

EL QUID DEL MINIMALISMO

Arte de ABC, estructuras primarias, arte literalista, minimalismo: la mayoría de los términos empleados para referirse a la obra relevante de Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra y otros sugieren que este arte no es sólo inexpresivo, sino casi infantil. A menudo despreciado en los años sesenta como reductor, el minimalismo fue con frecuencia considerado en los ochenta como irrelevante, y ambas condenas son demasiado vehementes para tratarse únicamente de una cuestión polémica dentro del mundo del arte. Más allá de los intereses personales de los artistas y críticos comprometidos con los ideales humanistas y/o las imágenes iconográficas en el arte, estas condenas del minimalismo estaban condicionadas por dos acontecimientos relacionados: en los sesenta por una sensación específica de que el minimalismo consumaba un modelo formalista de la modernidad, lo completaba y rompía con él a la vez; y en los ochenta por una reacción general que empleaba una condena de los años sesenta para justificar un retorno a la tradición en el arte y en lo que no es el arte. Pues así como los derechistas de los años cincuenta trataron de enterrar el radicalismo de los treinta, los derechistas de los ochenta trataron de cancelar las reivindicaciones culturales e invertir los avances políticos de los sesenta, que para estos neoconservadores resultaban sumamente traumáticos. Para los radicales gingrichianos de los años noventa nada cambió mucho y la pasión política contra los sesenta es tan ardorosa hoy como siempre¹.

De manera que lo que está en juego en esta condena es la historia, en la cual el minimalismo dista de estar muerto, y menos para aquellos que desearían que lo estuviera. Nos hallamos, sin embargo, ante un caso de perjurio, pues en los ochenta el minimalismo era representado como reductor y *retardataire* a fin de hacer que el neoexpresionismo pareciera expansivo y vanguardista, y por eso se tergiversaron las diferentes políticas culturales de los minimalistas sesenta y los neoexpresionistas noventa.

¹ Como 1848 para las generaciones posteriores, 1968 perdura como una apuesta político-cultural de primera magnitud y el actual interés por el arte de los sesenta forma parte de su contestación.

Pese a todas sus aparentes libertades, el neoexpresionismo participó en las regresiones culturales de la era Reagan-Bush, mientras que pese a todas sus aparentes restricciones el minimalismo abrió un nuevo campo del arte, cuya exploración continúa la obra avanzada del presente, o al menos eso será lo que este capítulo tratará de demostrar. Para ello, lo primero es poner en su lugar la recepción del minimalismo, y luego plantearse una contramemoria mediante la lectura de sus textos fundamentales. Esta contramemoria será a continuación usada para definir las implicaciones dialécticas del minimalismo con el arte moderno tardío y neovanguardista, lo cual a su vez sugerirá una genealogía del arte desde los años sesenta a la actualidad. En esta genealogía el minimalismo figurará no como un distante final muerto, sino como una culminación contemporánea, un deslizamiento de paradigma hacia las prácticas posmodernas que siguen elaborándose hoy en día. Por último, esta genealogía llevará de vuelta a los años sesenta, es decir, al lugar del minimalismo en esta conjunción crítica de la cultura, la política y la economía de posguerra².

Recepción: «Me opongo a la idea de reducción total»

A primera vista todo parece muy simple, aunque en cada serie de obras una ambigüedad perceptiva complica las cosas. Reñida con los objetos específicos de Judd está su composición no específica («una cosa detrás de otra»)³. Y así como las *gestalts* dadas de Morris son más contingentes que ideales, así las toscas planchas de Serra son redefinidas por nuestra percepción de ellas en el tiempo. Mientras tanto, la lógica de enrejados de LeWitt puede ser obsesiva, casi demente⁴; e incluso los cubos perfectos de Bell, que parecen herméticamente cerrados, reflejan el mundo exterior. De modo que lo que se ve es lo que se ve, según la famosa sentencia de Frank Stella⁵, pero las cosas nunca son tan sencillas como parecen: no obstante el positivismo del minimalismo, en estas obras la percepción se hace reflexiva y compleja.

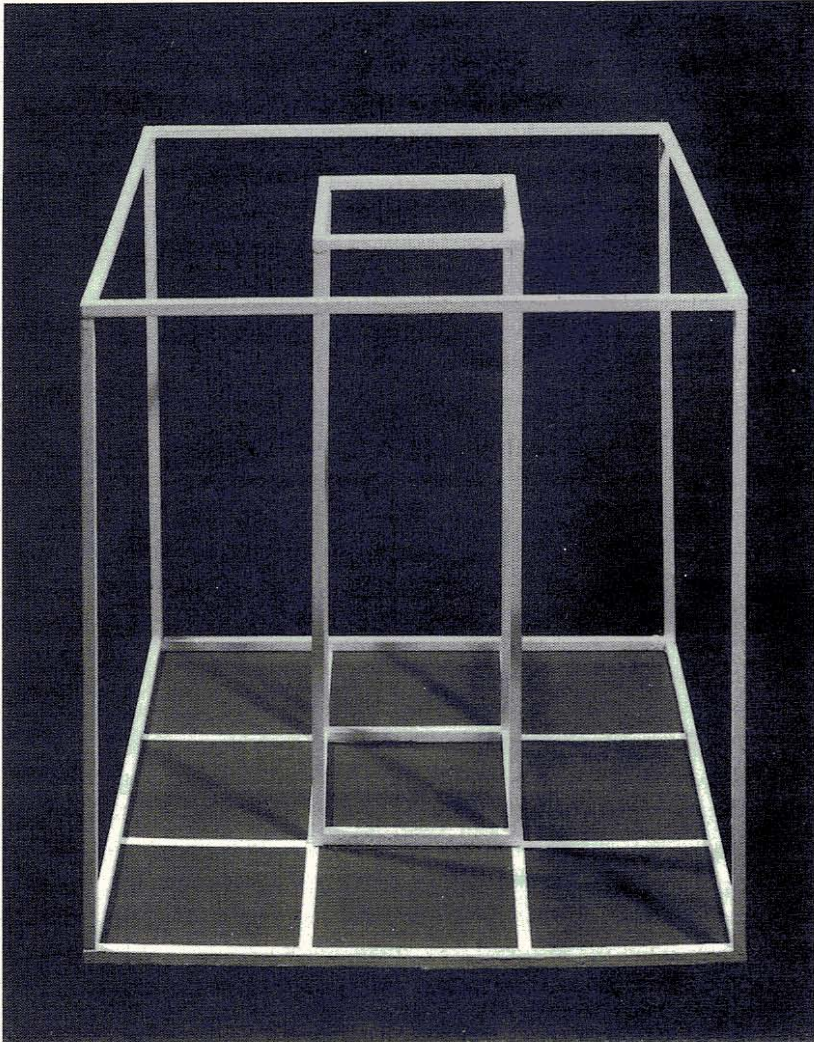
Aunque la sorpresa experiencial del minimalismo es difícil de recuperar, su provocación conceptual perdura, pues el minimalismo rompe con el espacio trascendental

² Los epígrafes de las cuatro secciones que siguen están extraídos de Donald JUDD (1 y 3) en Bruce Glaser: «Questions to Stella and Judd». *Art News* (septiembre de 1966), reimpreso en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art*, Nueva York, Dutton, 1968, pp. 159, 157; de Tony SMITH (2) en Samuel Wagstaff. «Talking with Tony Smith». *Artforum* (diciembre de 1966), p. 19; y de Gilles DELEUZE (4), *Difference and Repetition*, 1968; trad. ingl. Paul Patton, Nueva York, Columbia University Press, 1994, p. 293 [ed. cast.: *Diferencia y repetición*, Gijón, Júcar, 1987, p. 461].

³ Donald JUDD, «Specific Objects». *Arts Year Book 8* (1965), reimpreso en *Complete Writings*, Nueva York y Halifax, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975, p. 184. A menos que se indique lo contrario, todas las citas siguientes de Judd proceden de este texto (pp. 181-189).

⁴ Véase Rosalind KRAUSS, «LeWitt in Progress», en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1984 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996]. Aunque no fueron muchos los críticos que le hicieron caso, LeWitt insistió en la ilógica de su arte en pronunciamientos como «Sentences on Conceptual Art» (*Art-Language* [mayo de 1969]).

⁵ Frank STELLA en Glaser, «Questions to Stella and Judd», cit., p. 158.



Sol LeWitt, *A 9* (de «Proyecto serial #»), 1966.

del arte más moderno (si no con el espacio inmanente del *readymade* dadaísta o el relieve constructivista). El minimalismo no sólo rechaza la base antropomórfica de la mayoría de la escultura tradicional (aún residual en los gestos de la obra abstracto-expresionista), sino también la desubicación de la mayoría de la escultura abstracta. En una palabra, con el minimalismo la escultura deja de estar apartada, sobre un pedestal o como arte puro, sino que se recoloca entre los objetos y se redefine en términos de lugar. En esta transformación el espectador, negado el seguro espacio soberano del arte formal, es devuelto al aquí y ahora; y en vez de a escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado. Ésta es la reorientación fundamental que el minimalismo inaugura.

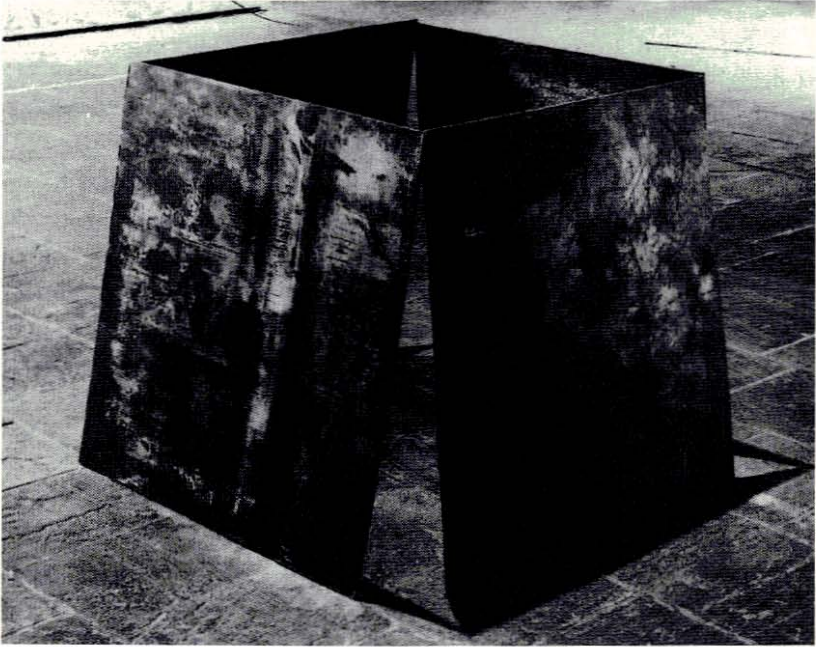
Explicitada por artistas posteriores, esta reorientación fue sentida por críticos tempranos, la mayoría de los cuales la lamentaron como una pérdida para el arte. Sin embargo, en la acusación moralista de que el minimalismo era reductor subyacía la percepción crítica de que empujaba al arte hacia lo cotidiano, lo utilitario, lo no artístico. Para Clement Greenberg los minimalistas confundieron lo innovador con lo estrafalario y, por lo tanto, buscaron efectos extraños antes que las cualidades esenciales del arte. Por eso era por lo que trabajaban en tres dimensiones (nótese que no llama «esculturas» a estas obras), una zona en la que lo que para Judd es específico para Greenberg es arbitrario: «Las obras minimalistas son legibles como arte, como casi todo hoy en día, incluidas una puerta, una mesa o una hoja de papel en blanco»⁶. Greenberg entendía esta observación como una invectiva, pero para los émulos de John Cage era un desafío vanguardista: «Tenemos que producir una música que sea como los muebles»⁷. Y este desafío fue ciertamente aceptado, a través de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Cage y Merce Cunningham, en el arte (por ejemplo, Judd y Morris), la música (por ejemplo, Philip Glass), la danza (por ejemplo, Yvonne Rainer) y el teatro (por ejemplo, Robert Wilson) minimalistas, aunque rara vez por interés en un restaurado valor de uso para la cultura⁸. En esta reorientación Greenberg veía gato encerrado: lo arbitrario, lo vanguardista, en una palabra, Marcel Duchamp. Como vimos en el capítulo 1, esta intuición del retorno del paradigma del *readymade* en particular y el ataque vanguardista contra la institución del arte en general era común entre los abogados y los detractores del minimalismo, un asunto que aquí quiero desarrollar.

También para Richard Wollheim el contenido artístico del minimalismo era mínimo; de hecho, fue él quien introdujo el término, con el que significaba que la obra

⁶ Clement GREENBERG, «Recentness of Sculpture», en *American Sculpture of the Sixties*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1967, reimpresso en Battcock (ed.), *Minimal Art*, cit., p. 183. Todas las citas siguientes de Greenberg proceden de este texto (pp. 180-186).

⁷ John CAGE, *Silence*, Middleton, Wesleyan University Press, 1961, p. 76.

⁸ Por ejemplo, Ivonne RAINER comparó la manufactura fabril, las formas unitarias y el aspecto literal del arte minimalista con el movimiento encontrado, las partes iguales y la actividad imitadora del trabajo de la danza de Judson Church: véase su «A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A», en Battcock (ed.), *Minimal Art*, cit.



Richard Serra, *Dispositivo de una tonelada (Castillo de naipes)*, 1969.

de arte había de considerarse en términos no tanto de ejecución o construcción como «de decisión o desmantelamiento»⁹. En el gremio de las bellas artes esta posibilidad estética sigue estando considerada como una amenaza; aquí Greenberg defiende contra ella: «El arte *minimal* sigue siendo en excesiva medida una proeza de la ideación». Si el primer gran equívoco es que el minimalismo es reductor, el segundo es que es idealista. Este otro equívoco, en el que también incurrieron algunos artistas conceptuales, no era menos grave cuando se entendía positivamente: que el minimalismo capta las formas puras, alza el mapa de las estructuras lógicas o describe el pensamiento abstracto. Pues son precisamente tales dualismos metafísicos de sujeto y objeto lo que el minimalismo trata de superar en la experiencia fenomenológica. Así, lejos del idealismo, la obra minimalista complica la pureza de la concepción con la contingencia de la percepción, del cuerpo en un espacio y un tiempo particulares. (Considérese cómo Serra exprime la idea platónica del cubo en *Castillo de naipes* [1969], un apuntalamiento enormemente frágil de planchas de plomo.) Y lejos de lo conceptual, el minimalismo no «se basa en sistemas construidos de antemano, sistemas *a priori*», o al menos eso sostenía Judd en 1966¹⁰. Sin embargo, más importante para el minimalismo que este positivismo perceptual es su comprensión vanguardista del arte en términos de su convencionalidad¹¹. En una palabra, el minimalismo es tan autocrítico como cualquier arte tardomoderno, pero su análisis tiende a lo epistemológico más que a lo ontológico, pues se centra en las condiciones perceptuales y los límites convencionales del arte más que en su esencia formal y ser categórico. Es esta orientación lo que tan a menudo es mal entendido como «conceptual».

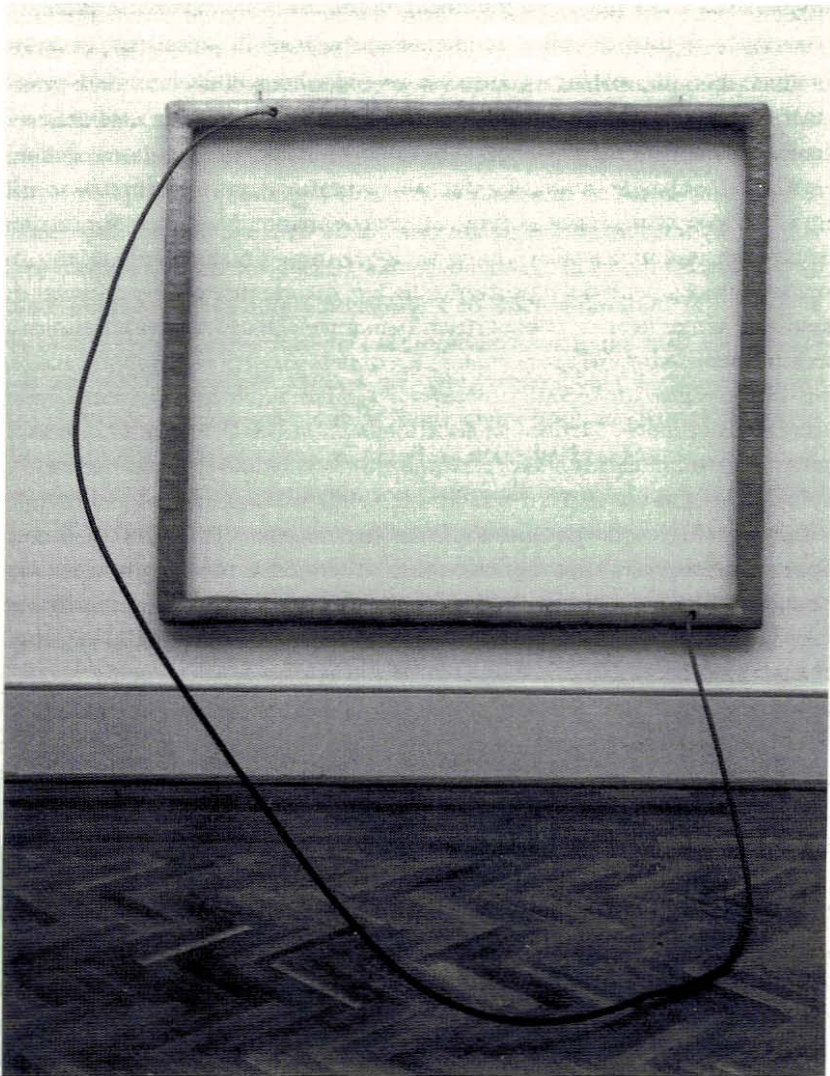
De modo que la apuesta del minimalismo es la naturaleza del significado y el *status* del sujeto, cosas ambas que se sostiene que son públicas, no privadas, producidas en conexión física con el mundo real, no en un espacio mental de la concepción idealista¹². Así, el minimalismo contradice los dos modelos dominantes del expresionista abstracto, el artista como creador existencial (propuesto por Harold Rosenberg) y el artista como crítico formal (propuesto por Greenberg). Con ello desafía asimismo las dos posiciones centrales en la estética moderna que estos dos modelos de artista repre-

⁹ Richard WOLLHEIM, «Minimal Art», *Art* (enero de 1965), reimpreso en Battcock (ed.), *Minimal Art*, cit., p. 399.

¹⁰ Judd en Glaser, «Questions to Stella and Judd», reimpreso en Battcock (ed.), *Minimal Art*, cit., p. 156. Judd adscribe esta cualidad *a priori* al arte moderno europeo como tal, lo cual es típico de los juicios absolutistas de la época. Esta definición también opone el arte minimalista al arte conceptual, en el cual el sistema suele ser *a priori*. Una ambigüedad crucial en el arte conceptual es si la precedencia del concepto devalúa la subjetividad del artista en cuanto autor (como afirma LEWITT en «Paragraphs on Conceptual Art» [*Artforum*, verano de 1967], «la idea se convierte en la máquina que hace el arte») o infla esta subjetividad (como ocurre en las versiones más idealistas). La decisión que al respecto se tome determinará su *status* en relación con el minimalismo: si el arte conceptual elabora «el quid del minimalismo» o lo recupera. Pero es posible que esta ambigüedad no admita solución, algo que quizá resulte fundamental para el arte conceptual.

¹¹ Entre los antecedentes del minimalismo, las tendencias positivista y vanguardista aparecen en Johns (y lo mismo podría decirse de Ad Reinhardt).

¹² Véase Rosalind KRAUSS, «Sense and Sensibility - Reflections on Post' 60's Sculpture», *Artforum* (noviembre de 1973).



Eva Hesse, *Hang-Up*, 1965-1966.

sentan: la primera, expresionista; la segunda, formalista. Y lo que es más importante, al poner el acento en la temporalidad de la percepción, el minimalismo amenaza el orden disciplinario de la estética moderna en el que se considera que el arte visual es estrictamente espacial. Es debido a esta confusión en la categorización por lo que Michael Fried condenó el minimalismo, y de modo correcto desde su posición, pues el minimalismo sí provocaba una preocupación por el tiempo así como un interés por la recepción en el arte procesual, el arte corporal, la *performance*, la obra para un sitio específico, etc. De hecho, es difícil ver las obras que siguen al minimalismo como enteramente presentes, para ser captadas de un solo vistazo, un momento trascendental de gracia, como Fried exige del arte moderno al final de su famoso ataque al minimalismo, «Arte y objetualidad» (1967)¹³.

Al mismo tiempo que desafía este orden de la estética moderna, el minimalismo también contradice su modelo idealista de consciencia. Para Rosalind Krauss esto es lo más importante del ataque minimalista al antropomorfismo y el ilusionismo, pues en su opinión estas categorías constituyen no sólo un paradigma de arte pasado de moda, sino un modelo ideológico de significado. En «Objetos específicos» (1973), Krauss propone una analogía ulterior entre el ilusionismo y la intencionalidad. Para que una intención se convierta en una idea, sostiene, debe postularse un espacio ilusionista de la conciencia, y este espacio es idealista. De modo que evitar lo relacional y lo ilusionista, como trataba de hacer el minimalismo mediante su insistencia en ordenamientos no jerárquicos y lecturas literales, es en principio evitar también los correlatos estéticos de este idealismo ideológico.

Esta lectura del minimalismo justifica una digresión. En su explicación fenomenológica del minimalismo, del minimalismo como una fenomenología, Krauss insiste en la inseparabilidad de lo temporal y lo espacial en nuestra lectura de este arte. De hecho, en *Pasajes de la escultura moderna* (1977), repiensa la historia moderna del medio a través de esta inseparabilidad (que su mismo título propone). En efecto, Krauss nos ofrece una historia minimalista de la escultura moderna en la que el minimalismo aparece como el penúltimo movimiento en su largo pasaje «de un idealizado medio estático a uno temporal y material»¹⁴. Aquí, en lugar de plantear el minimalismo como una ruptura con la práctica moderna (la conclusión a la que su subsiguiente crítica tiende)¹⁵, proyecta un reconocimiento minimalista de vuelta a la modernidad, de modo que entonces puede leer el minimalismo como un epítome moderno. Sin embargo, esto

¹³ Véase Michael FRIED, «Art and Objecthood», *Artforum* (junio de 1967). Posteriormente me ocuparé de ese texto *in extenso*.

¹⁴ Rosalind KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1977, pp. 292-293 [ed. cast.: *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, en prensa]. El último movimiento se produce con las obras que siguen directamente el minimalismo, como *Malecón espiral* de Robert Smithson (1970), *Deslizamiento* de Serra (1970-1972) y el video *Corredor* de Bruce Naumann (1968-1970). En esta historia Krauss se pone del lado de la escultura que, como el minimalismo, es materialista (su significado opaco, llevado a la superficie) en oposición a la idealista (su significado transparente a su estructura), pero esta misma oposición es idealista.

¹⁵ Véase, por ejemplo, «Sculpture in the Expanded Field», *October* 13 (primavera de 1979).

no es más que la mitad de la historia: el minimalismo es un apogeo de la modernidad, pero no menos una ruptura con ésta.

De especial interés aquí es el anacronismo de esta lectura minimalista de la escultura moderna, que Krauss justifica de este modo: «La historia de la escultura moderna coincide con el desarrollo de dos cuerpos de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, donde se tiene al significado como dependiente del modo en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto: la simultaneidad siempre contiene una experiencia implícita de secuencia»¹⁶. Es cierto que, tal como las representaron Edmund Husserl y Ferdinand de Saussure, la fenomenología y la lingüística estructural sí surgieron con el auge de la modernidad. Sin embargo, ninguno de esos discursos era corriente entre los artistas hasta los años sesenta, es decir, hasta la época del minimalismo, y cuando resurgieron estaban en tensión¹⁷. Por ejemplo, el estructuralismo era más crítico de la conciencia idealista y de la historia humanista que la fenomenología; la fenomenología era cuestionada porque tales nociones se consideraban residuales en ella. Ahora bien, si esto es así, y si el minimalismo es fenomenológico en su base, uno podría cuestionar hasta qué punto es radical *su* crítica de estas nociones. Por ejemplo, así como la fenomenología rebaja el idealismo del «Yo pienso» cartesiano, así el minimalismo rebaja el existencialismo del «Yo expreso» abstracto-expresionista, pero ambos sustituyen un «Yo percibo» que deja al significado varado en el sujeto. Una manera de aliviar esta situación de apuro es subrayar la dimensión estructuralista de la conjunción minimalista y sostener que el minimalismo está también envuelto en un análisis estructural de los significantes pictóricos y escultóricos. Así, mientras que algunos artistas (como Robert Irwin) desarrollan la dimensión fenomenológica del minimalismo, otros (como Michael Asher) desarrollan su análisis estructural de estos significantes.

El minimalismo sí anuncia un nuevo interés por el cuerpo, una vez más no en la forma de una imagen antropomórfica o sugiriendo un espacio ilusionista de la conciencia, sino más bien en la *presencia* de sus objetos, unitarios y simétricos como a menudo son (según vio Fried), lo mismo que las personas. Y esta implicación de la presencia sí lleva a una nueva preocupación por la percepción, es decir, a una nueva preocupación por el sujeto. Sin embargo, aquí surge también un problema, pues el minimalismo considera la percepción en términos fenomenológicos, como de alguna manera antes y fuera de la historia, el lenguaje, la sexualidad y el poder. En otras palabras, no considera al sujeto como un cuerpo sexuado situado en un orden simbólico más que considera la galería o el museo como un aparato ideológico. Pedirle al minimalismo una crítica completa del sujeto puede ser también anacrónico; puede ser leerlo demasiado en términos del arte y la teoría subsiguientes. No obstante, esta cuestión también

¹⁶ Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, cit., pp. 3-4.

¹⁷ La recepción de la fenomenología estuvo mediada por Maurice Merleau-Ponty, especialmente por su *Phenomenology of Perception*, trad. ingl. en 1962 [ed. cast.: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Altaya, 1999]. La recepción de la lingüística estructural estuvo mediada por Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes y otros, la obra de algunos de los cuales fue leída por varios artistas norteamericanos a mediados de los sesenta.

apunta a los límites históricos e ideológicos del minimalismo, límites puestos a prueba por sus seguidores críticos. Pues si el minimalismo inicia una crítica del sujeto, lo hace en términos abstractos, y cuando el arte y la teoría subsiguientes desarrollan esta crítica, llegan también a cuestionar el minimalismo (esto es especialmente cierto de algún arte feminista). Tal es la dificultad de un rastreo genealógico de su legado, el cual aquí debe esperar un análisis del discurso del minimalismo en su propia época.

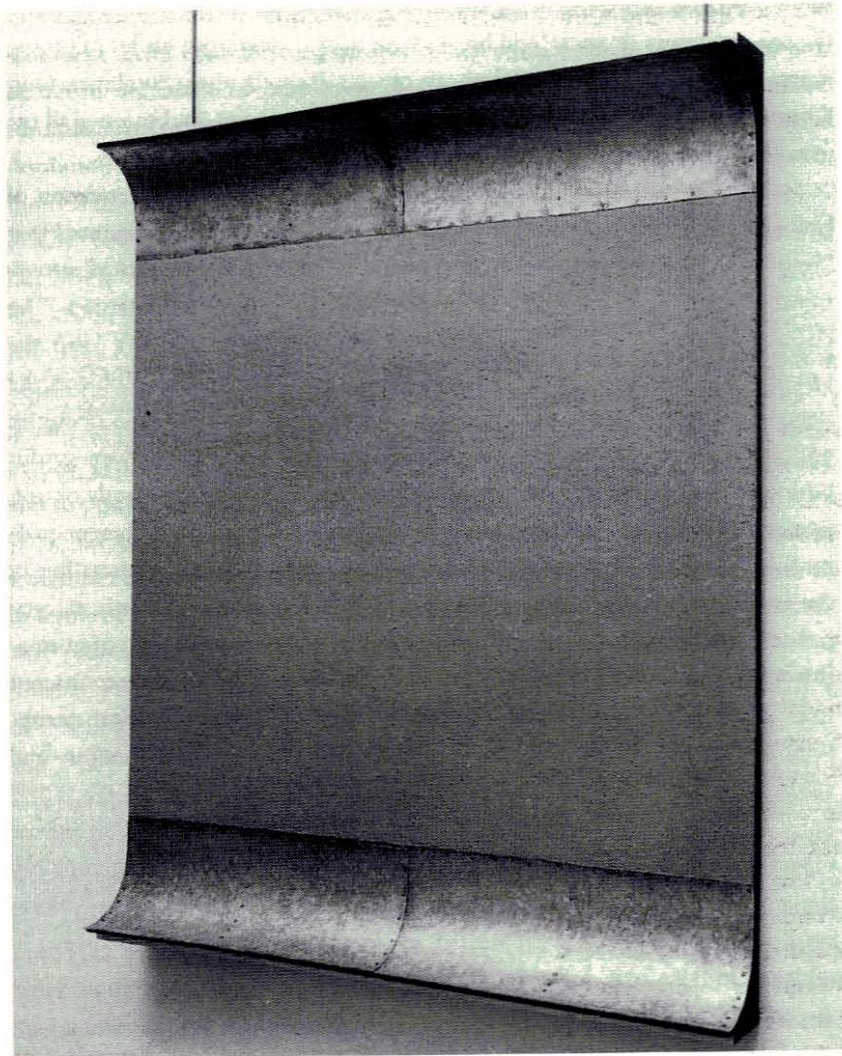
Discurso: «No hay modo de articularlo»

En su propia época el discurso del minimalismo estaba dominado por tres textos: «Objetos específicos», de Donald Judd (1965), «Notas sobre escultura, Partes 1 y 2», de Robert Morris (1966), y «Arte y objetualidad» de Michael Fried (1967)¹⁸. Aunque conocidos, manifiestan las aspiraciones y las contradicciones del minimalismo de un modo no bien entendido.

El año de «Objetos específicos», 1965, fue también el año en que Greenberg revisó el ensayo en que formulaba su posición, «Pintura moderna», al que antes de que pasaran cuatro años siguió su imprescindible colección de ensayos *Arte y cultura*. En este contexto, las dos primeras afirmaciones hechas por Judd —que el minimalismo no es «ni pintura ni escultura» y que «la historia lineal ha desintegrado algo»— desafían los imperativos categóricos y las tendencias historicistas de la modernidad greenbergiana. Sin embargo, este desafío extremo se desarrolló como devoción excesiva. Por ejemplo, las reservas expresadas por Greenberg en relación con *alguna* pintura posterior al cubismo —que su contenido se atiene demasiado a su borde—, Judd las elabora en una diatriba contra *toda* la pintura moderna: su formato plano, rectangular, «determina y limita el ordenamiento de cualquier cosa que esté sobre y dentro de él»¹⁹. Aquí, cuando Judd amplía a Greenberg, rompe con él, pues lo que Greenberg considera como la esencia definitoria de la pintura Judd lo toma como un límite convencional, literalmente un marco que hay que sobrepasar. Esta ruptura se intenta mediante un giro hacia los objetos específicos, que él pone en relación con la *pintura* tardomoderna (una vez más, tal como la representan David Smith y Di Suvero, la escultura tardomoderna queda demasiado enfangada en la composición y/o el gesto antropomórficos). En una palabra, Judd interpreta el llamamiento putativamente greenbergiano a una pintura objetiva tan literalmente como a ir más allá de la pintura en la creación de objetos. Pues, ¿qué puede haber más objetivo, más específico, que un objeto en el espacio real? Intentando llevar a cabo el proyecto tardomoderno, Judd rompe con él, como deja claro su lista de prototipos:

¹⁸ «Notes on Sculpture, Parts 1 and 2» se publicó en *Artforum* (febrero y octubre de 1966); Morris publicó «Part 3» en *Artforum* (junio de 1967), el mismo número en que apareció «Art and Objecthood», y «Part 4» aparece en su colección *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, MIT Press, 1993. Los textos de Morris y Fried están reimpresos en Battcock (ed.), *Minimal Art*, cit., de donde proceden mis citas.

¹⁹ Véase GREENBERG, «“American-Type” Paintings» (1955-1958), en *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961 [ed. cast.: *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989].



Donald Judd, *Sin título*, 1962.

los *readymades* de Duchamp, los objetos fundidos de Johns, las combinaciones de Rauschenberg, las esculturas con chatarra de Chamberlain, los lienzos silueta de Stella, etc., todos rechazados por el canon de Greenberg.

Esta lista sugiere otra consecuencia de la suplantación minimalista del arte tardomoderno. Según Judd, algunos de estos precursores supusieron que «la pintura y la escultura se han convertido en formas establecidas», es decir, formas cuya convencionalidad no puede ser elaborada ulteriormente. «El uso de las tres dimensiones», afirma (advuértase que Judd no llama al minimalismo «escultura») «no es el uso de una forma dada» en este sentido reificado. En este otro ámbito de objetos, sugiere, puede emplearse *cualquier* forma, material o proceso. Esta expansión abre la crítica también, tal como su propia lógica lleva a Judd a esta infame posición vanguardista: «Una obra de arte únicamente necesita ser interesante». Aquí, conscientemente o no, el *interés* es enfrentado a la emblemática gran *calidad* greenbergiana. Mientras que la calidad se juzga en relación con los niveles no sólo de los maestros antiguos sino de los grandes modernos, el interés lo provoca la puesta a prueba de las categorías estéticas y la transgresión de las formas establecidas. En una palabra, la calidad es un criterio de la crítica normativa, un encomio otorgado al refinamiento estético; el interés es un término vanguardista, a menudo medido en términos de desbaratamiento epistemológico. También puede llegar a ser normativo, pero asimismo justificar la indagación crítica y el juego estético²⁰.

En «Objetos específicos», pues, el mandamiento de que el arte tardomoderno persiga la objetividad sólo se cumple para sobrepasarlo, tal como Judd y compañía pasan al otro lado de la objetualidad de la pintura para entrar en el reino de los objetos. En «Notas sobre escultura, Partes 1 y 2», Robert Morris ofrece un panorama diferente, en el cual el minimalismo vuelve a ponerse en una relación complicada con el discurso tardomoderno.

Al retener la categoría de escultura, Morris se muestra implícitamente en desacuerdo con Judd sobre la génesis del minimalismo. La escultura nunca tuvo «nada que ver con el ilusionismo», que es una categoría pictórica, y tampoco el minimalismo. Lejos de romper con la escultura, el minimalismo realiza «la naturaleza autónoma y liberal de la escultura... para que tenga su propio espacio, igualmente literal». A primera vista, esta declaración parece contradictoria, pues sus dos adjetivos combinan las posiciones sostenidas por Greenberg y Judd respectivamente: la demanda de autonomía y la demanda de literalidad. Pero así precisamente ve Morris el minimalismo, como una resolución provisional de esta contradicción, pues él define sus formas unitarias como *a la vez* autónomas y literales. Con las *gestalts* minimalistas, escribe Morris, «uno ve e

²⁰ Quizá «interés» no desplaza a «calidad» tanto como suministra el primer término de su esquema normativo. A esta luz Judd ascendió al panteón de la calidad, que defendió apasionadamente. (Como me sugirió Howard Singermann, Judd llega implícitamente a ello en «A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them», *Art in America* [septiembre y octubre de 1984].) Es más, fue su coherencia la que permitió que el minimalismo se convirtiera en un estilo. Finalmente, en su obsesión por el (anti)ilusionismo, siguió ligado a la pintura.

inmediatamente “cree” que el modelo en su mente se corresponde con el hecho existencial del objeto». El suyo es el estudio más matizado de la tensión quintaesencialmente minimalista entre «lo constante conocido y lo variable experimentado». Aunque Morris a veces privilegia la forma unitaria como anterior al objeto específico (de una manera que por lo demás no hace el antiidealismo del minimalismo), suele presentar ambos como ligados *qua gestalt*, «coherente e indivisiblemente juntos». Esta unidad es necesaria para que Morris pueda retener la categoría de escultura y plantear la forma como su característica esencial.

Pero este argumento también parece circular. Morris primero define la escultura moderna en términos del minimalismo (es literal) y luego define el minimalismo en términos de la escultura moderna (es autónomo). A continuación llega a la misma propiedad, la figura, que un año más tarde Fried postulará como el valor esencial de la *pintura*. La Parte 1 de «Notas sobre escultura» termina así: «La magnificación de este singular y más importante valor escultórico... establece un nuevo límite y una nueva libertad para la escultura». La naturaleza paradójica de esta declaración sugiere las tensiones en el discurso minimalista así como las inestabilidades de las categorías estéticas en esta época. *Pues el minimalismo es a la vez una contracción de la escultura al puro objeto moderno y una expansión de la escultura hasta hacerse irreconocible.*

En la Parte 2 de «Notas sobre escultura», Morris se ocupa de esta paradójica situación. Primero define el «nuevo límite» para la escultura en relación con una observación de Tony Smith que sitúa la obra minimalista en algún lugar entre el objeto y el monumento, más o menos a escala del cuerpo humano²¹. Luego, en un movimiento incisivo, Morris redefine esta escala en términos de dirección (del objeto privado al monumento público), es decir, en términos de *recepción*, un deslizamiento en la orientación del objeto al espectador que convierte el «nuevo límite» de la escultura en su «nueva libertad». Sin embargo, es necesario un peldaño intermedio, y por eso Morris retorna a las *gestalts* minimalistas. Estas formas unitarias se usan no sólo para «situar la obra más allá de la retardataria estética cubista», sostiene ahora, sino, algo más importante, para «extraer relaciones de la obra y hacer de ellas una función del espacio, la luz y el campo de visión del espectador».

De este modo, si Judd sobrepasa a Greenberg, Morris sobrepasa a ambos, pues aquí, en 1966, se reconoce un nuevo espacio de «términos objeto/sujeto». La supresión minimalista de las imágenes y gestos antropomórficos es más que una reacción contra el modelo abstracto-expresionista del arte; es una «muerte del autor» (como Roland Barthes lo llamaría en 1968) que es al mismo tiempo un nacimiento del espectador:

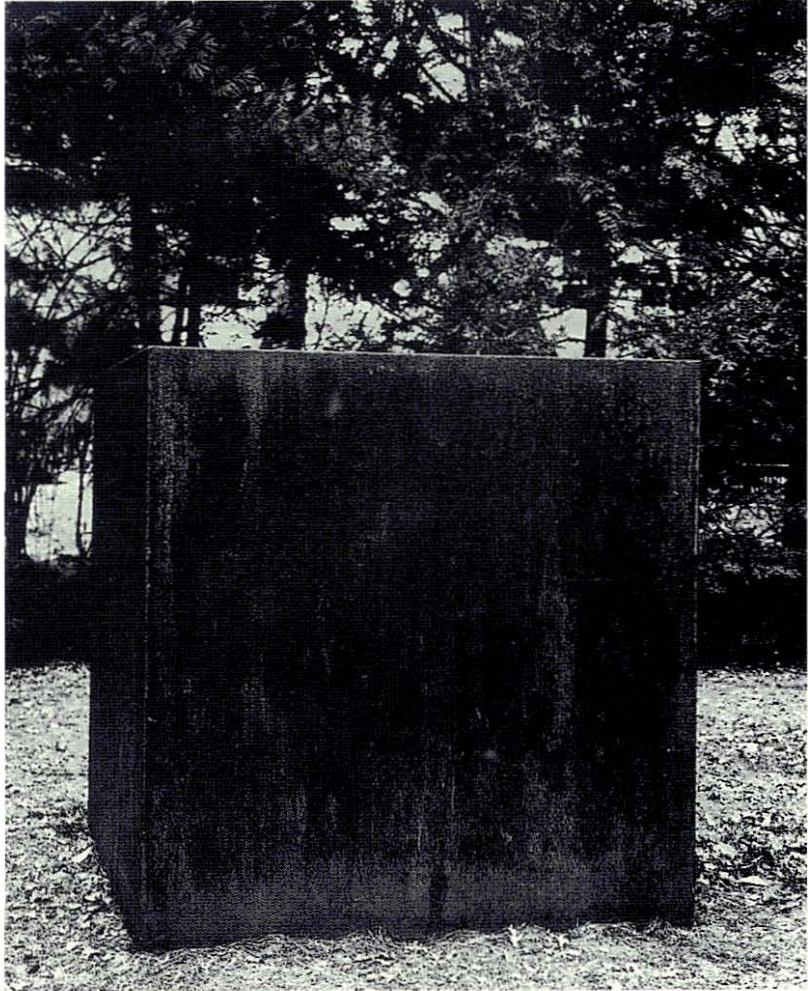
²¹ La observación es una respuesta a preguntas sobre un cubo de metro ochenta titulado *Morir* (1962). Morris cita a Smith como sigue:

P.: ¿Por qué no lo hizo más grande, de modo que sobrepasara al observador?

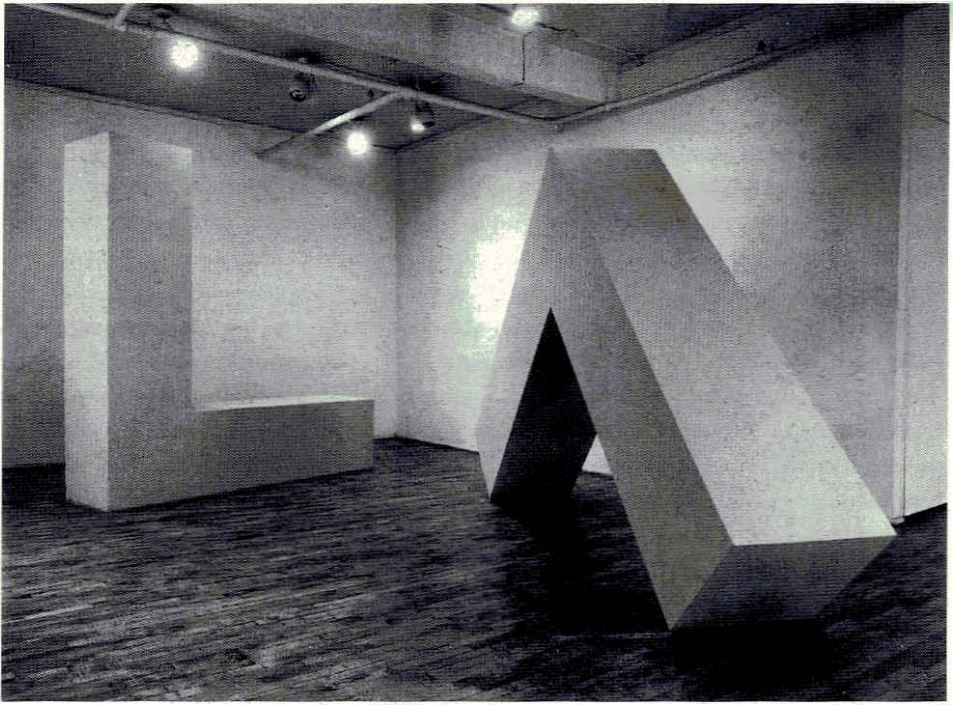
R.: No estaba haciendo un monumento.

P.: Entonces ¿por qué no lo hizo más pequeño, de modo que el observador pudiera ver por encima?

R.:...No estaba haciendo un objeto.



Tony Smith, *Morir*, 1962.



Robert Morris, *Sin título*, 1965.

«El objeto no es más que uno de los términos de la estética más reciente... Uno es más consciente que antes de que él mismo está estableciendo relaciones cuando aprehende desde diversas posiciones y bajo condiciones cambiantes de luz y de contexto espacial». Aquí estamos al borde de «la escultura en el campo expandido» (como Krauss la llamaría en 1978). Pero incluso cuando Morris anuncia esta nueva libertad, parece ambivalente con respecto a ella: en una ráfaga de declaraciones contradictorias, a la vez tira para atrás («que el espacio de la estancia adquiriera tal importancia no significa que se esté estableciendo una situación ambiental») y para adelante («¿Por qué no sacar la obra fuera y más tarde cambiar los términos?»).

En último término, las «Notas sobre escultura, Partes 1 y 2» están atrapadas en las contradicciones de su momento. Por una parte, Morris insiste en que la escultura sigue siendo autónoma; por otra, sugiere que «algunas de las nuevas obras han expandido los términos de la escultura» hasta el punto de que el objeto «no es más que uno de» ellos. Es este campo expandido, previsto por Morris, a lo que Michael Fried, en «Arte y objetualidad», se compromete a anticiparse.

Más plenamente que Judd y Morris, Fried comprende el minimalismo en lo que tiene de amenaza para la modernidad formalista, que es por lo que carga contra él con tal pasión. Primero Fried detalla el delito minimalista: un intento de desplazar el arte tardomoderno por medio de una lectura literal que confunde la «presentidad» trascendental del arte con la «presencia» mundana de las cosas. Según Fried, la diferencia esencial consiste en que el arte minimalista trata de «descubrir y proyectar la objetualidad como tal», mientras que el arte tardomoderno aspira a «derrotar o suspender» esta objetualidad. Aquí, sostiene él, «el factor crítico es la *figura*», la cual, lejos de ser un valor escultórico esencial (como Morris la considerará), es un valor pictórico esencial. De hecho, únicamente si «produce la convicción como figura» puede la pintura tardomoderna de Kenneth Noland, Jules Olitski y Stella suspender la objetualidad, trascender el literalismo del minimalismo y adquirir así presentidad²².

Dada esta diferencia, Fried tiene a continuación que mostrar por qué el literalismo minimalista es «antitético con respecto al arte». A este fin sostiene que la presencia del objeto minimalista es la de un personaje disfrazado, una presencia que produce una *situación* que, aunque provocativa, es extrínseca al arte visual. Aquí Fried cita también a Smith sobre la escala del minimalismo, pero a fin de reformularlo como un arte de estatuas abstractas, ni mucho menos tan radicalmente antiantropomórfico como sus abogados afirman. Y, sin embargo, su objetivo primordial no es desvelar el minimalismo como secretamente antropomórfico, sino presentarlo como «incurablemente teatral», pues, según la hipótesis crucial de «Arte y objetualidad», «el teatro es ahora la negación del arte».

Para apoyar esta hipótesis, Fried da un extraño rodeo: una glosa sobre una anécdota, de nuevo contada por Tony Smith, acerca de un viaje nocturno en la inacaba autopista

²² Incluso la escultura tardomoderna como la de Anthony Caro suspende su objetualidad, sostiene Fried, por el hincapié que hace en la opticalidad y en «la eficacia del gesto».

de New Jersey a principios de los años cincuenta. Para este artista y arquitecto proto-minimalista la experiencia fue de algún modo estética, pero no del todo arte:

La experiencia de la carretera era algo organizado pero no socialmente reconocido. Yo pensé para mí que debería estar claro que ése es el fin del arte. La mayor parte de la pintura parece muy pictórica después de eso. No hay manera de poderlo articular, simplemente hay que experimentarlo²³.

Lo que se le reveló a Smith, sostiene Fried, fue la «naturaleza convencional del arte». «Y ésta Smith parece haberla entendido no como exponiendo desnuda la esencia del arte, sino como anunciando su final».

Aquí se encuentra el quid no sólo de la causa friediana contra el minimalismo, sino de la ruptura minimalista con la tardomodernidad. Pues en esta epifanía sobre la convencionalidad del arte se presagia la herética apuesta del minimalismo y sus sucesores neovanguardistas: no descubrir la esencia del arte a la manera de Greenberg, sino transgredir sus límites institucionales («no hay manera de articularlo»), negar su autonomía formal («simplemente hay que experimentarlo»), precisamente anunciar su final²⁴. Para Fried como para Greenberg, tal vanguardismo es infantil: lejos de ser una superación dialéctica del arte en la vida, la transgresión minimalista únicamente obtiene el literalismo de un acontecimiento y objeto sin marco «tal como ocurre, tal como meramente es». Fried llama a este literalismo minimalista «teatral» porque implica al tiempo mundano, una propiedad que considera inadecuada para el arte visual. Así, aunque el minimalismo no amenaza la autonomía institucional del arte, el viejo orden ilustrado de las artes (las artes temporales frente a las espaciales) es puesto en peligro. Por eso es por lo que «el teatro es ahora la negación del arte» y por lo que debe condenarse el minimalismo.

En este punto el procesamiento del minimalismo se convierte en un testamento de la modernidad formalista, repleto de los celebrados principios de que «el concepto de arte» es «significativo únicamente en el seno de las artes individuales» y «lo que hay entre las artes es teatro»²⁵. Aquí, pues, aunque el orden de la estética ilustrada es desbaratado por todos los lados en la práctica, se reafirma en la teoría. Y, finalmente, a esta práctica, a la diabólica «interminabilidad» del teatro minimalista, Fried opone la sublime «instantaneidad» de la obra moderna, «que en todo momento... está completamente manifiesta». Más que un paradigma histórico, incluso más que una esencia estética, esto

²³ Tony Smith en Wagstaff, «Talking with Tony Smith», cit., p. 19. Smith menciona otros sitios «abandonados» en los que artistas como Smithson no tardaron en entrar, pero uno de los ejemplos podría definir el valor vanguardista de este «campo expandido»: el jardín de taladros nazi en Nuremberg diseñado por Albert Speer. En una palabra, en el otro lado de las formas tradicionales también está el espectáculo de masas, y la desublimación de estas formas puede asimismo instigar una regresión del sujeto.

²⁴ Ésta es también la herética apuesta de sus predecesores vanguardistas, con esta diferencia argumentada en el capítulo I: mientras que artistas vanguardistas como Rodchenko confundieron la convencionalidad del arte con su fin, artistas neovanguardistas como Smith imaginaron su fin como los mismos límites de su convencionalidad.

²⁵ En su posterior trabajo histórico, Fried interpreta estos principios como el origen del arte moderno.

se convierte, al final de «Arte y objetualidad», en un imperativo espiritual: «La presentidad es la gracia»²⁶.

Con su condena del arte teatral y su insistencia en la gracia individual, esta diatriba contra el minimalismo es claramente puritana (su epígrafe sobre la presentidad de Dios remite al teólogo puritano Jonathan Edwards). Y su estética no depende de un acto de fe. Contra el ateísmo vanguardista se nos pide que creamos en la calidad consensual, «especialmente la convicción de que un cuadro, escultura, poema o composición musical particular puede o no puede aguantar la comparación con las obras del pasado dentro de ese arte de calidad indudable». Así como Judd contestaba implícitamente a la calidad con el interés, así Fried explícitamente contesta al interés con la *convicción*, a la cual, como Greenberg, intenta salvar del subjetivismo apelando a las normas casi objetivas del gusto, es decir, al enjuiciamiento particular de una historia del arte exclusiva. En una palabra, más allá del respeto por el viejo decoro de las artes, Fried exige devoción por el arte, y las palabras «producir convicción» revelan los apuntalamientos disciplinarios de esta estética. Evidentemente, la amenaza real del paradigma minimalista no es sólo que puede desbaratar la autonomía del arte, sino que puede corromper la creencia en el arte, que puede minar su valor de convicción. Aquí la doctrina de la autonomía estética retorna con un disfraz tardío y sugiere que, más que separarse de la religión (como a veces se propuso ser la estética ilustrada), el arte autónomo es, en parte, un sustituto secreto de la religión, es decir, un sustituto secreto de la disciplina moral del sujeto que la religión una vez proveyó²⁷.

Al final, la complicación del minimalismo para Fried se clarifica en una larga nota al pie en la que glosa una observación de Greenberg de que «un lienzo extendido o clavado ya existe como cuadro, aunque no necesariamente como *de éxito*»²⁸. Fried ha

²⁶ Para una crítica de la noción de presentidad, véase Rosalind KRAUSS, «The Blink of an Eye», en David Carroll (ed.), *The States of «Theory»*, Nueva York, Columbia University Press, 1990. Véase también el diálogo entre FRIED y KRAUSS en Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987.

²⁷ En último término, la apuesta del formalismo angloamericano es el objeto artístico autónomo *sólo en la medida en que sostiene al sujeto artístico autónomo*, definido en el juicio estético y refinado por el gusto estético. Este imperativo ético es fuerte en Fried, como se manifiesta en el valor de «convicción» y en el temor a la «corrupción». (A este respecto, el «teatro» puede representar la amenaza no sólo del vanguardismo, sino de la cultura de masas, su perversión del sujeto moral tal como lo formó el arte moderno. Por supuesto, éste es el caso para Greenberg en «Modernist Painting».) En *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Fried es explícito sobre la moralidad de la autonomía: «Mientras que la pintura moderna se ha desentendido paulatinamente de las preocupaciones de la sociedad en que precariamente prospera, la dialéctica real de la que depende ha asumido cada vez más la densidad, estructura y complejidad de la experiencia moral, es decir, de la vida misma, pero de la vida como pocos están dispuestos a vivirla: en un estado de continua alerta intelectual y moral» (Cambridge, Fogg Art Museum, 1965, p. 9). Pero esta autonomía podría ser también socavada por la convicción en este sentido: la convicción sugiere dependencia del objeto artístico, incluso devoción por él, lo cual podría hacer al objeto menos un espejo del sujeto que un apoyo demandado por el sujeto. En cualquier caso, el sujeto supuesto por esta crítica es bastante diferente de los modelos dominantes de mi generación, que insistían no en la convicción, sino en la demistificación y la deconstrucción. (Sobre este punto, véase mi diálogo con Fried en *Discussion in Contemporary Culture*, así como mis observaciones en el capítulo 4.)

²⁸ Clement Greenberg, «After Abstract Expressionism», *Art International* (octubre de 1962), p. 30.

de matizar esta vanguardista insinuación de que el arte moderno vacía lo convencional, pues de lo contrario podría permitir el reconocimiento del minimalismo como arte avanzado. Así que primero distingue entre la «irreductible esencia del arte» y las «condiciones mínimas» para su reconocimiento como tal. Luego sostiene que esta esencia es *condicional*, pero no hasta el punto de que devenga *convencional*, es decir, hasta el punto de que la autonomía estética resulte amenazada: «Esto no es decir que la pintura *carece de esencia*, sino afirmar que esa esencia —esto es, la que produce convicción— está en gran parte determinada por las obras vitales del pasado reciente y por tanto cambia continuamente en respuesta a éstas». Esta fórmula es una afirmación de los límites categóricos («la pintura») y las normas institucionales («las obras vitales») frente a la amenaza que el minimalismo supone para una y otras. Como tal, intenta resolver la contradicción del discurso tardomoderno heredado de Greenberg, pero de un modo que permanece *dentro* del discurso y se levanta *contra* su superación en el minimalismo.

Genealogías: «Arraigar, devorar o morir»

Fried es un excelente crítico del minimalismo no porque tenga razón al condenarlo, sino porque para hacerlo tan convincentemente tiene que entenderlo, y esto supone entender su amenaza para la tardomodernidad. Una vez más, Fried ve el minimalismo como una corrupción de la tardomodernidad «por una sensibilidad *ya* teatral, ya (para decir lo peor) corrompida o pervertida por el teatro». En esta interpretación el minimalismo se desarrolla a partir de la tardomodernidad, únicamente para romperlo en pedazos (en latín eso significa *corumpere*), contaminado como ya está el minimalismo por el teatro. Pero el teatro representa aquí más que una preocupación por el tiempo ajena al arte visual; es también, en cuanto «la negación del arte», una palabra clave para el vanguardismo. Llegamos, pues, a esta ecuación: *el minimalismo rompe con la tardomodernidad mediante una recuperación parcial de la vanguardia histórica, específicamente de su desbaratamiento de las categorías formales del arte institucional*. Para entender el minimalismo —es decir, para entender su significación para el arte avanzado desde su tiempo—, las dos partes de esta ecuación deben captarse a la vez.

Primero la ruptura minimalista: retóricamente al menos, el minimalismo se inaugura cuando Judd interpreta la tardomodernidad tan literalmente que a su llamamiento a la objetividad crítica responde perversamente con *objetos* específicos. Morris trata de reconciliar este nuevo literalismo minimalista con la vieja autonomía moderna mediante la *gestalt*; únicamente por tanto para desviar la atención del objeto a su percepción, a su *situación*. Fried entonces se levanta para condenar este movimiento teatral como una amenaza para el decoro artístico y una corrupción de la convicción artística; con ello revela la base disciplinaria de su estética formalista. En este escenario general, pues, el minimalismo surge como un momento dialéctico de «un nuevo límite y una nueva libertad» para el arte, donde la escultura se reduce por un momento al *status* de una cosa «entre un objeto y un monumento» y en el siguiente momento se expande a una experiencia de los sitios «proyectados» pero «no socialmente reconocidos» (en su

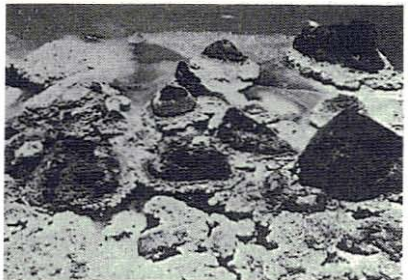
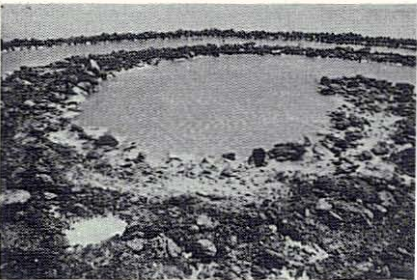
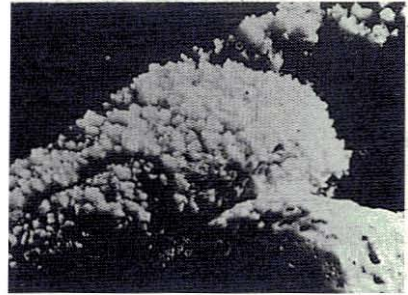
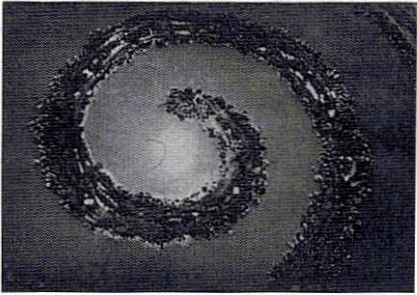
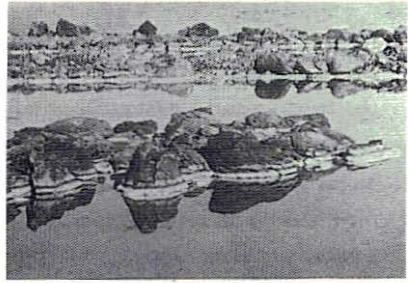
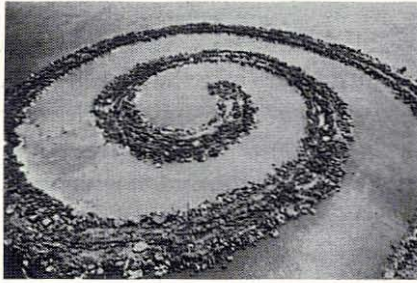
anécdota Smith menciona «autopistas, zonas de aire, jardines de taladros», el mismo campo expandido condenado por Fried pero explorado por Smithson y muchos otros). En una palabra, *el minimalismo aparece como un punto históricamente culminante en el que la autonomía formalista del arte es a la vez alcanzada y destruida*, en el que el ideal del arte puro se convierte en la realidad de un objeto específico más entre otros.

Esto último lleva a otra vertiente de la ruptura minimalista, pues si el minimalismo rompe con el arte tardomoderno, igualmente prepara el arte posmoderno por venir²⁹. Sin embargo, antes de esbozar esta genealogía, debe captarse la parte vanguardista de la ecuación minimalista. En el capítulo 1 me ocupé del retorno de la vanguardia transgresora (especialmente el dadá duchampiano y el constructivismo ruso) en el arte de los años sesenta, lo cual plantea el problema de su aplazamiento en las décadas previas. En gran medida esta vanguardia fue suprimida por el nazismo y el stalinismo, pero en Norteamérica también la detuvo una combinación de viejas fuerzas antimodernas y nueva política de Guerra Fría, que tendían a reducir la vanguardia al bolchevismo *tout court*³⁰. Este aplazamiento norteamericano permitió el dominio del formalismo greenbergiano, que no sólo desplazó de las instituciones a la vanguardia transgresora, sino que casi lo definió como inexistente. Así, en «La vanguardia y el kitsch» (1939-1961), para Greenberg el objetivo de la vanguardia no es en absoluto superar el arte *en* la vida, sino purificar al arte *de* la vida, salvarlo de la degradación por el kitsch de la cultura de masas y el abandono del patrocinio burgués. En efecto, esta vanguardia formalista trataba de *conservar* lo que la vanguardia transgresora trataba de *transformar*: la autonomía institucional del arte. Enfrentados con esto, los minimalistas buscaron en la vanguardia transgresora modelos de práctica alternativos. Así, Andre se volvió a Alexander Rodchenko y Constantin Brancusi, Flavin a Vladimir Tatlin, muchos otros a Duchamp, etc. De esta manera, el minimalismo se convirtió en un lugar de retorno general de esta vanguardia, un retorno que, con la fuerza de lo reprimido, inauguró el orden disciplinario de la tardomodernidad.

Esta conexión vanguardista puede explicar por qué, en la misma primera frase de «Arte y objetualidad», Fried estigmatiza al minimalismo como «en gran medida ideológico» cuando muchos críticos lo veían como en gran medida *no* ideológico, prácticamente mínimo en contenido, absolutamente desprovisto de arte. Esto implica que el minimalismo constituye un fraude estético que corrompe la convicción en el arte, pero también que el minimalismo presenta una posición autoconsciente *sobre* el arte, lo cual podría permitirle no sólo comprender el arte moderno como un discurso insti-

²⁹ Por ejemplo, el minimalismo impulsa lo analítico «empírico-trascendental» del arte moderno, su doble preocupación por lo material y lo espiritual, lo immanente y lo trascendental, hasta el punto en que esto analítico se transforma: en la crítica de las instituciones central al arte posmoderno, su análisis creativo de las condiciones discursivas del arte. (Sobre lo analítico «empírico-trascendental» véase Michel FOUCAULT, *The Order of Things*, Nueva York, Vintage Books, 1970, pp. 318-322 [ed. cast.: *Las palabras y las cosas*, México, siglo XXI, 1968]).

³⁰ Es decir, cuando no presentaba la vanguardia como una expresión de la libertad capitalista, una utilización tratada por Serge GUILBAUT en *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 [ed. cast.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Barcelona, Grijalbo, 1990].



Robert Smithson, *Spiral Jetty (Malecón espiral)*, 1969-1970, detalles.

tucional, un ordenamiento de otras posiciones «en gran medida ideológicas», sino también intervenir en este discurso como *tal* posición. Una vez más, este es un reconocimiento vanguardista (Fried se olió el mismo gato encerrado que Greenberg; Duchamp y sus discípulos), pero el minimalismo hace más que repetirlo, pues, como he sostenido en el capítulo 1, únicamente con el minimalismo deviene autoconsciente esta comprensión. Es decir, sólo a principios de los años sesenta es primero apreciada y luego explotada esta institucionalización no sólo del arte sino también de la vanguardia³¹.

Para muchos críticos el fracaso de esta vanguardia histórica en la integración del arte en la vida inutiliza este proyecto vanguardista. «Puesto que ahora la protesta de la vanguardia histórica contra el arte como institución se acepta como *arte*», escribe Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974), «el gesto de la neovanguardia se hace inauténtico»³². Pero este fracaso de la vanguardia transgresora en los años diez y veinte así como de la primera neovanguardia en los cincuenta no es total: como poco inspira una crítica práctica de la institución del arte, la tradición de la vanguardia y otros discursos en una *segunda* neovanguardia que surge en los sesenta. En esta segunda neovanguardia, en la que tanto el minimalismo como el arte pop ocupan una posición prominente, el objetivo es por lo menos doble: por un lado reflexionar sobre las condiciones contextuales del arte, como en el minimalismo, a fin de explicar sus parámetros; y por otro explotar la convencionalidad de la vanguardia, como en el pop, a fin de comentar las formaciones tanto modernas como de la cultura de masas. Ambos peldaños son importantes para la crítica institucional que sigue en el arte de finales de los sesenta y principios de los setenta.

Finalmente, sin embargo, mi afirmación de que la misión de la vanguardia se comprende, aunque no se completa, únicamente con la neovanguardia prolongada por el minimalismo y el pop estriba en esta creencia: la ruptura que Bürger considera la significación última de la vanguardia sólo la alcanza esta neovanguardia en su contestación de la modernidad formalista.

El significado de la ruptura en la historia del arte que provocaron los movimientos de la vanguardia histórica [escribe Bürger] no consiste en la destrucción del arte como institución, sino en la destrucción de la posibilidad de plantear las normas estéticas como válidas. Esto tiene consecuencias para el tratamiento erudito de las obras de arte; el examen normativo es sustituido por un análisis funcional, cuyo objeto de investigación sería el efecto (la función) social de una obra y un público sociológicamente definible dentro de un marco institucional ya existente³³.

³¹ Otro factor en la aplazada recepción de la vanguardia histórica fue la inmadurez de las instituciones norteamericanas de bellas artes, que tenían que establecerse antes de poder ser combatidas. En este establecimiento, sin embargo, quedó englobado el arte moderno, lo cual, junto con la presencia de la modernidad europea en Norteamérica durante los años de la guerra, permitió un rápido reconocimiento de este arte como un discurso, luego como una institución y ahora como un período.

³² Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, trad. ingl. Michael Shaw, Mineápolis. University of Minnesota Press, 1984, p. 53 [ed. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 107].

³³ *Ibid.*, p. 87 [ed. cast. cit., pp. 157-158]. Como se sugirió en el capítulo 1, Bürger insinuó una condición posthistórica: que los artistas, los críticos y los historiadores del arte están ahora, en un período *después del arte*, en la posición de meros custodios tecnocráticos *del arte*. Las consecuencias que yo veo son muy diferentes.

Únicamente con el minimalismo se revela que tal «examen normativo» —en mi explicación el enfoque categórico del formalismo greenbergiano— es perjudicial. Y esta revelación comporta los dos deslizamientos que ya he señalado: el criterio *normativo* de *calidad* es desplazado por el valor *experimental* del *interés*; y al arte se lo ve desarrollarse menos por el *refinamiento* de las formas de arte dadas (en las que se persigue lo puro y lo extraño se tacha) que por la *redefinición* de tales categorías estéticas. De este modo, el objeto de la investigación crítica deviene no tanto la esencia de un medio como «el efecto (la función) social de una obra» y, lo que es más importante, el intento de intervención artística no consiste tanto en asegurar una convicción trascendental en el arte como en emprender un examen inmanente de sus reglas discursivas y regulaciones institucionales. De hecho, este último punto puede producir una distinción provisional entre el arte formalista moderno y el arte vanguardista posmoderno: producir convicción frente a despertar dudas; buscar lo esencial frente a revelar lo condicional.

Nada de esto se desarrolla tan tersa o completamente como aquí doy a entender. No obstante, si el minimalismo y el pop constituyen un hito histórico, entonces, una vez más sugerirán no solamente una perspectiva sobre el arte moderno, sino también una perspectiva del arte posmoderno. Esta genealogía no puede ser una historia estilística de la influencia o evolución (en la que el minimalismo «reduce» el objeto artístico, por ejemplo, de modo que el conceptualismo pueda entonces «desmaterializarlo» sin más), ni puede ser una explicación psicológica de los conflictos generacionales o las reacciones periódicas (como sucede con las descalificaciones de los años sesenta con que empecé). De nuevo, únicamente un análisis que permita ambas partes de la ecuación minimalista —la ruptura con la tardomodernidad y el retorno de la vanguardia— puede empezar a dar cuenta del arte avanzado de los últimos treinta y cinco años más o menos.

Hay unas cuantas interpretaciones del arte reciente que tienen al minimalismo y al pop como tal hito, bien sea como ruptura con el orden estético de la tardomodernidad o como recuperación de las estrategias críticas del *readymade* (pero no ambas); son significativas por lo que excluyen tanto como por lo que incluyen. En sendos artículos de 1979, Douglas Crimp y Craig Owens parten del orden estético descrito por Fried en «Arte y objetualidad»³⁴. Para Crimp lo que retorna en el arte de la *performance* y del vídeo de los primeros años setenta y que vuelven a contener los cuadros de Cindy Sherman y Sherrie Levine entre otros a finales de esa misma década es la presencia teatral, condenada por Fried y reprimida en el arte tardomoderno. Para Owens lo que retorna es la temporalidad lingüística para destruir la espacialidad visual del arte tardomoderno: los descentramientos del objeto artístico en las obras de sitio/no-sitio de Smithson, por ejemplo, o la colisión alegórica de las categorías estéticas en las *performances* de Laurie Anderson. Sin embargo, por muy comprensivos que sean, ambos panoramas pasan por alto desarrollos cruciales: el primero deja

³⁴ Véase Douglas CRIMP, «Pictures», *October* 8 (primavera de 1978), y Craig OWENS, «Earthwords», *October* 10 (otoño de 1979).

de lado la crítica institucional que surge del minimalismo, y el segundo no cuestiona las fuerzas históricas que funcionan en la fragmentación textual del arte después del minimalismo. Más aún, ambos críticos aceptan los términos ofrecidos por Fried, los cuales no son tanto deconstruidos como invertidos. De este modo, sus términos negativos, lo teatral y lo temporal, no son sino revaluados como positivos y su esquema tardomoderno permanece inalterado por lo que se refiere tanto a su posición como a su fuerza³⁵.

En cuanto análisis de la percepción, el minimalismo preparó un análisis ulterior de las condiciones de la percepción. Esto llevó a una crítica de los espacios del arte (como en la obra de Michael Asher), de las convenciones en su exposición (como en Daniel Buren), de su *status* de mercancía (como en Hans Haacke); en una palabra, a una crítica de la institución del arte. Para críticos como Benjamin Buchloh esta historia es sobre todo una genealogía de las estrategias presentacionales del *readymade*. Sin embargo, como hemos visto, a esta narración se le escapa también un asunto crucial: la constitución sexual-lingüística del sujeto. En su mayor parte, este asunto se deja asimismo fuera del arte, pues, una vez más, aunque el minimalismo volvió de la orientación objetiva del formalismo a la orientación subjetiva de la fenomenología, tendía a considerar tanto al artista como al espectador no sólo como históricamente inocentes sino como sexualmente indiferentes, y lo mismo vale para gran parte de las obras conceptuales y críticas de las instituciones que siguieron al minimalismo. Esta omisión se aborda en el arte feminista desde mediados de los años setenta a mediados de los ochenta, y en esta investigación artistas tan dispares como Mary Kelley y Silvia Kolbowski, Barbara Kruger y Sherrie Levine, Louise Lawler y Martha Rosler volvieron a imágenes y discursos adyacentes al mundo del arte, especialmente a las representaciones de mujeres en la cultura de masas y a las construcciones de la feminidad en la teoría psicoanalítica. Ésta es la crítica más productiva del minimalismo hasta la fecha y se elabora en la práctica.

Recientemente, el *status* del minimalismo ha cambiado nuevamente. Por un lado, se aparta de nosotros como un objeto de archivo tanto como los años sesenta se convierten en un período histórico³⁶. Por otro, se precipita sobre nosotros en cuanto que

³⁵ Fried surgiere lo mismo en *Discussions in Contemporary Sculpture*, cit., p. 56. La inversión de la oposición entre presencia y presentidad no fue más que un ejemplo de reconstrucción fracasada. Otro ejemplo crucial a las teorías de la posmodernidad fue la inversión de las oposiciones entre aura y reproducción, originalidad y repetición, desarrollada por Walter Benjamin en «The Work of Art and the Age of Mechanical Reproduction» (p. 130). Este texto fue con demasiada frecuencia tomado como un arma con la que hostigar al arte sospechoso de aura: de ahí el ataque a lo original y a lo único y la adhesión a lo fotográfico y lo textual. Por descontado, este ataque lo provocó una resurrección forzada del aura, los diversos monstruos de Frankenstein producidos en el laboratorio del mercado y la academia, del neocxpresionismo, la arquitectura posmoderna, la fotografía artística y cosas parecidas. Sin embargo, la lectura posmoderna de Benjamin tendía a colapsar su dialéctica entre la reproducción mecánica y la experiencia del aura. Con ello tendía asimismo a vaciar el potencial crítico de cada uno de los términos, en la medida en que éstos se mantienen en tensión.

³⁶ Especialmente cuando sus artistas insignes, como Donald Judd, comenzaron a fallecer. En una excelente nueva introducción a la antología de Battlock sobre el minimalismo (Berkeley, University of California Press,

los artistas buscan una alternativa a las prácticas de los años setenta y ochenta. Este retorno es un acontecimiento mixto: a menudo más que una reelaboración de los problemas dejados por el minimalismo, parece estratégico y/o reactivo. Hay, por tanto, revisiones estratégicas del minimalismo que lo rehacen en temas iconográficos, expresivos y/o espectaculares, como para atacarlo con los mismos términos a los que él se oponía. Asimismo, hay versiones reactivas del minimalismo que lo enfrentan con obras subsiguientes que plantean su insinuación fenomenológica del cuerpo, por ejemplo, contra la definición psicoanalítica del sujeto en el arte feminista de los setenta y los ochenta (lo cual se convierte aquí en el objeto del resentimiento). De este modo, aunque el minimalismo hace mucho tiempo que es un estilo establecido, no lo está todavía su valor, y esto constituye una prueba ulterior de su crucial *status* en el arte de posguerra³⁷.

Una miniserie pop: «Un martilleo esquizofrénico»

Finalmente, a fin de entender el quid del minimalismo debemos resituarlo en su propio tiempo. Una manera de hacerlo es yuxtaponer el minimalismo y el arte pop como respuestas afines al mismo momento en la dialéctica de la modernidad y la cultura de masas. En esta explicación el minimalismo y el pop se enfrentan, por una parte, a las rarificadas bellas artes de la tardomodernidad y, por otra, a la espectacular cultura del capitalismo avanzado, y ambos no tardan en ser aplastados por estas fuerzas. De manera que el pop puede intentar utilizar la cultura de masas para poner a prueba las bellas artes, pero su efecto dominante es elevar lo inferior a lo superior, dos categorías artísticas que siguen prácticamente intactas. Y el minimalismo puede resistirse tanto a las bellas artes como a la cultura inferior a fin de recuperar una autonomía transformatoria de la práctica estética, pero su efecto dominante es permitir que esta auto-

1995), Anne M. Wagner se aproxima a Foucault para definir este *status* del minimalismo: la «región privilegiada del archivo no es ni pasado ni presente: a la vez cercana a nosotros y diferente de nuestra existencia presente, está en el límite del tiempo que rodea nuestra presencia, se cierne sobre él y lo indica en su otredad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita» (*The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*; trad. ingl. A. M. Sheridan Smith, Nueva York, Harper and Row, 1976, p. 130). Esto problematiza la objetividad del hito minimalista: ¿es liminal en sí o únicamente para nosotros ahora?

³⁷ Hay también feminizaciones y afeminamientos del minimalismo. Tal como se representó en la exposición *Sense and Sensibility*, al cuidado de Lynn Zelevansky en el Museum of Modern Art en 1994, este minimalismo feminizado es enfrentado al arte feminista psicoanalítico de los setenta y los ochenta, al que considera opresivo. Hay también una versión crítica de esta posición, representada por Anna C. CHAVE en «Minimalism and the Rhetoric of Power» (*Arts* [enero de 1990]), que ataca al minimalismo por su iconografía machista. El minimalismo contribuyó a evitar la autoridad del significado iconográfico; es por tanto contraproducente reafirmar esta autoridad cuando es esta autoridad lo que está en cuestión. Más aún, ambas reacciones —artística y crítica— condenan el minimalismo de un modo que elimina una base histórica del arte feminista. Pues, una vez más, aunque circunscrito, el minimalismo sí planteó la cuestión del sujeto, y a este respecto el arte feminista comienza donde el minimalismo termina.

mía se disperse por un campo expandido de la actividad cultural³⁸. En el caso del pop, pues, se alcanza la legendaria integración entre las bellas artes y la cultura inferior, pero principalmente en interés de la industria cultural, para la que, con Warhol y otros, la vanguardia se convierte tanto en un subcontratista como en un antagonista. En el caso del minimalismo, se alcanza la legendaria autonomía del arte, pero principalmente para ser corrompida, rota, dispersada.

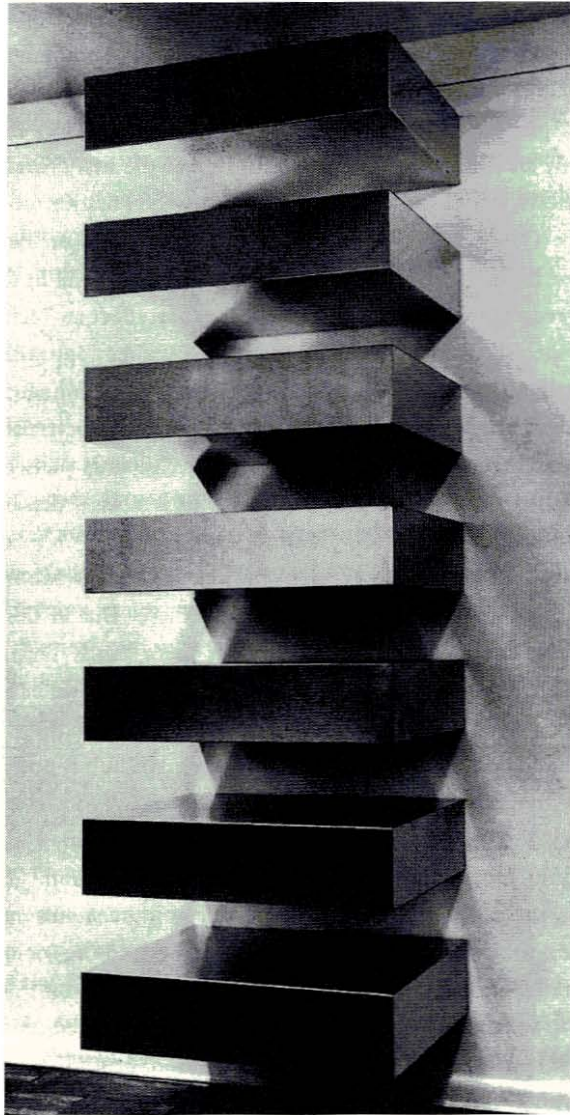
¿Qué fuerzas efectúan esta integración y esa corrupción? Las mejores pistas son la adhesión pop y el rechazo minimalista de la cultura inferior, que apuntan a un nuevo orden de la producción y el consumo en serie. A esta luz, el acento minimalista sobre la presencia perceptual se resiste a las representaciones de los medios de comunicación de masas. Más aún, la insistencia minimalista en los objetos específicos cuenta con imágenes simuladas, aunque el minimalismo, como el pop, también emplea formas y técnicas seriales. En resumen, el hincapié minimalista en el aquí y ahora físico no es únicamente un entusiasmo por la fenomenología ni una adhesión al estructuralismo. En parte, aquélla crítica, aunque éste refleja, una reificación de la historia y una fragmentación del sujeto asociadas desde Georg Lukács con la dinámica del capitalismo. Como sostengo en el capítulo 3, estos procesos históricos alcanzan un nuevo nivel de intensidad en los años sesenta, hasta el punto de que, como ha afirmado Fredric Jameson, producen un «eclipse, finalmente, de toda profundidad, especialmente de la *historicidad* misma, con la consiguiente aparición del arte del pastiche y la nostalgia»³⁹. Tal eclipse lo proyectan igualmente el minimalismo y el pop, cada uno insistiendo por igual en la exterioridad e incluso en la superficialidad de las representaciones, significados y experiencias contemporáneos. Ciertamente, el pastiche y la nostalgia, las dos reacciones gemelas a este eclipse putativo de la profundidad histórica, dominan el comercio cultural de los años setenta y ochenta.

El minimalismo puede resistirse a la imagen espectacular y al sujeto incorpóreo del capitalismo avanzado, mientras que el pop puede adherirse a ambos. Pero al final el minimalismo puede resistirse a estos efectos únicamente para producirlos también⁴⁰. No obstante, esta noción seguirá siendo conjetural en el nivel homológico de las reflexiones o el nivel mecanicista de las respuestas, a menos que se encuentre

³⁸ Las dos principales posiciones en las películas independientes de los años sesenta —el cine norteamericano representado por Michael Snow, Hollis Frampton y Paul Sharits, y el cine francés representado por Jean-Luc Godard— son análogas. Para Annette Michelson ambos responden al «trauma de la disociación» sufrido por el cine en el curso de su división industrial del trabajo y la separación de Hollywood en géneros. Mientras que Godard y compañía estrellan entre sí estos géneros en cuanto *readymades* en un montaje crítico, los independientes norteamericanos los rechazan y, en una reflexión moderna sobre el medio, tratan de reafirmar su totalidad como un arte. Véase MICHELSON, «Film and the Radical Aspiration», en Gerald Mast y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1974.

³⁹ Fredric JAMESON, «Periodizing the 60s», en Sohnya Sayres et al. (eds.), *The Sixties without Apology*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 195.

⁴⁰ Para un análisis de este ambiguo *status* del minimalismo (que se inspira en la versión original del actual capítulo), véase Rosalind KRAUSS, «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October* 54 (otoño de 1990).



Donald Judd, *Sin título*, 1966.

un eslabón local entre las formas artísticas y las fuerzas socioeconómicas en los años sesenta. Un eslabón de esa clase lo provee el *readymade*: tanto el minimalismo como el pop utilizan el *readymade* no sólo temática sino formal y aun estructuralmente, como una manera *à la* Judd de poner una cosa detrás de otra, de evitar el racionalismo idealista de la composición tradicional⁴¹. ¿Pero a qué orden apuntan estos objetos industriales minimalistas y simulacros del arte pop? Al trabajo en serie, a la producción y el consumo en serie, al orden socioeconómico de una cosa detrás de otra.

Por supuesto, la serialidad precede al minimalismo y el pop. De hecho, este procedimiento penetró en el arte cuando sus antiguos órdenes trascendentales (Dios, la naturaleza prístina, las formas platónicas, el genio artístico) comenzaron a desmoronarse. Pues una vez que se perdieron estos órdenes como referentes o garantías, «la *oeuvre* [se hizo] original» y «cada cuadro [se convirtió en] un término discontinuo de una serie indefinida y por tanto legible ante todo no en su relación con el mundo, sino en su relación con otros cuadros del mismo artista»⁴². Tal serialidad no es evidente mucho antes de la producción industrial, que más que cualquier otra fuerza erosionó los antiguos órdenes del arte, especialmente la naturaleza prístina. Irónicamente, aunque hubo artistas desde Claude Monet a Jackson Pollock que extrajeron una impresión original de esta naturaleza reificada, en esta misma lucha sucumbieron a la serialidad. Este sucumbir a la serialidad es fundamental para la conversión del arte en abstracto. No obstante, en el arte abstracto la serialidad sigue perteneciendo a la ordenación pictórica del motivo más que a la producción técnica de la obra.

Con el tiempo, sin embargo, la serialidad no pudo evitarse, y este reconocimiento llevó a demostraciones y contrademostraciones de su lógica. Considérese, por ejemplo, cómo Rauschenberg pone a prueba esta lógica en *Factum I y II* (1957), donde cada uno de los lienzos está lleno de imágenes encontradas y gestos aleatorios que se repiten, imperfectamente, en el otro. *Sin embargo, no fue hasta el minimalismo y el pop que la producción serial se hizo coherentemente integrante de la producción técnica de la obra de arte.* Más que cualquier contenido mundano, esta integración hace que tal arte «signifique de la misma manera que los objetos en su cotidianidad, es decir, en su *sistemática* latente»⁴³. Y más que cualquier fría sensibilidad, esta integración separa al arte no sólo de la subjetividad artística (quizá el último orden trascendental del arte), sino también de los modelos representacionales⁴⁴. De este modo, el minimalismo despoja al arte de

⁴¹ Véase Krauss, *Passages*, cit., p. 250.

⁴² Jean BAUDRILLARD, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trad. ingl. Charles Levin, St. Louis, Telos Press, 1981, p. 104 [ed. cast.: *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1974, p. 111].

⁴³ *Ibid.*, p. 143 [ed. esp. cit., p. 109]. Baudrillard continúa. «Es de esta organización serial y diferencial, con su propia temporalidad puntuada por la moda y la recurrencia de los modelos de comportamiento, de lo que el arte da actualmente testimonio». Este testimonio es ambiguo, pero en el minimalismo y el pop la serialidad al menos no se sublima, como a menudo sucede en el arte conceptual. Aquí una vez más no me queda claro si el arte conceptual elabora o recupera al minimalismo en su apogeo.

⁴⁴ Paradójicamente, esta separación se lleva a cabo en la pintura hiperrealista hasta el punto de que su referente es otra imagen, una fotografía, sobre lo cual diré algo más en el capítulo 5.

lo antropomórfico y lo representacional no tanto mediante una ideología antiilusio-nista como la producción serial. Pues la abstracción únicamente tiende a *superar* la representación, a conservarla en su cancelación, mientras que la repetición, la (re)pro-ducción de simulacros, tiende a *subvertir* la representación, a rebajar su lógica referen-cial. (En historias futuras de los paradigmas artísticos, la repetición, no la abstracción, quizá se vea como la superación de la representación, o al menos como su más eficaz derogación)⁴⁵.

A partir de la Revolución Industrial, existe una contradicción entre la base de des-treza del arte visual y el orden industrial de la vida social. Desde Rodin, es mucha la escultura que trata de resolver la contradicción entre «la creación estética individual» y «la producción social colectiva», especialmente adoptando procedimientos como la soldadura y paradigmas como el *readymade*⁴⁶. Con el minimalismo y el pop, esta con-tradicción está a la vez tan atenuada (como en la preocupación minimalista por los matices de la percepción) y tan colapsada (como en el lema warholiano «Quiero ser una máquina»), que se revela como una de las dinámicas principales del arte moderno. A este respecto, también, la serialidad del minimalismo y el pop es indicativa de la pro-ducción y el consumo en el capitalismo avanzado, pues ambos registran la penetración de los modos industriales en esferas (el arte, el ocio, el deporte) que en un tiempo estu-vieron apartadas de ellos. Como ha escrito el economista Ernest Mandel: «Lejos de representar una “sociedad postindustrial”, el tardocapitalismo constituye por tanto la *industrialización universal generalizada* por primera vez en la historia. La mecanización, la normalización, la sobreespecialización y la parcelación del trabajo, que en el pasado determinaron únicamente el ámbito de la producción de mercancías en la industria real, ahora penetran en todos los sectores de la vida social»⁴⁷. El minimalismo y el pop se resisten a algunos aspectos de esta lógica, explotan otros (como la mecanización y la normalización) y aun presagian otros. Pues en la producción serial se hace neces-a-rio un cierto grado de diferencia entre los signos-mercancías; esto la distingue de la producción para las masas. De hecho, en nuestra economía política de los signos-mer-cancías, lo que consumimos es la diferencia⁴⁸.

Hoy en día, esta lógica de la diferencia y la repetición constituye en nosotros una segunda naturaleza, pero no era tan patente hace treinta y cinco años. Sin embargo, esta lógica estructuró el minimalismo y el pop: en el minimalismo es evidente en la tensión entre diferentes objetos específicos y el ordenamiento serial repetitivo; y en el

⁴⁵ Desarrollaré más este punto en el capítulo 4. Para una historia emparentada de los paradigmas musicales, véase Jacques ATTALI, *Noise*, trad. ingl. Brian Massumi, Mincápolis, University of Minnesota Press, 1985, [ed. cast.: *Ruidos*, Valencia, Cosmos, 1978].

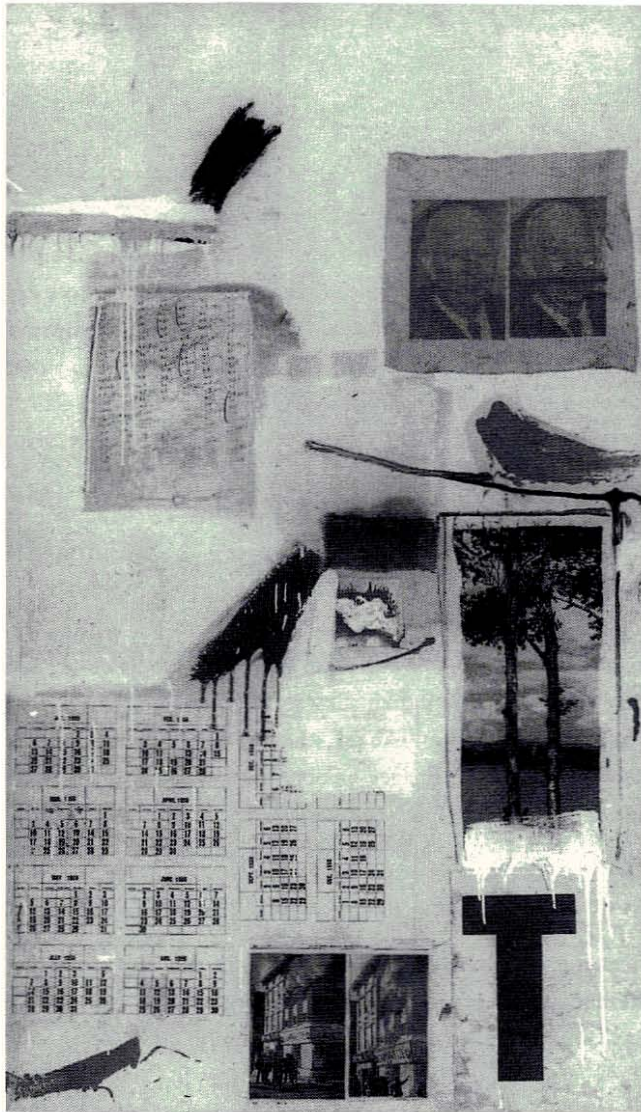
⁴⁶ Benjamin BUCHLOH, «Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture», en Chantal Pontbriand (ed.), *Performance, Text(e)s & Documents*, Montreal, Parachute, p. 58.

⁴⁷ Ernest MANDEL, *Late Capital*, Londres, Verso, 1978, p. 387.

⁴⁸ Baudrillard: «El objeto signo ni es dado ni se intercambia: es apropiado, detentado y manipulado por los sujetos individuales como un signo, es decir, como diferencia codificada. Éste es el objeto de consumo» (*For a Critique of the Political Economy of the Sign*, p. 65) [ed. cast. cit., p. 55].



Robert Rauschenberg, *Factum I*, 1957



Robert Rauschenberg, *Factum II*, 1957.

pop, en la producción de diferentes imágenes mediante procedimientos repetitivos (como la serigrafía). Una vez más, esta estructura serial integra al minimalismo y al pop, como ningún otro arte antes de éstos, en nuestro mundo sistemático de los objetos, las imágenes y las personas seriales. Finalmente, más que cualquier técnica industrial, en el minimalismo o contenido de la cultura de masas en el pop, es esta lógica, desde hace mucho general tanto en las bellas artes como en la cultura inferior, la que ha redefinido las líneas entre aquéllas y ésta.

Aunque esta lógica matiza el valor transgresor del minimalismo y el pop, ninguna de estas dos artes se limita a meramente reflejarlo. Ambas juegan con esta lógica también; es decir, ambas se sirven de la diferencia y la repetición de un modo a veces subversivo. Como en 1969 escribió Gilles Deleuze, el gran filósofo de estas fuerzas:

Cuanto más normalizada, estereotipada y sujeta a una reproducción acelerada de objetos de consumo parece nuestra vida, más arte debe inyectarse en ella a fin de extraerle esa pequeña diferencia que actúa simultáneamente entre otros niveles de repetición e incluso a fin de hacer resonar los dos extremos, a saber, las series habituales del consumo y las series instintivas de destrucción y muerte. El arte, pues, conecta el *tableau* de la crueldad con el de la estupidez, y descubre debajo del consumo un esquizofrénico castañeteo de las mandíbulas, y debajo de la más innoble destrucción de la guerra nuevos procesos de consumo. Estéticamente reproduce las ilusiones y las mistificaciones que constituyen la esencia de esta civilización, para que por fin pueda expresarse la Diferencia⁴⁹.

Como sugiere Deleuze, el hito artístico que constituyen el minimalismo y el pop debe relacionarse con otras rupturas de los años sesenta: sociales y económicas, teóricas y políticas. De alguna manera, la nueva inmanencia del arte con el minimalismo y el pop conecta *no solamente* con la nueva inmanencia de la teoría crítica (el deslizamiento postestructuralista de las cosas trascendentales a los efectos immanentes), *sino también* con la nueva inmanencia del capital norteamericano en los sesenta. De alguna manera también, las transgresiones del arte institucional con el minimalismo y el pop están asociadas *no solamente* con las transgresiones de las instituciones sexistas y racistas por parte de las mujeres, los afroamericanos, los estudiantes y otros, *sino también* con las transgresiones del poder norteamericano en los sesenta.

El diagrama de estas conexiones es muy difícil de producir; ciertamente, no puede trazarse únicamente con las herramientas convencionales de la crítica artística, el análisis semiótico o la historia social del arte⁵⁰. El riesgo que se corre con tales panorámicas es la localización específica del arte, pero resulta asimismo crucial retener la relación entre el minimalismo y el pop y las fuerzas mayores de la época. ¿Podiera, por

⁴⁹ Deleuze, *Difference and Repetition*, cit., p. 293 [ed. cast.: *Diferencia y repetición*. Gijón, Júcar, 1987, p. 461]. En el capítulo 5 vuelvo a la aparición de «destrucción y muerte», especialmente en el pop.

⁵⁰ Para un intento realmente impresionante, véase Jameson, «Periodizing the 60s», cit.



Escaparate con cuadros de Andy Warhol, Bonwit Teller, Nueva York, 1961.

ejemplo, ser que la conciencia histórica de esta neovanguardia —el reconocimiento de la convencionalidad tanto del arte como de la vanguardia— dependa de la perspectiva privilegiada que el capitalismo avanzado ofrece de su cultura por primera vez en los años sesenta?