares públicos como iconos comerciales y zonas privadas— se da ahora en todas partes. «Starbucks» se refiere al café de alto octanaje, no al buen oficial del *Pequod*. Y *Shopping* subraya varias

astucias de la historia urbana que ya no se pueden pasar por alto. En *S, M, L XL* Koolhaas había sostenido que «las fachadas históricas de las ciudades [europeas] suelen enmascarar la realidad omnipresente de la no-ciudad»; *Shopping* extiende esta mirada a los Estados Unidos y desde la urbanista Jane Jacobs hasta el «Espacio Disney» traza una perversa línea por la que la misma conservación del núcleo de la ciudad produjo a veces un vacío no urbano luego convertido en centro comercial¹⁷. Semejante giro dialéctico se ha producido también de repente en Koolhaas, pues *Shopping* puede leerse como un repudio tácito de la Grandeza. Él contribuye al libro con un único ensayo, una gran diatriba titulada «Espacio basura», que clama contra los insípidos espacios no arquitectónicos que han llenado tantas megaestructuras hoy en día: esquemas por los que no hace mucho tiempo parecía abogar.

Del mismo modo, *Great Leap Forward* no sólo juega con Mao y su antigua iniciativa económica, sino que asimismo repiensa el manhattanismo y su Cultura de la Congestión:

Asia ha entrado en un proceso incesante de construcción, a una escala como probablemente nunca antes se dio. Una vorágine de modernización está destruyendo en todas partes las condiciones asiáticas existentes y creando en todas partes una sustancia urbana completamente nueva. La ausencia, por una parte, de doctrinas plausibles, universales, y la presencia, por otra, de una producción nueva de intensidad sin precedentes crean una única condición distorsionada: parece que cuando menos se comprende la condición urbana es en el momento de su misma apoteosis...

Este Proyecto sobre la Ciudad, que tiene por objeto el delta del río de la Perla, trata de lograr esa comprensión. Se prevé que el delta del río de la Perla, una zona sólo un poco más amplia que el Randstad holandés, alcance para 2020 una población de treinta y cuatro millones. Además de Hong Kong y Macao, incluye las zonas económicas especiales de Shenzhen y Zhuhai, a las que Koolhaas llama «vitrinas para la política de apertura», así como

Guangzhou (Cantón) y Dongguan. Según *Great Leap Forward*, estas ciudades están definidas casi diacríticamente en un campo de atracción y repulsión. El más importante de los setenta y un términos registrados en el libro es «Coed» («City Of Exacerbated Difference»):

La Ciudad de la Diferencia Exacerbada se basa en las máximas diferencias posibles entre sus partes, sean complementarias o competitivas. En un clima de permanente pánico estratégico, lo que cuenta en la ciudad de la diferencia exacerbada no es la creación metódica del ideal, sino la explotación oportunista de las rachas de suerte, los accidentes y las imperfecciones.

Así, Shenzhen, limítrofe con Hong Kong, es una versión barata de su famosa vecina, y como resultado ha experimentado la más intensa urbanización: unas 900 nuevas torres en un lapso de siete años. Al otro lado del delta desde Hong Kong, Zhuhai está definida como su opuesto, una ciudad jardín proyectada sobre una *tabula rasa* que *Great Leap Forward* llama «Scape» («Escape»), sin los rasgos distintivos ni de una ciudad ni de un paisaje. La urbanización se ha producido bajo «presiones de tiempo, velocidad y cantidad sin precedentes» (en China el número de arquitectos es la décima parte de los que hay en Estados Unidos, con un volumen de proyectos cuatro veces mayor) e indica una crisis general de la arquitectura, el diseño paisajístico y el urbanismo. «El campo se ha abandonado a "acontecimientos" que se consideran indescriptibles», escribe Koolhaas, «o a la creación de un idilio sintético en memoria de la ciudad. Entre el Caos y la Celebración no hay nada»¹⁸.

El delta del río de la Perla es una mezcla extraordinaria de economías dirigida y de mercado, que al *New York Times* le gusta llamar «leninismo de mercado». Como suele, Koolhaas se concentra en un icono tipológico que parece expresar esta extraña combinación de rigidez y flujo y que esta vez adopta la inesperada forma de una autopista de setenta y cinco millas, propiedad privada de un constructor de Hong Kong llamado Gordon Wu, la cual conecta algunos de los centros urbanos. Desconfiando del

gobierno chino, Wu había construido toda la autopista de peaje como un viaducto elevado; sólo toca el suelo en las intersecciones en las que ha dispuesto que en el futuro se produzca una urbanización. Sobre el modelo de las utopías comunistas ofrecidas en el socialismo realista, Koolhaas llama a esta clase de proyecto «Market Realism» (Realismo de mercado): «una fórmula brillante para el deseo simultáneamente diferido y consumado» basada en «el actual intervalo entre la promesa de mercado y el alumbramiento del mercado». En Shenzhen, muchos de los edificios elevados han surgido a partir de esta misma divergencia: éste es un territorio diseñado no tanto para la ocupación (el arrendamiento es sumamente bajo) como para la inversión (hay un mercado de valores dedicado a estos edificios).

Aunque único, el delta del río de la Perla es también un caso muy elocuente sobre la modernización hoy en día, lo mismo que Nueva York lo fue en los años veinte y treinta, y la nueva Europa en los ochenta y los noventa. Manhattan es emblemática de un mundo-objeto de arquitecturas monumentales nacidas de una economía fordista relativamente fija (grandes puentes, fábricas y almacenes, rascacielos). A medida que la economía se vuelve más posfordista, el capital fluye cada vez más rápidamente en busca de un trabajo más barato, la innovación en las manufacturas, la desregulación financiera y nuevos mercados, y la esperanza de vida de la mayoría de los edificios se reduce enormemente. Paradójicamente, esta situación aparece de manera muy patente en el delta del río de la Perla, y no es agradable. Como se lee en *Great Leap Forward*, muchas estructuras se remodelan continuamente, y algunas se derriban casi antes de erigirse. En tal fluidez, la conjunción baudelaireana de lo eterno y lo efímero deja de aplicarse; o bien, como Koolhaas escribió sobre el arquitecto en 1994: «Su tarea es verdaderamente imposible: expresar la turbulencia incesante en un medio estable»¹⁹. Hoy en día, cualquier arquitecto con el suficiente poder para navegar entre «las fuerzas de la *Großstadt*» parece destinado a encallar en la playa. Uno espera que futuros Proyectos sobre la Ciudad consideren qué alternativas existen.

Por así decir, el Proyecto tiene su propia incipiente lógica «Coed»: traza un campo diacrítico de ciudades globales que muestran diferentes aspectos de la modernización contemporánea: la transformación de las ciudades prósperas en centros comerciales, típica del capitalismo avanzado, en *Shopping*; el híbrido dirigismo-mercado del delta del río de la Perla en *Great Leap Forward*; las economías informales que forman Lagos en el libro por venir. ¿Dónde hemos de situar a Koolhaas en este Imperio? Walter Benjamin expresó en una ocasión el temor de que, si emigraba a los Estados Unidos, sería paseado de un sitio a otro con un cartel que diría «El último europeo»; pese a todo su trabajo en otros continentes, Koolhaas podría ejemplificar a este moderno europeo hoy en día. En *Delirious New York* contraponía a Le Corbusier y a Dalí como enemigos gemelos, y su ambición tácita era reconciliar a ambos: Corb el maestro arquitecto-urbanista, Dalí el artista-analista «paranoico-crítico». «Comprender a Breton y Le Corbusier», observó Benjamin en una ocasión, «significaría dibujar el espíritu de la Francia contemporánea como un arco, con el cual el conocimiento dispara en el corazón al momento»²⁰. Esta mirada se extiende más allá del París de entreguerras, pues comprender a figuras como Corb y Dalí (o Breton) es mediar no sólo entre vanguardias opuestas, la racionalista y la irracionalista, sino también entre proyectos diferentes dentro de la modernidad: proyectos, asociados con Marx y Freud, de transformación social y liberación subjetiva. Tal mediación fue la misión de varias vanguardias después de la guerra (con el situacionismo en un lugar prominente entre ellos): cabalgar sobre la dialéctica de la modernización de una manera que pudiera mantener vivos estos proyectos para el futuro.

Koolhaas navega en esta dialéctica mejor que nadie en la actualidad, pero su misma habilidad ha motivado algunos movimientos ambiguos. Le ha llevado a criticar la apoteosis contemporánea del comprar, pero también a trabajar como arquitecto de casas de Prada (que ha publicado sus diseños para tres nuevos «epicentros» en Nueva York, Los Ángeles y San Francisco en otro megalibro). Le ha llevado a abrir un innovador complemento a la

OMA, llamado AMO, dedicado a intervenir críticamente en el campo ampliado del diseño, pero también a fichar como consultor por Condé Nast en la apuesta de ésta por renovar su imperio de publicaciones periódicas²¹. Le ha llevado a oponerse a la arquitectura-espectáculo del tipo promovido por instituciones como el Museo Guggenheim, pero también a diseñar una galería Guggenheim en Las Vegas (aunque no espectacular). Ésta no es una simple historia de cooptación: la arquitectura debe ocuparse de la *Großstadt*, si no navegar por ella, y hoy en día es difícil imaginar a un político que no negocie con el mercado de alguna manera. Si el *détournement* situacionista es improbable en las circunstancias actuales, al menos Koolhaas y compañía siguen siendo adeptos a visiones críticas y esquemas provocativos, aunque su método deconstructivo de la «sobreestimación sistemática» e inversión retórica puede incurrir en una fusión desenvuelta. (Si hoy en día el museo tiende a convertirse en tienda, en el libro de Prada Koolhaas pregunta por qué no en una tienda que sirva, al menos en parte, de museo. Y en su Prada de Nueva York ha diseñado una sala de exposiciones que por la noche pueda ser utilizada como teatro, pero parece más un «Espacio Disney» que un «espacio alternativo».) Finalmente, ¿a qué fines apuntan estas visiones y esquemas? ¿Es la OMA/AMO una vanguardia sin un proyecto más allá del diseño innovador?²²

El Proyecto sobre la Ciudad recuerda a veces un cruce imposible del *flâneur* situacionista y el Barón Haussmann. Vivir con tales contradicciones alinea a Koolhaas una vez más con Baudelaire, especialmente en lo que tiene de dandi. Baudelaire captó la ambivalencia política de esta figura en un pasaje que Koolhaas también ha citado: «Comprendo que se deserte de una causa para saber lo que se experimenta sirviendo a otra. Quizá sería dulce ser víctima y ejecutor alternativamente»²³. Detrás de esta bravata lo que hay es desesperación: ciertamente la gran poesía puede salir indemne de esta ambivalencia, y no una pequeña crítica; pero tal vez esto sea todo. Sobre este asunto Koolhaas debería tener la última palabra aquí; «una respuesta a mis críticos»:

Nunca he pensado en nuestra actividad como un «cambio conmovedor». Me interesa cómo «todo» cambia de maneras que a menudo son radicalmente diferentes de los valores nucleares de la arquitectura. Pese a su aparente éxito, yo veo la «arquitectura» como una marca en peligro, y estoy intentando resituirla. Para mí es irónico que el núcleo (casi diría «inocente») de nuestra actividad —reinventar una relación plausible entre lo formal y lo social— sea tan invisible detrás de la suposición de mi cinismo, mi presunta falta de mirada crítica, nuestra rendición aparentemente infinita²⁴...

Segunda parte

ARTE Y ARCHIVO

5. Archivos de arte moderno

Los archivos de mi título no son las polvorientas estancias llenas de áridos documentos de la erudición académica. Yo utilizo el término como lo utilizaba Michel Foucault, para significar «el sistema que gobierna la apariencia de las proposiciones», que estructura las expresiones particulares de un periodo particular¹. En este sentido un archivo no es ni afirmativo ni crítico *per se*; simplemente proporciona los términos del discurso. Pero este «simplemente» no es cosa pequeña, pues, si un archivo estructura los términos del discurso, también limita lo que se puede y lo que no se puede articular en un tiempo y lugar dados. Aquí quiero referirme a unos cuantos corrimientos significativos en las relaciones archivales dominantes que se dieron entre la práctica moderna del arte, el museo de arte y la historia del arte *ca.* 1850-1950. Un poco más específicamente, quiero considerar la «estructura de la memoria» que estos tres agentes coprodujeron a lo largo de este periodo y describir una «dialéctica de la mirada» dentro de esta estructura de la memoria (espero que estos térmi-

nos vayan aclarándose a medida que avance)². Me centraré en tres momentos particulares –quizá más heurísticos que históricos– y en cada momento en un emparejamiento particular de figuras y textos. Para bien o para mal todas las figuras son hombres y todos mis textos son canónicos, pero los hombres no parecen tan triunfantes vistos retrospectivamente, y hoy en día el canon aparece menos como una barricada que derribar que como una ruina que conservar. Esta situación (que no tiene por qué ser melancólica) distingue al presente del arte y la crítica, política y estratégicamente, del pasado reciente (el pasado de la

Thomas Struth, *Louvre IV*, 1989, con *La balsa de «La Medusa»* (1819) de Géricault: «la memoria es el gran criterio del arte; el arte es la mnemotécnica de lo bello» (Charles Baudelaire).



crítica posmoderna de la modernidad), y parte de lo que me propongo consiste en indicar esta diferencia.

•

Mi primer par en esta dialéctica de la mirada son Baudelaire y Manet. «La memoria», escribe Baudelaire en su *Salón de 1846*, «es el gran criterio del arte; el arte es la mnemotécnica de lo bello»³. Lo que quiere decir es que una gran obra en una tradición artística debe evocar la memoria de precedentes mayores de esta tradición como su fundamento o soporte (para Baudelaire esto es lo que significaba la pintura ambiciosa después del Renacimiento; denigraba la escultura). Pero a la obra no deben superarla estos precedentes: debe activar la memoria de tan importantes obras subliminalmente; inspirarse en ellas, disfrazarlas, transformarlas⁴. Como ejemplo positivo de esta «mnemotécnicas de lo bello» Baudelaire señala la persistencia de *La balsa de la Medusa* (1819) en *La barca de Dante* de Delacroix (1822). Esta clase de subtextualidad de las retroimágenes mnemotécnicas –que se ha de distinguir de cualquier clase de pastiche de citas abiertas– es lo que constituye una tradición artística para él, casi en el sentido etimológico de «tradición» como transmisión de significados potenciales, y es a esta luz como la memoria es el medio de la pintura para Baudelaire⁵.

Dos breves correcciones podrían añadirse aquí. En primer lugar, en una inversión que se ha hecho familiar desde que T. S. Eliot escribió «La tradición y el talento individual» (1917), estas retroimágenes pueden ser también retroactivas: la *Barca* podría igualmente desandar su camino hasta llegar a la *Balsa*, es decir, a su elaboración mnemotécnica. De este modo, la tradición no está nunca dada, sino que es siempre construida, y siempre más provisionalmente de lo que parece. Esta provisionalidad se nos ha hecho patente hasta el punto de que, si los modernos sentían la tradición como una carga opresiva, nosotros probablemente la sentimos como una insostenible levedad del ser: aunque algunos continuamos proyectando sobre ella un peso que ya no tiene,

como si la necesitáramos como un objeto habitual al que aferrarnos o al que oponernos. En segundo lugar, el modo de práctica artística intimado por Baudelaire es ya histórico-artístico por así decir, y ya presupone el espacio del museo como la estructura de sus efectos mnemónicos, como el lugar (más imaginario que real) en el que ocurre una tradición artística. Dicho de otra manera, esta «mnemotecnia de lo bello» supone un relevo institucional entre el taller y el estudio, donde tales transformaciones se producen, y la exposición y el museo, donde se hacen efectivas para otros (este relevo está además mediado, por supuesto, por los muchos discursos de los críticos de los salones; de los lectores de las críticas, los caricaturistas, los cotilleos, etc.). En una palabra, en el esquema baudelaireano, la pintura es un arte de la memoria, y el museo es su arquitectura⁶.

Poco después de esta intervención baudelaireana en el discurso de mediados del siglo XIX sobre la memoria artística, surge Manet. Como Michael Fried ha sostenido, de algún modo perturba el modelo baudelaireano, su práctica aproxima la subtextualidad de las retroimágenes mnemónicas a un pastiche de citas abiertas. Más explícitamente que sus predecesores, Manet expone o, mejor, propone una «estructura de la memoria» de la pintura europea desde el Renacimiento, o al menos un racimo de alusiones en este complicado texto. Según Fried, Manet es abierto en sus citas porque aspira a subsumir un pasado posrenacentista en la pintura europea a través de alusiones metonímicas al arte francés, el arte español y el arte italiano (sus alusiones relevantes son a Le Nain, Velázquez y Tiziano entre otros, y su *Viejo músico* (1862) es una especie de compendio de referencias)⁷. De esta manera, Manet produce, quizá por vez primera, el efecto de un arte transeuropeo, de una casi totalidad de tal pintura: un efecto que pronto permitió que la pintura se imaginara como Pintura con P mayúscula, y luego llevó a la asociación de Manet con el advenimiento del arte moderno.

Un caso específico obvio aquí es *El almuerzo sobre la hierba* (1863), no sólo por sus famosas evocaciones de maestros del Renacimiento como Rafael (en las figuras centrales se cita



Panel 55 del *Atlas de Mnemosyne* de Aby Warburg, ca. 1928-1929, con *El almuerzo sobre la hierba* (1863) de Manet, entre otras imágenes: la estructura de la memoria de la pintura posrenacentista a la vez contemplada y perdida.

un detalle de su perdido *Juicio de París* por vía de un grabado de Marcantonio Raimondi), sino también por su insólita combinación de géneros pictóricos tradicionales como el desnudo, la naturaleza muerta, la retratística y el paisaje, todos los cuales son transformados en una «pintura de la vida moderna». Para Fried este texto y esta combinación de géneros crean una acusada *unidad* de la pintura que es característica de Manet y sus seguidores, una unidad que Fried valora desde el *tableau* neoclásico favorito de Diderot hasta la abstracción tardomodernista alcanzada por Frank Stella: una unidad *dentro* de la pintura que promueve una autonomía *de* la pintura. Por supuesto, Baudelaire veía las cosas de manera diferente: con el ambivalente homenaje a Manet como el primero en la «decrepitud» de su arte, da a entender que la estructura de la memoria en la pintura, su continuidad como una subtextualidad de retroimágenes, está en peligro de corrupción con Manet, quizá porque sus citas son demasiado explícitas, demasiado diversas, demasiado «fotográficas»⁸. Sin embargo, en lugar de preferir una lectura a la otra, podríamos reconciliar los aciertos de ambas proponiendo —de un modo no tan paradójico como parece— que la estructura de la memoria de la pintura posrenacentista ya es forzada en el mismo momento en que de alguna manera se alcanza.

Permitaseme subrayar dos puntos mencionados más arriba: que el arte moderno Baudelaire y Manet ya lo conciben en términos implícitamente de la historia del arte, y que esta concepción depende de su instalación en el museo. Una vez más, este museo es sobre todo imaginario, un Louvre ampliado que se basa en huellas mnemónicas, imitaciones de taller, reproducciones gráficas, etc.: un museo sin muros antes de que así lo describiera Malraux o, mejor, un museo con miles de muros, tanto reales como ficticios. Y, sin embargo, esta estructura de la memoria es también muy limitada, centrada casi por entero en la pintura y puesta sobre un estrecho raíl geográfico (principalmente de París a Roma, con unas cuantas desviaciones a Holanda y España, rara vez transeuropeo). Más aún, es ferozmente edí-

pica, construida sobre una red de talleres patriarcales y grupos rivales desde David a Delacroix y más allá⁹. Son, sin embargo, estas mismas limitaciones las que hacen esta pintura francesa del siglo XIX —las transformaciones de sus términos y los desplazamientos de sus deseos— tan efectiva formal, semiótica y mnemónicamente.

En su mayor parte estas condiciones todavía se dan en el modelo del «Museo Valéry Proust» que Adorno sitúa, en su ensayo de 1953 con ese título, hacia finales del siglo XIX. Sin embargo, aquí, con Valéry y Proust, el siguiente momento en esta dialéctica museal de la mirada, estamos unas décadas después de Baudelaire y Manet, y las visiones de este museo han cambiado un poco. Para Adorno, Valéry representa la visión de que el museo es donde «ejecutamos al arte del pasado»¹⁰. «Museo y mausoleo están conectados por algo más que una asociación fonética», escribe el crítico alemán, como por boca del poeta-crítico francés. «Los museos son como los sepulcros familiares de las obras de arte. Dan testimonio de la neutralización de la cultura»¹¹. Según Adorno, ésta es la visión del productor de arte en el estudio, que sólo puede considerar el museo como un lugar de «reificación» y «caos», y la distingue de la visión que Proust representa para él. En el esquema adorniano, Proust comienza donde Valéry se detiene: con «la vida póstuma de la obra», que Proust ve no desde el privilegiado punto de vista del productor de arte en el estudio, sino del espectador de arte en el museo. Para el espectador idealista *à la* Proust, el museo es una especie de perfección fantasmagórica del estudio, un lugar espiritual en el que se destila el desorden material de la producción artística, en el que, con sus propias palabras, «las estancias, en su sobria abstinencia de todo detalle decorativo, simbolizan los espacios interiores a los que el artista se retira para crear la obra»¹². Más, pues, que un lugar de reificación efectiva, para Proust el museo es un lugar de reanimación fantástica, incluso de idealización espiritual. Y más que un caos de obras, para Proust el museo monta el escenario para «la competición entre las obras [que] es la prueba de la verdad» (aquí es Ador-

no quien habla por él)¹³. Esencialmente, esta «competición» es el conflicto edípico que garantiza la estructura de la memoria más arriba mencionada; sólo que es más agonística que la subtextualidad de las retroimágenes a que se refería Baudelaire. De hecho, Valéry y Proust representan versiones más extremas de la posición asociada con Baudelaire y Manet: la primera figura de cada pareja se concentra en la reanimación mnemónica de «lo bello», mientras que la segunda figura pone en primer plano su reificación museal.

Por el mismo motivo, sin embargo, las posturas de Valéry y Proust con respecto al museo de arte no son más opuestas que los modelos de la memoria artística de Baudelaire y Manet. Más bien, cada una de estas parejas apunta a una *dialéctica de la reificación y la reanimación* que estructura todas estas reflexiones sobre el arte moderno y el museo moderno. Como vimos, Adorno empleó el primer concepto, «reificación», en relación con Valéry; lo deriva, por supuesto, de Georg Lukács, que lo desarrolló, no mucho después de las propuestas de Valéry y Proust, a partir de lo dicho por Marx sobre el fetichismo de las mercancías. En su gran ensayo «Reificación y consciencia de clase» (1922), Lukács considera que la reanimación espiritual como la urgida por Baudelaire y Proust es una compensación idealista de la reificación capitalista; en efecto, reificación y reanimación constituyen una de «las antinomias del pensamiento burgués» que él detalla allí¹⁴. La antinomia permea asimismo «la historia del arte en cuanto disciplina humanística», y ésta es mi principal tesis a este respecto: que la historia del arte nace de una crisis —siempre tácitamente asumida, a veces dramáticamente pronunciada—, de una fragmentación y reificación de la tradición, que la disciplina se empeña en remediar mediante un proyecto redentor de reunión y reanimación. Esto no es decir, como en una ocasión Karl Kraus señaló con respecto al psicoanálisis, que la historia del arte es la enfermedad de la que cree ser la curación. Las crisis de la memoria a las que la disciplina responde suelen ser bastante reales; pero, precisamente porque son reales, la historia del arte no puede resolverlas, sino sólo

desplazarlas, suspenderlas o al menos ocuparse de ellas una y otra vez¹⁵.

Quiero incluir, en este segundo momento, otra pareja de figuras, menos dialécticas que las otras pero mucho más centrales con respecto a la historia del arte: Heinrich Wölfflin y Aby Warburg¹⁶. Como sus casi contemporáneos Valéry y Proust, Wölfflin y Warburg heredan la relación archival aquí asociada con Baudelaire y Manet, la primera que proyectó una totalidad del arte europeo y un caos de los fragmentos museales. A esta luz, este primer momento archival no hizo sino demandar la clase de sintéticos términos modelo que estos historiadores del arte fundacionales proponían en nuestro segundo momento: me refiero a los «estilos» diacríticos de Wölfflin (el sistema de los atributos clásicos frente a los barrocos expuesto en sus *Conceptos fundamentales en la historia del arte* [1915] y textos anteriores) y las «fórmulas del *pathos*» de Warburg (los emotivos poses y gestos en «la vida póstuma de la antigüedad» rastreados en su *Atlas de Mnemosine* y diversos artículos). Más precisamente, estos términos sintéticos (de los cuales se dirán más cosas en el capítulo 6) surgen para defenderse contra el museo en cuanto caos de fragmentos en el momento Baudelaire-Manet: para defenderse contra él, al servicio de una unidad formal y una continuidad histórica que se presentan como siempre amenazadas pero nunca perdidas del todo¹⁷.

Al servicio de la unidad y la continuidad: cuando Wölfflin se ocupaba de «El porqué del desarrollo» en *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, este «porqué» delataba quizá una ansiedad por que el arte no mostrara ya un «desarrollo» como el planteado en su pasado¹⁸. Warburg compartía esta ansiedad, y ambos la estudiaron en su historia del arte, a la que trataban como su historia del arte. Quizá esperaban, que el orden allí proyectado se introduciría en sus vidas; quizá la mayoría de los historiadores (del arte) hacen lo mismo. En cualquier caso, Wölfflin no publicó sus *Principios* hasta 1915, aunque estaban acabados desde bastante antes, un retraso que es elocuente, como ha sostenido Martin Warnke, pues Wölfflin consideraba su libro «como

un depósito de la experiencia sensoria de preguerra, un archivo de la sensibilidad refinada destinado a ser hecho añicos en la Gran Guerra; en efecto, una estructura de la memoria del arte europeo transcrita para la conservación pedagógica¹⁹. Ciertamente, cuando Wölfflin publicó sus *Principios*, epistemológicamente eran anacrónicos, pues no pertenecían al arte avanzado (1915 marca el pleno advenimiento de la pintura abstracta, la escultura construida y los objetos *readymade*: todo resistente a los términos del discurso wölffliniano sobre el discurso)²⁰. Warburg padeció también, incluso más profundamente, esta misma crisis histórica. Como se sabe, fue ingresado en una institución psiquiátrica tras una crisis mental en octubre de 1918 (que coincidió precisamente con el desmoronamiento militar de Alemania), y cuando se recuperó en 1923 tuvo que afrontar, especialmente en cuanto judío, la amenaza adicional de un fascismo emergente. Ciertamente, cuatro años después de su muerte en 1929, «la vida póstuma de la antigüedad» cobraría una significación por entero diferente con los nazis²¹.

En este punto, sin embargo, nuestro segundo momento en esta dialéctica museal de la mirada ya se ha disipado en un tercer momento. Más arriba me referí a «la historia del arte como disciplina humanística». Esta frase es familiar a los historiadores del arte en cuanto título de un ensayo de 1940 en el que Erwin Panofsky define la disciplina en términos que también apuntan a una dialéctica de la reificación y la reanimación. «La investigación arqueológica es ciega y vacía sin re-creación estética», escribe Panofsky, «y la re-creación estética es irracional y a menudo mal orientada sin la investigación arqueológica. Pero, «apoyándose la una en la otra», ambas pueden sostener el «sistema que tiene sentido», es decir, una sinopsis histórica»²². Escrito en el periodo del fascismo (del cual Panofsky se ocupa en su conclusión), este texto presenta al historiador como humanista y viceversa, y afirma que «las humanidades... no se enfrentan a la tarea de detener lo que de otro modo desaparecería sin ser advertido, sino a la de reavivar lo que de otro modo seguiría muerto»²³. Éste es también un credo idealista: así como Proust

quería que el estudio se reanimara en el mundo, que allí sus materiales se sublimaran, Panofsky quiere que el pasado se reanime en la historia del arte, que sus fragmentos sean redimidos allí. Esta posición idealista debe luego contraponerse a la posición materialista de un Benjamin, que, en sus «Tesis sobre la filosofía de la historia», también escritas en 1940, durante el periodo fascista, no hace sino invertir la formulación panofskyana: «Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «como realmente fue», escribe Benjamin. «Significa apoderarse de una memoria cuando destella en un momento de peligro»²⁴. Más que reanimar y reordenar la tradición, Benjamin urge a que sus fragmentos se emancipen «de su dependencia parasitaria del ritual» y se comprometan con los propósitos actuales de la política (tal como él plantea, notoriamente, en su ensayo de 1936 sobre «La obra de arte en la época de su reproducibilidad mecánica»)²⁵.

De este modo, si Panofsky intenta *resolver* la dialéctica de la reificación y la reanimación a favor de la reanimación, Benjamin busca *exacerbar* esta misma dialéctica a favor de la reificación, o más bien a favor de una condición comunista puesta en la otra vertiente de la reificación. Muchos izquierdistas de los años veinte y treinta (Gramsci el más prominente entre ellos) respondieron a esta llamada a la lucha contra «la tenebrosa razón» del capitalismo, la cual, como sostenía Siegfried Kracauer en *El ornamento de las masas* (1927), «racionaliza no demasiado, sino más bien *demastado poco*»²⁶. En el ensayo sobre «la obra de arte» Benjamin se adhiere también a este «fordismo de izquierdas»: la destrucción de la tradición, iniciada por la reproducción mecánica y la reproducción en masa, es a la vez destructiva y constructiva. En esta época Benjamin aún tenía una visión de esta construcción potencial —los experimentos constructivistas en la Unión Soviética— que barrería los fragmentos de la vieja cultura burguesa o los reuniría, radicalmente, en una nueva cultura proletaria. Pero, con la supresión estalinista de la vanguardia a principios de los años treinta, este espejismo ya se había disipado, y Benjamin nunca alcanzó el

otro lado de la reificación. Lo que en su «El autor como productor» (1934) parecía inminente se había vuelto utópico sólo cuatro años después, en sus «Tesis sobre la filosofía de la historia». Como la figura alegórica de este ensayo, el *Angelus Novus* dibujado por Paul Klee y propiedad de Benjamin, éste siente en sus alas los vientos de la modernidad, pero éstos han rolado: «Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta, sus alas están extendidas. Así es como uno se imagina al ángel de la historia. Su cara se ha vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe que no deja de acumular escombros sobre escombros y los arroja delante de sus pies»²⁷.

Hasta ahora he postulado tres relaciones archivales diferentes entre la práctica del arte moderno, el museo de arte y la historia del arte en tres momentos históricos distintos: la primera asociada con Baudelaire y Manet en el siglo XIX, la segunda con Proust y Valéry en el paso al siglo XX, la tercera con Panofsky y Benjamin en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. De diferentes modos, la primera figura de cada pareja proyecta una totalidad del arte de la que la segunda figura revela, conscientemente o no, que está constituida sólo por fragmentos. De nuevo, para Benjamin el principal agente de esta fragmentación es la reproducción mecánica: en su ensayo sobre «la obra de arte» saca al arte del contexto, destruye la tradición y liquida su aura. Aun cuando permite al museo una nueva totalidad, también lo condena, y el cine avanza para suplantarlo culturalmente. De este modo, el «valor de culto» del arte es erradicado y reemplazado por el «valor de exposición» del arte, por su realización para el mercado y el museo. Pero, al menos potencialmente, este valor también es puesto en cuestión, y, en lugar de estos rituales, antiguos y nuevos, Benjamin aboga por un refuncionamiento político del arte. Tal es su explicación dialéctica de la segunda relación archival cuando pasa a una tercera, una explicación que demuestra cómo cada



Paul Klee, *Angelus Novus* (1920): «Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe...» (Walter Benjamin).

cambio archival es a la vez capacitador y descapacitador, transgresor y triunfador.

Sin embargo, esta relación fue discutida, directamente o no, por otras voces. Mencioné a Panofsky, pero Malraux quizá sea más pertinente aquí, pues estuvo en diálogo con Benjamin en la época del ensayo sobre «la obra de arte», que fue importante para su primera aversión hacia el *musée imaginaire*²⁸. Malraux percibió la misma transformación archival que Benjamin, pero extrajo conclusiones diferentes. Para Malraux la reproducción mecánica no sólo corroe la originalidad; puede también ubicarla, incluso construirla²⁹. Y aunque la obra de arte reproducida pierde algunas de sus propiedades como objeto, por el mismo motivo gana otras propiedades, tales como «la máxima significación por lo que

al estilo se refiere³⁰. En una palabra, donde Benjamin veía una ruptura definitiva del museo forzada por la reproducción mecánica, Malraux veía su expansión indefinida. Donde para Benjamin la reproducción mecánica destruye la tradición y liquida el aura, para Malraux provee los medios para reunir los pedazos rotos de la tradición en una meta-tradición de estilos globales: un nuevo Museo sin Muros cuyo sujeto es la Familia del Hombre. De hecho, para Malraux es el mismo fluir de un aura liquidada lo que permite a todos los fragmentos correr juntos en el Río de la Historia, o lo que él llama «la vida persistente de ciertas formas, que emergen una y otra vez como espectros del pasado»³¹. Aquí los reificados sepulcros familiares del museo de Valéry se convierten en espíritus afines reanimados en el museo de Malraux. Aquí también el ángel de la historia-como-catástrofe imaginado por Benjamin se convierte en el humanista tecnocrático encarnado en Malraux, que trabaja por recomponer las crisis locales en continuidades globales, por transformar el caos imagístico en orden museológico.

Por supuesto, hay otras voces críticas que añadir en este tercer momento, y nada he dicho de la mirada de prácticas modernas que éste sostiene. Evidentemente, hay asimismo una cuarta relación archival que considerar, una que emerge con la sociedad de consumo después de la Segunda Guerra Mundial, para ser registrada de diferentes modos por el Grupo Independiente en Inglaterra, los situacionistas en Francia y artistas como Rauschenberg y Warhol en los Estados Unidos, y Gerhard Richter y Sigmar Polke en Alemania³². Pero la pregunta que quiero plantear aquí en esta explicación sinóptica se refiere a nuestro propio presente: ¿hay sin embargo otra relación archival, un quinto momento en esta dialéctica del ver, permitida por la información electrónica? Si es así, ¿destruye la tradición y liquida el aura definitivamente, *à la* Benjamin sobre la reproducción mecánica, o por el contrario permite el hallazgo de cada vez más afinidades estilísticas, el estímulo de cada vez más valores artísticos, *à la* Malraux sobre el *musée imaginaire*? ¿O bien vuelve esta oposición, toda esta dialéctica, de alguna manera pasada de moda y difunta? ¿Una reor-



André Malraux con fotografías para *Las voces del silencio*, ca. 1950; la historia-como-catástrofe recompuesta como una historia de las conexiones estilísticas.

denación digital, qué epistemología cultural podría garantizarles igualmente a la práctica artística, al museo de arte y a la historia del arte?

Sobre este punto no tengo conclusiones. De algún modo, la dialéctica de la reificación y la reanimación continúa, y con mayor intensidad que antes. Por un lado, en cuanto una reordenación digital transforma los artefactos en información, permite fragmentar el objeto y disolver su aura absolutamente. Por otro lado, cualquier disolución del aura no hace sino incrementar nuestra demanda o fabricación de ella, en una proyección compensatoria que ahora es muy conocida. Como una nueva aura es difícil de producir, el valor del aura establecida se dispara (como Rem Koolhaas observó, no hay bastante pasado que visitar). Así, en una continuación electrónica del síndrome de la *Gioconda* por el que el cliché no hace sino aumentar el culto, la obra de arte podría volverse más, no menos aurática, como se vuelve más simulacral en el archivo electrónico. Una versión de esta proyección compensatoria forma ahora parte de la retórica corriente del museo de arte: el archivo electrónico no desvía del objeto de museo, se nos dice, mucho menos lo suplanta; lo que pretende es devolvernos a la obra de arte y aumentar su aura. Y, al menos en el nivel operativo, este archivo no entra en conflicto con el protocolo básico de la historia del arte, pues ambos son de sesgo iconográfico; de este modo, ambos aspiran a la referencialidad del objeto.

Pero permítaseme para acabar volver una vez más sobre nuestra primera relación archival. Foucault también asociaba este momento con Manet y el museo (así como con Flaubert y la biblioteca) en esta famosa formulación: «toda pintura pertenece ahora a la superficie cuadrada y sólida de la pintura y todas las obras literarias están confinadas en el indefinido murmullo de las palabras»³⁴. Esta «superficie cuadrada y sólida de la pintura» es superada –transgredida y derrotada– de muchas maneras en el Museo sin Muros, y para Foucault, lo mismo que para Malraux, la base de este museo imaginario del arte moderno es discursiva; no la crean sino *ideas*: las ideas de Estilo, Arte y Museo.

Benjamin no está contento con esta explicación meramente discursiva, pues él pone en primer plano el papel del material y no sólo de la reproducción fotográfica, sino del «valor de exposición». Con este término se refiere al valor de cambio cuando penetra en la institución del arte y transforma la obra de arte y sus marcos contextuales. Por supuesto, esta transformación la exploraron diversos movimientos en su propio presente, nuestro tercer momento archival. Considérese la Bauhaus bajo este aspecto. En su proyecto de transformar la obra de arte, la Bauhaus contestaba las relaciones archivales de la pintura y el museo que resultaban de nuestros dos primeros momentos archivales; sin embargo, esta contestación también facilitaba «la extensión práctica del sistema del valor de cambio a todo el dominio de signos, formas y objetos»³⁴. Así, la Bauhaus transgredió los antiguos órdenes del arte, pero al hacerlo también promovió la nueva soberanía del diseño capitalista, la nueva economía política del signo mercantilizado. Y una de las cosas en que este libro insiste es en que esta economía política domina ahora las instituciones sociales y culturales³⁵.

Algunos aspectos de esta transformación histórica nos son familiares, como la imbricación del arte moderno con la exposición de las mercancías desde sus inicios (con el museo flanqueado por la exposición industrial por un lado y los grandes almacenes por el otro), o la conformidad del arte moderno, con sus categorías de objetos discretos hechos para la exposición y la venta, para mostrar e intercambiar valores. Pero hay más desarrollos recientes que considerar, como la manera en que el valor de exposición en el arte se ha convertido en cualquier cosa menos autónomo, hasta el punto de que supera cualquier cosa que se exhiba. El diseño y la muestra al servicio de los valores de exposición e intercambio ocupan el primer lugar como nunca antes: hoy en día lo que el museo expone sobre todo es su propio valor de espectáculo; ése es el principal punto de atracción y el principal objeto de reverencia (véase el capítulo 3). Entre otros muchos efectos se encuentra éste: si el antiguo museo, tal como se imaginó desde Baudelaire a Proust y más allá, era el sitio para la

reanimación mnemónica del arte visual, el nuevo museo tiende a separar lo mnemónico de lo visual. Cada vez más, la función mnemónica del museo se traslada al archivo electrónico, al que se podría acceder casi desde cualquier parte, mientras que la experiencia visual se traslada no sólo a la forma exposición, sino al edificio museo como espectáculo; es decir, como una imagen que puede circular por los medios de comunicación al servicio de la marca propia y el capital cultural. Esta imagen quizá sea la forma primordial de arte público hoy en día.

6. Antinomias en la historia del arte

En este capítulo paso de las vicisitudes del museo de arte a las de la historia del arte. ¿Cuáles eran las precondiciones de esta disciplina a finales del siglo XIX, y cuáles son sus preocupaciones hoy en día? ¿Hay contradicciones particulares por las que se guiaran sus formulaciones con respecto al arte entonces, y otras que guíen sus análisis de la cultura visual ahora?

En 1928 los teóricos rusos Mikhail Bakhtin y Pavel Medvedev publicaron un ensayo sobre «el método formal en el estudio del arte europeo»¹. Ahí asociaban el desarrollo de la historia del arte como disciplina académica a finales del siglo XIX con el desarrollo del arte moderno como actividad autónoma durante el mismo periodo. En particular, relacionaban dos aspectos de la nueva disciplina con dos atributos del nuevo arte: su colocación en primer plano del «aspecto constructivo» de la obra de arte (es decir, su estructura abstracta) y su atención al «otro arte» en una era imperialista (es decir, su interés por el arte exótico: japonés, africano, etc.). Indirectamente,

sostiene Bakhtin, el primer atributo ayudó a orientar la nueva disciplina hacia cuestiones de estilo, como en la obra de Heinrich Wölfflin, y el segundo a diferentes voluntades artísticas o *Kunstwollens* de distintos periodos y culturas, como sucedía con Alois Riegl².

En este análisis del «formalismo europeo occidental», pues, la historia del arte y el arte moderno no se oponen, no desde luego por lo que respecta al principio de la autonomía estética. El más destacado heredero de esta tradición formalista insistía una y otra vez en este punto contraintuitivo: «La modernidad», escribió Clement Greenberg en 1961, «nunca ha significado nada parecido a una ruptura con el pasado»³. Por esta época, sin embargo, el principio de la autonomía estética había restringido mucho el protocolo de la especificidad del medio (es decir, que la pintura es pintura y nada más), una restricción que institucionalmente era muy efectiva. Pues, por compartir este protocolo, la práctica artística, el museo de arte y la historia del arte a la vez pudieron ponerse de acuerdo en parámetros para la creación, exposición y explicación adecuadas del arte moderno. Sin duda, el museo era *primus inter pares* aquí, pues producía la ilusión institucional de autonomía que las otras dos partes requerían. En *Las voces del silencio* (1951) Malraux abre su estudio del «museo sin muros» con esta celebración de la transformación museal de diversas cosas en medios formales: «Un crucifijo románico sus contemporáneos no lo consideraban como una obra escultórica; ni la *Madonna* de Cimabue como un cuadro. Ni siquiera la *Palas Atenea* de Fidias era, primordialmente, una estatua...»⁴. Sólo el museo podía elevar tales diferentes funciones objeto al estatus de arte de la pintura y la escultura solas: una elevación que se adaptaba bien a la abstracción del arte moderno.

Con frecuencia el protocolo de la especificidad del medio en el arte moderno aspiraba a una ontología de todo el arte: la pintura y la escultura se pensaba que poseían una naturaleza esencial que la práctica artística, el museo de arte y la historia del arte podían desentrañar, cada uno a su manera. Mientras que

otrora este supuesto ontológico ofrecía a las tres partes una manera coherente de trabajar, desde hace un tiempo ha dejado de hacerlo⁵. Debido a las transgresiones artísticas, las críticas teóricas, las demandas políticas y las presiones tecnológicas (algunas de ellas presentadas en el capítulo 5), estos viejos ordenamientos institucionales se han venido abajo. No sólo se ha convertido en ruinas la práctica del arte moderno, sino también los protocolos del museo de arte y la historia del arte que la acompañaban.

Por supuesto, no fue sólo el arte «constructivo» lo que inclinó a la historia del arte al principio de autonomía (estudiosos prominentes como Wölfflin sospechaban grandemente de la práctica moderna); estaba también el imperativo filosófico de la auto-crítica kantiana (revivida en la época del neokantismo). Y no fue sólo el «otro» arte lo que dispuso a la nueva disciplina a un análisis de las diferentes voluntades artísticas o *Kunstwollens*; estaba también el modelo filosófico de la historia hegeliana, su análisis de las expresiones simbólicas de diferentes culturas. Estos dos motivos guiaron a las figuras fundacionales de la historia del arte a finales del siglo XIX y comienzos del XX en dos tareas principales: por un lado demostrar la autonomía del arte, por otro conectarlo con la historia social⁶. Evidentemente, ambas operaciones eran cruciales para la nueva disciplina —la kantiana para distinguir el arte de otras clases de expresión, la hegeliana para historizarlo—, pero con la misma evidencia ambas operaciones estaban en tensión, y esta tensión ha atravesado la disciplina como un terremoto.

Sobre este terremoto la historia del arte parece contradictoria, incluso oximórica: ¿cómo puede el arte ser autónomo en la forma y estar imbricado en la historia social? En *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1915) Wölfflin simplemente separó los opuestos: el estilo tiene una «doble raíz», afirmó; una extrínseca determinada por el carácter individual y nacional, y una intrínseca guiada por presiones perceptuales y formales. A partir de ahí, críticos formalistas como Greenberg tendieron a integrar la raíz extrínseca en la intrínseca, y a sostener que, en

el primer ejemplo, el arte constituía su propia historia. Sin embargo, como esta respuesta resolvía la oposición exclusivamente a favor del término autónomo, no era ninguna solución; lo cual es también cierto de respuestas que favorecían exclusivamente el término histórico-social (como sucede con la obra de Arnold Hauser, por ejemplo). Muchos conceptos importantes desarrollados en la historia del arte —como las *Kunstwollens* de Riegl y las «formas simbólicas» de Erwin Panofsky— buscaban también reconciliar la oposición entre la autonomía formal y las imbricaciones histórico-sociales. Más recientemente, historiadores y críticos de arte han apelado a otros discursos, a la semiótica sobre todo, para relajar esta tensión. Sin embargo, aunque útiles, los términos desarrollados con este fin han tendido a ser metafóricos, tendenciosos o ambas cosas.

En su introducción a la obra del antropólogo francés Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss reflexiona sobre tales términos en el discurso crítico. Allí especula con que el lenguaje surgió todo a la vez, en una explosión de significación: una especie de Big Bang semiótico que dejó un excedente de significantes hasta el fin de los tiempos. «Siempre hay una no-equivalencia o “inadecuación” entre significante y significado», escribe Lévi-Strauss, y «todo invento mítico y estético contribuye a tapar este “desajuste”, a absorber este “exceso”». El primer ejemplo que cita de tal invención es el término *mana*, el poder secreto que, según Mauss en su gran ensayo sobre el intercambio de regalos, *Essai sur le don* (1925), cierto pueblo indígena adscribía a ciertos objetos de intercambio. Sin embargo, insiste Lévi-Strauss, este término sólo tiene fuerza primitiva para Mauss: el «exceso» semiótico y la absorción semántica sólo ocurren en este texto; el pensamiento mágico aquí es el suyo. Y Mauss dista de estar solo: todo discurso crítico tiene sus términos *mana*, sus «significantes flotantes», sus palabras mágicas.

¿Dónde aparecen estos términos, y qué magia operan? «De alguna manera como símbolos algebraicos», nos dice Lévi-Strauss, «representan un valor indeterminado de significación»⁸. Con suma frecuencia, en la historia del arte este «valor indeter-

minado» tiene que ver con la «significación» del contexto; por eso sus términos *mana* tienden a apuntar a la conexión social y a la causación histórica: a menudo son verbos (como «reflejar» o «encarnar») que apuntan a estas determinaciones pero no las explican. Quizá este problema es básico para cualquier discurso que se ocupe de tales determinaciones o que construya su objeto en oposiciones de texto y contexto, objeto y marco, interior y exterior⁹. ¿Qué historiador o crítico no tiene tal palabra fetiche, un término favorito en el que, como en una caja negra, tales mediaciones sólo parecen suceder? Pero esto es especialmente acusado en historia del arte debido a su simultánea afirmación de la autonomía formal y la imbricación histórico-social. Muchos conceptos, a menudo tan productivos como problemáticos, han surgido de esta contradicción, y la mayoría representan términos *mana*.

Considérese la *Kunstwollen* a este respecto. Riegl anticipó el concepto en los intereses de la autonomía estética contra las reivindicaciones de la determinación del material hechas por los seguidores del historiador de la arquitectura Gottfried Semper: donde ellos habían sostenido la naturaleza fundamental de la *destreza* técnica, él sostuvo la independencia de la *voluntad* artística. Sin embargo, para Riegl esta voluntad no tenía que ver sólo con la forma artística; también expresaba el carácter distintivo de su periodo y/o cultura. En un ensayo de 1920, Panofsky objetó, con razón, que la *Kunstwollen* psicologizaba el arte; sin embargo, éste era uno de sus propósitos implícitos: mitigar la antinomia entre la autonomía formal y la imbricación histórico-social mediante una psicología cultural, la adscripción de una «voluntad» a un periodo y/o cultura¹⁰. Más aún, Panofsky substituyó un concepto que en gran parte hacía lo mismo. Aunque preocupado de las estructuras conceptuales más que de la voluntad expresiva, su idea de «forma simbólica» también contribuía a reconciliar la autonomía formal y la imbricación histórico-social; en efecto, mientras que Riegl caracterizaba un periodo y/o cultura con una volición, Panofsky le daba una mentalidad¹¹. Y estos dos términos *mana* se cuentan entre

los más sofisticados en la historia del arte; otros, como los «modos de visión» propuestos por Wölfflin, son más brutales. Por otro lado, Wölfflin define estos modos, a través de su oposición principal de los estilos clásico y barroco, como radicalmente diacríticos (el clásico es relativamente lineal, abierto, claro, el barroco relativamente pictórico, cerrado, oscuro). Por otro lado, en la primera página de *Principios de la historia del arte* es incluso más radicalmente referencial: «todo pintor pinta "con su sangre"»¹². Aquí, a pesar de la distancia creada por las abruptas citas, Wölfflin derriba la autonomía formal y la imbricación histórico-social mediante una invocación racial de un cuerpo-mente popular. Y esta psicobiología, que es a la vez reductiva y totalizante, regresa en la historia del arte cada vez que términos tribales como «gótico» y oposiciones geoculturales de norte y sur, este y oeste, se emplean a la vieja usanza. Es decir, nunca desaparece, de tan profundamente inscritas como están estas nociones en nuestros cursos y textos, exposiciones y museos¹³.

Ciertamente, en la estela del discurso poscolonial, los historiadores del arte son más autoconscientes sobre este asunto. Sin embargo, las antinomias en la disciplina no han desaparecido, y tampoco los términos *mana*. Importantes textos de las últimas tres décadas que han extendido la historia del arte a la cultura visual tampoco están libres de tales significantes. En *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento* (1972), una obra inaugural en este discurso, Michael Baxandall usa tropos como «el ojo del periodo» y «estilo cognitivo» que todavía evocan una mentalidad cultural. Sin embargo, lo hace así a fin de *anular* la oposición entre autonomía formal e imbricación histórico-social: el acento recae sobre las mediaciones entre «pintura y experiencia», «destrezas visuales» y «hechos sociales»¹⁴. Muy a menudo Baxandall ve estas relaciones como relevos dialógicos; sin embargo, a veces los describe de manera pasiva, como en el tropo geológico con que se abre su libro —un cuadro del siglo xv es el depósito de una relación social— o en el tropo paleontológico que sigue poco después —los cuadros son, entre otras cosas, fósiles de la vida económica»¹⁵—. Una vez

más, tales analogías son de alguna manera mágicas, si bien, como a menudo insistía Paul De Man, quizá estén tan enraizadas en el lenguaje que, en cuanto rascásemos un poco, no quedaría mucho.

Estudios más recientes de la cultura visual renuncian a la generalidad de una mentalidad cultural a favor de la especificidad histórica de los espectadores; estoy pensando en textos tan emblemáticos como *El arte de describir* (1983) de Svetlana Alpers, *Crítica del cuerpo* (1991) de Barbara Maria Stafford y *Técnicas del observador* (1990) de Jonathan Crary. Bajo influencias teóricas que van de Lacan y Althusser a Foucault y el nuevo historicismo, a Raymond Williams y los estudios culturales, tales textos presentan a los espectadores históricos como construcciones sociales. En cuanto construidos, son específicos, hasta singulares, y no hay vagas abstracciones de *Kunstwollens* o formas simbólicas; sin embargo, estos sujetos se presentan también como tan determinados por lo social como si estuvieran invadidos por ello, fueran uno con ello: *Zeitgeists* en persona, por así decir¹⁶. Aquí es el sujeto, no el arte, el que se convierte en el «depósito de una relación social», y a menudo es también el principal objeto de análisis. Paradójicamente, pues, este sujeto históricamente específico se hace generalmente consistente, ampliamente representativo de su periodo y/o cultura, y así se nos ofrecen retratos, a menudo brillantes, del espectador holandés del siglo xvii, el espectador ilustrado del siglo xvii, el espectador europeo del siglo xix, etc. Si en la antigua historia del arte el pintor pintaba «con su sangre», en esta nueva historia del arte el espectador observa «como construido para hacerlo», y es este sujeto el que provee de consistencia discursiva (como desde hace un tiempo sucede en los estudios literarios influidos por el «nuevo historicismo»). Aquí, pues, el deslizamiento parcial de la antigua historia del arte a la nueva lo señala un deslizamiento parcial en el objeto: de las historias del estilo y los análisis de la forma a las *genealogías del sujeto*¹⁷.

Hasta ahora me he referido a los estudios visuales tal como surgieron de la historia del arte, pero la mayor parte de este trabajo se ocupa de la cultura visual más reciente. En este sentido, «estudios visuales» representa un amplio espectro de la crítica que se basa en la teoría del cine y el análisis de los medios; en efecto, es el ala visual de los «estudios culturales», el estudio de las formas de expresión populares y subculturales, y sus tópicos van desde las películas, la televisión e internet hasta las representaciones visuales en medicina, lo militar y otras ciencias e industrias. La «cultura visual», pues, representa nuestro mundo contemporáneo más espectacular, invadido de mercancías y tecnologías, información y entretenimiento visuales¹⁸. Como descripción social parece bastante claro que la imagen domina nuestra sociedad quizá como nunca antes. Como tema académico, sin embargo, «cultura visual» es menos clara, y quizá tan oximórica como «historia del arte». Ciertamente sus dos términos se repelen mutuamente con la misma fuerza, pero si la historia del arte está tensada entre la autonomía que implica «arte» y la imbricación que implica «historia», entonces la cultura visual está constreñida entre la virtualidad que implica «visual» y la materialidad que implica «cultura». Una manera de extraer las implicaciones de este cambio es considerar más a fondo estas sustituciones.

El paso de la «historia» a la «cultura» sugiere una nueva subsidiariedad de la *antropología* en cuanto discurso guardián. La historia del arte era también subsidiaria de la antropología a finales del siglo XIX; históricamente, la relación entre ambas disciplinas se asemeja a una rivalidad fraterna, con periodos de intimidad seguidos de épocas de desconexión. Algunas figuras fundacionales de la historia del arte redefinieron la producción artística en términos antropológicos: Riegl mediante su interés por formas humildes como el ornamento textil y campos marginales como la industria artística tardorromana, Aby Warburg mediante su concepción de arte como «documento» y su estudio de los rituales de los indios pueblo y las cosmologías del Renacimiento temprano. Como se señaló en el capítulo 5, últimamente estas dos figuras han atraído mucha atención sobre sí, lo cual sugiere un redivivo

interés por esta dimensión antropológica de la disciplina¹⁹. Sin embargo, la fuente inmediata del modelo etnográfico en los estudios visuales siguen siendo los estudios culturales. A lo largo de las dos últimas décadas los estudios culturales han investigado textos e imágenes ha mucho dejados de lado por los estudiosos, y han por tanto desafiado las jerarquías de la cultura superior e inferior y las formas mayores y menores. Este desafío a los cánones elitistas ha reportado grandes ganancias; pero el deslizamiento de la historia del arte a la «historia de las imágenes», como proponen varios abogados de los estudios visuales, podría también tener algunos costes²⁰. En términos generales, los estudios visuales podrían precipitarse en el desprecio de la autonomía estética como retrógrada y en la adhesión a las formas subculturales como subversivas. Su modelo etnográfico podría también tener esta consecuencia no pretendida: podría ser alentado a moverse horizontalmente de sujeto en sujeto a través del espacio social, más que verticalmente siguiendo las líneas históricas de una forma, género o problemática particular. De este modo, los estudios visuales podrían privilegiar el presente excesivamente, y por tanto apoyar más que refrenar la actitud posthistórica que se ha convertido en la postura por defecto de tanta práctica artística, crítica y de conservación hoy en día²¹.

El giro etnográfico es general en los estudios culturales, visuales o no, y es importante entender por qué. Una vez más, la antropología estudia la cultura, y la práctica posmoderna hace mucho tiempo que reivindica este campo expandido como propio. En segundo lugar, la antropología es contextual, otro valor importante para los artistas y críticos contemporáneos, muchos de los cuales conciben los proyectos como trabajo de campo en la vida cotidiana. En tercer lugar, la antropología se ocupa de la alteridad, y junto con el psicoanálisis esto la ha convertido en una *lingua franca* de gran parte del arte y de la teoría recientes. En cuarto lugar, la antropología parece arbitrar lo interdisciplinario, lo cual la convierte en un tribunal de apelación para las disputas disciplinarias. Y finalmente, en quinto lugar, la autocritica de la antropología la hace atractiva (estoy pensando en la obra reciente de

James Clifford, George Marcus y otros), pues promete una reflexividad del etnógrafo aun conservando una alteridad del otro.

Sin embargo, epistemológicamente hablando, el giro etnográfico a lo largo de las dos últimas décadas puede ser afianzado por otro factor. Según Marshall Sahlins, la antropología se halla desde hace tiempo dividida en dos modelos: uno pone el acento en la «lógica simbólica» y ve la sociedad en términos de sistemas de intercambio; la otra privilegia la «razón práctica» y ve la sociedad en términos de cultura material²². A esta luz la antropología participa ya de los dos modelos contradictorios que tanto han dividido al arte y la crítica recientes. Por un lado, participa del viejo modelo de la *textualidad*, que, en manos de los estructuralistas, reconfiguró la sociedad como un orden simbólico o un sistema cultural y, en manos de los postestructuralistas, proclamó «la muerte del autor» y «la disolución del hombre». Por otro lado, también participa del nuevo anhelo de *referencialidad*, de una fundamentación en la identidad y la comunidad, el cual ha llevado a muchos artistas y críticos a rechazar los viejos modelos textuales y críticas del sujeto a la vez. Con un giro al discurso ya escindido de la antropología, artistas y críticos pueden resolver, pues, estos modelos contradictorios mágicamente: pueden asumir los papeles del semiólogo cultural y del trabajador de campo contextual; pueden continuar y condenar la teoría crítica simultáneamente; pueden llevar a cabo críticas del sujeto y políticas de identidad al mismo tiempo. Por estas razones, en nuestro extenso periodo de ambivalencias teóricas y callejones políticos sin salida la antropología sigue siendo el discurso de compromiso de la elección²³.

Lo mismo que el deslizamiento de la «historia» a la «cultura» ha sido regido por imperativos sociales y supuestos antropológicos, así el deslizamiento del «arte» a lo «visual» ha sido regido por imperativos tecnológicos y supuestos psicoanalíticos. Aquí «la imagen» es a los estudios visuales lo que «el texto» era a la crítica postestructuralista: una herramienta analítica que ha revelado el artefacto cultural de nuevas maneras, especialmente atendiendo a los posicionamientos psicológicos de diferentes observadores, pero a veces desatendiendo su formación histórica. Pues, a menu-

do, en los estudios visuales que se desarrollan a partir de la teoría cinematográfica y los estudios de los medios de comunicación, la imagen es tratada como una proyección —en el registro psicológico de lo imaginario, en el registro tecnológico de lo simulacral, o en ambos—, es decir, como un fantasma doblemente inmaterial. Más aún, mientras que otrora los críticos fueron lentos en conceder la importancia de la imagen en nuestra economía política, quizá hoy en día son demasiado rápidos en reconocerle un predominio que no posee²⁴.

El giro imagístico parece contradecir el giro etnográfico del que antes se ha hablado. Quizá, así como los seguidores de Kant y Hegel lucharon en su día por el alma filosófica de la historia del arte, así el psicoanálisis y la antropología se disputan ahora el corazón teórico de los estudios visuales. Sin embargo, esta nueva batalla podría no tardar en verse superada por fuerzas más mundanas. A este respecto considérese cómo Barbara Stafford argumenta, en *Crítica del cuerpo*, a favor de unos estudios visuales atentos a los derechos iguales de la imagen²⁵. Insiste, con razón, en que la filosofía platónica degradó hace mucho la imagen como corpórea y femenina, en que los viejos prejuicios contra la imagen persisten (la sospecha puritana de sus placeres, la sospecha ilustrada de su engaño, etc.), y en que las humanidades siguen estando enraizadas en protocolos literarios (filológicos, exegéticos, retóricos, hermenéuticos, deconstructivos). Sin embargo, esta sospecha crítica de las humanidades verbales la lleva a una celebración acrítica de la cultura visual. «La tarea más inmediata», escribe Stafford en *La buena apariencia* (1996), es abandonar la «autopsia deconstructiva» y demostrar «las virtudes históricas de la visualización para la era emergente de la cibernética»²⁶. En este abrazo de la virtualidad (o de lo que ella llama «la estética del casi»), la pintura, la escultura, las «frases lineales» —cualquier práctica no «consonante con una era de transformaciones insustanciales e infinitamente variables»— parecen destinadas al cubo de la basura histórico. Pese a todo su entusiasmo provocativo, esta llamada a una «nueva pedagogía» de la «aptitud visual» delata una profunda ansiedad con respecto a la relevancia

ininterrumpida de la historia del arte y hasta de las humanidades en general²⁷. Por supuesto, términos como «literatura» y «aptitud» son profundamente ideológicos; y, junto con la «literatura digital», la «aptitud visual» es una versión primaria de esta ideología en nuestro presente, con potenciales pérdidas, así como ganancias en cada nivel de educación e investigación.

Comencé con el interés, en la historia del arte y en el arte moderno a finales del siglo XIX, tanto por «el aspecto constructivo» del arte como por las «otras» formas de cultura. ¿Podría el discurso de la cultura visual depender hoy en día de dos condiciones paralelas: de la virtualidad de los medios de comunicación y de la multiplicidad de la cultura poscolonial? Un tercer paralelismo podría proponerse de inmediato. La historia del arte confiaba entonces en las técnicas de reproducción fotográfica para abstraer un amplio espectro de *objetos* en diversos sistemas de *estilo*, tal como los definieron en términos diacríticos Wölfflin en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, o en afinidades transculturales Malraux en *Las voces del silencio*. ¿Podría la cultura visual confiar ahora en las técnicas de la información electrónica para transformar un amplio espectro de *medios* en diversos sistemas de *imagen-texto*: en una base de datos digital sin muros, o un archivo electrónico más allá de los museos? Los efectos discursivos de la reproducción fotográfica sobre la cultura artística no fueron pensados a fondo hasta finales de los años veinte y durante los treinta. ¿Cuánto tiempo nos llevará a nosotros desarrollar las implicaciones institucionales de la información electrónica?²⁸

Quizá otra yuxtaposición histórica podría ser de ayuda aquí: un modelo del sujeto en una diferente clase de archivo u orden de imágenes. En «La época de la imagen del mundo» (1938), Heidegger ponía en relación el ascenso del sujeto renacentista con el (re)descubrimiento de la perspectiva. De hecho, definió este nuevo sujeto humanista casi como una función de esta nueva «imagen del mundo»:

El entrelazamiento de estos dos acontecimientos, decisivo para la edad moderna —que hace que el mundo se transforme en imagen y el hombre en *subjectum*—, arroja al mismo tiempo luz sobre el acontecimiento fundamental de la historia moderna, un acontecimiento que a primera vista parece casi absurdo. A saber, cuanto más extensa y eficazmente está a disposición del hombre el mundo en tanto que conquistado, y cuanto más objetivamente aparece el objeto, tanto más subjetivamente, es decir, imperiosamente, se alza el *subjectum* y tanto más impetuosamente también se transforman la observación del mundo y la teoría sobre él en una doctrina del hombre, en antropología. No es de extrañar que el humanismo surja primero allí donde el mundo se convierte en imagen.²⁹

Quizá el nuevo sujeto de «la era de la cibernética» desciende de este antiguo sujeto humanista, pero si es así su voluntad de dominio puede ser impulsada a un punto inhumano: hasta el punto, es decir, en que el humanismo del mundo—convertido-en—imagen se invierte en un inhumanismo del mundo—convertido-en—información. Pues en la virtualidad del archivo electrónico, según Mario Perniola, «lo que es real no es lo que aparece en cualquier momento, sino lo que se conserva en la memoria», y esta memoria es «externa al espíritu, a la realidad de su adquisición de consciencia»:

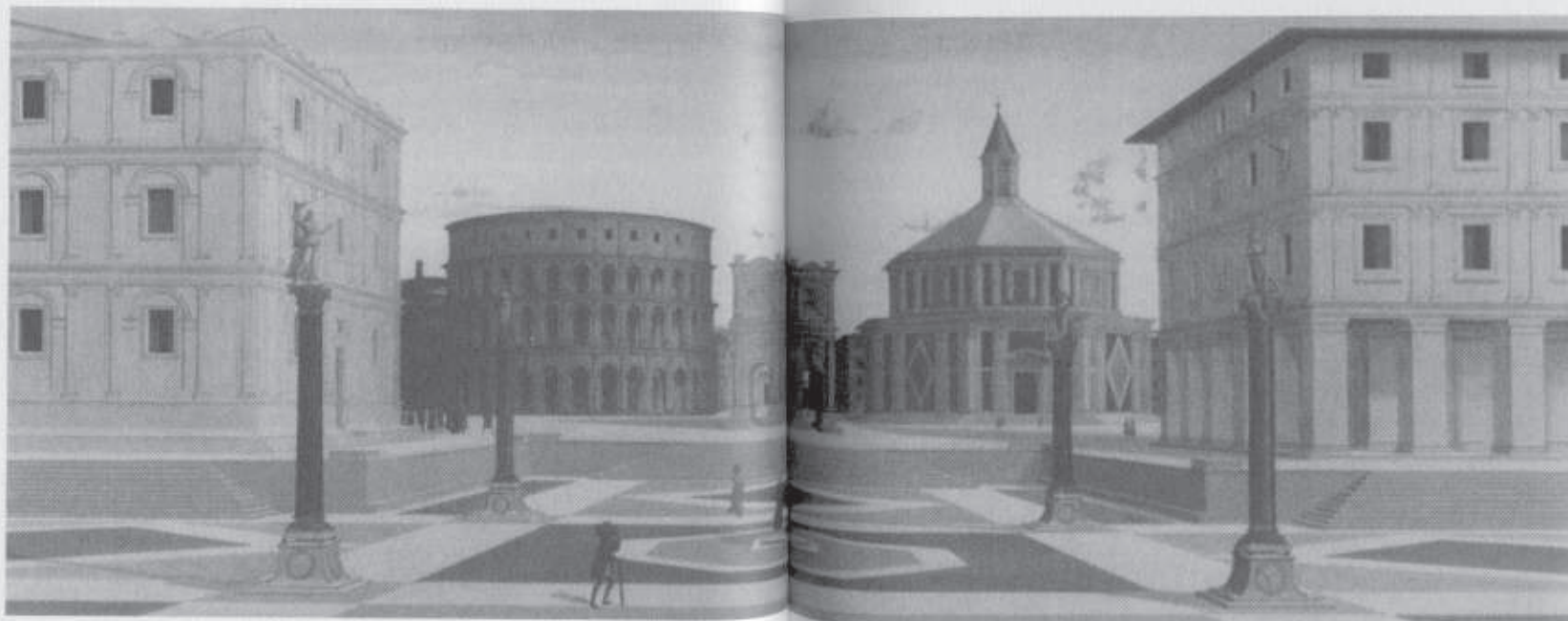
Si la realidad efectiva no se concibe ya como real (como en la tradición metafísica que sobrevivió hasta el advenimiento de la sociedad de los medios de comunicación de masas), sino como virtual (como en la sociedad de la tecnología de la información), toda la visión humanista del mundo que confería al sujeto su significado ontológico se desmorona... Lo que es esencial no deriva de la interioridad del alma, sino de la exterioridad de la escritura, del libro, del ordenador.³⁰

Lo que aquí me propongo no es lamentarme por la «interioridad del alma» (como Perniola parece hacer), ni celebrar la «exterioridad del ordenador». Por lo que a éste respecta, «la era de la cibernética» ya ha producido sus propios sospechosos mitos: mitos

de comunidad y globalidad, de acceso e interactividad⁵¹. Al mismo tiempo ha proyectado nuevas clases de espacios y de posiciones del sujeto, diferentes por cierto de las de «la época de la imagen del mundo».

Aquí una vez más no tengo nada que ofrecer sino impresiones. En primer lugar, por más que digital en operación, este nuevo mundo sigue siendo visual en apariencia, como subraya su lenguaje de «pantallas», «ventanas» e «interfaces». La pantalla sigue siendo la modalidad dominante del archivo electrónico, pero ¿qué clase de imagen es exactamente? Evidente-

Artista anónimo de Italia central, *Vista de una ciudad ideal*, ca. 1490-1500: «cuanto más objetivamente aparece el objeto, tanto más subjetivamente, es decir, imperiosamente, se alza el *subjectum*» (Martin Heidegger).



mente difiere radicalmente de la tabla pictórica del cuadro, pero también diverge de la imagen proyectada del cine, así como de la imagen emitida por televisión. (De alguna manera retiene los aspectos problemáticos de ambos medios: la fascinación de los espectadores como en el cine, la separación de los espectadores como en la televisión.) Luminoso borboteo de información, surge de todas partes, sumisa como un genio de la lámpara, para ser manipulada a voluntad. Pero lo que uno manipula en la pantalla son datos (*data*: «datos» en inglés, «cosas dadas» en latín), lo cual sugiere que nosotros no producimos esta información, sino que más bien manipulamos su carácter dado. Esto tiene dos ramificaciones diferentes para dos públicos diferentes.

Para el público iniciado, el ordenador es el instrumento último de la «computabilidad», y esta operación, que es también un valor, se ha hecho omnipresente. El capital financiero ha manado en dos direcciones sobre todo, la tecnología y la biología, y especialmente hacia las convergencias de ambas, como las empresas que tienen que ver con el genoma humano³². La tecnología y la biología se entienden cada vez más como información, como medios de comunicación, y esta comprensión sostiene el modelo de computabilidad de toda la vida en estos términos. Aquí la meta parece ser la transparencia total de esta información, la transformabilidad total de estos datos (un potencial taylorismo del gen). Para el público no iniciado la situación es bastante diferente: más que el instrumento último de la manipulabilidad, el ordenador es la última caja negra en que la producción (¿o es su «significación?») resulta bloqueada: quizá bloqueada como información. En algunos aspectos el ordenador da al sujeto un enorme control, en una gran expansión de «la imagen del mundo» puesto a nuestra «disposición en tanto que conquistado». En otros aspectos, sin embargo, sus operaciones son tan autogenerativas como para olvidarse del sujeto, el cual de este modo ocupa «una posición ambigua y no fija» en relación con el ordenador³³.

Si el lugar del sujeto es ambiguo en el archivo electrónico, también lo es su tabulación de las cosas. Una vez más, una operación fundamental de este archivo es la transformación no sólo de objetos particulares, sino de medios enteros en imágenes-texto; toda clase de sitios se han convertido en *pixels* de información³⁴. En 1966, antes de que «la era de la cibernética» se entendiera como tal, Foucault fue invitado a considerar diferentes tabulaciones de «palabras y cosas». *Las palabras y las cosas* comienza, como es conocido, con una «cierta enciclopedia china» imaginada por Jorge Luis Borges, una absurda lista de animales monstruosos que rompen la «milenaria distinción entre lo Mismo y lo Otro»³⁵. A partir de esta lista Foucault genera una alegoría sobre la catástrofe en la misma estructura alegórica del conocimiento, es decir, de las palabras relacionadas con las cosas en un sistema espacial. Aquí, sugiere, incluso los objetos emblemáticos



Jeff Wall, *La gigante*, 1992: el sujeto autorizado por el ordenador o situado en «una posición ambigua y no fija».

del *collage* surrealista —el paraguas» y «la máquina de coser»— habían perdido «la mesa de operaciones» que les permitía aparecer juntos, en un encuentro fortuito, en primer lugar. «Lo imposible», escribe Foucault a propósito de la enciclopedia borgesiana, «no es la vecindad de las cosas listadas, sino el mismo sitio en que su vecindad sería posible»³⁶. Ahora, según todas las apariencias, este desorden borgesiano se ha convertido en nuestro orden, esta heterotopía postsurrealista es nuestro *topos*. Después de la reproducción fotográfica el museo ya no estaba tan constreñido por los muros, pero todavía estaba organizado por el estilo. ¿Cuál es el límite del archivo más allá de los museos? Como cualquier cambio en los archivos, éste libera y constriñe, quizá al

mismo tiempo. Quizá, pese a toda su aparente movilidad de los signos, aquí hay una estasis real del sistema. Quizá el museo y la librería han vuelto, re combinados en una nueva Alejandría, una caja electrónica en la que se mezclan otros «órdenes de las cosas»: un archivo entrópico⁵⁷.

En secreto o no, todos los discursos reflejan o modelan un sujeto. Esto está bastante claro en la estética, preocupada como tradicionalmente está por el juicio apropiado, el refinamiento y el gusto, pero a este respecto la historia del arte no es muy diferente. Ciertamente, proclamar la autonomía del *objeto* artístico, como a menudo hacen la estética y la historia del arte, es presuponer o proyectar una autonomía del *sujeto* artístico, y sobre este punto —que el arte podría reconciliar facultades opuestas y demostrar una libertad de la mente— las tradiciones kantiana y hegeliana se han mostrado de acuerdo en ambas disciplinas⁵⁸. Por supuesto, esta manera de pensar puede ser forzada, rígida, moralista. «El único medio de acceder a la obra de arte sigue siendo la exaltación, es decir, un sentimiento de obligación moral», escribió Benjamin a propósito de una desastrosa experiencia en una conferencia de Wölfflin en 1915. «Él no ve la obra de arte, se siente obligado a verla, exige que uno la vea, considera su teoría un acto moral; se convierte en pedante, ridículamente catatónico, y por tanto destruye cualesquiera talentos naturales que su público pueda tener⁵⁹». Pero este acto moral puede revitalizar más que embalsamar al sujeto, o eso han afirmado a menudo los formalistas, como Michael Fried hizo cincuenta años después de que Benjamin condenara a Wölfflin:

Mientras que la pintura moderna se ha ido divorciando progresivamente de las preocupaciones de la sociedad en que precariamente florece, la dialéctica real que la constituye ha ido asumiendo cada vez más la densidad, estructura y complejidad de la

experiencia moral; es decir, de la vida misma, pero de la vida como pocos se sienten inclinados a vivirla: en un estado de continua alerta intelectual y moral⁶⁰.

¿La cultura visual qué clase de sujeto refleja o modela? Para bien o para mal, no un sujeto autónomo; en lugar de eso, el sujeto es entendido como una especie de imagen: este axioma ha pasado de las teorías del psicoanálisis (donde el acto fundacional de nuestra identidad es una mimesis imaginaria, una identificación con una imagen) a la conducta cotidiana en la cultura en sentido amplio⁶¹. Al mismo tiempo, lo inverso es también cierto: la imagen se define como una clase de sujeto con deseos propios⁶². Ninguno de los dos desarrollos es especialmente nuevo. Por ejemplo, esta ecuación de sujeto e imagen es isomórfica con la estructura del fetichismo de las mercancías tal como la perfiló Marx en *El capital*, pero este fetichismo conoce un gran auge en la actualidad. En el divorcio capitalista entre productor y producto, sostenía Marx, la relación entre las personas asume «la forma fantástica de una relación entre cosas», y las cosas inanimadas asumen la incluso más fantástica forma de agentes humanos: una confusión que él asociaba con «el nebuloso terreno de la religión», donde «los productos del cerebro humano aparecen como figuras autónomas dotadas de vida propia⁶³». Esta confusión, que Marx se figuraba como una proyección *visual*, de hecho como un defectuoso reconocimiento imaginario, es tan profunda en el fetichismo de las imágenes de la cultura visual que rara vez la advertimos. Este nuevo fetichismo no sólo oscurece las relaciones productivas y las condiciones materiales lo mismo que el antiguo, sino que también hace esta confusión más interna al sujeto, casi constitutiva de éste. Este fetichista antropomorfismo de las imágenes rige muchos discursos de hoy en día: ya no simplemente simpáticos; los ordenadores son interactivos; no sólo comunicación, internet ofrece interconectividad; etc. Hoy en día, la «falacia patética», la proyección de lo humano en lo no humano, se aproxima a la realidad tecnológica, y aquí también lo inverso debe considerarse

igualmente: una «falacia tecnológica» por la que la máquina proyecta sus modalidades en el sujeto.

Para muchos de nosotros «autonomía» es una mala palabra, una astucia del discurso estético, un engaño en la psicología del *ego*, etc. Nos olvidamos de que autonomía es un término diacrítico como cualquier otro, definido en relación con su opuesto, esto es, sujeción. Históricamente esta sujeción se configuró a menudo en términos primitivistas de fetichismo. Durante la Ilustración, el fetichista irracional (un fantasma casi siempre proyectado sobre África) constituía un contraste importante para el racionalista europeo: en muchos sentidos la autonomía de éste dependía de la sujeción de aquél⁴⁴. Explicitamente en *Sobre el culto de los dioses fetiches* (1760), Charles de Brosses definió el fetichismo como un «culto infantil» que mantiene a sus fieles atrapados en una «infancia perpetua»; e implícitamente en «¿Qué es la Ilustración?» (1784) Kant presentaba el fetichismo como el epitome secreto de «la tutela autoimpuesta» que la Ilustración debía eliminar⁴⁵. Marx participó del mismo proyecto de Ilustración: su crítica del fetichismo de las mercancías se hizo también en nombre de la autonomía, lo mismo que la crítica freudiana del fetichismo sexual (aunque Freud sabía que no podía ser eliminado). Tal como nos la transmitió la Ilustración, la autonomía estética está asimismo secretamente articulada contra la esclavitud fetichista: la ordenada austeridad de la obra de arte kantiana se opone a la sensual seducción del fetiche, el desencarnado desinterés del espectador kantiano al deseo encarnado del venerador de fetiches, la sublimación del objeto y el sujeto kantianos a la perversión del fetiche y del fetichista.

En los años veinte, los artistas y los críticos recurrían a menudo al fetiche para desafiar esta estética de la autonomía. Por ejemplo, si Marx en una ocasión describió el fetichismo como «la religión del deseo sensual», el surrealismo aspiraba a ser esta religión en el arte: buscaba inyectar deseo en la estética, ligar el sujeto al objeto fetichistamente, y a tal fin modelaba la obra de arte como una parte-objeto sexual más que como un cuerpo-ego

ideal. La nueva meta de la apreciación estética no era el desinterés cognitivo sino la investidura libidinal. «Animo a todo amante de la pintura», escribió en una ocasión Georges Bataille, «a amar un cuadro tanto como un fetichista ama un zapato»⁴⁶. Pero el problema con esta antiestética del fetiche hoy en día es que esta posición disidente en la modernidad se ha convertido en una posición dominante en la posmodernidad. No hay ninguna tradición de la autonomía que subvertir; en muchos sentidos nuestra tradición —nuestro mundo— se ha convertido en cuasi surrealista (o, como se sugirió más arriba, postsurrealista), y la explotación del inconsciente dista de ser el proyecto de los artistas solamente⁴⁷.

Una vez más, autonomía es una mala palabra para muchos de nosotros. Tendemos a olvidarnos de que siempre está situada políticamente. Los pensadores ilustrados proclamaban la autonomía a fin de deshacerse de las instituciones del *ancien régime*; historiadores del arte como Riegl proclamaron la autonomía en resistencia a los análisis reductivos del arte; modernos como Manet y los minimalistas la proclamaron para desafiar la prioridad de los textos iconográficos, la necesidad de significados ilustrativos, el imperialismo de los medios de comunicación de masas, o la sobrecarga del arte con políticas voluntaristas. Como esencialismo, autonomía es una mala palabra, pero quizá no sea siempre una mala estrategia: llámesela autonomía estratégica.

7. Críticos de arte *in extremis*

El crítico de arte es una especie en peligro. En las críticas culturales de Norteamérica y Europa occidental uno encuentra escritores pluriempleados como críticos, artistas que simultanean ambas actividades o filósofos en libertad, pero a casi nadie que se defina pura y simplemente como «crítico de arte». Más rara aún es la escasez de críticos de arte en prominentes revistas de arte como *Artforum*. ¿Qué ha pasado con esta figura que, sólo hace una o dos generaciones, avanzaba a grandes pasos por el paisaje cultural con la fuerza de un Clement Greenberg o un Harold Rosenberg?

Challenging Art: Artforum 1962-1974 [Desafiando al arte: Artforum 1962-1974] ofrece unos cuantos indicios sobre esta extraña desaparición¹. Reunidos por Amy Newman, antigua jefa de redacción de *ArtNews*, a partir de siete años de entrevistas con los principales artífices de *Artforum*, *Challenging Art* cuenta la historia de la revista desde sus poco esperanzadores inicios en San Francisco en 1962, pasando por sus días de gloria como

la más influyente revista de arte contemporáneo a finales de los sesenta, hasta su fusión editorial en Nueva York el año 1974. Algunos de los participantes son ahora muy famosos, como los historiadores del arte Michael Fried y Rosalind Krauss, algunos están semiolvidados, como el director fundador Philip Leider; y algunos merecen una estima mayor, como Annette Michelson, decana de los estudios sobre cine. El resultado es un documento retrospectivo, una historia oral de la crítica de arte en los Estados Unidos durante los años sesenta y setenta. Pues casi todos los testigos creen que la crítica de arte no se convirtió en una «disciplina seria» en los Estados Unidos hasta esa época, y primordialmente a través del medio de *Artforum*.

«*Challenging Art* adopta la forma de una "conversación", nos dice Newman, «aunque cada una de las personas que hablan fue entrevistada individualmente». Uno ve por qué inmediatamente: algunas heridas no están cicatrizadas, y vemos que otras se reabren en cuanto los participantes recuerdan (uno necesita una tablilla para seguir todos los viejos y nuevos ajustes de cuentas). Resulta bastante deprimente que las antiguas divisiones entre los enfoques formalista e histórico-social, las voces teóricas y defensoras de las bellas letras, y las posiciones apolíticas y comprometidas, se reafirmen. Sin embargo, todo este encono nos recuerda que la buena crítica nace con frecuencia de un gran resentimiento, y que las rupturas filosóficas a veces derivan de disputas nimias. Por ejemplo, el libro reproduce aquel célebre anuncio de 1974 que muestra a la artista Lynda Benglis, desnuda, bronceada y embadurnada de aceite, sosteniendo un enorme consolador entre las piernas, y dividiendo un consejo editorial de por sí ya tenso (los directores asociados Krauss y Michelson se marcharon en aquella época para luego fundar la revista *October*). Sobre este llamativo gesto todavía circulan todo tipo de opiniones: ¿fue una afirmación feminista de poder, o lo opuesto? ¿Una burla del mercado del arte o un acto de autopromoción llevado a un extremo de porno blando que deja en pañales a los Jeff Koons y Damien Hirst del mundo? Muchos episodios de esta época adolecen de una ambigüedad semejante.

Artforum se identifica con la Gran Manzana, pero comenzó en la Costa Oeste, bastante humildemente, en una galería de San Francisco donde Leider, un crítico literario neoyorkino, trabajaba como ayudante. Junto a sus colaboradores de primera hora James Monte y John Coplans, a Leider se le quedó pequeña el Área de la Bahía dominada por el espíritu *beat* (donde el comercio en arte se consideraba corrupción) y en 1965 trasladó la revista a Los Ángeles. Con artistas como Ed Keinholz y comisarios como Walter Hopps, el escenario de LA tenía más vida: fue en la Galería Ferus donde en 1962 Andy Warhol expuso por vez primera sus latas de sopa Campbell, y en 1963 Marcel Duchamp tuvo una muy influyente retrospectiva en el Museo de Arte de Pasadena. Un par de años aquí prepararon a Leider para el traslado en 1967 a Nueva York, donde la revista fue elogiada por artistas y críticos de primera línea, por no mencionar la publicidad de las mejores galerías. De nuevo estamos hablando de un contexto muy diferente.

Nueva York fue un gran paso de acercamiento a Europa, pero esto no se dejaba ver en *Artforum*. En la estela del expresionismo abstracto, más tarde definido como «El triunfo de la pintura americana», ambiciosos artistas y críticos de los Estados Unidos se mostraron chovinistas con respecto a la modernidad autóctona y gustaban de imaginar que Europa había quedado fuera de juego. «Europa estaba hecha trizas, en decadencia y agotada», dice aquí efusivamente Barbara Rose, «y nosotros teníamos gente como Barnett Newman y Pollock, artistas realmente grandes». Ésta es la versión artística de «Destino manifiesto» o «El siglo americano»: después del aluvión europeo viene el expresionismo abstracto, y después del *Ab Ex* nosotros². Sin embargo, otros testigos aducen otro factor en esta *hybris* nacional: muchos de estos jóvenes radicales eran hijos de emigrantes y/o judíos para los que los Estados Unidos seguían siendo un Nuevo Mundo abierto y Europa un ambiguo Viejo Mundo al que había que olvidar o superar, en cualquier caso sobrepasar. Otras condiciones conformaron asimismo a esta nueva generación. Fue «quizá la última», sugiere Leider, «en tener una de aquellas grandes educaciones en el sistema escolar público» de grandes ciudades como Nueva York y

Washington. También se benefició del *boom* de posguerra en las universidades americanas, con nuevos programas MA [Maestro en Artes] y MFA [Maestro en Bellas Artes] que dieron a este grupo —fueran campeones de la pintura abstracta o críticos de esta forma moderna— una consciencia histórica y una sofisticación filosófica sin precedentes en los Estados Unidos. Algunos de ellos pasaron del mundo académico al mundo del arte, que también se expandió nuevamente en los años sesenta gracias al interés del mercado y a la atención de los medios de comunicación; y más tarde algunos emprendieron asimismo el camino de regreso.

La ambivalencia hacia una Europa «agotada» era ya estructural en los escritos de Clement Greenberg, la *éminence grise* entre críticos de *Artforum* como Leider, Fried, Rose y Krauss. En su *summa* de 1961, «La pintura moderna», Greenberg repasa minuciosamente todo lo que el arte americano había «criticado» y «abandonado» sólo para concluir: «Nada podría estar más lejos del auténtico arte de nuestro tiempo que la idea de una ruptura de la continuidad»³. En *Challenging Art*, aliados y enemigos están de acuerdo en que Greenberg había redimido a la crítica de arte de su mala fama intelectual de los años cuarenta y cincuenta (no fue central para «el intelectual neoyorkino» formado en torno a la *Partisan Review*, por ejemplo, cuyo enfoque era primordialmente literario), y en que lo había conseguido meramente gracias a la eficacia de sus textos formalistas sobre Pollock, Newman y otros: cómo funcionaba esta pintura y por qué era necesaria para su tiempo. Sin embargo, Greenberg no era la única estrella en el firmamento de los críticos de arte; de hecho, no fue hasta después de que *Arte y Cultura*, su colección de ensayos, apareciera en 1962 cuando su pensamiento caló profundamente en esta generación. (Ése fue el mismo año en que se fundó *Artforum* y más o menos la época en que su propia escritura se endureció en pronunciamientos fundamentalistas.) Varios testigos reconocen también la influencia formativa de las enseñanzas contextuales de Meyer Schapiro, el historiador de arte de la Universidad de Columbia cuyos escritos trataban desde la arquitectura románica hasta las abstracciones de Rothko. El triángulo de las figuras paternas lo completa-

ba Harold Rosenberg, más tarde crítico de arte del *New Yorker* y profesor en la Universidad de Chicago, que metodológicamente se movió entre los otros dos patriarcas y que sirvió de modelo de comportamiento para un grupo adicional de colaboradores de *Artforum*, Max Kozloff el más destacado entre ellos. Sin embargo, para los críticos que más profunda huella dejaron en *Artforum* —primero Fried y Rose, luego Michelson y Krauss—, la escritura de Rosenberg era «rancia», un insulto que también dedicaban a los críticos poetas, como Frank O'Hara y John Ashbery (y más tarde Peter Schjedaahl y Carter Ratcliff), asociados a *ArtNews* cuando la dirigía Tom Ness. Esto no era crítica de arte sino una «disciplina seria».

Por supuesto, oposiciones como la de los métodos formalista e histórico-social, y la de los estilos objetivo y literario, tenían un origen muy anterior a *Artforum*, pero para esta generación en su medio se daban de manera sumamente volátil. No era un juego nivelado. Mientras que los poetas críticos sólo tenían una conexión atenuada con las críticas literarias de los salones franceses para apoyarse, los seguidores formalistas de Greenberg podían contar no sólo con el prestigio inmediato de la Nueva Crítica en los estudios literarios, sino también de la historia del arte alemana tal como la habían consolidado en la universidad americana emigrados durante la preguerra como Erwin Panofsky. El campo formalista sentía que una visión casi científica de la historia del arte sostenía sus juicios semisubjetivos sobre la calidad estética (aquí Fried alinea a Greenberg con T. S. Eliot, y Leider establece una relación entre su *Artforum* y el *Scrutiny* de F. R. Leavis). Nada tiene de extraño que tal crítica pareciera tan potente y, a sus oponentes, tan presuntuosa. «Conseguían dar la impresión», se lamenta Ratcliff, «de que estaban escribiendo la última página de la historia mientras sucedía». Lo que Fried llama «navegar por la dialéctica» Kozloff lo condena como «comprensión retrospectiva de lo contemporáneo»: «ruptura inmediata de los desarrollos dando un salto adelante para figurarse adónde iban los artistas». El tiempo verbal implícito en algunas críticas de *Artforum* era en efecto el futuro anterior.

Con Greenberg esta temporalidad predictiva, incluso prescriptiva, se hizo casi sistemática: más que poner a prueba el arte presente por comparación con los maestros del pasado, él llegó a arreglar el arte del pasado para que apoyara a los aspirantes actuales.

Como corresponde a una *éminence grise*, Greenberg no era una presencia activa en *Artforum*. Él no necesitaba serlo, pues Leider estaba bajo el poder de sus lugartenientes, especialmente de Fried («durante muchos años yo tenía la sensación de que aunque nada más fuera recordado de la revista, lo que Michael escribió sí lo sería»); y hasta que Leider cayó bajo la influencia de artistas antiformalistas como Smithson, los «Greenbergs» dominaron la revista intelectual. ¿Y cuáles eran los atractivos de la concepción del mundo greenbergiana? Como cabría esperar, el retrato de Greenberg que de aquí resulta es complejo y paradójico. Su crítica conquistó a los jóvenes Fried y Krauss porque era «práctica» y «verificable»; Rose subraya su «claridad y cultura» también. Más embriagador aún era su sentido del logro histórico, su capacidad «para hacer sus juicios en nombre de la "historia del arte"» (Rose); esta promesa de colocación o de voluntad de poder constituía una seducción primordial. Sin embargo, aquí las contradicciones o duplicidades saltaban también al primer plano, pues cuando a Greenberg se le desafiaba con cuestiones de historia defendía su juicio como asunto del gusto, y cuando se le contestaba sobre el gusto él apelaba a la historia. (Ya en «Hacia un nuevo Laoconte» [1940] escribe: «A mí me parece que de la actual superioridad del arte abstracto no he ofrecido otra explicación que su justificación histórica».) Esta actitud hacia su sistema muy difícil de discutir, pero también revelaba que Greenberg era «apodíctico» (Fried), «caprichoso» (Kozloff), más «papal» que crítico (Robert Rosenblum); o, como Rose señala sucintamente, «Clem te daba el mapa de carreteras y el examen de conducir». «Una persona psicológicamente potente» (Fried), Greenberg poseía enormes «ventajas retóricas» sobre «supuestos históricos, sobre el mercado, sobre la mente» (Kozloff). Sin embargo, estas ventajas se fueron erosionando a medida que su sistema se convirtió



Morris Louis, *Aleph*, 1959, acrílico sobre lienzo, 232,5 × 260 cm.

menos en «una herramienta analítica» que en «una manera de elegir a los ganadores» (Rose). Esta elección era bastante mala; peor es que hacia mediados de los años sesenta Greenberg estaba apostando por caballos perdedores (a este propósito, el caballo al que se suele fustigar es el pintor Jules Olitski, pero había muchos otros igualmente cojos). Lo que Fried promovía como «la dialéctica de la modernidad», críticos como Leo Steinberg llegaron a cuestionarlo como la lógica involucionada de la innovación del diseño al estilo de la industria automovilística de Detroit⁵.

Sometido a presiones internas y externas, el bloque Greenberg no podía durar. Dado que «una nidada de colaboradores de *Artforum* querían ponerlo al día y sin embargo rebasarlo» (Kozloff), había tensión edípica con Greenberg y rivalidad fraterna entre los greenbergianos. «La generación que se puede decir que Frank Stella inició» (Fried) no tardó en dividirse en dos campos. Por un lado estaban los greenbergianos como Fried, Rose y Krauss, que, al menos durante un tiempo, apoyaron a los pintores de los campos de color derivados de Pollock (Morris Louis, Kenneth Noland, Olitski). Por el otro estaban artistas críticos como Donald Judd, Dan Flavin y Carl Andre, que se tomaron la llamada greenbergiana a un arte objetivo tan literalmente como para trans-



Frank Stella, *Darabjerd I*, 1967, acrílico fluorescente sobre lienzo, 3 × 4,5 m.

gredir la proscripción de lo específico al medio en la creación de objetos que no eran ni pintura ni escultura en absoluto. Esta división entró en crisis con el arte minimalista, específicamente con la obra de Stella, que cada campo reivindicaba como propia; a partir de ahí la separación retornó al campo de Greenberg asimismo. Greenberg trazó la línea canónica antes de Stella, Fried después de Stella pero antes de la «objetualidad» minimalista, mientras que Rose quería incluir a ambos, pues, lo mismo que Stella (su marido en aquella época), reconocía como correcta la lectura minimalista de su pintura. El resultado fue una serie de dramáticas rupturas que fueron alejando uno por uno a los greenbergianos.

Rose fue la primera en marcharse; ya en 1966 puso en cuestión un análisis de la modernidad que podía excluir a Dadá, el surrealismo y, en la actualidad, a Robert Rauschenberg, Jasper Johns y todo el arte pop. De maneras diferentes Krauss y Leider fueron conquistados por artistas que procedían del minimalismo, en parte a través de una lectura diferente de Pollock como performativo más que pictórico, sobre el procedimiento más que sobre la pintura: Krauss se interesó por las investigaciones sobre el proceso material y la composición antiformal empen-



Larry Bell, *Recuerdos de Mike*, 1966-1967, metal y vidrio, 60 cm².

didadas por Robert Morris y Richard Serra; Leider por el cambio del paradigma del hombre único que constituía Robert Smithson. «Esta gente no son la amenaza», recuerda haber pensado Leider; «son la continuación lógica. Gente como Serra y Smithson... son gente que procede de *nosotros*». Fried no podía tolerar nada de esto; discrepaba no sólo con Greenberg a propósito de Stella, sino con los demás greenbergianos a propósito de estos nuevos desarrollos: todos objetos malos para él, por cuanto se desviaban de la lógica de la pintura moderna y de su trascendental efecto de «presentidad». Gradualmente, Fried se fue alejando de la escena contemporánea para dedicarse al establecimiento de una genealogía del arte y la crítica modernos desde Diderot y David pasando por Baudelaire y Manet (su disertación sobre Manet ocupó todo un número de *Artforum* en 1969). Aunque brillante, este proyecto histórico puede también considerarse como un funeral por un objeto progresivamente perdido opio presente.

Herido en este punto, Greenberg pasó a ser más una presa que un cazador. Sólo incipiente al inicio de la década, al final «el germen de la revuelta anti-Greenberg» (Rose) se hizo consistente y epidémico. Los artistas se fijaban en otros precedentes,



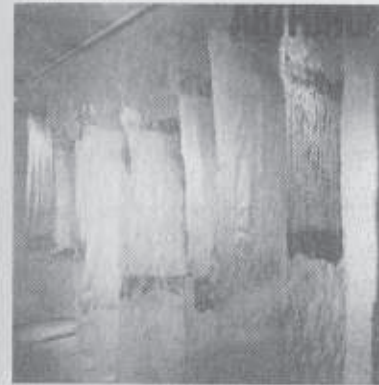
Richard Serra, *Sin título*, 1968, plomo.

especialmente en el círculo de John Cage, Merce Cunningham, Rauschenberg y Johns, mientras los críticos trazaban «otros criterios», como los propuestos del modo más convincente por Steinberg. También en este momento Michelson se convirtió en una guía crucial, con sus compromisos no sólo con el círculo Cage-Cunnigham, la danza y las *performances* de Judson Church (p. ej., Yvonne Rainer, Trisha Brown), el cine y la fotografía estructurales (p. ej., Michael Snow, Hollis Frampton), sino también con modelos críticos que iban de André Bazin a Roland Barthes y descubiertos durante la larga estancia en París en los años cincuenta y primeros sesenta. Michelson fue uno de los primeros exponentes de la «teoría francesa» en los Estados Unidos (primordialmente estructuralista y postestructuralista), y Krauss, que no tardó en unirse a él, una de las primeras en desarrollar sus implicaciones para la crítica de arte. En suma, se produjo una apertura a otras prácticas en los Estados Unidos y en el extranjero, y de esta apertura surgió un rápido y furioso diálogo entre artistas conceptuales, procesuales, corporales, de las *performances*, del video, de lo específico para el sitio, del *land-art* y de las instalaciones.



Robert Smithson, *Primer desplazamiento de espejos*, 1969, Yucatán.

Durante un tiempo, esta competencia entre modelos estéticos —en esencia una colisión entre la pintura tardomoderna y las alternativas neovanguardistas— volvió a *Artforum* muy dinámica. También sumamente inestable. «Yo sabía que los días de aquella aventura eran limitados debido a la naturaleza volátil de las personalidades implicadas», escribió Leider a Fried en marzo de 1966, «y que podía esperar un año, quizá dos, durante los cuales podría mantener el compuesto en cierta clase de suspensión, tras lo cual explotaría en sus incompatibles, irrevocablemente hostiles elementos». Ésta es una formulación dramática —Leider no abandonó la revista hasta 1971—, pero en sustancia no errónea. El punto máximo de controversia dialéctica en *Artforum* se produjo poco después de esta carta, justo antes del traslado a Nueva York, en el número del verano de 1967 sobre «Escultura americana». Yuxtaponía a Fried contra el minimalismo en «Arte y objetualidad», a Morris a favor del minimalismo en «Notas sobre escultura, 3ª parte», a Smithson sobre el *land-art* en «Hacia el desarrollo de un sitio para una terminal aérea» y a Sol LeWitt sobre el conceptualismo en «Párrafos sobre el arte conceptual». Ejemplo extraordinario de debate trenzado, sólo por este número vale por muchas otras revistas de arte.



Eva Hesse, *Contingente*, 1969, estopilla cauchutada con fibra de vidrio, 3,30 m.

Sin embargo, esta misma apreciación registra el problema: una tendencia a romantizar este momento en general y esta revista en particular (*Challenging Art* es sólo un ejemplo de una importante revisión del arte y la crítica de los años sesenta hoy en día). Una vez más, Leider lleva aquí la voz cantante; y aunque su voz es paradójica, alternativamente autodeprecatoria e hybrística, leal y denigratoria, su conclusión es esencialmente *après moi la merde*. Sin embargo, *Artforum* prosiguió su curso después de que Leider la abandonara abruptamente, una vez su combinación de crítica y comercio se le hizo insoportable. Y la dejó en graves apuros, pues su siguiente director, John Coplans, se hizo cargo de una revista efectivamente en bancarota e ideológicamente dividida. Fried le construye a Leider una noble partida: «Él hacía lo que sentía y cuando dejó de creer se levantó y se marchó». Leider no debería desentenderse de esta historia; la suya es mucho menos graciosa en su omniscencia desgarrada por la culpa:

Yo simplemente sabía cuáles iban a ser las consecuencias a largo plazo. Ante todo, la degeneración de la revista, la pér-

didia de dirección. No vi lo rápida y absurdamente que [Coplans] la politizaría, pero debí haberlo visto. Sabía que él era incapaz de reconocer un buen texto cuando lo veía... sabía que era incapaz de mantener unida a la redacción. Y sabía que *mi* redacción nunca viviría con él. Y creo que también sabía que con esto iba a comenzar una tendencia que iba a terminar con el arte de hoy en día, eso es todo. Y eso es, creo, lo que es tan imperdonable, que creo que entonces eso yo lo sabía.

Coplans tiene sus defensores aquí: Kozloff opina que «la revista se hizo más densa y variada» bajo su dirección. También Coplans tiene algo que decir, y admite haber manipulado «camarillas de odio» (primordialmente Krauss y Michelson contra Kozloff y Lawrence Alloway, irritantes antigreenbergianos con los que sintonizaba mejor) y haber pagado por ello: «Yo había desatado mis propias furias, por así decir». Pero en este libro Coplans está en franca minoría.

¿Qué historia, pues, cuenta, *Challenging Art*? Para su directora Newman es épica: el ascenso de la crítica de arte como una disciplina seria en los Estados Unidos. Sin embargo, para colaboradores como Fried es semitrágica: el declive de la crítica moderna («Yo no era consciente de que sería el último de mi especie», señala en un determinado momento). ¿Cómo reconciliar estas dos visiones? Quizá las historias están entrelazadas, y *Artforum* no señala ni un comienzo ni un final, sino un cambio de guardia. Por una parte, hay un declive del viejo modelo del crítico basado en el intelectual neoyorkino, liberal en lo cultural y en lo político, con un pie en la Vieja Izquierda y «un pie en el desván» (como dice aquí el artista-autor Brian O'Doherty). Por otra, hay un ascenso de una nueva clase de crítico ligado a una diferente clase de vanguardia, a una vanguardia implicada en la teoría crítica e inspirada por la política feminista, más subversi-

va a corto plazo pero quizá más académica a largo plazo. A esta luz, el *Artforum* de este periodo aparece no como un paraíso perdido, sino como otra estación de paso: en el trayecto entre los mundos de la *Partisan Review* y *October*, por ejemplo, o *Scrutiny* y *Screen*.

Para muchos testigos, sin embargo, este momento de *Artforum* fue más terminal que de transición. Aquí el tono se hace tragicómico cuando diversos críticos repasan cómo trazaron líneas estéticas en la arena, sólo para verlas borradas por desarrollos asquerosos: Fried por el arte corrupto del teatro, Leider por la política corta de vista, Rose por el mercado del arte enloquecido por el dinero, etc. ¿Hasta qué punto fueron los repudios que siguieron actos históricos y hasta qué punto histriónicos? Es decir, ¿fueron éstos momentos en los que «la dialéctica de la modernidad» quedó varada en la palabra o en los que cada crítico no consiguió seguir navegando? En ambos sentidos, algunos testigos juran haber puesto el máximo empeño. Krauss: «Lo que estaba en juego era el destino de la experiencia cultural». Leider: «Si no se mantenía esta línea, se iba a ser en alguna medida responsable del desmoronamiento de la cultura». Fried: «Yo pensaba que en «Arte y objetualidad» y los demás ensayos de 1966-1967 estaba en juego nada menos que el futuro de la civilización occidental. Estoy siendo irónico, pero sólo hasta cierto punto. Aquello era entusiasmante, lo sigue siendo para mí, no me lo habría perdido por nada». Estas declaraciones quizá sean blancos fáciles hoy en día (si la civilización occidental dependía de una pintura con *spray* de Olitski, entonces verdaderamente estaba en problemas), pero el entusiasmo era real, como lo eran los trasvases entre arte y crítica. ¿Cómo llegaron a una situación tan difícil?

Diversos factores contribuyeron a determinarla. La prueba que propugnaba esta crítica era que el arte debía «transmitir convicción» (Fried), y esta clase de insistencia sugiere que a la estética se le estaba pidiendo que llevara gran parte del peso de la ética y de la política. Es decir, este círculo de artistas y críticos practicaba una sumisión o sublimación parcial de las

cuestiones éticas y políticas al debate artístico y crítico. «Todos los temas eran en último término temas morales», recuerda Rose; y más tarde, en un gran *non sequitur*, afirma: «Puesto que no se podía ver ningún desarrollo del programa marxista en la sociedad, si se continuaba creyendo en la justicia social o en una manera dialéctica de pensar entonces uno tenía que buscarle otro lugar, y ese lugar era, por supuesto, *Artforum*». Fried contribuye a justificar ambas clases de desplazamiento —ético y político— ya en un texto de 1965 para una exposición que comisarió en Harvard: *Tres pintores americanos: Morris Louis, Jules Olitski, Frank Stella*. Primero, por lo que a lo político se refiere:

[La dialéctica de la modernidad] equivaldría a nada menos que el establecimiento de una revolución perpetua: perpetua por plegarse a una incesante crítica radical de sí misma. Nada tiene de extraño que tal ideal no se haya realizado en el terreno de la política; pero parece ser que el desarrollo de la pintura moderna durante el último siglo ha llevado a una situación que quizá se pueda describir en estos términos.

Luego, por lo que se refiere a lo ético:

Mientras que la pintura moderna se ha ido divorciando progresivamente de las preocupaciones de la sociedad en que precariamente florece, la dialéctica real que realmente la constituye ha ido asumiendo cada vez más la densidad, estructura y complejidad de la experiencia moral; es decir, de la vida misma, pero de la vida vivida como pocos están inclinados a vivirla: en un estado de continua alerta intelectual y moral⁶.

Nada tiene de extraño que Krauss hable de «la atmósfera excesivamente sutil». Nada tiene de extraño tampoco que esta sublimación de lo ético y lo político no tardase en ser invertida por desarrollos de la Nueva Izquierda, un mercado inflado y el feminismo.

Sin embargo, estos factores no explican el fervor sin reservas de los adeptos y detractores de esta crítica. (Fried acechaba al minimalismo con la intensidad de un Akhab crítico.) Aparte del antagonismo personal y la arrogancia juvenil, la misma grandilocuencia de la crítica delata a veces cierta desesperación. Krauss designa a la hipérbole como «la misma forma del habla» de Leider, Fried y otros, y Fried admite «la tremenda presión sobre la escritura», que él interpreta como un intento de «alcanzar la intensidad de la respuesta en el registro correcto», de ponerse a la altura del poder del arte retóricamente. Pero al mismo tiempo algunos críticos sostenían casi lo opuesto: Tom Wolfe, como es sabido, condenaba todo el arte tardomoderno como un timo crítico, una «palabra pintada» contraída en «Cultureberg» (su bofetada antisemítica contra Greenberg, Rosenberg y Steinberg)⁷. Sin embargo, lejos de ser un timo, la crítica era un apoyo; préstese atención a la honesta inseguridad de Leider aquí: «La parte verbal, la parte teórica, me sostenía en mis dudas. Cada vez que empezaba a dudar de la apariencia de las cosas, del valor, de la calidad, la evidente calidad del trabajo tal como a mí me parecía, podía volver a esta *estructura* de pensamiento».

La crítica tardomoderna luchó por establecer finas distinciones de las que se pensaba que dependían muchas cosas: la diferencia, por ejemplo, entre el «arte» moderno de un cuadro con forma de Stella o Noland y la «objetualidad» mundana de una caja de Judd o Larry Bell. De esta manera, tal crítica tendía a convertir distinciones tentativas en ontologías seguras, y, conscientemente o no, lo hizo para apoyar un campo estético bajo presión y frágil. Lo que esto implicaba era menos «hipérbole» que «hipóstasis», un término grosero para una estrategia común en la crítica de arte: la inflación de los atributos hasta convertirlos en entidades. Uno puede oír cómo los adjetivos se convierten en sustantivos, las descripciones en esencias, cuando Greenberg escribe de la «planitud» de la pintura posmoderna, Krauss de su «frontalidad» o Fried de su «opticalidad». ¿Por qué esta hipóstasis de los términos? Una vez más,

conscientemente o no, estos términos se desplegaron como baluartes de un campo estético que parecía agredido desde fuera y erosionado desde dentro. El enemigo externo era el «kitsch», la «teatralidad», la vida cotidiana en una cultura mercancía; el enemigo interno era el escenario expandido que el minimalismo había preparado. Por eso es por lo que el minimalismo era tan peligroso para Greenberg, Fried y otros: entendieron correctamente que podía abrir el arte más allá de los medios apropiados de la pintura y la escultura, que podía llevar al arte a un terreno arbitrario más allá de los criterios.

El problema de lo arbitrario lo sintieron muchos artistas y críticos de los años sesenta y setenta. Mientras que el núcleo de *Artforum* se resistía a él mediante un hiperrefinamiento de las formas institucionales como una pintura moderna, otros emprendieron una «búsqueda para los motivados» (así la llamó Morris) en la mera materialidad de sustancias y procesos nuevos, o en la mera realidad del cuerpo del artista y el lugar de trabajo (como Serra lo exploró)⁸. Sin embargo, la ironía (o *patos*) de este otro proyecto consistía en esto: aun cuando tratara de remotivar y refundamentar el arte, de hacer su práctica y su significado más transparentes para su público, el efecto fue muchas veces el opuesto: hacer arte parece más arbitrario y rarificado, más opaco. Irónico también fue que la demostración desde la perspectiva greenbergiana no fuera también tan diferente a fin de cuentas. Pues lo que se descubría en el hiperrefinamiento de la pintura moderna no era la esencia final de la pintura (como Greenberg parecía reivindicar), ni siquiera su convencionalidad necesaria (que es la corrección que Fried ofreció), tanto como la fragilidad de su convención en cuanto la base de significados compartidos; esto es, compartidos con un público más amplio que los lectores asiduos de *Artforum*. Para Fried, como para su interlocutor filosófico Stanley Cavell, esta incierta situación es la condición moderna, y el propósito de la obra moderna es poner a prueba el límite de sus significados y la comprensión de sus espectadores una y otra vez. Por

eso es por lo que, en una época en que las convenciones artísticas se hicieron menos familiares, y mucho menos compartidas, consensuales o contractuales, «transmitir convicción» se hizo tan urgente. Pero por eso también se hizo tan difícil (y, en cualquier caso, convertir un problema en un proyecto no es resolverlo). «Era una empresa», escribe Fried en un ensayo de 1971 sobre la pintura tardomoderna de Morris Louis, «que a no ser que la inspirara la pasión moral e intelectual estaba condenada a la trivialidad, y a no ser que la informaran poderes de la discriminación moral e intelectual estaba condenada al fracaso»⁹. En una ocasión, Thomas Crow glosó sucintamente esta declaración: «La crítica moderna introdujo en los años sesenta un suplemento de compromiso moral que era la reliquia de un sueño anterior del arte entendido como centro de una esfera pública ideal»¹⁰.

¿Dónde estamos ahora? Si el declive del crítico moderno del jaez *Artforum* fue también el ascenso del teórico-crítico de la clase *October*, esta figura ha empezado a ceder a su vez. En el frente cultural se ha multiplicado por muchas disciplinas diferentes y debates posmodernos. En el frente profesional, si el crítico de *Artforum* tenía un pie en el desván, el teórico de *October* tiene un pie en la academia, y ahora a menudo nace y crece allí. Pero esta autotransferencia a la academia no es más que parte de la historia. En el frente institucional ambos tipos de crítico fueron también desplazados en los años ochenta y noventa por una nueva red de marchantes, coleccionistas y comisarios para los que la evaluación crítica, no digamos el análisis teórico, era de poca utilidad. Se les solía considerar un obstáculo, y muchos gerentes de asuntos artísticos ahora los evitan activamente, como hacen, bastante tristemente, muchos artistas. En este vacío somos testigos de la venganza parcial del crítico poeta, que reivindica el necesario regreso de la Belleza y la Espiritualidad como los sujetos esenciales del Arte, con la Transgresión y el Sensacionalismo mantenidos a raya como divertidas suspensiones o espectáculos colaterales con que alimentar a los medios de comunicación

de masas. Aquí, supongo, es donde yo trazo mi línea, pero ya ha sido borrada.

De manera que estamos todavía en la resaca de la crisis de lo arbitrario, en un campo expandido del arte que a veces parece vital y a veces entrópico, en el que las conquistas de los sesenta aparecen como partidas para reivindicar y como rupturas que superar. Y aquí las últimas palabras podrían ser las primeras de Adorno en la *Teoría estética*, escritas en medio del periodo analizado por *Challenging Art*:

Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida. La pérdida de actuación sin reflexión ni problemas no queda compensada por la infinitud abierta de lo que se ha vuelto posible ante la que se encuentra la reflexión. En muchas dimensiones, la ampliación resulta ser estrechamiento¹¹.

8. Este funeral es por el cadáver equivocado

«Es por sí evidente que nada referente al arte es ya evidente por sí», escribió Adorno en 1969, «ni su vida interna, ni su relación con la palabra, ni siquiera su derecho a existir... En muchos respectos, la expansión aparece como contracción». Hoy, más de treinta años después, ¿podría esta declaración cerrar retrospectivamente su círculo hasta incluir su propia asunción implícita del «fin del arte»? En otras palabras, ¿podría «el fin del arte» ser una cosa más del arte que no «es ya evidente por sí»?

En el sentido trivial, por supuesto, este final nunca llegó, pero es que «el fin del arte» nunca significó una detención literal de las pinturas, las esculturas, las películas, las novelas y todo lo demás; de lo que se trataba era de la innovación formal y de la significación histórica de estos medios. Para muchos creyentes el arte sirve desde hace mucho tiempo como el indicio esencial de su cultura, de su edad o (en su formulación hegeliana más fuerte) de la realización del Espíritu en la Historia. Sin embargo, hace ya algún tiempo que el arte ha dejado de poseer

este peso simbólico: hoy en día parece despojado no sólo de su papel de guía para la historia, sino también de gran parte de lo que respecta a la historicidad: es decir, de toda elaboración necesaria para la resolución de sus propios problemas históricamente dados. Uno podría ir más lejos: el arte contemporáneo ya no parece «contemporáneo», en el sentido de que ya no tiene un acceso privilegiado al presente, ni siquiera «sintomático», al menos no más que muchos otros fenómenos culturales. Si el primer principio de la historia del arte, como una vez estableció Heinrich Wölfflin, es que «no todas las cosas son posibles en todas las épocas», en la actualidad, para bien y para mal, esta premisa parece desafiada, con el resultado de que, para algunos comentaristas, la historia del arte está tan *kaput* como el arte¹.

Adorno ofreció su versión del «fin del arte» en una época en que tales proclamaciones —referidas al fin de la ideología y de la filosofía igualmente— se sucedían rápida y furiosamente. En 1965, por ejemplo, el artista minimalista Donald Judd declaró que «la historia lineal de alguna manera se ha terminado», y poco después el artista conceptual Joseph Kosuth anunció que la pintura y la escultura modernas se habían acabado². Pero, añadió Kosuth en un impulso «dialéctico» que marcaba toda la diferencia, estos medios específicos ahora están comprendidos en la idea general del Arte, y este Arte con A mayúscula era en adelante el medio-objeto apropiado de los artistas avanzados. Presentada como el fin de la historia del arte hegeliana (moderna y de otra índole), esta posición era en cambio su epítome: del arte trascendido en filosofía, en arte-como-filosofía. El filósofo Arthur Danto tuvo una epifanía similar, que también databa de mediados de los años sesenta, con su primer encuentro con la *Caja Brillo* de Warhol, y en una serie de libros comenzada en los años ochenta ha hecho de esta visión de la trascendencia la suya³. Según este argumento, Warhol perfeccionó la pregunta duchampiana de «¿qué es el arte?», y así, intencionadamente o no, introdujo al arte en la autoconsciencia filosófica. Pero por el mismo motivo el arte ya no tenía ningún tra-

bajo filosófico que hacer: su *rationale* esencial desapareció y en adelante podía hacer *cualquier cosa*: para ser evaluado, en todo caso, por el crítico-filósofo según su grado de interés filosófico (vemos, pues, a quién se privilegia en este análisis). Este «fin del arte» se presenta como benignamente liberal —el arte es pluralista, su práctica pragmática y su campo multicultural—, pero esta posición es también no tan benignamente neoliberal, en el sentido de que su relativismo es lo que las normas del mercado requieren.

Otras dos versiones del fin, más a la izquierda, surgieron también en los ochenta. La primera era un análisis postestructuralista de tono triunfal: el arte ya no existe, la «representación» lo es todo; a la historia y la teoría del arte las subsumen la historia y la teoría de las representaciones, que han de entenderse en términos de producción textual y recepción psicológica. (Los estudios visuales han asumido esta versión, con revisiones que fundamentan la representación en las prácticas sociales.) La segunda era un análisis marxista más desesperado: aquí el arte no es subsumido por la categoría teórica de la representación, sino superado por el predominio práctico de «la imagen», la forma primordial de la mercancía en una economía del espectáculo, de la cual el arte no puede seguir fingiendo que es distinto⁴. No estoy en desacuerdo con ciertos aspectos de ambos argumentos, pero conceden demasiadas cosas demasiado rápidamente, y yo quiero recuperar algo de lo que ellos abandonan. Yo tampoco niego que nuestro estado es en gran medida de resaca: que vivimos en la estela no sólo de la pintura y la escultura modernas, sino de las deconstrucciones posmodernas de estas formas asimismo, en la estela no sólo de las vanguardias de la preguerra, sino de las neovanguardias de la posguerra asimismo. Pero hay otras respuestas a este estado que el triunfalismo o la desesperación, o incluso la melancolía (como mínimo necesitamos no hacerla más patológica). Aquí quiero formular otro tipo de pregunta: ¿qué viene después de estos finales, o quizá (si es que no ocurrieran) en lugar de ellos? Lo mismo que los *mekons* cantaban el fin del

socialismo en 1989, ¿pueden estos funerales ser por el cadáver equivocado?

Permitaseme examinar este estado de resaca brevemente y comenzar con la estela de la modernidad y la posmodernidad. En capítulos precedentes aludí a una «dialéctica de la modernidad» que críticos formalistas como Clement Greenberg y Michael Fried extrajeron de la pintura avanzada de Manet a Frank Stella. Esta «dialéctica» estaba empeñada en la unidad formal y la continuidad histórica, y, como la historia del arte posmoderno según Wölfflin, se regía por una doble dinámica de una continua «oscilación» en la percepción y resolución de problemas en la forma: al menos en este análisis (que pasaba por alto las consideraciones de mercado), esto es lo que guió la incesante búsqueda de variaciones estilísticas en la pintura moderna. Como hemos visto, esta modernidad wölffliniana encalló en la arena en los años sesenta, pero se mantuvo en su lugar como prueba de toque de prácticas que surgieron para contestarla, tales como el arte minimalista y conceptual, el arte procesual y del cuerpo. Estas prácticas criticaban esta modernidad, pero al hacerlo también la continuaban, al menos como referencia. En su misma decadencia la modernidad irradiaba por tanto otra vida, a la que llegamos a llamar la posmodernidad (aquí el término sólo incumbe al arte crítico de esta clase).

Esta duplicación de la modernidad y la posmodernidad se puede espigar de un vistazo como un mapa de señales del arte específico para el sitio. En «La escultura en el campo expandido» (1979), Rosalind Krauss presentaba un análisis estructuralista de tal arte: ni pintura moderna ni escultura moderna, surgió como el negativo de estas categorías, y no tardó en abrirse a otras categorías, como «arquitectura» y «paisaje» y «no arquitectura» y «no paisaje».⁵ Estos términos proveían los puntos de referencia por los que Krauss parceló las prácticas de los «sitios marcados» (p. ej., Robert Smithson), la «construcción de sitios» (p. ej.,

Mary Miss) y las «estructuras axiomáticas» (p. ej., Sol LeWitt). Implícito en este análisis está el hecho de que el arte posmoderno se «apoyó» inicialmente en categorías modernas, con toda la ambigüedad de la (in)dependencia implícita en la palabra, pero no tardó en «tropear» estas categorías, en el sentido de que las trataba como a tantas prácticas completadas o términos dados para ser manipulados como tales. Este mapa también registra ahora ciertos cambios desde esa época: a lo largo de las tres últimas décadas el «campo expandido» ha implosionado lentamente, lo mismo que términos otrora mantenidos en contradicción productiva se han desmoronado hasta convertirse en compuestos sin mucha tensión, como en las muchas combinaciones de lo pictórico y lo escultórico, o de arte y arquitectura, en el arte de las instalaciones hoy en día: arte que, en su mayor parte, se ajusta bastante bien a la omnipresente cultura de diseño-y-exhibición criticada en otros pasajes de este libro. Esto es sólo una indicación de cómo el arte posmoderno, que surgió como una tropización de las categorías modernas, es ahora desbancado a su vez.

Como resultado, el modelo de una modernidad formalista desafiada por una posmodernidad expansiva ya no guía ni describe significativos desarrollos en el arte o la crítica. Y lo mismo debe decirse de su doble histórico, el modelo de la vanguardia de preguerra recuperado por una neovanguardia de posguerra (p. ej., de los inventos dadaístas o las estructuras constructivistas recuperadas en el *fluxus* o en el minimalismo). Aquí de nuevo el debate vuelve a los años sesenta, cuando, para críticos radicales como Guy Debord, la vanguardia estaba ya en bancarota. «El dadaísmo buscaba abolir el arte sin realizarlo», escribió Debord en *The Society of the Spectacle* (1967), «y el surrealismo buscaba realizarlo sin abolirlo».⁶ Los fracasos eran recíprocos para Debord, y cualquier intento de revivir tales intentos, como en los diversos neodadáes de los años cincuenta y sesenta, fueron farsas: mucho mejor haberlo hecho con el proyecto entero. Esta opinión, que evoca la famosa acusación de Marx en *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte* (1852) de que la historia ocurre

dos veces, la primera como tragedia, la segunda como farsa, la retomó Peter Bürger en su influyente *Teoría de la vanguardia* (1974). En realidad, Bürger amplió la crítica: la repetición de la vanguardia histórica en la neovanguardia no fue solamente una farsa; además, invirtió el proyecto original para reconectar la institución del arte autónomo con la práctica de la vida cotidiana, lo recuperaba para la misma institución que había que desafiar en primer lugar.

Benjamin Buchloh ha expuesto las lagunas históricas de este argumento, y yo he planteado otro modelo de repetición de la neovanguardia que no es meramente recuperativo⁷. Y, algo más importante, los años setenta y ochenta conocieron elaboraciones de la neovanguardia, y los noventa y los primeros años del siglo *xxi* han sido asimismo testigos de diversos intentos de recuperar proyectos inacabados de los sesenta; es decir, de establecer una ulterior «neo» relación de recuperación en relación con el arte conceptual, el arte procesual y el *body art* en particular. Sin embargo, este trabajo todavía no ha demostrado si críticas tan singulares como el arte conceptual, el arte procesual y el *body art* pueden transformarse en una tradición (o sustituto de la tradición) lo bastante coherente como para sostener la práctica contemporánea. Como resultado, la estrategia recursiva del «neo» aparece tan atenuada hoy en día como agotada está la lógica oposicional del «pos»: ninguna de las dos es suficiente como paradigma fuerte para la práctica artística o crítica, y en su lugar no se encuentra ningún otro modelo. Para muchos esto es bueno: permite la diversidad crítica; una teoría «débil» es mejor que una fuerte, etc. Pero, como he sostenido en otra parte de este libro, nuestro paradigma de la falta de paradigma puede conducir también a una roma indiferencia, a una inconmensurabilidad estancadora, a un nuevo alejandrismo, y esta carencia poshistórica del arte contemporáneo no constituye ninguna mejora con respecto al antiguo determinismo histórico del arte moderno. Todos nosotros (artistas, conservadores, historiadores, espectadores) tenemos necesidad de alguna narración en la que inscribir nuestras prácticas actuales: historias contextualizadas, no *grands récits*. Sin

esta guía podemos quedar empantanados en la doble estela de la posmodernidad y de la neovanguardia. Mejor que negar estas secuelas, pues, ¿por qué no admitirlas y preguntar «ahora qué, qué más?»

Permitaseme recordar otro enigma planteado por Adorno a mediados de los sesenta, que sigue siendo todavía un origen incierto de tanto arte de hoy en día. Si su *Teoría estética* comienza con su preocupación por la arbitrariedad del arte, su *Dialéctica negativa* (1966) comienza con su enigma sobre la relevancia de la filosofía. «La filosofía, que otrora parecía obsoleta, se mantiene con vida porque se dejó pasar el instante de su realización»⁸. Responde aquí Adorno a otra acusación de Marx, esta vez contenida en las *Tesis sobre Feuerbach* (1845), de que los filósofos lo único que han hecho es interpretar el mundo, cuando de lo que se trata es de cambiarlo⁹. En cierto sentido, lo mismo que la filosofía pasó por alto el momento de su realización, así la vanguardia pasó por alto su momento; y yo me pregunto si este paralelismo guiaba a Adorno y, más aún, si donde él escribe «filosofía» nosotros podemos sustituirla por «arte». En este caso, ¿podría el arte garantizarse la misma ambigüedad de la frase que Adorno atribuye a la filosofía: la posibilidad de «seguir viviendo»? (De nuevo, ésta es la posibilidad que críticos como Debord y Bürger extinguieron en el mismo momento.) Si es así, ¿en qué consistiría este «seguir viviendo» en la actualidad? No en la repetición abierta de los inventos de la vanguardia que caracterizaron a gran parte del arte de la neovanguardia en los años cincuenta y sesenta (p. ej., la pintura monocroma, el *collage*, los objetos *readymade*), y quizá tampoco en la elaboración atenuada de aquellas estrategias que caracterizaron a gran parte del arte de la neovanguardia en los setenta y ochenta (p. ej., críticas de las instituciones que a veces son difíciles de descifrar incluso para los iniciados). Tal vez, este seguir viviendo no es tanto una repetición como un hacer *ex novo* o simplemente un hacer que se haga con lo que viene después, un empezar de nuevo y/o en otra parte.

En este punto sólo puedo esbozar unas cuantas versiones de este seguir viviendo, a las cuales llamaré «traumática», «espectral», «asíncrona» e «incongruente». Como estas categorías tienden a cruzarse, esta taxonomía es artificial, y mis disparatados ejemplos (que incluyen a la literatura de ficción y el cine) no pretenden ser exhaustivos; no obstante, pueden empezar a evocar esta condición de venir después. Aunque las prácticas que tengo en mente suelen tratar los géneros o medios dados como de alguna manera completos, no hacen con ellos un pastiche a la manera poshistórica. Por el contrario, están comprometidas con transformaciones formales, en la medida en que estas transformaciones hablan también de preocupaciones extrínsecas. De este modo, estas prácticas apuntan a una semiautonomía del género o del medio, pero de una forma reflexiva que se abre a temas sociales («un mundo cerrado que se abre al mundo», lo expresa un artista contemporáneo); al hacer así, suelen desmentir estas mismas oposiciones entre intrínseco y extrínseco, interior y exterior¹⁰. Mediante una transformación formal que es también un compromiso social, tal obra contribuye a restaurar una dimensión mnemónica en el arte contemporáneo y a resistirse a la totalidad presentista del diseño en la cultura de hoy en día.

Mi primera versión del seguir viviendo implica una experiencia *traumática*. Por supuesto, para que la vanguardia se recupere, primero tiene que perderse, y esta ruptura, que empezó con su supresión por los nazis y los estalinistas en los años treinta, fue profundizada con el trauma de la guerra y el holocausto en los cuarenta. Más que una división histórica en el arte, esta ruptura indujo un bloqueo cultural, «un fracaso en la elaboración del luto» que persistió durante mucho tiempo. En nuestra propia época, sin embargo, este fracaso (o rechazo) de la memoria ha promovido un imperativo compensatorio de recordar en la forma de nuevos museos y toda clase de estudios sobre los traumas: un imperativo que a veces parece más automático que mnemónico. Tanto en el discurso popular como en el académico, «trauma» ha llegado a flotar libre, como un significante general de la estructuración no sólo de la subjetividad, sino de la historia como tal.

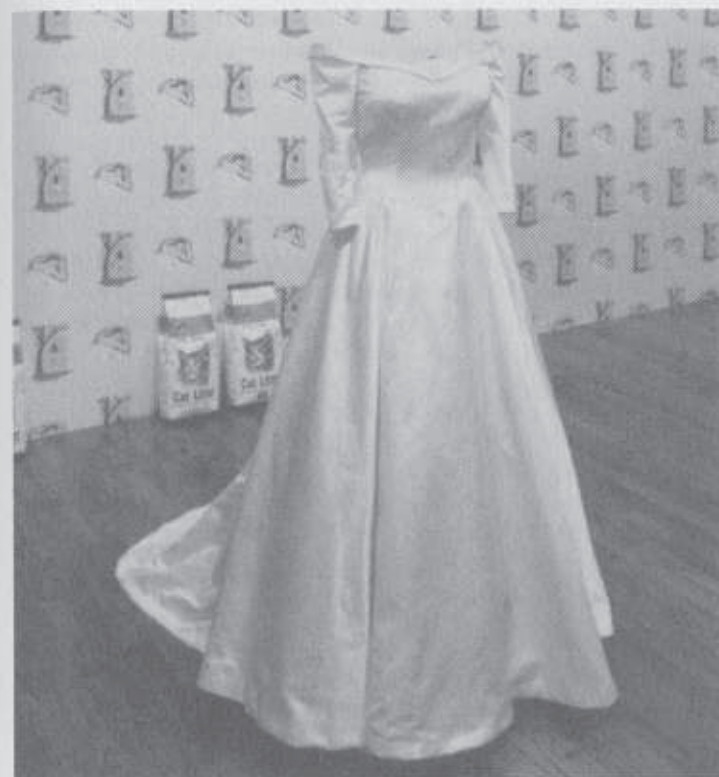
Hoy en día algunos de los novelistas y cineastas más provocativos conciben también la experiencia en esta modalidad paradójica: de la experiencia que *no* es experimentada, al menos no puntualmente, que llega demasiado pronto o demasiado tarde para ser registrada conscientemente, que sólo puede ser repetida compulsivamente o recompuesta *a posteriori*. A menudo, para estos novelistas (estoy pensando en Paul Auster, Russell Banks, Dennis Cooper, Don DeLillo, Steve Erickson, Denis Johnson, Ian McEwan, Toni Morrison, Tim O'Brien y W. G. Sebald entre otros, pero cineastas como Aton Egoyan tendrían que ser también citados) la narración discurre en sentido inverso o se mueve muy erráticamente, y la peripecia es un acontecimiento que ocurrió hace mucho tiempo o que no sucedió en absoluto, con lo cual se mantiene la naturaleza ambigua, entre real y fantasmal, del trauma.

Como cabía esperar, el arte contemporáneo que trata «la cuestión alemana» suele ocuparse de lo traumático, sea en términos de las ruinas del pasado nazi (tal como lo evoca Hans Haacke en su extraordinaria instalación *Germania* en la Bienal de Venecia de 1993, donde rompe en pedazos el suelo de mármol del pabellón de la era nazi) o de la persistencia insepulta de este pasado en la Alemania reconstruida (tal como la evoca Gerhard Richter en su igualmente extraordinario *18 de octubre de 1977*, una serie de pinturas realizadas en 1988 que se ocupan de la banda Baader-Meinhof). Sin embargo, mi ejemplo aquí es una instalación de Robert Gober fechada en 1989, que evoca el trauma del racismo americano, y con ello excede los límites del último siglo. En la estancia Gober colgó papeles pintados con penes y vaginas, anos y ombligos, trazados con una línea blanca sobre fondo negro y alternando con desagües en alto, y en otra estancia papeles pintados con dibujos esquemáticos de dos hombres vestidos de azul claro y amarillo pálido, uno blanco y dormido (de un anuncio de pastel de ternera de Bloomingsdale), el otro negro y linchado (de una tira cómica de Texas de los años veinte). Si el primer fondo presentaba la diferencia sexual como el patrón pasado por alto de nuestras vidas cotidianas, el segundo sugería que el antago-

nismo racial es otra estructura obstruida de nuestras rutinas diarias. Cada estancia estaba además dividida en dos registros: en el centro de la primera había una bolsa de rosquillas sobre un pedestal; en el centro de la otra un vestido de novia escoltado por sacos de arena para gatos alineados contra la pared (todos los objetos e imágenes parecían encontrados, pero estaban hechos a mano). Así, de espacio en espacio y de imágenes a objetos, Gober puso en juego una serie de oposiciones: macho y hembra, solteros y novia, blanco y negro, vestido immaculado y comida caducada, pureza y contaminación, sueño y realidad, y, sobre todo, diferencia sexual y diferencia racial.

Sin embargo, más que realizar el mapa de estas oposiciones una tras otra, Gober entrelazó los términos en un conjunto que evocaba las imbricaciones del temor, el deseo y el dolor en lo profundo de nuestro imaginario político de la raza y la sexualidad. La instalación incitaba al espectador a desenredar este viejo nudo americano en la forma de una alegoría rota: ¿Cuál es la relación entre los dos hombres? ¿Acecha el negro al blanco? ¿Sueña el blanco al negro? Si es así, ¿conjura el blanco al negro con odio, culpa o deseo? ¿Es el objeto de su lucha la mujer que el vestido de novia implica? Si es así, ¿es ella el pretexto de su violencia, el objeto de su anhelo, o ambas cosas? ¿Qué papel desempeña la fantasía heterosexual en la política racial? ¿Cuál la fantasía racial en la política heterosexual? ¿Y cómo entran en juego la homosexualidad o la homosocialidad? En fin, ¿cómo *desarticula* uno todos estos términos, cómo los clarifica a fin de cuestionarlos? Traumáticamente muda, la instalación sugería que nuestros traumas de identidad y diferencia son colectivos tanto como individuales, y que nuestro pasado racista-homofóbico sigue viviendo, como una pesadilla, en la actualidad.

La instalación de Gober desarrollaba ciertos elementos de Duchamp, como la novia de *La novia desnudada por sus solteros, inclusive* (1915-1923), su enorme cristal dividido en dos registros, y el diorama de la diferencia sexual de *Étant donnés* (1946-1966), su maniquí tendido en un paisaje que se puede ver en el Museo de Arte de Filadelfia. La instalación, por tanto,



Lo traumático: en esta instalación de 1989, Robert Gober evoca las imbricaciones del temor, el deseo y el dolor en el imaginario americano de la raza y la sexualidad.

existía a la sombra no sólo de la historia traumática, sino del arte significativo; la primera contribuía a cargar al segundo, el segundo a enmarcar a la primera, y en el proceso ambas se transformaban de la manera recíproca señalada más arriba¹¹. Por supuesto, tal «ensombrecimiento» por precedentes artísticos

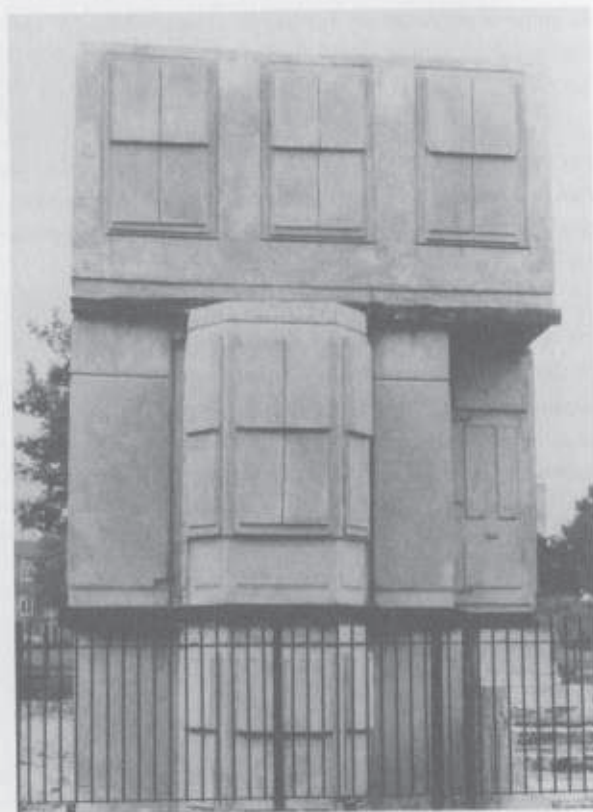
es primordial; es el elemento primario que permite que cualquier arte se constituya como tal, como una disciplina que sigue viviendo en absoluto. Pero a menudo el ensombrecimiento en el arte contemporáneo es más literalmente *espectral*. Se anuncia como tal en muchos títulos (hay «fantasmas» en Paul Auster, Jim Jarmusch y Rachel Whitehead, para no citar más que un ejemplo de la literatura de ficción, del cine y del arte); también opera formalmente en el nivel del género o medio. El ensombrecimiento que tengo en mente tiene poco de la «ansiedad de la influencia» descrita por Harold Bloom en la poesía moderna; sin embargo, tampoco hay mucho «éxtasis de la influencia» a lo largo de las líneas posmodernas de la metaficción de espíritu elevado de novelistas universitarios como John Barth y Robert Coover o del nuevo cine de género cargado de homenajes a maestros del cine, como los de Martin Scorsese o Brian de Palma¹². El ensombrecimiento hoy en juego es más silencioso, una especie de perfilamiento y silueteado, a la manera en que *La señora Dalloway* (1925) perfila y siluetea *Las horas* (1998) de Michael Cunningham¹³.

Esta espectralidad informa la obra reciente de Jim Jarmusch, en particular *Dead Man* [*Hombre muerto*] (1995) y *Ghost Dog* [*Perro fantasma*; en la versión española: *El camino del samurai*] (2000), las dos existentes a la sombra de viejos géneros. Dependiente de un delincuente menor, «Perro fantasma» es un asesino negro que vive según el antiguo código de los guerreros japoneses; la otra película, *El camino del samurai*, es una amalgama de las películas de gánsters y samurais que «viene después» de estos géneros de una manera que hace a ambos a la vez arcaicos y exóticos, extrañamente animados. *Dead Man* tiene una relación similar con las películas del oeste: la historia del viaje hacia el oeste de un blanco que ha hecho amistad con una guía india, un inocente perseguido por asesinos cazarrecompensas, el oeste presentado como un terreno de la muerte rapaz. Si *Dead Man* trata al oeste como desde su propio más allá, es también producido a partir de la muerte del oeste; y sus dos protagonistas son también espectrales: William Blake es con-

fundido por su guía nativa «Nadie» con un espíritu de los muertos, como el gran visionario romántico que debe ser devuelto al otro mundo. En varios niveles, pues, la película es una búsqueda del espíritu de los ya muertos: «Tras el fin de la historia, el espíritu viene como *reaparecido* [*revenant*],» escribe Derrida a propósito de la «fantología», que él considera «la influencia dominante sobre el discurso hoy en día»; «configura *tanto* a un muerto que regresa *como* a un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez»¹⁴.

En el arte contemporáneo esta persistencia fantasmal es especialmente acusada en la obra de Rachel Whitehead. A finales de los años ochenta comenzó a calcar objetos cotidianos como bañeras y colchones, retretes y habitaciones, en materiales como goma y resina, yeso y cemento. Como los objetos son usados como moldes, los calcos son los espacios negativos de estas cosas; como resultado, son a la vez obvios en la producción y ambiguos en la referencia. Pues aunque sus esculturas se basan en objetos utilitarios y sitios cotidianos, niegan la función y endurecen el espacio hasta convertirlo en masa, y aunque aparecen enteros y sólidos, también parecen fragmentarios y espectrales. Más ambiguamente aún, estas huellas literales sugieren huellas simbólicas, recuerdos de la infancia, la familia y la comunidad: conjuran «el espacio cultural del hogar» como un lugar de inicios superados por finales, como un lugar acechado por la ausencia¹⁵. Por esta razón su trabajo suele asociarse con lo misterioso, es decir, con el regreso de cosas familiares a las que ha hecho extrañas la represión, y a veces sus mascarillas mortuorias de objetos de la familia y de espacios maternos sí hacen en efecto *unheimlich* lo doméstico. No sólo psicológicos, estos calcos «llevan las marcas de la historia escritas en el cuerpo social»¹⁶. A este respecto, también poseen la doble reflexividad mencionada más arriba: recuerdan a objetos minimalistas y a signos pop, pero hacen a unos y otros fantasmales, espíritus del pasado social.

Esto es especialmente cierto de su obra más celebrada, *Casa* (1993), un calco en cemento de una casa adosada destinada a la



Lo espectral: en *Casa* (1993), un calco de una casa adosada del este de Londres, Rachel Whitehead utiliza huellas literales y evoca ausencias sociales.

demolición en un barrio de clase trabajadora del este de Londres. Su impronta negativa de estas estancias disueltas se inscribía no sólo con los perfiles de los alféizares de las ventanas, los marcos de las puertas y las canaladuras, sino también con las huellas de

los habitantes pasados; como tal estuvo instalada en un parque durante un tiempo como un fantasma no correspondido. Su gran provocación consistía en conectar lo psíquico y lo social de este modo, en vincular «los espacios perdidos de la infancia» con la perdida cultura de la clase trabajadora del este de Londres, ambas cosas amenazadas por el desarrollo rapaz. Quizá sus oponentes captaron esta conexión —el ayuntamiento local primero aprobó el calco, luego votó su demolición— o quizá rechazaron una escultura pública que no idealizaba la vida social o monumentalizaba la memoria histórica. De cualquier manera, *Casa* es una escultura pública que se obstina en seguir viviendo, a pesar de que ya no existe materialmente.

Una tercera estrategia en la condición del venir después es el montaje de formas *asíncronas*; prácticas prominentes que obedecen a géneros pasados de moda incluyen las proyecciones de diapositivas de James Coleman, «los dibujos para ser proyectados» de William Kentridge, las siluetas narrativas de Kara Walker y las instalaciones filmicas de Stan Douglas¹⁷. Aquí la estrategia consiste en hacer un nuevo medio a partir de los residuos de viejas formas, y en mantener juntos los diferentes indicadores temporales en una única estructura visual. Una vez más, en los mejores ejemplos, funciona una doble reflexividad: un medio es (re)constituido de una manera recursiva que sin embargo está abierta al contenido social; de una manera, es más, que nos recuerda que la «forma» muchas veces no es nada más que «contenido» que se ha sedimentado históricamente. En sus dibujos para la proyección, por ejemplo, Kentridge vincula una antigua tradición de dibujo satírico (William Hogarth, Honoré Daumier, George Grosz, Ben Shahn, etc.) con una arcaica técnica de animación filmica (dispositivos como los iris, los títulos en mitad de la historia y el acompañamiento musical). Él sincroniza estas formas *asíncronas*, luego las concentra en aspectos irresueltos de la vida en *apartheid* en su Sudáfrica natal. Esta clase artesanal de dibujo proyec-

tado apunta por tanto a momentos perdidos en la historia del arte (p. ej., antes de la industrialización del cine) que sirven como análogos formales de momentos perdidos en la historia social: perdidos en el sentido de suprimidos, pasados por alto o desplazados.

«Lo pasado de moda» podría también estar demasiado sometido a asociaciones surrealistas con el fin de captar esta última conexión entre formas desplazadas e historias. Los surrealistas, escribe Benjamin en su ensayo de 1928 sobre el movimiento, fueron

los primeros en percibir las energías revolucionarias que aparecen en lo «pasado de moda» (*veraltet*), en las primeras construcciones en hierro, en los primeros edificios de fábricas, las primeras fotos, los objetos que han comenzado a estar extintos, los pianos de cola, los vestidos de hace cinco años, los restaurantes de moda que ya empiezan a no estar en boga... Hacen explotar la inmensa fuerza de la «atmósfera» oculta en estas cosas¹⁸.

Un estado de cosas tan raro no es indicio de un medio renovado; por el contrario, forma parte del proyecto surrealista «hacer explotar» las categorías convencionales de los objetos culturales. De este modo, da por supuesto una tabulación reificada de los medios artísticos que se han de desarticular; lo cual, como se sostiene en otra parte de este libro, no es precisamente nuestro problema. Existe el dilema ulterior de que «lo pasado de moda» ahora podría estar pasado de moda también, ser recuperado como un recurso en el mismo proceso que una vez pareció poner en cuestión: la intensificada obsolescencia de la moda y de otras comercializaciones. Sin embargo, un aspecto de lo pasado de moda sigue siendo válido, el utilizado por la mayoría de los artistas mencionados más arriba, y el surrealismo vuelve a ser una piedra de toque. «Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía», escribe Benjamin en un comentario posterior sobre los surrealistas. «Pero sólo el surrealismo las expuso a la vista. El desarrollo de las fuerzas de producción redujo los símbolos augu-

rales del siglo anterior a escombros antes incluso de que los monumentos que los representaban se hubieran venido abajo¹⁹. Los «símbolos augurales» aquí son los prodigios capitalistas de la burguesía del siglo XIX en la cima de su confianza, tales como «los pasajes e interiores, las exposiciones y los panoramas». Estas estructuras fascinaban a los surrealistas casi un siglo más tarde —cuando el desarrollo capitalista ulterior las había convertido en «residuos de un mundo soñado» o, una vez más, en «escombros antes incluso de que los monumentos que los representaban se hubieran venido abajo». Según Benjamin, para los surrealistas frecuentar estos espacios pasados de moda era estimular «las energías revolucionarias» que allí estaban atrapadas. Pero quizá sea más preciso (y menos utópico) decir que los surrealistas registraron las señales mnemónicas encriptadas en estas estructuras: señales que de otro modo no habrían llegado a la actualidad. El despliegue de lo asincrónico presiona sobre los supuestos totalistas de la cultura capitalista y cuestiona su pretensión de ser intemporal; también desafía a esta cultura con sus propios símbolos augurales, y le pide que recuerde sus propios sueños perdidos de libertad, igualdad y fraternidad. Es esta dimensión mnemónica de lo pasado de moda la que aún podría ser socavada hoy en día.

Por supuesto, lo que se entiende por pasado de moda ha cambiado radicalmente. No hace mucho tiempo el cine era el medio del futuro; ahora es un archivo privilegiado del pasado reciente y por tanto un elemento primordial en una protesta asincrónica contra la totalidad presentista de la cultura del diseño²⁰. A este respecto, lo que los primeros pasajes fueron para los surrealistas lo es el primer cine para artistas contemporáneos como Stan Douglas y Janet Cardiff: un depósito de viejas sensaciones, fantasías privadas y esperanzas colectivas, «residuos de un mundo soñado». «Tanto en términos de presentación como del asunto de mi trabajo», ha observado Douglas, «me he preocupado por las utopías fracasadas y las tecnologías obsoletas. En gran medida, lo que me preocupa no es redimir estos acontecimientos pasados sino reconsiderarlos: comprender por qué estos momentos



Lo asincrónico: en la instalación filmica *Obertura* (1986) Stan Douglas explora los residuos de «utopías fracasadas y tecnologías obsoletas».

utópicos no se cumplieron a sí mismos, qué fuerzas mayores hicieron que un momento local siguiera siendo un momento menor; y qué era valioso ahí; qué podía seguir siendo útil hoy.²¹ Para no citar más que un ejemplo de su obra, *Obertura* (1986) es una instalación filmica que combina material de archivo de la Compañía Edison fechado entre 1899 y 1901 con texto audio extraído de *En busca del tiempo perdido* (1913-1922). La vieja película fue rodada con una cámara montada sobre una máquina de tren que pasaba junto a barrancos y atravesaba túneles en la Columbia Británica; la de Proust es una meditación sobre el estado de semiconsciencia que existe entre el sueño y la vigilia. Hay seis extractos de Proust y tres secciones de la película (con los pasos por los túneles ampliados empleando cuero negro), de modo que cuando las imágenes se vuelven a ver coinciden con un texto diferente, de una manera que pone a prueba nuestro

sentido de la repetición y la diferencia, el recuerdo y el desplazamiento. *Obertura* tiene que ver no sólo con la transición del sueño a la vigilia, con el renacimiento de la consciencia que es también un regreso a la mortalidad, sino también con «el paso de la forma narrativa de un medio, la novela, a otro, el cine. En esta unión, una posibilidad utópica se abre y se cierra simultáneamente»²². Yuxtapone momentos de resquebrajadura —en la experiencia, subjetivamente, lo mismo que en la historia cultural— cuando otras posibilidades del yo y de la expresión son entrevistas, pérdidas y entrevistas de nuevo. «Formas obsoletas de comunicación», ha comentado Douglas, «se convierten en archivo de una comprensión del mundo perdida para nosotros». Recuperar estas formas es «ocuparse de momentos en que la historia podía haber seguido un camino u otro. Vivimos en el residuo de tales momentos y, para bien o para mal, su potencial aún no está agotado»²³.

Si la estrategia de lo asincrónico es mantener juntos marcadores de diferentes épocas, entonces la estrategia de lo *incongruente*, la cuarta y última que aquí se va a mencionar, consiste en yuxtaponer huellas de diferentes espacios. Estoy pensando en los objetos híbridos y los cuadros contextualizados de David Hammons, Jimmie Durham, Félix González-Torres, Rikrit Tiravanija y Gabriel Orozco. A menudo performativo y provisional, este trabajo proyecta una criticalidad de índole lírica: complica cosas encontradas con inventadas, reenmarca espacios dados y con frecuencia al hacerlo deja atrás enigmáticos recuerdos específicos de un sitio.

Más arriba sugerí que el campo ampliado del arte posmoderno ha en gran medida implosionado, y que los recursos recuperados del arte neovanguardista están en su mayoría atenuados. Paradójicamente posibilitados por la distancia histórica y/o la diferencia geopolítica, estos artistas han convertido una vez más su campo implosionado en el punto de partida para una práctica expansiva, en la cual se recuperan ciertos aspectos del arte posmoderno y de vanguardia. Por ejemplo, como la posmoderna «escultura en el campo ampliado», esta escultura poscolonial en

el campo incongruente es definida, al menos inicialmente, en negativo. «Ni el monumento, ni la pintura, ni la imagen», ha observado Durham de sus innumerales objetos. Más bien, como los artistas de la neovanguardia anteriores a él, busca un «discurso excéntrico del arte» que plantee «preguntas investigatorias sobre qué clase de cosa [el arte] podría ser, pero siempre dentro de una situación política de la época»²⁴. Esta formulación es igualmente pertinente para los otros; y, como cabía esperar, las «preguntas investigatorias» se enmarcan en recursos neovanguardistas que son renovados mediante el desplazamiento y/o el extrañamiento. Por ejemplo, Hammons ha ofrecido patéticos objetos para ser vendidos en la calle que existen en una paródica relación con el intercambio de mercancías (p. ej., zapatos de muñeca encontrados, bolas de nieve de diversos tamaños), y Tiravanija ha hecho en galerías ofrecimientos de regalos que apuntan a una alternativa al sistema capitalista del arte (p. ej., su propia preparación de platos tailandeses). Una vez más, puede aquí hablarse de una doble reflexividad: «qué clase de cosa podría ser [el arte]... dentro de una situación política».

Ni el monumento, ni la imagen: Gabriel Orozco a menudo mezcla estas categorías con la vida mundana. Ha jugado subversivamente con los más tradicionales de los procedimientos escultóricos, tales como la modelación y la talla²⁵. En *Piedra dócil* (1992) hizo rodar por la calle una bola de plastilina de tal manera que recogía trozos del detritus urbano: aquí la tradición del modelado fue reeditada como una práctica casi automatista, en la que el mundo cotidiano, no el artista expresivo, hacía las marcas. En *La DS* (1993) Orozco cambió no el agente de la escultura sino el objeto. Más que tallar materiales convencionales de madera o piedra, lo que hizo fue cortar un viejo Citroën DS por la mitad, extraer una porción y volver a juntar las dos partes: aquí la tradición de la talla se reconfiguró como una práctica casi de *readymade*, en la que la destrucción y la recuperación se combinaban también. En esta práctica de los objetos incongruentes en un campo implosionado, Orozco puede transferir los atributos de un medio a otro medio, como en *Pie-*

dra dócil, donde el carácter de archivo asociado a la fotografía se convierte en propiedad de la escultura²⁶. De modo que también un proceso escultórico puede servir para preparar un cuadro fotográfico, como en *Isla dentro de una isla* (1993), donde la estrategia (des)compositiva del arte de la instalación se sirve de la fotografía: en este caso una imitación del horizonte del bajo Manhattan al fondo con escombros encontrados en primer plano. Envolviendo medio con medio, espacio con espacio, isla con isla, Orozco suele obtener complacencias críticas de las, si no dolorosas, ironías de dislocación y dispersión. Tras los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 esta obra de imitación subversiva ha adquirido también un nuevo significado en cuanto imagen de la rememoración, del venir después y del seguir viviendo²⁷.



Lo incongruente: *Isla dentro de una isla* (1993), de Gabriel Orozco.

Notas del autor

Prefacio

1. Los originales de los capítulos 1-4 aparecieron en la *London Review of Books*: 21 de septiembre de 2000, 5 de abril de 2001, 23 de agosto de 2001, 29 de septiembre de 2001; el del capítulo 7, en la *New Left Review* (marzo/abril 2001), y los de los capítulos 5 y 6, en *October 99* (invierno 2002) y 77 (verano 1996). Este prefacio lo escribo dos semanas después del 11 de septiembre de 2001, en un momento en que «diseño y delito» ha adquirido un matiz nuevo y las alternativas políticas una urgencia especial.

1. El perfil derogado

1. J. SEABROOK, *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture* [Sin perfil: La cultura del marketing, el marketing de la cultura], Nueva York, Alfred A. Knopf, 2000. Salvo indicación en contrario, todas las citas provienen de esta fuente. He aquí cómo glosa Seabrook «el sistema de los perfiles»:

Las expresiones *perfil alto* y *perfil bajo* son inventos americanos, concebidos con un propósito específicamente americano: convertir la cultura en una clase. H. L. Mencken popularizó el sistema de los perfiles en su libro de 1915 *The American Language* [La lengua americana], y el crítico y estudioso Van Wyck Brooks fue uno de los primeros que aplicaron estos términos a actitudes y prácticas culturales: «La misma naturaleza humana en América existe en dos planos irreconciliables», escribió en *The Flowering of New England* [El florecimiento de Nueva Inglaterra] (1917), el plano de la pura intelectualidad y el plano del puro negocio, planos que Brooks etiquetó como *perfil alto* y *perfil bajo* respectivamente. Hay en las palabras algo más que un olorillo de su fétido origen etimológico en la pseudociencia de la frenología. Pero las raíces de las palabras también subrayaban la seriedad con que los americanos creían en estas distinciones: no eran meramente culturales, eran biológicas. En los Estados Unidos hacer distinciones jerárquicas sobre la cultura era el único lenguaje aceptable que tenía la gente para hablar abiertamente de clases. En países menos igualitarios, como la patria de [Tina] Brown, existía una jerarquía social basada en las clases antes de que se desarrollara una jerarquía cultural, y por tanto la gente se podía permitir mezclar la cultura comercial y elitista –Monty Python, por ejemplo, o Tom Stoppard, o Laurence Olivier– sin amenazar su posición como miembros de la clase superior. Pero en los Estados Unidos la gente tenía necesidad de distinciones entre el *perfil alto* y el *perfil bajo* que hicieran el trabajo en otros países asignado a la jerarquía social. Cualquier persona rica podía comprarse una mansión, pero no todo el mundo podía cultivar un interés apasionado por Arnold Schönberg o John Cage.

2. Un poco de información sobre la historia del *New Yorker* puede ser de utilidad en este punto. En 1985, Si Newhouse, el magnate de los medios de comunicación Condé Nast (*Vogue*, *GQ*, etc.), compró la revista a la familia fundadora a fin de que parte de su aura se difundiera sobre sus demás publicaciones, o al menos eso es lo que entonces se pensó. Newhouse (un perfecto nombre dickensiano para su papel en esta historia) se comprometió a no cambiar nada en el *New Yorker*, pero en 1987 echó a la calle a su director de toda la vida, el místicamente recordado «Sr. Shawn» (tras su muerte se reveló que su nombre de pila era William). Esto sorprendió a más personas de las que debía, pues la revista tenía un problema: no daba dinero. De hecho, en 1987 los números rojos ascendían a 12 millones de dólares, un precio muy alto por la respetabilidad, incluso para un tipo forrado de pasta. Newhouse deseaba las dos cosas, respetabilidad y rentabilidad, así que recurrió a Robert Gottlieb, director ejecutivo de la prestigiosa editorial de Alfred A. Knopf (edi-

tora de *Sin perfil*, para los que les interesase saberlo), a fin de que le sacara del atolladero. Con mirada retrospectiva fácil pero exacta, Seabrook ve a Gottlieb como una figura de transición con una estrategia de compromiso –dicho a lo cursi, «una manera de ser jerárquicamente no jerárquica»–, para reconciliar la «pericia de perfil alto» con los «pasatiempos de perfil bajo» (p. ej., divas de Hollywood, Miami Beach), la respetabilidad y la rentabilidad. Pero el compromiso no funcionó o no por mucho tiempo –la respetabilidad se vino abajo y la rentabilidad no aumentaba–, así que en 1992 Gottlieb fue despedido y Newhouse trajo de la dirección de *Vanity Fair* a Tina Brown. Ésta abrió de inmediato las puertas a esa cultura de masas que Shawn y compañía habían esquivado durante tanto tiempo. (Seabrook cuenta una divertida historia de la inversión de papeles con Steven Spielberg, el cual pide ver la biblioteca: «¡La biblioteca!», exclamó Tina. «¡Fantástico!... ¿Dónde está la biblioteca?».) A finales de 1997 Brown fue sustituida por el mucho menos entusiasta del Flujo David Remnick.

3. Más historias divertidas a este respecto: en una escena su pulcro papá hace trizas unos anuncios de Polo Ralph Lauren, furioso por el *marketing* de masas de su estilo; en otro el joven Seabrook se siente ofendido cuando los publicistas de Lauren no lo aceptan para un rodaje con apuestas remeros de Princeton a pesar de *ser él* un remero auténtico.
4. Hay una explicación alternativa a esta tesis absolutamente neoconservadora. Escrita por el antiguo reportero del *Wall Street Journal* David Brooks y anunciada por los sospechosos habituales, desde Tom Wolf hasta Christopher Buckley, se titula *Bobos in the Paradise* [ed. cast.: *Bobos en el paraíso*, Barcelona, Grijalbo, 2001], donde bobos es la contracción de «bohemia burguesa» en inglés. Su argumento, que confunde el *cappuccino* con la bohemia y un plan de pensiones invertido en obligaciones con una traición política, es el siguiente:

Marx nos dijo que las clases inevitablemente entran en conflicto, pero a veces se desdibujan. Los valores de la cultura burguesa dominante y los valores de la contracultura de los sesenta se han fusionado. La guerra de las culturas ha terminado, al menos en el seno de la clase educada. En su lugar esa clase ha creado una tercera cultura, que es una reconciliación entre las dos previas. Las élites educadas no tenían previsto crear esta reconciliación. Es el producto de millones de esfuerzos individuales por tener cosas que funcionen en doble dirección. Pero se ha convertido en el tono dominante en nuestro tiempo. En la resolución entre la cultura y la contracultura es imposible decir quién ha cooptado, pues en realidad los bohemios y los burgueses se han cooptado mutuamente. De este proceso emergen como bohemios burgueses o bobos.

5. Véase HORKHEIMER y ADORNO, *Dialectic of Enlightenment* [1949], trad. ingl. J. Cumming, Nueva York, Continuum, 1969 [ed. cast.: *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1997].
6. Véase G. DEBORD, *Comments on the Society of the Spectacle*, trad. ingl. M. Imrie, Londres, Verso, 1990 [ed. cast.: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1999]; y A. MICHELSON (ed.), *Andy Warhol*, Cambridge, Mass., MIT Press/October Files, 2001. Véase también el capítulo 5.

2. Diseño y delito

1. A. LOOS, «Ornament and Crime», en U. Conrads (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture* [Programas y manifiestos en la arquitectura del siglo XXI], Cambridge, Mass., MIT Press, 1970, p. 20 [ed. cast.: *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 44].
2. A. LOOS, «The Poor Little Rich Man», en *Spoken in the Void: Collected Essays 1897-1900*, trad. ingl. J. O. Newman y J. H. Smith, Cambridge, Mass., MIT Press, 1982, p. 125 [ed. cast.: «Acercas de un pobre hombre rico», en *Dicho en el vacío, 1897-1900*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores de Murcia, 1984, p. 218]. Salvo indicación en contrario, todas las citas provienen de esta fuente.
3. K. KRAUS, *Die Fackel (La antorcha)* (diciembre 1912), p. 37, reimpreso en *Werke (Obras)*, vol. 3, München, Kösel Verlag, 1952-1966, p. 341. Véase C. SCHORSKE, «From Public Scene to Private Space: Architecture as Culture Criticism» [De la escena pública al espacio privado: la arquitectura como crítica cultural], en *Thinking with History*, Princeton, Princeton University Press, 1998 [ed. cast.: *Pensar con la historia*, Madrid, Taurus, 2000].
4. W. BENJAMIN, «Paris, Capital of the Nineteenth Century», en *Reflections*, trad. ingl. E. Jephcott, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 155 [ed. cast.: «París, capital del siglo XIX», en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980, p. 182].
5. J. BAUDRILLARD, *For a Critique of the Political Economy of the Sign* [Para una crítica de la economía política del signo], trad. ingl. Ch. Levin, San Luis, Telos Press, 1981, p. 186.
6. Véase A. AMIN (ed.), *Post-Fordism: A Reader* [El posfordismo: una panorámica], Oxford, Blackwell, 1994.
7. B. MAU et al., *Life Style [Estilo de vida]*, Londres, Phaidon Press, 2000. Salvo indicación en contrario, todas las citas provienen de esta fuente.
8. Muchos jóvenes artistas y arquitectos «deleuzianos» parecen haber entendido erróneamente esta cuestión básica, pues adoptan una posición «capitalógica» como si fuera crítica.

9. W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 154-155 [ed. cast. cit.: pp. 182-184]. Pretendo que este tropo del «maestro constructor» resuene en el capítulo 3.
10. R. MUSIL, *The Man Without Qualities*, trad. ingl. S. Wilkins, vol. 1, Nueva York, Vintage, 1995, pp. 158-159 [ed. cast.: *El hombre sin atributos*, vol. 1, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 183].

3. El maestro constructor

1. Así es como lo plantea B. COLOMINA en su ensayo incluido en J. L. Cohen (ed.), *Frank Gehry: The Art of Architecture* [Frank Gehry: El arte de la arquitectura], Nueva York, Abrams, 2001, el libro que acompañaba a la reciente retrospectiva en el Guggenheim de Nueva York y de Bilbao [donde, en p. 301 de la versión española, se traducía «La casa que hizo a Gehry»]. Salvo indicación en contrario, todas las citas provienen de esta fuente.
2. Véase K. FRAMPTON, «Towards a Critical Regionalism» [Hacia un regionalismo crítico], en H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* [La Antiestética: Ensayos sobre la cultura posmoderna], Nueva York, New Press, 1983.
3. Véase el texto de J. L. Cohen en J. L. Cohen (ed.), *op. cit.*
4. R. VENTURI, D. SCOTT-BROWN y S. IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1972, p. 87 [ed. cast.: *Aprendiendo de Las Vegas: del simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 114-115].
5. Carl Andre en WBAI-FM, Nueva York, el 8 de marzo de 1970, en transcripción de L. R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Nueva York, Praeger, p. 156 [ed. cast.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, Madrid, Akal, 2004].
6. Véase F. JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 [ed. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995].
7. Véase S. FREUD, «Formulations Regarding the Two Principles in Mental Functioning» [Formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento mental] (1911).
8. M. SCHAPIRO, *Worldview in Painting - Art And Society* [La visión del mundo en la pintura - Arte y sociedad], Nueva York, George Braziller, 1999, p. 124. *Ibid.*, p. 128.
9. G. DEBORD, *The Society of the Spectacle*, trad. ingl. D. Nicholson-Smith, Nueva York, Zone Books, 1994, p. 24 [ed. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 50].

4. Arquitectura e Imperio

1. R. KOOLHAAS, *Delirious New York [Delirante Nueva York]*, Nueva York, Oxford University Press, 1978, pp. 6, 242.
2. *Ibid.*, pp. 13, 15-16, 244.
3. CH. BAUDELAIRE, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trad. ingl. J. Mayne, Londres, Phaidon Press, 1964, p. 13 [ed. cast.: «La modernidad», en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 361].
4. R. VENTURI, D. SCOTT-BROWN y S. IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1972, p. 6 [ed. cast. cit.: p. 26]. Sus comentarios sobre la arquitectura posmoderna son en verdad severos: «En los setenta, los arquitectos se revolcaban... en fantasías de control. Mirando retrospectivamente a la historia redescubrieron... viejas formas, una nueva erudición se detuvo en la primera página del libro de la historia: la columna, el arquitrabe, la clave...» (*S, M, L, XL*, Nueva York, Monacelli Press, 1995, p. 937). Pero la arquitectura deconstructivista también le impacientaba: «Una parte desproporcionada de su energía se emplea en construir sistemas de la imposibilidad». Un antagonista más difícil para Koolhaas sería Manfredo Tafuri, cuya *Arquitectura and Utopia [Arquitectura y utopía]*, una crítica de la utopía moderna como *tabula rasa* para el desarrollo capitalista, apareció en 1973, cinco años antes que *Delirious New York*.
5. *S, M, L, XL*, p. 667.
6. *Ibid.*, pp. 510, 515.
7. Koolhaas repite esta frase varias veces en su escrito; p. ej., *ibid.*, p. 937.
8. Éste es el texto que aparece en la tapa de *S, M, L, XL*, donde las imágenes ya no son indicios del contenido (como en *Delirious New York*), sino elementos del diseño (véase el capítulo 2).
9. *Delirious New York*, p. 203. Véase también el texto de 1985 con el daliniano título de «La terrible belleza del siglo XX», en *S, M, L, XL*. Freud asoció la paranoia con la religión, pero podía haber añadido la teoría, especialmente la teoría salvaje, como la practicada por Koolhaas (entre muchos otros).
10. F. FORT *et al.* (eds.), *Mutations [Mutaciones]*, Burdeos, ACTAR, 2000, pp. 4, 6. Me refero a los extractos publicados aquí, pues las versiones finales de *Shopping [Comprar]* y *Great Leap Forward [El gran salto adelante]* ya no estaban disponibles.
11. Koolhaas, citado en *Progressive Architecture* (enero de 1991), reimpresso en *S, M, L, XL*, p. 578.
12. Esta descripción del Proyecto sobre la Ciudad abre *The Harvard Design School Guide to Shopping [Guía para comprar de la Escuela de Diseño de Harvard]* y *Great Leap Forward*, Nueva York, Taschen, 2001, escritos y editados por R. KOOLHAAS, CH. JUDY CHUNG, J. INABA, S. TSUNG

- LEONG *et al.* *S, M, L, XL* contiene estudios de Atlanta y Singapur, así como textos tales como «Pasara lo que pasara con el urbanismo» y «La Ciudad Genética», pero la ciudad contemporánea es el único tema del Proyecto.
13. Véase M. HARDT y A. NEGRI, *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001 [ed. cast.: *Imperio*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002].
 14. F. FORT *et al.*, *op. cit.*, p. 130.
 15. *Ibid.*, p. 152.
 16. *Ibid.*, p. 176.
 17. *S, M, L, XL*, p. 200.
 18. KOOLHAAS, «Pearl River Delta» [«El delta del río de la Perla»], en C. Favid (ed.), *Documenta X: The Book [Documenta X: el libro]*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 1997.
 19. *S, M, L, XL*, p. 847. En ocasiones Koolhaas parece apuntar a una versión posfordista del «fordismo de izquierdas» por el que en un tiempo abogaron Gramsci, Benjamin y muchos otros, una estrategia del todo por el todo que mira a través y más allá de este modo de producción. Probablemente no tenga más éxito que esta posición original. Por así decir, Koolhaas a veces parece convertir una crítica deleuziana del capitalismo esquizofrénico en una versión positiva de su propio programa cultural; en esto no está solo.
 20. W. BENJAMIN, *The Arcades Project*, trad. ingl. H. Eiland y K. MacLaughlin, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 459. [ed. cast.: *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2004].
 21. «Esto implica en gran medida un pensamiento "arquitectónico" sin necesariamente la necesidad de construir», ha observado Koolhaas. «Tiene que ver con organización, estrategias, identidad... Nos estamos aproximando a ser una oficina que pueda intervenir donde sea en la cultura contemporánea.» («A Conversation with Rem Koolhaas and Sarah Whiting» [«Una conversación con Rem Koolhaas y Sarah Whiting»], *Assemblage* 40 [diciembre 1999], p. 55.)
 22. A este respecto son elocuentes las notas que escribió durante el concurso para la biblioteca de París: «Náusea repentina ante la aparente obligación para "mi" profesión de fabricar diferencias, de "crear" interés, de ocuparse del aburrimiento aparentemente infinito de ahí fuera, de inventar. ¿Por qué yo? ¿Por qué no todos los demás?» (*S, M, L, XL*, p. 616).
 23. BAUDELAIRE, *Intimate Journals*, trad. ingl. Ch. Isherwood, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 53 [ed. cast.: *Diarios íntimos: Gobelos. Mi corazón al desnudo*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 49-50]. La desesperación que se advierte en mi siguiente frase habla también a través del disfraz de otro verso de Baudelaire, de *Las flores del mal*, que Koolhaas ha adoptado como una especie de lema: «Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts» [«Los encantos del horror no embriagan más que a los fuertes»].

24. *Assemblage*, p. 50. El 11 de septiembre «todo» cambió una vez más, y más que nunca necesitamos diseñadores capaces de reinventar «la relación entre lo formal y lo social» de maneras no defensivas.

5. Archivos de arte moderno

1. M. FOUCAULT, *The Archaeology of Knowledge [La arqueología del conocimiento]*, Nueva York, Harper Books, 1976, p. 29. A diferencia de Foucault, sin embargo, yo quiero poner estos archivos en movimiento histórico; mi acento recaerá sobre los corrimientos entre ellos.
2. El primer término lo tomo prestado de Michael Fried (véase nota 4) y el segundo de Susan Buck-Morss en su *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1969 [ed. cast.: *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1996].
3. CH. BAUDELAIRE, «El salón de 1846», en J. Mayne (ed.), *The Mirror of Art: Critical Studies of Charles Baudelaire*, Garden City, NY, Doubleday Anchor Books, 1956, p. 83 [ed. cast.: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 141].
4. Véase M. FRIED, «Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet [Memorias pictóricas: Sobre la contención del pasado en Baudelaire y Manet]», en *Critical Inquiry* 10, 3 (marzo 1984), pp. 510-542; véase también su *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s [La modernidad de Manet, o el rostro de la pintura en torno a 1860]*, Chicago, University of Chicago Press, 1996). Los siguientes párrafos se los debo a «Memorias pictóricas».
5. Prefiero el término «supervivencia» como una persistencia de tales significados, un *Nachleben* o «vida póstuma» en el sentido de Aby Warburg (más de esto en lo que sigue). Christopher Pye me llamó la atención sobre el hecho de que tanto el cuadro de Géricault como el de Delacroix tematizan también la supervivencia, y Eduardo Cadava sobre el de que un significado soterrado de «tradición», quizá relevante aquí, es «traición».
6. ¿Podrían algunos de los elementos mnemotécnicos que Frances Yates rastreó desde la Antigüedad hasta el Renacimiento en su clásico *The Art of Memory* (Londres, Routledge, Kegan and Paul, 1966) [ed. cast.: *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974] tener su continuidad en el museo moderno?
7. M. Fried, «Painting Memories», cit., pp. 526-530.
8. Baudelaire, carta de 1865 a Manet, en *Correspondance*, 2 vols., París, 1973, vol. 2, p. 497. En algunos aspectos, Jeff Wall regresa a este punto crucial de Manet y lo señala como dinámica de su propia práctica pictórica.
9. Sobre esta estructura edípica en la pintura francesa del siglo XIX, véase N. BRYSON, *Tradition & Desire: from David to Delacroix*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 [ed. cast.: *Tradición y deseo: de David a Delacroix*, Madrid, Akal, 2002]], y T. CROW, *Emulation: Making Artists in Revolutionary France*, New Haven, Yale University Press, 1995 [ed. cast.: *Emulación: la formación de artistas en la Francia revolucionaria*, Madrid, Visor, 2002].
10. T. W. ADORNO, *Prisms*, trad. ingl. S. y S. Weber, Cambridge, MIT Press, Cambridge, 1981, p. 177 [ed. cast.: *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 90].
11. *Ibid.*, p. 175 [ed. cast. cit.: p. 187].
12. *Ibid.*, p. 179; M. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 2 vols., París, Éditions Gallimard, vol. 2, pp. 62-63 [ed. cast.: *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza, 1984, p. 250]. Esta breve reflexión sobre el museo se produce en medio de una larga meditación sobre partidas y llegadas, sobre descontextualizaciones y recontextualizaciones, y sus efectos sobre el hábito y la memoria. «En este respecto como en cualquier otro», escribe Proust, «nuestra época está infectada por la manía de mostrar las cosas sólo en el entorno que les pertenece a ellas, suprimiendo por tanto lo esencial, el acto de la mente que las aisló de ese entorno».
13. *Ibid.*
14. G. LUKÁCS, *History and Class Consciousness*, trad. ingl. R. Livingstone, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986, p. 110 [ed. cast.: *Historia y conciencia de clase*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 154].
15. Sobre las crisis de la memoria, véase R. TERIDMAN, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis [Pasado presente: la modernidad y la crisis de la memoria]*, Ítaca, Cornell University Press, 1993. En «La destrucción de la tradición: sobre la biblioteca de Alejandría», *October* 100 (primavera 2002), Daniel Heller-Roazen sostiene que, con respecto al archivo (a la vez biblioteca y museo), la pérdida mnemónica es fundacional, no catastrófica, que la crisis de la memoria es su *raison d'être* natural. Pero estas crisis tampoco ocurren únicamente en puntos particulares de presión en la historia (más sobre esto *infra*).
16. La última obra de Alois Riegl —digamos el Riegl de *El culto moderno a los monumentos* (1903)— podría servir lo mismo aquí.
17. Por no mencionar, en el caso de Wölfflin especialmente, en nombre de la obra original, la subjetividad singular, la cultura natural, etc.
18. H. WOLFFLIN, *Principles of Art History: The Problem of Development of Style in Later Art* [1915], trad. ingl. M. D. Hottinger, Nueva York, Dover, 1950, p. 229 [ed. cast.: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 446]. Ésta no es sólo la sensación hegeliana de que el arte es «una cosa del pasado» y de que la historia del arte está atrasada por definición. De lo que aquí se trata es de la lógica redentora descrita en la dialéctica de la reificación y la reanimación (más sobre esto *infra*).

19. M. WARBURG, «On Heinrich Wölfflin», *Representations* 27 (verano 1989), p. 176.
20. 1915 es el año en que Malevich expone sus primeros cuadros suprematistas y Tatlin sus primeros relieves constructivistas, dos intentos iniciales de superar absolutamente el discurso sobre el estilo, especialmente su codificación de las formas burguesas de producción y recepción; el año en que Duchamp se inventa el término «ready-made» en Nueva York, un modelo de arte que se burla del discurso sobre el estilo, especialmente de su codificación de la subjetividad singular y la obra original; y el año en que Picasso vuelve a pintar *à la Ingres*, es decir, a una especie de pastiche posmoderno *avant la lettre* que complica cualquier explicación histórica de los estilos (mucho más que el eclecticismo del siglo XIX que preocupaba a Wölfflin). Sin embargo, si el formalismo wölffliniano no se ocupa del arte de vanguardia, algunos de sus continuadores pensarían que se podía adaptar a la «pintura moderna», primero francesa, luego americana. Por ejemplo, Greenberg y Fried extrajeron de tal pintura una «dialéctica de la modernidad» que es expresamente wölffliniana. La impulsaba la misma dinámica de debilitamiento en la percepción y de resolución de problemas en la forma que Wölfflin veía funcionar en su historia de los estilos, y también estaba empeñada otra vez en la reanimación del arte y la mirada contra la reificación —contra la reificación del «kitsch» (para Greenberg) y la «teatralización» (para Fried), es decir, la reproducción mecánica y la cultura mercantil—, todo al servicio de la unidad formal y la continuidad histórica. Sobre la «dialéctica de la modernidad» véase M. FRIED, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* [Tres pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella], Cambridge, Fogg Art Museum, 1965, reimpresso en *Art and Objecthood* [Arte y objetualidad], Chicago, University of Chicago Press, 1998.
21. Nosotros no nos enfrentamos ni a la amenaza fascista ni a la guerra mundial por las que Wölfflin y Warburg tuvieron que pasar, pero hay algunos paralelismos con la crisis de hace casi un siglo: un reto mucho más profundo a la tradición eurocéntrica, una transformación igualmente dramática de las bases tecnológicas de la sociedad, una mayor extensión del imperio capitalista, etc.: lo bastante, desde luego, para provocar una ansiedad renovada con respecto a la estructura de la memoria de las prácticas artísticas y los discursos históricos hoy en día. Esta ansiedad es efectivamente tratada —no meramente activada— en dos recientes intervenciones en la metodología de la historia del arte: *The Judgement of Paris* [El juicio de París] de H. DAMSCH, que emite un «juicio» específico sobre la historia del arte, y *The Intelligence of Art* [La inteligencia del arte] de T. CROW, que registra una «inteligencia» específica del arte; véase *The Judgment of Paris* [1992], trad. ingl. J. Goodman, Chicago, University of Chicago Press, 1996, y *The Intelligence of Art*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999. Por medios diferentes ambos autores se ocupan de la lógica transformacional no immanente al arte pero no obstante particular de él. De ahí que no vean el arte como autónomo pero sí vean la historia del arte como distintiva. Y el espíritu de Warburg se cieme sobre ambos textos, explícitamente en el de Damisch. En términos de modelos disciplinarios de hoy en día, en su disfraz formalista Wölfflin es inaceptable; también Panofsky, al menos en su disfraz iconográfico, para el campo moderno. Durante el apogeo de la posmodernidad, se volvió a llamar a Riegl, debido a su interés por las formas marginales y los periodos descuidados, al servicio de la crítica canónica, de manera que ya existe una industria del último Riegl. Pero Warburg se ha vuelto atractivo por razones que van más allá del proceso de eliminación. Ciertamente, sus problemas personales despertaron el interés de nuestros tiempos traumáticos, como también su profundo interés en la supervivencia mnemónica de la imagen, por muy problemática que pueda ser su casi combinación de lo mnemónico y lo traumático. Más importante es que su amplio método ofrezca una interdisciplinariedad en el seno de la historia del arte que afecte a nuestras preocupaciones, tanto psicoanalíticas como antropológicas, las cuales extienden también la disciplina.
22. E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1955, p. 19 [ed. cast.: *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983, p. 32].
23. *Ibid.*, p. 24 [ed. cast. cit.: p. 37]. Esta formulación delata una preocupación hegeliana por la disciplina: cómo puede el gran arte ser a la vez «una cosa del pasado» y estar a disposición de la conciencia contemporánea. Sobre este punto véase M. POUPO, *The Critical Historians of Art*, New Haven, Yale University Press, 1982 [ed. cast.: *Los historiadores del arte críticos*, Madrid, Visor, 2001], especialmente la introducción.
24. W. BENJAMIN, *Illuminations* [Iluminaciones], ed. H. Arendt, Nueva York, Schocken Books, 1969, p. 255.
25. *Ibid.*, p. 224.
26. S. KRACAUER, *The Mass Ornament*, trad. y ed. ingl. T. Y. Levin, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995, p. 81. Warburg establece un puente entre nuestras segunda y tercera relaciones archivales; y para profundizar en la tercera, que aquí he asociado con Benjamin y Panofsky, debería desarrollarse una pareja formada por Kracauer y Warburg, que se complementan misteriosamente con respecto a la relación entre lo fotográfico y lo mnemónico; pero B. COCHLON ya lo ha hecho, brillantemente, en «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archiv» [El Atlas de Gerhard Richter: El archivo anómico], *October* 88 (primavera 1999).

27. *Ibid.*, p. 257.
28. Sobre esta relación véase D. HOLLIER, «On Paper» [Sobre papel], en C. Davidson (ed.), *Anymore* [Ya no], Nueva York, Any Foundation, 2001. Véase también R. KRAUSS, «Postmodernism's Museum without walls» [El museo sin muros de la posmodernidad], en R. Greenberg *et al.*, *Thinking about Exhibitions* (Pensar sobre las exposiciones), Nueva York, Routledge, 1996. El «museo sin muros» es una desafortunada traducción de *le musée imaginaire*. Para una crítica contemporánea del concepto véase G. DUTHUIT, *Le musée imaginable*, Paris, Librairie José Corti, 1956.
29. Sin embargo, esto también está implícito en el ensayo sobre «la obra de arte», aunque la mayoría de los comentaristas lo pasen por alto. «En la época de su origen, de un cuadro medieval de la Virgen María aún no se podía decir que fuera «auténtico», escribe Benjamin en una nota al pie. «Sólo se hizo «auténtico» durante los subsiguientes siglos y quizá de la manera más fuerte durante el último.» (*Illuminations*, cit., p. 243).
30. A. MALRAUX, *Les Voix of Silence* [Las voces del silencio], trad. ingl. S. Gilbert, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 112.

Todo lo que queda de Esquilo es su genio. Sucede lo mismo con las figuras que en la reproducción pierden su significación como objetos y su función (religiosa o de otra índole); sólo las vemos como obras de arte y sólo nos transmiten el talento de su creador. Casi podríamos llamarlas no «obras» sino «momentos» de arte. Por diversos que sean, todos estos objetos... hablan del mismo empeño; es como si una presencia no vista, el espíritu del arte, estuviera planteando a todos la misma exigencia, de la miniatura al cuadro, del fresco a la vidriera, y luego, en ciertos momentos, abruptamente indicara una nueva línea de avance, paralela o abruptamente divergente. Sucede así que, gracias a la unidad más bien especiosa impuesta por la reproducción fotográfica a una multiplicidad de objetos que van desde la estatua hasta el bajorrelieve, desde los bajorrelieves a las impresiones de sellos y de éstas a las placas de los nómadas, un «estilo babilónico» parece emerger como una unidad real, no una mera clasificación: como algo que se asemeja más bien al estilo de vida de un gran creador. Nada transmite de manera más vívida y fascinante el concepto de un destino configurando los fines humanos que los grandes estilos, cuyas evoluciones y transformaciones parecen como largas cicatrices que el Hado ha dejado, al pasar, sobre la faz de la tierra.

31. *Ibid.*, p. 13. Malraux dista de estar solo en este modo totalizador; éste fue un momento de grandes especulaciones sobre el arte y la arquitectura,

- debidas a Siegfried Giedion, Gyorgy Kepes, Henri Focillon, Joseph Schlinger, o Alexander Dorner, entre otros.
32. No es ningún accidente que mi explicación de las relaciones archivales se corresponda, en sentido laxo, con la periodización del espectáculo propuesta por Guy Debord, T. J. Clark y Jonathan Crary.
33. M. FOUCAULT, «Fantasia on the Library» [Fantasia sobre la biblioteca], en *Language, Counter-Memory, Practice* [Lenguaje, contra-memoria, práctica], Itaca, Cornell University Press, 1977, pp. 92-93.
34. J. BAUDRILLARD, *For a Critique of the Political Economy of the Sign* [Para una crítica de la economía política del signo], trad. Ch. Levin, St. Louis, Telos Press, 1981, p. 186. La explicación más incisiva de esta dialéctica sigue siendo M. TAFURI, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development* [1973] [Arquitectura y utopía: Diseño y desarrollo capitalista], trad. ingl. B. L. La Penta, Cambridge, Mass., MIT Press, 1979. Sobre la «mediación» de la arquitectura moderna, véase B. COLOMINA, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* [Privacidad y publicidad: La arquitectura moderna como medio de comunicación], Cambridge, MIT Press, 1994. Véase también el capítulo 2.
35. De alguna manera, el museo contemporáneo (el Guggenheim es el buque insignia de esta nueva flota) reconcilia perversamente la oposición dialéctica que Malraux y Benjamin fueron los primeros en presentar. Por un lado, una versión de lo imaginado por Malraux, el Museo virtual sin Muros, se ha convertido en una realidad con el museo electrónico, los museos *on-line*. Por otro, una versión de lo que Benjamin previó, un cine más allá de los museos, se nos devuelve ahora dentro del museo en forma de diseños de exposición calculados para fluir cinemáticamente o manar como páginas web. De esta manera, además, la institución del arte continúa conformándose en nuestras estructuras de intercambio, reformadas en torno al paradigma visual-digital del sitio web. Y son muchos los artistas y arquitectos que, bien afirmativa, bien críticamente —a pesar de que lo que en este contexto podría considerarse crítico aún no está claro—, han seguido el ejemplo.

6. Antinomias en la historia del arte

1. Véase M. M. BAKHTIN y P. M. MEDVEDEV, *The Formal Method in Literary Scholarship*, trad. ingl. A. J. Wehrle, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985, pp. 41-53 (ed. cast.: *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 89-106). Sobre la discutida autoría de este texto véase el prólogo de W. Godzich.

2. Por supuesto, el reconocimiento de otras *Kunstwollen* en la historia del arte era parcial en el mejor de los casos, y con frecuencia estaban integradas en los análisis hegelianos centrados en el arte occidental.
3. C. GREENBERG, «Modernist Painting» [«La pintura moderna»], *Art and Literature* 4 (primavera 1965), p. 199. Véase también la nota 20 del capítulo 5.
4. A. Malraux, *op. cit.*, p. 13. Malraux suele repetir esta celebración: «La Edad Media fue tan inconsciente de lo que para nosotros significa la palabra "arte" como Grecia y Egipto, que [sic] no tenían ninguna palabra para ello. Para que este concepto naciera, fue necesario que las obras de arte se aislaran de sus funciones. ¿Qué vínculo común existía entre una "Venus" que era Venus, un crucifijo que era Cristo crucificado y un busto? Pero entre tres "estatuas" se puede establecer un vínculo» (p. 53).
5. A menudo este supuesto ontológico se extendía a los medios que lo desafiaban, como el cine, que ahora parece desaparecer, en su pasado, en formas afines de atracción popular y, en su presente, en nuevas formas de tecnologías digitales.
6. M. Podro, *op. cit.* Con frecuencia la diferencia entre los métodos semiótico e histórico-social se entiende como otra versión de esta separación (lo que no es así).
7. C. LÉVI-STRAUSS, *Introduction to the Work of Marcel Mauss (Introducción a la obra de Marcel Mauss)* [1950], trad. F. Baker, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1987, pp. 60-63. Como el primordial asesino del padre en Freud, este origen es evidentemente heurístico, externo al mismo sistema que funda.
8. *Ibid.*, p. 55.
9. De esta oposición —psicológico o social, estructura o historia, Freud o Marx, Lacan o los historicistas— hay muchas variaciones y muchos intentos de reconciliarla. Quizá, como predetermina todas las versiones, la oposición es el problema, y a menudo cuando más productiva es una teoría es cuando rompe esta oposición o cuando se rompe su propia estructura de oposición.
10. E. PANOFSKY, «The Concept of Artistic Volition» [«El concepto de volición artística»] [1920], en *Critical Inquiry* (otoño 1981).
11. En ambos casos una figura o agente es introducido de contrabando para animar o bien el texto o bien el contexto y así conectar ambos. Extraída de Erwin Cassirer, Panofsky desarrolla la «forma simbólica» en textos tempranos como «La historia de la teoría de las proporciones humanas como una reflexión sobre la historia de los estilos» (1921) y «La perspectiva como forma simbólica» (1924-1925).
12. H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 1 [ed. cast. cit.: p. 24].
13. Esto no es cuestionar que estos términos registren diferencias significativas, sino preguntar cómo se registran. ¿Había un motivo ario en la refor-

- mulación decimonónica de la historia del arte como disciplina, como la había, según Martin Bernal, en la reformulación decimonónica de los clásicos como disciplina? Véase su *Black Athena*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1987 [ed. cast.: *Atenea negra: las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*, Barcelona, Crítica, 1993].
14. M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972, prefacio no paginado [ed. cast.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 13-14].
15. *Ibid.*, pp. 1, 2 [ed. cast. cit.: pp. 15, 16].
16. Por ejemplo, la atribución de un género al sujeto ahora se señala casi automáticamente, pero sólo como una construcción social; rara vez se reconoce la intransigencia de una sexualidad, un inconsciente o cualquier otra «sustancia» que pudiera exceder lo históricamente específico.
17. En los estudios visuales hay una áspera división entre proyectos que a la nuevo historicismo se ocupan de la genealogía del sujeto y proyectos que a la estudios culturales se ocupan de los medios de comunicación populares y las expresiones subculturales, de los cuales paso a ocuparme a continuación.
18. Por supuesto, los estudios culturales no constituyen una entidad singular, dividida como está por sus diferentes formaciones en Gran Bretaña y Norteamérica. Para una antología representativa véase C. NELSON *et al.*, *Cultural Studies (Estudios culturales)* (Nueva York, Routledge, 1992). Para un panorama general de los estudios visuales consúltese N. MIRZÖFF, *An Introduction to Visual Culture*, Nueva York, Routledge, 1999 [ed. cast.: *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003].
19. Entre los estudios recientes de Riegl se incluyen M. IVERSEN, *Alois Riegl: Art History and Theory (Alois Riegl: Historia y teoría del arte)*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993, y M. OLIN, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art (Formas de representación en la teoría del arte de Alois Riegl)*, University Park, University of Pennsylvania Press, 1992. Entre las traducciones recientes de Warburg se incluyen *The Renewal of Pagan Antiquity (La renovación de la Antigüedad pagana)*, ed. K. Forster, Los Angeles, Getty Research Institute, 1998, e *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America (Imágenes de la región de los indios Pueblo de Norteamérica)*, trad. ingl. y ed. M. P. Steinberg, Ítaca, Cornell University Press, 1995.
20. N. BRYSON, M. A. HOLLY y K. MOXEY, los editores de *Visual Culture: Images and Interpretations (La cultura visual: imágenes e interpretaciones)*, Hanover, University Press of New England, 1994, proponen una «historia de las imágenes» en la Introducción. En «What do Pictures Really Want?» [«¿Qué quieren realmente las imágenes?»], *October* 77 (verano

- 1996). W. J. T. MITCHELL sustituye «el estudio de la pericia visual humana». Para críticas de la versión inicial de mi crítica aquí (también publicada en *October* 77), véase D. CRIMP, «Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Studies» [«Conseguir el Warhol que nos merecemos: los estudios culturales y los estudios raros»], en *Visual Arts and Culture* [Artes y cultura visuales], vol. 1, parte 2, 1999, y K. MOXEY, *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History* [La práctica de la persuasión: paradoja y poder en la historia del arte], Ítaca, Cornell University Press, 2001. En *Picture Theory* [Teoría pictórica], Chicago, University of Chicago Press, 1994, MITCHELL escribe sobre un «giro pictórico».
21. De este problema en la práctica artística me ocupó en «The Artist as Ethnographer», en *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996 [ed. cast.: «El artista como etnógrafo», en *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001].
22. M. SAHLINS, *The Critique of Practical Reason* [La crítica de la razón práctica], Chicago, University of Chicago Press, 1976.
23. Éste es un análisis reductivo de la antropología, lo admito, pero es que estos intercambios son reductivos. Parecen seguir un principio gastado de discurso. Primero algunos antropólogos adaptaron métodos postestructuralistas de la crítica literaria a la reformulación de la cultura como texto justo cuando la crítica literaria había agotado este modelo. Luego algunos críticos literarios adaptaron métodos etnográficos para la reformulación de textos como *culturas* en miniatura: justo cuando la antropología estaba a punto de sustituir este modelo por otros que se concentran en el Estado, los códigos legales, etc. El intercambio interdisciplinar de bienes dañados provoca una pregunta obvia: si los giros textual y etnográfico pivotaban sobre un solo modelo, ¿hasta qué punto podían ser interdisciplinarios los resultados? Más específicamente, si los estudios culturales, el nuevo historicismo y los estudios visuales suelen introducir de contrabando un modelo etnográfico (cuando no sociológico), ¿podría «la ideología teórica corriente tácitamente inherente a la «consciencia» de todos estos especialistas estar... oscilando entre un vago espiritualismo y un positivismo tecnocrático?» (L. AUBUSSER, *Philosophy and the Spontaneous Ideology of the Scientists and Other Essays* [La filosofía y la ideología espontánea de los científicos, y otros ensayos], Londres, Verso, 1990, p. 97). En la versión inicial de este texto escribí sobre una «envidia cultural», en *Academic Instincts* [Instintos académicos] (Princeton, Princeton University Press, 2001). M. GAMBER escribe del fenómeno general de la «envidia de las disciplinas».
24. Ésta es la tendencia de F. JAMISON en *The Cultural Turn* [El giro cultural], Londres, Verso, 1998, y yo soy de la misma opinión.

25. B. STAFFORD, *Body Criticism* [Crítica del cuerpo], Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
26. B. STAFFORD, *Good Looking: Essays on the Virtue of Images* [La buena apariencia: Ensayos sobre la virtud de las imágenes], Cambridge, Mass., MIT Press, 1996, cubierta. Véase también su *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting* [La analogía visual: la consciencia como el arte de conectar], Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.
27. B. Stafford, *Body Criticism*, cit., pp. 472, 475.
28. La hipótesis de lo visual ya es activa en la historia del arte, no sólo en su tecnología (de nuevo la abstracción fotográfica en el estilo: *le musée imaginaire*), sino también en su teleología, pues, en un análisis casi rieglano, la historia del arte es una larga, complicada sublimación de lo táctil en lo óptico. Aquí de nuevo el arte moderno no se opone necesariamente a la historia del arte, pues, en un análisis formalista, este arte también contribuye a purificar lo pictórico en términos de lo óptico; es decir, a trazar el mapa de las impresiones de la retina sobre el soporte del cuadro (p. ej., la pintura de Robert Delaunay). Aparte de su interés artístico, esta pureza tiene una función social: salvar el arte moderno de su corrupta, doble cultura de masas. Sin embargo, la rarefacción de los efectos ópticos y la fetichización de los significantes visuales no son muy ajenos al espectáculo capitalista: son fundamentales para éste. De la misma manera, pues, los estudios visuales pueden anticipar más que seguir resistiéndose a la hipótesis de lo visual y a la desencarnación del espectador hoy en día. La inadvertida duplicación de la cultura espectacular por la pintura de posguerra fue en primer lugar señalada por L. STEINBERG en *Other Criteria* [Otros criterios], Nueva York, Oxford University Press, 1972, pero véase también R. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993 [ed. cast.: *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997].
29. M. HUBERGER, *The Question Concerning Technology and Other Essays* [La cuestión de la tecnología y otros ensayos], trad. ingl. W. Lovitt, Nueva York, Harper & Row, 1977, p. 133 [ed. cast.: *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1969, pp. 82-83]. Este humanista refuerza el ámbito de la capacidad humana como un dominio dado para medir y ejecutar, con el propósito de adquirir dominio sobre lo que es en cuanto un todo» (p. 132 [ed. cast. cit.: p. 82]).
30. M. PERNIOLA, *Enigmas*, trad. ingl. C. Woddall, Londres, Verso, 1995, pp. 65-66.
31. Quizá el mito primordial de este mundo es la «interactividad»; en relación con el museo se nos vende como una capacidad para explorar sus galerías a distancia, para obtener información sobre su colección, etc. Pero esta relación no es tanto «interactiva» como «interpasiva».

32. Durante las últimas dos décadas las ciencias se han reequipado en torno a la biología, y las prioridades de instituciones como las universidades se han ajustado a la demanda: como antes la física, ahora la cuchara que remueve el cóctel es la biología.
33. A. VIDLER, 'Warped Space: Architecture and Anxiety in Digital Culture' [El espacio deformado: arquitectura y ansiedad en la cultura digital], conferencia en el Instituto Power de la Universidad de Sidney, 2000:

Ostensiblemente, es poco lo que distingue la ventana [perspectivista] de Alberti de una pantalla de ordenador, como poco es lo que diferencia una axonométrica del siglo xviii de Gaspard Monge de un esqueleto alámbrico de dinosaurio generado por Industrial Light and Magic. Lo que, sin embargo, ha cambiado es la técnica de la simulación y, algo aún más importante, el lugar o posición del sujeto o del «espectador» tradicional de la representación. Entre el espacio virtual contemporáneo y el espacio moderno existe una aporía formada por la naturaleza autogenerativa del programa de ordenador y su ceguera real a la presencia del espectador. En este sentido, la pantalla no es una imagen, y desde luego no un sucedáneo de ventana, sino más bien una posición ambigua y no fija para un sujeto.

34. Un peligro con respecto al museo consiste en lo siguiente: el museo no es sólo un depósito de diferentes objetos; es también un archivo de diferentes miradas o enfoques; y éstos también podrían enromarse en la transformación en información.
35. M. FOUCAULT, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Nueva York, Random House, 1970, p. xv [ed. cast.: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1978, p. 1].
36. *Ibid.*, p. xvi [ed. cast. cit.: p. 2].
37. Hablando del Ser, Heidegger consideraría este archivo alejandrino como el epitome de «la reserva constante» fundamental para toda tecnología, de la cual «el hombre en medio de la privación de objetos no es nada más que el cliente». Hablando del Viejo Mundo, un George Steiner podría verlo como el destino manifiesto de América, la tierra no de los territorios abiertos, sino de los centros comerciales museo que simulan residuos de las culturas europeas. Pero es difícil estar de acuerdo con estos ultra-conservadores. Más aún, este alejandrismo dista de ser completo, y quizá permita otros usos (y abusos) todavía no previstos. Así también, como GREENBERG sostuvo hace mucho tiempo en «The Avant-Garde and Kitsch» [«La vanguardia y el kitsch»] (1939), «la vanguardia se mueve mientras que el alejandrismo permanece quieto. Y esto precisamente es lo que justifica los métodos de la vanguardia y los hace necesarios». Éste

sigue siendo el caso hoy en día, incluso si el terreno del compromiso ha cambiado. Véase HEIDEGGER, *The Question Concerning Technology (La cuestión de la tecnología)*, p. 27; G. STEINER: «The Archives of Eden» [«Los archivos del Edén»], *Salmagundi* 50-51 (otoño 1980-invierno 1981); C. GREENBERG, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 8 [ed. cast.: *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 20].

Todos estos tropos son orientalistas —la «enciclopedia china» en Borges y Foucault, mi «nueva Alejandría», el «efecto egipcio» en Perniola (éste se remonta, en la fotografía y en los estudios sobre el cine, a André Bazin sobre el «efecto momia» de estos medios)—. Es decir, proyectan una «esencia de muerte sobre otro lugar, cuando esta esencia de muerte está misteriosamente en Occidente. En «The Literature Considered as a Dead Language» [«La literatura considerada como una lengua muerta»], D. HOLLER sostiene «que el régimen de lo misterioso en cuyo seno opera el posmodernismo es la misma definición de clasicismo». Incluso las literaturas neonacionales que propugnan un modelo romántico de tradiciones orales no pueden escapar al estatus clásico de lenguas muertas. «Llamémoslo el efecto irrealidad: el confuso citacionismo que da lugar a una especie de pompeización generalizada» (en M. Brown [ed.], *The Uses of Literary History (Los usos de la historia literaria)*, Durham, Duke University Press, 1995, pp. 233-241). El «efecto irrealidad», esta cualidad no muerta, ocupa también el primer plano, técnica y temáticamente, en gran parte de la fotografía digital hoy en día (estoy pensando en obras recientes de Jeff Wall y Andreas Gursky, entre otros), en las que lo misterioso se convierte casi en rutina.

Como se ha sugerido más arriba, una de las principales manifestaciones de este nuevo alejandrismo es la presuposición posthistórica de gran parte de la producción, la recepción y la exhibición del arte. Dada esta disfuncionalidad del museo, la iconografía y las temáticas regresan, y los únicos gestos «subversivos» son las ordenaciones idiosincrásicas de las obras. Pero ya no hay ninguna norma narrativa que subvertir, ni cronológica ni de otra clase; de hecho, esta clase de «subversión» es la norma: otra versión de una rutinización rampante. Para muchos esto es bueno: permite la diversidad. Pero, visto desde otro ángulo, favorece una indiferencia roma, una incommensurabilidad anquilosada, precisamente un nuevo alejandrismo. No lloro la pérdida de la vieja dimensión historicista del museo de arte y de la historia del arte, pero las actuales opciones posthistóricas tampoco me gustan. Tal como están las cosas, muchas veces parecemos estar inundados por la doble estela de la modernidad y de la posmodernidad (más sobre esto en el capítulo 8).

38. Véase M. POTRO, *op. cit.*, *passim*.

39. Walter Benjamin, cartas a Fritz Radt (fechadas «Múnich, 21 de noviembre de 1915» y «Múnich, 4 de diciembre de 1915», el año en que se publica

- ron los *Conceptos fundamentales de la historia del arte*), citadas en T. Y. LEVIN, «Walter Benjamin and the Theory of Art History» [«Walter Benjamin y la teoría de la historia del arte»], *October* 47 (invierno 1988), p. 79.
40. M. Fried, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, cit., p. 9. Tal como aquí se define, este sentido «alerta» de la autonomía parece más compensatorio que dialéctico; también parece estar esculpido en relieve por la misma «convicción» de que, según Fried, el arte moderno debe también inspirarse en el sujeto. Es decir, la convicción sugiere una dependencia del objeto artístico, incluso una devoción por él, que podría convertir al objeto menos en un espejo ideal del sujeto que en un soporte protésico que este sujeto necesita, desea, fetichiza (más sobre esto en el capítulo 7).
 41. Ésta es una de las razones por las que el psicoanálisis podría reforzar más que revelar la inflación de lo imaginario en la cultura visual. Véase KRALIS, «Welcome to the Cultural Revolution» [«Bienvenidos a la Revolución Cultural»], *October* 77 (verano 1996).
 42. Véase W. J. T. Mitchell, «What do Pictures Really Want?» [«¿Qué quieren realmente las imágenes?»], cit. Uno podría decir lo mismo sobre otras cualidades humanas proyectadas sobre imágenes. Por ejemplo, tras una conversación con Benjamin sobre el aura, Brecht la descalificó en su diario como «una carga de misticismo» (25 julio 1938, *Journals 1934-1955*, ed. J. Willett, trad. ingl. H. Morrison, Nueva York, Routledge, 1996, p. 10). Para una historia de tal proyección, véase D. FISHERBERG, *The Power of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
 43. K. MARX, *Capital*, vol. I, trad. ingl. B. Fowkes, Nueva York, Vintage Books, 1977, p. 165 [ed. cast.: *El capital*, vol. I, Madrid, Akal, 2000].
 44. Véase la extraordinaria genealogía del fetichismo en W. PIETZ, «The Problem of the Fetish» [«El problema del fetiche»], *Res* 9, 13, 16 (1986-1988), así como mi «The Art of Fetishism» [«El arte del fetichismo»], en E. Apter y W. Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse [El fetichismo como discurso cultural]*, Ítaca, Cornell University Press, 1993. Para una lógica paralela en la bibliografía americana sobre el sujeto blanco posesivo —aquel cuya presencia requería la no presencia sustentante del esclavo negro—, véase T. MORRISON, *Playing in the Dark [Jugando en la oscuridad]*, Nueva York, Random House, 1993.
 45. Cf. DE BROSSES, *Du culte des dieux fétiches*, Ginebra, 1769; I. KANT, «What is Enlightenment?», en D. Simpson (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism [Estética y crítica literaria alemanas]*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 24-34 [ed. cast.: *¿Qué es ilustración?*, Madrid, Tecnos, 2002, pp. 17-25].
 46. G. BATAILLE, «L'Esprit moderne et le jeu des transpositions» [«El espíritu moderno y el juego de las transposiciones»], *Documents* 8 (1930).

47. Considérese a este respecto el lenguaje de la revolución electrónica de los años ochenta y noventa: todos los tropos alucinógenos y aleatorios con que la realidad virtual e internet se nos presentaron por primera vez. La exploración de las autopistas de la información se prometió como la exploración de la mente, y en «la era de la cibernética» una de las principales fronteras del capitalismo sigue siendo el inconsciente.

7. Críticos de arte in extremis

1. A. NEWMAN, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, Nueva York, SoHo Press, 2000. Salvo indicación en contrario, todas las citas provienen de esta fuente.
2. La formulación más sucinta es esta de Donald Judd en 1964: «El arte europeo no me interesa en absoluto y creo que está acabado» (B. GLASER, «Questions to Stella and Judd» [«Preguntas a Stella y Judd»], en G. Battcock (ed.), *Minimal Art [Arte minimalista]*, Nueva York, Dutton, 1968, p. 154).
3. C. Greenberg, «Modernist Painting», cit., p. 199.
4. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism [Ensayos y críticas completos]*, ed. J. O'Brian, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1986; *Partisan Review* 7 (julio-agosto 1940), p. 310.
5. Sobre esta dialéctica véase el capítulo 5. Steinberg establece esta conexión en *Other Criteria [Otros criterios]*, Nueva York, Oxford University Press, 1972.
6. M. Fried, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, cit., p. 219.
7. Véase T. WOLFE, *The Painted Word*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1975 [ed. cast.: *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1999]. La crítica puede a veces servir como sucedáneo de la ambición artística en una época de declive artístico, lo cual dista de ser lo mismo que una «palabra pintada». La crítica puede también convertirse en una forma esencial por sí misma. Para una nueva generación de jóvenes artistas y críticos en los setenta, los textos de Roland Barthes, Michel Foucault y otros parecían más vitales —ciertamente más significativos— que la mayor parte del arte contemporáneo.
8. Véase R. MORRIS, «Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the motivated» [«Algunas notas sobre la fenomenología del hacer: La búsqueda para los motivados»] [1970], en *Continuous Project Altered Daily [Proyecto continuo diariamente alterado]*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
9. M. Fried, *Art and Objecthood*, cit., p. 101.
10. Thomas Crow en H. FOSTER (ed.), *Discussions in Contemporary Culture [Debatos sobre la cultura contemporánea]*, Nueva York, New Press, 1987, p. 7.

11. T. ADORNO, *Aesthetic Theory*, trad. ingl. R. Hullot-Kentor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 1 [ed. cast.: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004].

8. Este funeral es por el cadáver equivocado

1. H. WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. ix (esta observación data de 1922) [ed. cast. cit.: p. 34]. Dos puntos de clarificación. Primero, ésta es una cuestión que sólo se refiere al final del arte como indicio de la historia, y aquí las expectativas se pusieron demasiado altas para empezar. Y, segundo, el arte podría seguir representando a la contemporaneidad en algunos aspectos, pero no definirla.
2. D. JUDY, «Specific Objects» [Objetos específicos], en *Complete Writings [Escritos completos]*, Nueva York y Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1974, p. 184. Véase J. KOSUTH, «Art and Philosophy I y II» [Arte y filosofía I y II], en *Studio Internacional* (octubre/noviembre 1969). Véase también T. DE DUVE, «The Monochrome and the Blank Canvas» [El monocromo y el lienzo en blanco], en *Kant after Duchamp [Kant después de Duchamp]*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996, y R. KRAUSS, *A Voyage on the North Sea [Un viaje por el mar del Norte]*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
3. Véase, entre otros textos, A. DANTO, *Philosophical Disenfranchisement of Art [La inhabilitación filosófica del arte]*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, y *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997 [ed. cast.: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002]. El primer título podría ser vertido más precisamente como «rehabilitación artística de la filosofía». La ruptura de una modernidad formalista propició las tesis del fin del arte en los años sesenta y el advenimiento de una posmodernidad poshistórica las amplió en los ochenta.
4. Véase V. BURGIN, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity [El fin de la teoría del arte: Crítica y posmodernidad]*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press International, 1986, y F. JAMESON, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., y *The Cultural Turn*, cit., Jameson pasa revista a las tesis del fin del arte en *The Cultural Turn*, y P. ANDERSON a las tesis del fin de la historia en *A Zone of Engagement [Una zona de compromiso]*, Londres, Verso, 1992.
5. Véase R. KRAUSS, «Sculpture in the Expanded Field», en H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, cit.
6. G. Debord, *The Society of the Spectacle*, cit., p. 136 [ed. cast.: cit., p. 158].
7. Véase B. BUCHLOH, *Neo-Avantgarde and Culture Industry [La neovanguardia y la industria de la cultura]*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000, y H. Foster, *The Return of the Real*, cit. [ed. cast. cit.].
8. T. ADORNO, *Negative Dialectics*, trad. ingl. E. B. Ashton, Nueva York, Continuum, 1973, p. 3 [ed. cast.: *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, 2004].
9. K. MARX, «Theses on Feuerbach», en *The German Ideology*, Nueva York, International Publishers, 1978, p. 123 [ed. cast.: *Tesis sobre Feuerbach*, Madrid, Alhambra, 1985, p. 109]. «Quizá», comenta Adorno, «fue una interpretación inadecuada la que prometió que sería puesta en práctica» (*Negative Dialectics*, cit., p. 3).
10. S. DOUGLAS, citado en S. WATSON *et al.*, *Stan Douglas*, Londres, Phaidon Press, p. 28.
11. Más precisamente, el recurso formal del arte pasado (p. ej., el empleo de la enigmática parte del cuerpo por parte de Duchamp y el surrealismo) marca una inflexión en la política contemporánea sobre la raza y la sexualidad, y viceversa.
12. Véase H. BLOOM, *The Anxiety of Influence: A theory of Poetry [El éxtasis de la influencia: Una teoría de la poesía]*, Nueva York, Oxford University Press, 1973. La frase «éxtasis de la influencia» se la tomo prestada a mi colega en Princeton Elaine Showalter.
13. Este ensombrecimiento adopta muchos humores diferentes. En *Los nombres* (1982), Don DeLillo tiene un personaje que dice: «Si fuese escritor... cómo me gustaría oír que la novela ha muerto. Qué liberador, trabajar en los márgenes, fuera de la percepción central. Tú eres el fantasma de la literatura. Estupendo». «Yo me sentía al mismo tiempo», escribe W. G. Sebald a propósito de una situación similar en *Los anillos de Saturno* (1995), «totalmente liberado y profundamente desmoralizado» (véase nota 27).
14. J. DERRIDA, *Specters of Marx*, trad. ingl. P. Kamuf, Nueva York, Routledge, 1994, pp. 10, 37 [ed. cast.: *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 24, 50]. Sólo hace una generación, los pensadores maestros del pensamiento de la modernidad—Marx, Freud, Nietzsche—fueron vueltos a poner de actualidad, con efectos radicales, por Althusser, Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze y otros. Hoy en día, tras el supuesto final del marxismo, los ataques a Freud y los flancos abiertos en Nietzsche, estas figuras siguen viviendo mucho más espectralmente, y a menudo se disfrazan de maneras que se derrotan a sí mismas (p. ej., a Marx se lo reescribe como filósofo, a Freud como crítico literario). Estas sombras no parecen acechar ya a mucho ni a muchos, y los intelectuales ahora se concentran en las «huellas» y los «vestigios». En *El ocaso de los dioses*, Nietzsche escribió sobre la influencia de los «hombres póstumos»: ¿nos hemos convertido nosotros en postpóstumos?
15. Jon Bird en J. LINGWOOD (ed.), *House [Casa]*, Londres, Phaidon Press and Artangel Trust, 1995.
16. *Ibid.*

17. El texto clásico sobre lo asincrónico es E. BLOCH: «Non-Contemporaneity and Obligation to its Dialectic» [«Acontemporaneidad y obligación para con su dialéctica»] (1932), en *Heritage of Our Times (La herencia de nuestro tiempo)*, trad. ingl. N. y S. Pace, Berkeley, University of California Press, 1991. R. KRAUSS ha elucidado el papel en Coleman y Kentridge de lo pasado de moda en «... And Then Turn Away» [«... Y entonces márchate»], *October* 81 (verano 1997); «Reinventig the Medium» [«Reinventando el medio»], en *Critical Inquiry* (invierno 1999); y «The Rock»: William Kentridge's Drawings for Projection» [«La roca»: Los dibujos para la proyección de William Kentridge], *October* 92 (primavera 2000). Todas estas prácticas demuestran que los nuevos medios no son necesariamente tecno-futuristas y antimnemónicos, sino todo lo contrario.
18. W. BENJAMIN, «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia», en *Reflections*, trad. ingl. E. Jephcott, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 181-182 [ed. cast.: «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 48-49]. De este pasaje me ocupé en *Compulsive Beauty (Belleza compulsiva)*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
19. W. BENJAMIN, «Paris, Capital of the Nineteenth Century», en *ibid.*, p. 161 [ed. cast. cit.: pp. 189-190].
20. Esta posición es distinta de la melancolía moderna de un Godard o un Wenders por la «muerte del cine»; lo que busca es movillizar esta «muerte».
21. Stan Douglas, citado en S. Watson *et al.*, cit., p. 116.
22. S. WATSON, «Against the Habitual» [«Contra lo habitual»], en S. Watson *et al.*, p. 46. Watson subraya la influencia del *topos* del hábito no solamente en Proust, sino en Samuel Beckett sobre Proust (en su breve texto de 1931 *Proust*).
23. Douglas, citado en *ibid.*, pp. 9, 29.
24. Jimmie Durham citado en L. MAIVEY *et al.* (eds.), *Jimmie Durham*, Londres, Phaidon Press, 1995. Estos artistas sugieren un equivalente artístico de la «literatura menor» definida por DELEUZE y GUATTARI en su estudio de 1975 *Kafka: Toward a Minor Literature (Kafka: Hacia una literatura menor)*, trad. ingl. D. Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986: «Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización del lenguaje, la conexión de lo individual y lo político, la disposición colectiva de la expresión».
25. Véase B. BUCHON, «The Sculpture of Everyday Life» [«La escultura de la vida cotidiana»], en A. Ruiz (ed.), *Gabriel Orozco*, Los Ángeles, Museum of Contemporary Art, 2000).
26. Véase M. NESBIT, «The Tempest» [«La tempestad»], *ibid.*
27. Una última versión de la resaca que se ha de mencionar aquí no es tan optimista. W. G. Sebald ha ofrecido su propio término para la estructura

del sentimiento dentro de esta condición, «vértigo» (*Schwindel*), en su novela de 1990 de ese nombre. Éste es un estado mental de la vida «en medio de los restos de nuestra propia civilización después de su extinción», tal como lo expresa en *Los anillos de Saturno* (1995). Es una melancolía que, paradójicamente, está desvinculada de su objeto perdido, pues hay demasiados objetos perdidos que buscar, tantos que produce vértigo (una vez más: «Me sentía al mismo tiempo totalmente liberado y profundamente desmoralizado»). En cierto sentido lo vertiginoso es una combinación de lo asincrónico y lo incongruente, de desplazamientos o desorientaciones en el tiempo y en el espacio, y las narraciones de Sebald a la vez activan este vértigo y tratan de sobrevivir a él. Como Gerhard Richter en su *Atlas*, un compendio de fotografías, privadas y públicas, Sebald construye su obra a partir de archivos de pasados personales transmitidos a través de pasados públicos. El resultado es un género inenarrable que a la vez es y no es de ficción, que vive más allá de estos géneros tal como los textos premodernos vivían antes de ellos. De especial interés aquí es el empleo de fotografías banales y viejas huellas de viajes como en las novelas surrealistas (p. ej., billetes de tren, facturas de hotel, artículos periodísticos): todo como signos indiciales para fundamentar sus excursiones por la historia, la literatura y la fantasía. Sin embargo —y esta es la clave del vértigo del venir después—, estos indicios son tan «anómicos» como «mnemónicos». Activan la dialéctica entre los dos términos que Benjamin Buchloh también encuentra en el *Atlas* de Richter, en el que los dos se comparten mutuamente, en el que, por ejemplo, lo fotográfico es ambiguamente ambos (véase el capítulo 5, nota 26). Como Sebald dice en *Los emigrantes* (1992), en una paradoja crucial para el vértigo, «y los últimos restos que la memoria destruye». Esta destrucción no es nunca total, o más bien la memoria es a veces posibilitada por esta destrucción: «Siempre que se produce un cambio en nuestra vida espiritual y salen a la superficie fragmentos como éstos», escribe en *Los anillos*, «creemos que podemos recordar». Pero esto es rápidamente matizado: «En realidad, por supuesto, la memoria nos falla. Demasiados edificios se han derrumbado, demasiados escombros se han apilado, las morenas y los depósitos son insuperables».

Índice

Nota: las referencias en cursiva a las páginas indican ilustraciones.

- Adorno, Theodor,
Dialéctica negativa, 129
industria cultural, 11
sobre el estatus de la
filosofía del arte,
123, 124
Teoría estética, 122,
129
- Alemania, 130, 131
- Aleph* (Louis Mouri), 110
- Allen, Paul, 38
- Allway (Lawrence), 116
- Almuerzo sobre la hierba*
(Manet), 68, 69, 70
- Alpers, Svetlana
El arte de describir, 89
- André, Carl, 110
sobre las fases de la
escultura, 36-37
- Angelus Novus* (Klee), 76-77
- Los anillos de Saturno*
(Sehald), 169-170
- antropología, 160
la etnografía en el
arte, 90-94
dos modelos de, 92
- archivos
alejandrino, 162-163
definición, 65-67
enciclopedia de Bor-
ges, 98-100
Foucault sobre, 80, 81
- Arnold, Mathew, 7
- arquitectura
diseño asistido por
ordenador, 34-36,
40
- Estilo de vida*, 22-24
- Grandeza, 51
- individualidad, 41
- modernidad, 47-48
«pato» y «inglado»
decorado, 33-34
- posmodernidad, 32-34,
37-38
- tecnología y espacio,
55
- véase también* Gehry,
Frank; Koolhaas,
Rem
- Arquitectura de la ciudad*
(Ross), 52
- arte,
«constructivo», 83-85
«fin» del, 123-126
formas asincrónicas de,
137-143
museo sin muros, 70-
71, 77-78, 84
obra filosófica de,
124-125
«otro», 84, 85
pósmoderno y neovan-
guardia, 126-129
relaciones archivales
del, 67-76
reproducción mecáni-
ca, 75-78
trauma, 130-135
valor de exposición,
81-82
valor de uso, 17
- El arte de describir*
(Alpers), 89
- «El arte en la época de la
reproductibilidad
mecánica» (Benjamin),
156
- Arte y cultura* (Greenberg),
107
- Artforum*, 104
competencia entre mo-
delos en, 113-116
dialéctica de la moder-
nidad, 117-122
feminismo, 105-117
y Greenberg, 107-112
historia temprana de,
105-107
narración de la crítica,
116-122
- Art Nouveau,
Benjamin sobre, 25-26
diseño total, 39
Hoffmann interior, 16
Loos sobre, 14-16
neo Art Nouveau, 13-14
- Ashbery, John, 108
- Astor, John Jacob, 46
- ataques del 11 de septiem-
bre, 43-44
- Atlas de Mnemocrone* (War-
burg), 69, 73
- Auster, Paul, 131, 134
- Baader-Meinhof, grupo,
131
- Bakhtin, Mikhail, 83-84
- La balsa de La Medusa*
(Géricault), 67
- Balzac, Honoré de, 138

- Banks, Russell, 131
La barca de Dante (Delacroix), 67
 Barth, John, 134
 -Las bases sociales del arte (Schapiro), 41
 Bataille, Georges, 103
 Baudelaire, Charles, 10, 46
 Koolhaas y, 61
 y Manet, 67-71
 Baudrillard, Jean
 sobre el diseño, 18
 Bauhaus
 programa de diseño, 18-19
 relaciones archivales, 81
 Baxandall, Michael
Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Qua-tro-centro, 88-89
 Bell, Larry, 119
Recuerdos de Mito, 112
 Benglis, Lynda, 105
 Benjamin, Walter, 10
 -El arte en la época de su reproductibilidad mecánica-, 75-78, 156
 sobre el Art Nouveau, 25-26
 -El autor como productor-, 76
 mercancía y espacio, 25
 sobre lo pasado de moda, 138-139
 sobre el surrealismo, 138-139
 -Tesis sobre la filosofía de la historia-, 75-76
 valor de exposición, 81
 sobre Wölfflin, 100
 Bernal, Martin, 159
 Biblioteca de Francia, 49
 Biblioteca Pública de Seattle, 53
 Bloom, Harold, 134
body art, 126, 128
 Breton, André, 60
 Brooks, David, 147

- Brooks, Van Wyck, 146
 Brosses, Charles de
Sobre el culto de los dioses fétiche, 102
 Brown, Tina, 8, 146-147
 sobre el gusto y el poder, 9
 Buchloh, Benjamin, 128
La buena apariencia (Stafford), 93
 Bürger, Peter, 129
Teoría de la vanguardia, 128
En busca del tiempo perdido (Proust)
 Instalación de Douglas, 140-141
 Cage, John, 115
 Cardiff, Janet, 139
Casa (Whitread), 136, 136-137
 Casa de invitados Winton, 31
 Cavell, Stanley, 120
 Centro para la Tecnología de Arte y de los Medios de Comunicación en Karlsruhe, 49
 Centro Rockefeller, 47
Challenging Art: Artforum 1962-74 (Newmann, ed.), 115-122
 Chiat Day, Edificio, 32
 China
Great Leap Forward de Koolhaas, 57-58
 Chung, Chuihua Judy, 56
 Cimabue, 84
 cine, 131
 ciudades (véase arquitectura): Ciudad de Nueva York
 Clark, T. J., 19
 clase
 fantasía del fin de las clases sociales, 9
 jerarquía de alto y bajo perfil, 3
 restituida por la distinción cultural, 8-9
 Clifford, James, 92
 Clinton, Bill
 investigación de mercado, 7

- Coleman, James, 137
Conceptos fundamentales en la historia del arte (Wölfflin), 73-74, 85, 94
 consumismo
 y diseño, 23, 25
 y actividad pública, 55-56
Contingente (Hesse), 115
 Cooper, Dennis, 131
 Coover, Robert, 134
 Coplans, John, 106, 115
 Cray, Jonathan
Técnicas del observador, 89
Crítica del cuerpo (Stafford), 89, 93
 Crow, Thomas, 121
 Cunningham, Merce, 115
 Cunningham, Michael
Las boras, 134
 Dadà, 127
 y modernidad, 111
 Dalí, Salvador, 52
 y Le Corbusier, 60
 Danto, Arthur, 124
Darabjerd I (Stella), 111
 De Palma, Brian, 134
Dead Man (película), 134-135
 Debord, Guy, 129
 ascenso del espectáculo, 11
La sociedad del espectáculo, 41-42, 127
 Delacroix, Eugène
La barca de Dante, 67
 Deleuze, Gilles, 24
 sobre la literatura menor, 168
 DeLillo, Don, 131
Delirious New York (Koolhaas), 43-47, 51-54, 60
 Derrida, Jacques
 fantología, 135
Dialéctica negatva (Adorno), 129
El 18 de Brumario de Luis Bonaparte (Marx), 127
 Diseño
Estilo de vida de Mau, 22-25

- y posmodernidad, 25
 programa de la Bauhaus, 18-19
 ubicuidad actual de, 17-18
 Disney, Corporación
 -Espacio Disney-, 56-57, 61
 y Gehry, 32, 36
 Douglas, Stan, 137
Obertura, 140
 utopías fracasadas y tecnologías obsoletas, 139-141
 Duchamp, Marcel
La novia desnudada por sus señores, inclusive, 132-134
Étant donnés, 132-133
 Fuente, 17
 Durham, Jimmie, 141, 142
 Egoyan, Atom, 131
 Eliot, T. S., 108
 -La tradición y el talento individual-, 67
Los emigrantes (Sebaldo), 170
 EMR, Centro de Comunicaciones y Tecnología, 33
Ensayo sobre el intercambio de regalos (Mauss), 86
 -La época de la imagen del mundo (Heidegger), 94
 Erickson, Steve, 131
 Estatua de la Libertad, 57-58
 estética, 165
 autonomía, 100-103
 modelos diferentes en la crítica de arte, 113-116
Estilo de vida (Mau), 22-25
 estudios culturales, 90-91
 diferencias entre el Reino Unido y los Estados Unidos, 8
Étant donnés (Duchamp), 132-133
 la etnografía en el arte, 90-94

- etnología, 160
 expresionismo abstracto, 106
 Europa
grandes proyectos, 48
 arquitectura moderna, 47-48
 falacia patética, 101-102
 fascismo
 e historia del arte, 74-75
 feminismo
 y *Artforum*, 105, 117
 Flavin, Dan, 110
 formalismo, 84, 154
 Foucault, Michel, 65
 ética, 23
 sobre la enciclopedia de Borges, 98-100
 relaciones archivales, 80
 Frampton, Kenneth, 30
 Freud, Sigmund
 sobre el artista, 40
 Fried, Michael, 68, 100-101
 dialéctica de la modernidad, 126, 154
 y Greenberg, 109-111
 sobre el minimalismo, 120
 sobre la significación de *Artforum*, 116, 117-121
Gangsta, rap, 9
 Gelfen, David, 6
 Gehry, Frank, 22, 24
 Casa de Invitados Winton, 31, 31
 Escultura de Pez, 34, 34-35, 38
 evolución, 29-36
 Guggenheim, Museo (Bilbao), 27-29, 35, 35-36, 38, 41
 Guggenheim, Museo (Nueva York) (proyecto), 36, 38-40, 39
 Guggenheim, Museo (Wright), 39-40, 61
 Gursky, Andreas
Sin título V, 20-21
 gusto, 4-5, 8-9, 100, 109
 el *New Yorker*, 3-6, 8, 146
 Haacke, Hans
Germania, 131
 Hammons, David, 141, 142
 Hardt, Michael, 54
 Harrison, Wallace, 47-48
Harvard Design School Guide to Shopping (Koolhaas), 54-62
 Harvey, David, 23
 Hauser, Arnold, 86
 Haussmann, Barón, 61
 Hegel, Georg W. F., 93
 sobre la historia, 124
 Heidegger, Martin

- archivo alejandrino, 162
- La época de la imagen del mundo, 94
- Hendrix, Jimi, 38
- Hess, Tom, 108
- Hesse, Eva
- Contingente*, 115
- Hirst, Damien, 105
- historia
- y trauma, 130-135
- historia del arte, 154-155
- antropología y, 90-94
- autonomía y, 100-103, 164
- fetichismo, 101-102
- forma simbólica, 86, 87
- Kunstwollen*, 86, 87
- modelo etnográfico, 160
- postestructuralismo, 125
- terminología académica, 90
- Hoffmann, Josef
- interior Art Nouveau, 16
- Hollier, Denis, 163
- Hong-Kong, 58-59
- Hood, Raymond, 47-48
- Horkheimer, Max
- industria cultural, 11
- Ibsen, Henrik
- El maestro constructor*, 26
- identidad, 7-8
- individualidad
- y expresión, 40-41
- Isla dentro de una isla* (Orozco), 143, 143
- Izenour, Steven
- Learning from Las Vegas* (y otros), 33, 47
- Jacobs, Jane, 57
- Jameson, Fredric, 38
- Jarmusch, Jim, 134-135
- Jerde, Jon, 55
- Johns, Jasper, 111, 113
- Johnson, Denis, 131
- Johnson, Philip, 22
- Judd, Donald, 110, 119, 124
- Kant, Immanuel, 93
- «Qué es la Ilustración?», 102
- Karlsruhe,
- Centro para la Tecnología de Arte y de los Medios de Comunicación, 49
- Kentridge, William, 137-138
- Klee, Paul
- Angelus Novus*, 76-77
- Koolhaas, Rem
- Biblioteca Pública de Seattle, 24
- Delirious New York*, 43-47, 51-54, 60
- Great Leap Forward*, 54-62
- Harvard Design School Guide to Shopping*, 54-62
- sobre la Grandeza, 51, 57
- S. M. L. XI*, 22, 45, 51-52, 57
- Koons, Jeff, 105
- Kosuth, Joseph, 124
- Kozloff, Max, 108
- y *Artforum*, 116
- y Greenberg, 109
- Kracauer, Siegfried, 23, 75
- Kraus, Karl, 14, 17, 72
- Krauss, Rosalind
- y *Artforum*, 105, 107-108, 116, 119, 120
- dialéctica de la modernidad, 117
- La escultura en el campo expandido, 126-127
- y Greenberg, 109-111
- Krier, Leon y Rob, 47, 48
- La DS* (Orozco), 142
- Le Corbusier, 47
- y Dalí, 60
- Learning from Las Vegas* (Venturi y otros), 33, 47, 52

- Leavis, F. R.
- Scrutiny*, 108
- Leider, Philip
- y *Artforum*, 105
- y Greenberg, 109, 111-112.
- lenguaje
- Lévi-Strauss sobre la significación, 86-87
- Lévi-Strauss, Claude
- sobre la significación, 86-87
- LeWitt, Sol, 127
- Lille
- Euralille, 49, 50, 51
- literatura
- menor, definición, 169
- trauma y narración, 131
- lógica simbólica
- en antropología, 92
- Loos, Adolf
- Ornamento y delito, 14-16
- Louis, Morris,
- Alcib*, 110
- Looney IV* (Struth), 66
- Lucas, George, 6
- Lulicic, Georg, 72
- MacDonald, Dwight, 8
- El maestro constructor* (Ibsen), 26
- Mittraux, André, 70-71, 157, 158
- sobre la reproducción mecánica del arte, 77-78
- Las voces del silencio*, 79, 84, 94
- Manet, Édouard, 126
- y Baudelaire, 67-71
- Abstracción en la biografía*, 68, 69, 70
- Fried sobre, 132
- marcas
- arquitectura, 28-29
- diseño, 20-21
- espacio para la venta al por menor, 23-24
- marketing cultural
- industria cultural, 11
- investigación, 7
- marcas, 20-21

- el mundo total del diseño, 17-22
- Sin perfil de Seabrook*, 3-12
- Marx, Karl
- fetichismo de las mercancías, 72, 101
- El 18 de Brumario de Luis Bonaparte*, 127
- Tesis sobre Feuerbach, 129
- marxismo, 125
- Mau, Bruce
- Estilo de vida*, 22-25
- Mauss, Marcel
- Ensayo sobre el intercambio de regalos*, 86
- McEwan, Ian, 131
- McLuhan, Marshall, 24
- Medvedev, Pavel, 83
- Michelson, Annette
- y *Artforum*, 105, 108, 115-116
- minimalismo, 110-111, 120, 126
- en *Artforum*, 114-115
- Miss, Mary, 127
- mnemotécnica, 67-69
- modernidad
- en la arquitectura americana y europea, 47-48
- dialéctica de la, 117-122, 126
- Greenberg sobre la, 84
- y posmodernidad, 126-129
- transformaciones sociales, 60
- Monte, James, 106
- Moore, Charles, 30
- Morris, Robert, 112
- Morrison, Toni, 131
- Museos, 157
- sin muros, 70-71, 77-78, 84
- véase también archivos; Guggenheim
- Musil, Robert, 15, 25
- Negri, Antonio, 54

- Neovanguardia, 141-142
- y vanguardia, 127-129
- Neutra, Richard, 29
- Newhouse, St, 146-147
- Newman, Amy
- Desafiando al arte: Artforum 1962-74*, 104-105, 116
- Newman, Barnett, 106, 107
- Nietzsche, Friedrich
- ética, 25
- New Yorker*
- Sin perfil de Seabrook*, 3-6
- Noland, Kenneth, 110, 119
- La novia desnudada por sus solteros, incluídos* (Duchamp), 132-134
- Nueva York, Ciudad de
- Delirante Nueva York* de Koolhaas, 43-54
- y el expresionismo abstracto, 106
- horizonte y diégesis, 44
- manhattanismo, 43-46, 57, 59
- museo Guggenheim de Gehry (proyecto), 36, 38-40, 39
- Obertura* (Douglas), 140, 140-141
- La obra de arte en la época de la reproducibilidad mecánica (Benjamin), 156
- O'Brien, Tim, 151
- 18 de octubre de 1977* (Richter), 131
- O'Doherty, Brian, 116
- Oficina para la Arquitectura Metropolitana (OMA), 45, 48-53, 60-61
- Biblioteca de Francia, 49
- Biblioteca Pública de Seattle, 53
- Euralille, 49, 50, 51
- O'Hara, Frank, 108
- Oldenburg, Claes, 32, 37
- Olitski, Jules, 110, 117

- Ornamento y delito (Loos), 14-16
- Orozco, Gabriel, 141-143
- Isla dentro de una isla*, 143, 143
- La DS*, 142-143
- Piedra dócil*, 142-143
- Panofsky, Erwin, 74-75, 108
- forma simbólica, 86, 87-88
- perfil alto / perfil bajo, 146
- Sin perfil de Seabrook*, 3-12
- Perniola, Mario, 95
- Piedra dócil* (Orozco), 142-143
- Polke, Sigmar, 78
- Pollock, Jackson, 106, 107
- performativo, 111
- pop
- y arquitectura, 30-32, 37-38
- y modernidad, 111
- Portman, John, 52
- posmodernidad
- arquitectura, 37-38
- arquitectura de Gehry, 32-34
- formas asimétricas, 141-142
- y modernidad, 126-129
- postestructuralismo, 125
- Prada, 60-61
- Primer desplazamiento de espejos* (Smithson), 114
- Proust, Marcel
- En busca del tiempo perdido*, 140-141
- sobre los museos, 153
- y Valéry, 71-73
- Proyecto Experimentar la Música, 36, 38
- «Qué es la Ilustración? (Kant), 102
- Raimondi, Marcantonio, 70
- Ratcliff, Cater, 108
- Rauschenberg, Robert, 78, 111, 113

Índice

- Recuerdos de Mike* (Bell), 112
 relaciones de poder y jerarquía del gusto, 9
 Richter, Gerhard, 78, 131
18 de octubre de 1977, 131
 Riegl, Alois, 84, 90
 sobre la autonomía, 103
Kunstwollen, 86-87
 Rose, Barbara
 y *Artforum*, 107-108
 sobre el expresionismo abstracto, 106
 y Greenberg, 109-111
 Rosenberg, Harold, 104
 y *Artforum*, 107-108
 Rosenblum, Robert, 109
 Rossi, Aldo
Arquitectura de la ciudad, 52
 Sahlins, Marshall
 sobre la antropología, 92
 Sassen, Saskia, 23
 Schapiro, Meyer, 107
 -Las bases sociales del arte, 41
 Schjeldahl, Peter, 108
 Scorsese, Martin, 134
 Scott-Brown, Denise, 33
Learning from Las Vegas (y otros), 33, 47
 Seabrook, John
Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture, 3-12
 Sebald, W. G., 131
Los anillos de Saturno, 109
Los inmigrantes, 169
 Semper, Gottfried, 87
 Serra, Richard, 37, 111
Sin título, 113
 Shenzhen, 57-59
 Simmel, Georg, 23
 Smithson, Robert, 112, 126
Primer desplazamiento de espejos, 114
S, M, L, XL (Koolhaas), 22, 45, 51-52, 57
Sobre el culto de los dioses feroces (De Brosses), 102
La sociedad del espectáculo (Debord), 41-42, 127
 Stafford, Barbara Maria
La buena apariencia, 93
Crítica del cuerpo, 89, 93
 Stella, Frank, 70, 119, 126
Darabjerd I, 111
 y Greenberg, 110-111, 112
 Stern, Robert, 30
 Stewart, Martha, 18, 23
 Strath, Thomas
Louvre IV, 66
 surrealismo
 Benjamin sobre el, 138-139
 y diseño, 19
 y fetichismo, 102-103
 Koolhaas y, 45-52
 y la modernidad, 111
Técnicas del observador (Crary), 89
 tecnología
 arquitectura asistida por ordenador, 34-36, 40
 ordenadores, 93-98, 162
Teoría de la vanguardia (Bürger), 128
Teoría estética (Adorno), 122
Tesis sobre Feuerbach (Marx), 129
 -Tesis sobre la filosofía de la historia- (Benjamin), 75, 76
 Tiravanija, Rirkrit, 141, 142
 trauma, 130-135
 Valéry, Paul, 78
 valor de uso
 y valor artístico, 17
 vanguardia
 y neovanguardia, 127-129
 trauma, 130
 -La vanguardia y el kitsch- (Greenberg), 162
 Venecia, Bienal de, 151
 Venturi, Robert
Learning from Las Vegas (y otros), 33, 47, 48, 52
 Vidler, Anthony, 162
 Virilio, Paul, 53
Vista de una ciudad ideal (anónimo), 96-97
 Vitra, Cuarteles Internacionales de, 33
Las voces del silencio (Malraux), 79
 Walker, Kara, 137
 Wall, Jeff
La gigante, 99
 Warburg, Aby, 90, 155
Atlas de Memmosyne, 69, 73
 Warhol, Andy, 78
La Caja Brillo, 124
 y el marketing cultural, 12
 Whiteread, Rachel, 134, 135-137
Casa, 126, 136-137
 Wolfe, Tom, 119
 Wölfflin, Heinrich, 84
 Benjamin sobre, 100
 y el formalismo, 154
 y la modernidad, 126
 psicología de los artistas, 88
 Woolf, Virginia, 134
 World Trade Center
 ataque a, 43-44
 Wright, Frank Lloyd
 Museo Guggenheim, 39-40
 Wu, Gordon, 58-59
 Zeebrügge, terminal marítima de, 48
 Zhuhai, 57-58