



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La postmodernidad como dominante cultural y fenómeno sociológico: las propuestas estéticas contemporáneas

Anna Mauri Luján



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
Facultad de Bellas Artes

Departamento de PROCESOS DE LA EXPRESION PLASTICA.

LA POSTMODERNIDAD COMO DOMINANTE CULTURAL Y FENOMENO SOC.D.
LAS PROPUESTAS ESTETICAS CONTEMPORANEAS.

Tesis presentada para obtener el título de Doctora.

Director:

Autora:

Fernando Hernández

Anna Mauri Luján



BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0700945605

LA POSTMODERNIDAD COMO DOMINANTE CULTURAL Y FENOMENO SOCIOLOGICO.
LAS PROPUESTAS ESTETICAS CONTEMPORANEAS.

Anna Mauri Luján

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Fernando Hernández, profesor titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

Departamento de Procesos de la Expresión Plástica.
Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Barcelona.
Diciembre 1992.

AGRADECIMIENTOS

"Nunca sabrán bastante los hombres la contingencia de su persona, y a cuán poco deben el no ser aquello que desprecian"

Esta tesis tiene, para mí, tres valores esenciales: lo que he aprendido sobre mi "oficio", lo que he aprendido sobre el ejercicio de mi libertad y lo que he aprendido sobre las personas con las que he compartido más o menos indirectamente este proyecto. Quiero agradecer aquí especialmente a todas estas personas que hayan corrido, de un modo u otro, con las consecuencias de mi circunstancia y también de mi voluntad.

Agradezco al doctor Fernando Hernández, director de esta tesis, su estímulo y espolazo continuo, facilitándome siempre el camino para poder seguir trabajando, así como la confianza que depositó en mí y sin la cual esta investigación no hubiera sido posible. Por encima de todo, le debo la altura de su listón, la conciencia autocrítica que permite reconocer que un trabajo siempre pueda ser mejor. También quiero agradecerle el respeto que ha mostrado por las decisiones que he ido tomando a lo largo de estos años. Y por la paciencia que ha tenido conmigo. Finalmente, quiero darle las gracias por haber cumplido su papel de director de tesis hasta las últimas consecuencias: su lectura minuciosa de toda la tesis, y sus consejos en todos los diferentes niveles de la escritura, han modelado el resultado final.

Agradezco al doctor Alberto Cardín el haberme dado instrumentos críticos para cuestionar aquello con lo que nos encontramos cuando llegamos a cualquier sitio físico o mental. Lo que él enseñaba realmente en sus clases era un estilo personal de aprender y de explicar. Le agradezco todo el tiempo y la atención que me dedicó.

Agradezco a Jaume Barrera el haberme regalado tantas preguntas sobre el por qué y el cómo de la pintura; preguntas que han sido andamio de todo mi trabajo y cuyo último puerto - hasta próximo destino - es esta tesis.

Les debo también mucho a los compañeros de las reuniones que mantuvimos en el Departamento de Procesos de la Expresión Plástica durante varios años: Pere Lluís Plà, José María Barragán, Lourdes Ramos, Margarita Mascaró y otros compañeros más o menos asiduos. Estos encuentros semanales daban sentido, tanto intelectual como sentimentalmente, a todo el estudio personal. De ahí surgieron muchos proyectos, preocupaciones y planteamientos de problemas que dieron vida y cuerpo a mi investigación.

En particular quiero mencionar las largas y apasionadas conversaciones mantenidas con Pere Lluís Plà a lo largo de varios años, así como el seminario sobre Arte y Postmodernidad que dimos juntos en el curso 86-87. Con él profundizamos y pulimos nuestras ideas sobre el tema, las cuales han sido el núcleo sobre el que ha crecido esta investigación.

Debo también un profundo agradecimiento a todos los que, durante estos años, y de diferentes maneras, han confiado en mí y me han dado la oportunidad de poder trabajar a mi manera, tanto en el ámbito académico como artístico.

Finalmente, quiero dar las gracias a mis padres y hermanas, a toda mi familia y a mis amigos, por su paciencia y comprensión. Y en especial a Jaume y a Pol, por estar siempre aquí.

Nada de todo esto tiene precio. Por ello sólo me queda dar las gracias.



0. INTRODUCCION.

0.1. GENESIS DE LA INVESTIGACION Y MARCO ACADEMICO EN EL QUE SE HA DESARROLLADO.

0.2. EL DIALOGO ¿UNA POSIBLE ALTERNATIVA?

0.3. EL TITULO.

0.4. EL PROCESO DE GESTACION DEL TEXTO.

0.4.0. El collage como metáfora del proceso de trabajo.

0.5. SENTIDO GLOBAL DEL INDICE.

0.6. DOS METAFORAS COMO GUIAS.

0.6.0. El mapa: niveles de construcción de la realidad.

0.6.0.1. La vanguardia como punto de partida.

0.6.0.2. Un modelo complementario para definir las vanguardias.

0.6.0.3. De la vanguardia al postmodernismo.

0.6.0.3.0. Hipótesis 1.

0.6.0.3.1. Hipótesis 2.

0.6.0.3.2. El postmodernismo a partir del Pop Art.

0.6.1. El collage: un relato sobre las artes plásticas en el s.XX.

0.6.1.0. Cambios de referente para el arte:

0.6.1.0.1. De la naturaleza a la ideología.

0.6.1.0.2. De la ideología al lenguaje.

0.6.1.0.3. El devenir del lenguaje como referente del arte.

0.6.1.1. Implicaciones ético-estéticas del collage.

0.6.1.2. El collage como marco interpretativo de la metamorfosis del ago del s.XX.

0.7. PUNTO FINAL.

1. UNA CRONICA SOBRE LA GENESIS Y LAS VICISITUDES DEL TERMINO "POSTMODERNISMO".

1.0. REFLEXION SOBRE LA ETIMOLOGIA COMO UN PRIMER MODO DE ACERCAMIENTO.

1.1. LA FAMILIA DE LOS "POST".

1.1.0. Red de usos y acepciones.

1.1.0.1. Modernización-postmodernización.

1.1.0.1.0. Efectos del desarrollo económico.

1.1.0.1.1. Estados de desarrollo social.

1.1.0.1.2. Problemática actual en el ámbito urbanístico.

1.1.0.2. Modernidad-postmodernidad.

1.1.0.2.0. Concepto de época.

1.1.0.2.1. Experiencia vital.

1.1.0.3. Modernismo-postmodernismo.

1.1.0.3.0. Manifestaciones artísticas.

1.1.0.3.0.1. Definiciones negativas.

1.1.0.3.0.2. Definiciones positivas.

1.1.0.3.1. Cultura correspondiente a una época.

1.1.0.3.2. Clave para los cambios culturales fundamentales.

1.1.1. Consideraciones metodológicas en relación al presente estudio.

1.2. DE LA GENESIS A LA INSTAURACION DEL TERMINO A TRAVES DE ALGUNOS AMBITOS RELACION, ARTES PLASTICAS.

1.2.0. Primeras consideraciones sobre el origen y la naturaleza del término.

1.2.1. Génesis del término a través de algunos ámbitos relacionados con las ciencias.

1.2.2. Instauración del término en los diferentes ámbitos disciplinares.

2. DEFINICION DEL TERMINO POR OPOSICION.

2.0. POSTMODERNISMO, MODERNISMO Y VANGUARDIA.

- 2.0.1. ¿Modernismo versus vanguardia?
- 2.0.2. Vanguardia: génesis del término.
- 2.0.3. Vanguardia y modernismo. Dos análisis de una diferencia: P.Bürger y F.R.Karl.
- 2.0.4. P.Bürger: la vanguardia como modo de conocimiento.
- 2.0.5. Red de descripciones enunciativas de ambos términos.

2.0.5.0. P.Bürger.

2.0.5.0.1. Recapitulación.

2.0.5.1. A.Huyssen.

- 2.0.5.1.0. Diferencias estéticas.
- 2.0.5.1.1. Diferencias políticas.
- 2.0.5.1.2. Recapitulación.

2.0.5.2. L.Ferry.

- 2.0.5.2.0. La dialéctica interna de las vanguardias interpretada desde el urinario de Duchamp.
- 2.0.5.2.1. De la crisis de las vanguardias al postmodernismo.
- 2.0.5.2.2. Los límites de una interpretación individualista de la vanguardia.
- 2.0.5.2.3. El germen de la progresiva conceptualización del arte.
- 2.0.5.2.4. Recapitulación.

2.0.5.3. E.Subirats.

- 2.0.5.3.0. La vanguardia y la "arquitectura moderna".
- 2.0.5.3.1. La vanguardia y los presupuestos de la conciencia moderna a comienzos de siglo.
- 2.0.5.3.2. De la dialéctica de la estética cartesiana a la dialéctica de la vanguardia.
- 2.0.5.3.3. Definición del concepto de vanguardia desde la perspectiva cartesiana.
- 2.0.5.3.4. La racionalización como impugnación de la aplicación de la estética cartesiana a las vanguardias.
- 2.0.5.3.5. Aportación de la estética romántica a la definición del concepto de vanguardia.
- 2.0.5.3.6. La ambigua utopía del maquinismo.
- 2.0.5.3.7. La construcción lingüística como vehículo político de las vanguardias.
- 2.0.5.3.8. Conclusión.

2.0.6. Conclusiones finales del subcapítulo.

2.1. POSTMODERNISMO Y TARDOMODERNISMO.

- 2.1.0. Charles Jencks versus Ihab Hassan.
- 2.1.1. Charles Jencks vía Luc Ferry y Jesús Ballesteros.
- 2.1.2. Tardomodernismo y postmodernismo a través de la arquitectura, según Jencks.
 - 2.1.2.0. La propuesta ético-estética de la arquitectura moderna según Jencks.
 - 2.1.2.1. La propuesta ético-estética de la arquitectura tardomoderna y postmoderna, según Jencks. Su aplicación a otros ámbitos.
- 2.1.3. El planteamiento de una dicotomía interna en el modernismo. Análisis comparado de las versiones de Jencks y Huyssen.
 - 2.1.3.0. Pop Art ¿tardomoderno o postmoderno?
- 2.1.4. Juicio crítico sobre la eficacia del concepto "tardomodernismo" utilizado por Jencks.
- 2.1.5. Una visión alternativa: Jesús Ballesteros.

3. CUESTIONAR EL MODELO DEL MODERNISMO.

3.0. DEBATE SOBRE EL CONCEPTO DE HISTORIA. PROGRESO Y EVOLUCION.

3.0.1. El fin de la historia.

- 3.0.1.1. El concepto de historia como modelo puntal autoexplicativo de la cultura occidental moderna.
- 3.0.1.2. Origen del concepto de lo moderno, como definidor de los tramos de la historia.
- 3.0.1.3. La acepción de "historia" como relato narrativo, y el análisis de las principales

historias que han servido al proyecto moderno para autoexplicarse y autolegitimarse.

3.1. REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO DE AUTONOMIA DEL ARTE DESDE LA PERSPECTIVA DEL POSTMODERNISMO.

3.1.0. Definición y función contradictoria del concepto. Varias interpretaciones de su definición.

- 3.1.0.1. La interpretación desde "L'art pour l'art"
- 3.1.0.2. La sociología positivista

3.1.1. Génesis del concepto.

- 3.1.1.0. Desde la dimensión ideológica
 - 3.1.1.1. Desde el aspecto real del proceso.
 - 3.1.1.2. P.Bürger defiende que la génesis de la autonomía del arte debe intentar explicarse desde el proceso del devenir autónomo como un todo que conecta el proceso ideológico y el real.

3.1.2. Complejidad en el proceso de autonomización del arte.

3.1.3. S.XVIII: Punto de confluencia de tres procesos: constitución de la estética como una disciplina independiente; concepto moderno de arte; autonomía del arte.

3.1.4. Dos momentos en la consumación de la autonomía del arte: "Status" del arte y contenido de las obras. Realización de la autonomía de las obras de arte en tres momentos distintos: finalidad, producción y recepción.

3.1.5. Realismo y esteticismo: 2 estadios sucesivos en la autonomía del arte burgués.

3.1.6. Negación de la autonomía del arte en la vanguardia. Finalidad, producción y recepción.

- 3.1.6.0. Finalidad.
- 3.1.6.1. Producción.
- 3.1.6.2. Recepción.

3.1.7. El fracaso de las vanguardias frente al proyecto de superación de la autonomía del arte.

3.1.8. El concepto de vanguardia en relación con el de postmodernismo. Respuesta del postmodernismo a la autonomía del arte en el ámbito de las artes plásticas.

3.1.8.0. Vanguardia postmodernista americana de los 60.

3.1.8.0.1. Relación de la vanguardia postmodernista americana de los 60 con el vanguardismo histórico.

- A. Semejanzas.
- B. Diferencias.

3.1.8.1. Pérdida del sentido vanguardista en el postmodernismo americano de los 70:

3.1.8.1.0. El sentido de "revolución futurista" (Fiedler) deja de existir.

3.1.8.1.1. La exigencia de una segregación indiscriminada de lo elitista y lo popular ha perdido una gran parte de su poder persuasivo.

3.1.8.1.2. Se produce un desplazamiento de intereses: de la cultura popular y el experimentalismo a la teoría de la cultura.

3.1.8.2. Década de los 80 : Aceptación del estadio de autonomía como único ámbito posible de desarrollo del arte.

4. EL POSTMODERNISMO COMO PROPUESTA.

4.1. UN ENSAYO INTERPRETATIVO SOBRE LA MANIFESTACION DEL POSTMODERNISMO EN LAS ARTES PLASTICAS.

4.1.0. METODOLOGIA

4.1.0.1. DELIMITACION DEL OBJETO DE ESTUDIO.

4.1.0.1.0. Un mapa sincrónico-diacrónico de tres "términos": Neoexpresionismo, Neo-geo y Neoconceptual.

4.1.0.1.0.1. Límites de la ordenación diacrónica y sincrónica.

4.1.0.1.0.2. La transformación del objeto artístico bajo las nuevas condiciones de recepción-percepción.

4.1.0.2. INSTRUMENTAL METODOLOGICO.

4.1.0.2.0. Un modelo explicativo en forma de elipse: la "retórica compositiva" del postmodernismo y sus alegorías.

4.1.0.2.0.1. Primera hipótesis: la "retórica compositiva" como un criterio pertinente para analizar la manifestación del

postmodernismo en las artes plásticas.

4.1.0.2.0.1.0. Objeciones a la primera hipótesis.

4.1.0.2.0.2. Segunda hipótesis: La interpretación "ético-estética" como un criterio pertinente para analizar la manifestación del postmodernismo en las artes plásticas.

4.1. CONTENIDOS

4.1.1.0. UNA HIPOTESIS: EL POSTMODERNISMO GENERA OBJETOS METACULTURALES PARA LA REPRESENTACION DE LA POSTMODERNIDAD.

4.1.1.0.1. Génesis de la "ciencia estética": entre la sensación y el intelecto.

4.1.1.0.1.0. Emic-etic.

4.1.1.0.1.1. Ut pictura poesis?

4.1.1.0.2. "Ciencia estética": la reflexión verbal sobre la propia experiencia estética.

4.1.1.0.3. Estética y "autonomía relativa".

4.1.1.0.4. Estética y conceptualización del arte.

4.1.1.0.5. Conceptualización de la práctica artística.

4.1.1.0.6. El postmodernismo como culmen de la conceptualización de la práctica artística.

4.1.1.0.7. El efecto homogeneizador de la conceptualización de la práctica artística.

4.1.1.0.8. Extinción del arte en cuanto praxis del conocimiento sensible.

4.1.1.0.9. Objeciones a la propuesta conceptualizadora del arte infiltrada en el postmodernismo.

4.1.1.1. CITA >>>> PALIMPSESTO >>>> DECONSTRUCCION: UNA INTERRELACION PARA INTERPRETAR LAS ALEGORIAS DEL POSTMODERNISMO.

4.1.1.1.0. La cita en la obra de arte.

4.1.1.1.1. La deconstrucción.

4.1.1.1.2. El palimpsesto como técnica y como metáfora.

4.1.1.2. CONSTELACION ALEGORICA DEL POSTMODERNISMO: LA MUERTE DEL SUJETO Y DE LA RAZON EN EL ARTE.

4.1.1.2.0. Comparación entre dos "naturalezas muertas".

4.1.1.2.1. La esquizofrenia postmoderna como muerte del sujeto.

4.1.1.2.2. La desintegración de la expresión.

4.1.1.2.2.0. La expresión como desdoblamiento del sujeto.

4.1.1.2.2.1. Crítica del concepto de expresión por parte de la teoría contemporánea.

4.1.1.2.2.2. Desintegración del afecto.

4.1.1.2.2.3. Fin del concepto de estilo y eclecticismo.

4.1.1.2.2.4. La expresión como simulacro en el postmodernismo.

4.1.1.2.3. La desintegración de la memoria.

4.1.1.2.3.0. Las dos caras de la historia.

4.1.1.2.3.1. El fin de la historia.

4.1.1.2.3.2. Lo nuevo.

4.1.1.2.3.3. Historicismo versus historia.

4.1.1.2.3.4. Intertextualidad connotativa.

4.1.1.2.3.5. Historicismo & Eclecticismo.

3. UN RELATO SOBRE LA MANIFESTACION DEL POSTMODERNISMO EN LAS ARTES PLASTICAS.

4.1.1.3.0. El retorno a la pintura como origen del relato.

- 4.1.1.3.0.1. Génesis de la pintura como lenguaje artístico.
- 4.1.1.3.0.2. Connotaciones implícitas en el objeto-pintura.
- 4.1.1.3.0.3. El retorno al objeto-pintura en el postmodernismo.

4.1.1.3.1. La "retórica compositiva" como hilo de la narración.

- 4.1.1.3.1.0. La "retórica compositiva" en la pintura del primer postmodernismo.
- 4.1.1.3.1.1. Cambio de dirección en el arte del "post": del primer al segundo postmodernismo.
- 4.1.1.3.1.2. La retórica compositiva" en el segundo postmodernismo.
 - 4.1.1.3.1.2.0. Neo-Geo.
 - 4.1.1.3.1.2.1. Neoconceptual.

4.1.1.3.2. Ensayo interpretativo sobre un aspecto concreto de la manifestación del postmodernismo en las artes plásticas, a partir de la perspectiva planteada. n va

- 4.1.1.3.2.0. Un ejemplo de la estrategia apropiacionista "postmoderna Minimal y Neo-Geo.":

4.1.1.3.3. La fusión real del arte y la vida como superación del debate sobre la autonomía del arte. la

5. BALANCE FINAL Y CONCLUSION.

6. BIBLIOGRAFIA.

0. INTRODUCCION

0.1. GENESIS DE LA INVESTIGACION Y MARCO ACADEMICO EN EL QUE SE HA DESARROLLADO.

Para poder llevar a cabo una investigación de cualquier tipo, hace falta la intención tanto como los medios.

Cuando terminé el quinto curso de Bellas Artes, tenía la intención clara de seguir investigando en el ámbito de mi especialidad, la pintura. Tenía una pregunta muy concreta en mi cabeza, que traduzco hoy con estas palabras: **¿Qué propuesta ético-estética se esconde tras la postmodernidad, desde la perspectiva de las artes plásticas, y en concreto desde la pintura?** Responder a esta pregunta era para mí no sólo un placer teórico sino una necesidad profesional, dado que en aquel momento, como muchos de los que acabábamos entonces nuestros estudios, tenía la ilusión de dedicarme plenamente a la pintura. Creía entonces que la práctica artística no podía darse sin una conciencia plena de mi entorno socio-cultural, y es por ello que era para mí absolutamente necesario saber cuáles eran las reglas de juego del mundo que me había tocado vivir, así como definir una postura propia al respecto. Ahora entiendo que esta necesidad provenía de mi condición de extranjera respecto a ese entorno, condición que en cierto modo todavía sufro, aunque ahora con más conocimiento de causa.

Mi pregunta encontró un cómplice en la persona de Fernando Hernández, que se convirtió entonces en el director de mi tesis.

Tenía un tema y un director, ahora sólo faltaban los medios. Preparé, bajo la supervisión del profesor F.Hernández, una solicitud dirigida al Ministerio de Educación y Ciencia para la concesión de una beca pre-doctoral de Formación de Personal Investigador, que me permitiera desarrollar mi trabajo como parte del programa de investigación del Departamento de "Procesos de la Expresión Plástica", con el que yo tenía ya una múltiple vinculación, tanto por parte del profesor Fernando Hernández como del profesor Alberto Cardín.

Esta beca me fue concedida en 1987 y prorrogada durante cuatro años consecutivos, lo que me permitió poder dedicarme sin problemas a la investigación.

Pero todavía se dió otra circunstancia ventajosa. El profesor Fernando Hernández aglutinó, a través de sus dos cursos de doctorado, a una serie de estudiantes interesados también en el estudio de la contemporaneidad, desde una perspectiva

interdisciplinaria que conjugara la práctica artística con la especulación teórica. Paralelamente, organizó un conjunto orgánico de seminarios con una doble función: complementar la oferta universitaria y ofrecer la oportunidad de exponer y contrastar las investigaciones que cada uno de nosotros estábamos llevando a cabo. Esta situación fue verdaderamente estimulante y hoy veo con claridad que sin este caldo de cultivo, esta investigación no hubiera podido realizarse.

Durante los tres años que duró este programa de seminarios, combiné esta actividad con algunas intervenciones concretas que el profesor Fernando Hernández me facilitó, así como con la redacción de algunos artículos para la revista "Luego...", dirigida desde el departamento por los profesores Alberto Cardín y Fernando Hernández.

Todas estas actividades eran absolutamente necesarias para que fueran cristalizando mis lecturas y los debates mantenidos en diferentes frentes, igual que lo eran los escritos y debates surgidos de los cursos de doctorado.

Otra oportunidad que me fue brindada, como prolongación de la beca pre-doctoral, fue la de una estancia de tres meses en Nueva York, que me permitió la posibilidad de vivir de cerca tanto la escena artística como universitaria del marco-ciudad desde el que se generaba la mayor parte del debate sobre el postmodernismo, y que aglutinaba y absorbía el estado actual de dicho debate a nivel internacional. También pude aprovechar el servicio informatizado de sus bibliotecas y recoger textos y bibliografía que hubieran sido difíciles de obtener desde Barcelona.

Para entender el carácter de esta investigación, es también necesario, para terminar así el círculo descrito, aludir a la actividad artística mantenida de forma paralela a esta actividad académica, que ha marcado definitivamente el punto de vista de esta tesis. En efecto, pienso que sin la experiencia personal de la propia práctica artística, esta investigación hubiera ido por otros derroteros totalmente distintos.

Tanto los aciertos como los errores de este proyecto tienen pues aquí su origen, en una pregunta que necesitaba urgentemente una respuesta. Y en la que la urgencia tuvo que ser sustituida por la paciencia y el trabajo de hormiga, para poder obtener algún resultado mínimamente satisfactorio.

0.2. EL DIALOGO ¿UNA POSIBLE ALTERNATIVA?

"¿Cómo puedo saber sobre qué estoy hablando, cómo puedo saber qué quiero decir?"

Atribuido a L.Wittgenstein por A.Wellmer (1985:78)¹

He elegido esta cita como cabecera de mi introducción para guiarme por la vía de la "duda útil", recordando la condición humana de no conocer ni saber absolutamente nada: que sirva pues de correctivo a todo simulacro de certeza absoluta que pueda aparecer en esta investigación, ahorrándome la pesada retórica de barnizar de duda cada frase dicha, y permitiéndome así avanzar en medio de la fiebre ilusoria de que existo como sujeto en la medida en que soy capaz de interpretar aquello que miro.

Según el criterio impuesto a las ciencias sociales por la "ciencia" moderna, la verosimilitud de una investigación es directamente proporcional a la distancia que la explicación o conceptualización interpone entre sujeto y objeto de estudio. La autosuficiencia que este modelo insufla en el sujeto investigador ha sido sin duda el motivo de la proliferación de éstos, pero hace ya tiempo que esta premisa se está poniendo en duda: ¿puede obtenerse el conocimiento de un objeto de estudio sin conceptualización o explicación? ¿"el significado es el uso", como decía Wittgenstein? Si esto fuera posible ¿qué papel tiene el sujeto investigador? Desde luego, esa función explicatoria quasidivina quedaría trastocada. Una posible alternativa sería la de una convivencia entre sujeto y objeto que diera lugar a una sintonía de lenguajes y problemas, a un diálogo. El inconveniente que salta a primera vista es el de la eficacia resolutoria: es difícil llegar a conclusiones definitivas a partir de un diálogo, de una doble lógica, de un doble pensamiento. Y sin conclusiones no hay producción de conocimiento sino de duda. En las coordenadas pragmático-científicas en las que se encuentra enmarcada la sociedad occidental es imposible, si no absurdo, plantearse una alternativa parecida; pero las sociedades crítico-democráticas como la nuestra pueden convivir sin problema con determinados virus culturales frente a los que están perfectamente inmunizadas, precisa y paradójicamente dada su naturaleza crítica; de ahí que la alternativa mencionada se haya

¹. A no ser que se indique lo contrario, el año que acompaña al nombre de un autor citado es el de la edición original, pues considero más útil a nivel teórico acercarse lo más posible a la fecha en la que tal pensamiento tomó forma.

considerado y cultivado en estas lagunas crítico-víricas, a menudo instaladas en las ciencias sociales.

Mi investigación quiere ubicarse precisamente en esta cepa de gérmenes vivos, de ahí la forma que ha ido adoptando a lo largo de su gestación. Para explicitarla, primero es necesario concretar el objeto de estudio, del cual el título de la investigación intenta ser su expresión más sintética: LA POSTMODERNIDAD COMO DOMINANTE CULTURAL Y FENOMENO SOCIOLOGICO. LAS PROPUESTAS ESTETICAS CONTEMPORANEAS. En segundo lugar, trataré de explicar el proceso de gestación del texto en sí, el diálogo que he intentado mantener con mi interlocutor: ese "oscuro" objeto del estudio. No quiero utilizar el término metodología porque tiene fuertes connotaciones de conciencia y control de la situación investigadora, sensación que no comparto en absoluto. Se trata más bien de narrar lo que "me ha ocurrido" mientras trabajaba, porque afecta al marco ideológico de mi investigación, de la cual me siento víctima más que ejecutora.

0.3. EL TITULO

Todo/a el que se ha embarcado en una tesis sabe que el título es lo primero que ha de concretar, por una razón tan pragmática como es la necesidad de inscribirla en el archivo de programas doctorales. Esta circunstancia obliga al doctorando/a a pensar en un título suficientemente amplio como para que abarque posibles cambios de dirección en la investigación, a la vez que suficientemente concreto como para que circunscriba el ámbito de conocimiento en el que se va a trabajar; pero el título escogido siempre es, por encima de todo, el de nuestro punto de partida, del estado de la situación en el momento de comenzar la investigación.

Así pues, el título que presento responde a esta situación: cuando inscribí mi tesis en 1986, mi principal objetivo era estudiar el fenómeno que se conocía con el término de "postmodernidad", algo tan poco original como perfectamente comprensible en una recién licenciada en Bellas Artes. El término se había ido extendiendo y normalizando a lo largo de toda la década en el debate cultural de los países desarrollados de Occidente, y había llegado hasta la Facultad de Bellas Artes; intuía que en él estaban escondidas como perlas las claves de ese presente tan confuso, a partir de las cuales era "modernamente" obligado plantearse cualquier actividad artística.

El primer documento con el que sintonicé fue un artículo de F. Jameson (1984) titulado "Postmodernismo: lógica cultural del

capitalismo tardío". De él tomé parte de la definición implícita de postmodernidad que aparece en el título de mi investigación:

"Precisamente por eso considero esencial comprender el "postmodernismo" no como un estilo, sino más bien como un dominante cultural, como un concepto que tiene en cuenta la presencia y la coexistencia de una gama de rasgos muy diversificados y sin embargo subordinados." (:75)

Esta definición reafirmaba mi interpretación de la postmodernidad como el conjunto de reglas de juego del presente, desde las cuales la sociedad se había estado reconfigurando, de ahí la segunda parte de la definición como fenómeno sociológico. La elección del término concreto de postmodernidad fue más intuitiva de lo que hubiera sido ahora, pero la sigo viendo vigente, sobre todo al complementarse con "las propuestas estéticas contemporáneas", a las que agruparía ahora bajo el término "postmodernismo" y que son el verdadero nudo de mi investigación. El CAPITULO 1 de la tesis se centra precisamente en la interpretación y uso del término postmodernismo tanto desde la diacronía como desde la sincronía. El CAPITULO 2 intenta definir el término postmodernismo por oposición al de modernismo, vanguardia y tardomodernismo.

La perspectiva más fallida ha sido la sociológica; de hecho, el planteamiento inicial de la tesis siempre ha sido incompatible con mi modo de trabajar, y sólo cuando me di cuenta de ello pude ver los límites de mi trabajo: la tesis que había planteado era para una estructura mental eminentemente reticular y capaz de trabajar con hipótesis sin verificar en ninguna medida: un pararrayos podría ser su metáfora. Pero a medida que avanzaban mis lecturas y mi redacción, me pesó tanto la intuición de que la clave del postmodernismo estaba en sus antecedentes más que en su presente, que no me contenté con genealogías ajenas, por otro lado escasas y superficiales, y me puse a indagar sobre el pasado inmediato - y no tan inmediato - de la postmodernidad, y más concretamente del postmodernismo en las artes plásticas de los años 80. El resultado de este viraje es una tesis cuyo protagonista es ese pasado, no sólo cronológico sino también metodológico, es decir, el momento de preparación de todos los instrumentos conceptuales necesarios para enfrentarse con cierta familiaridad al fenómeno del postmodernismo. Mi trabajo ha consistido esencialmente en una "auto-puesta" a punto para poder plantear esta pregunta de doble dirección: ¿qué es lo específico que la postmodernidad como fenómeno cultural ha aportado a las

artes plásticas, y cómo ha influido esta relación en el arte occidental? La hipótesis con la que respondo a esta pregunta no tiene más peso específico que esta puesta a punto, sin la cual no existiría ni la pregunta ni la respuesta.

0.4. EL PROCESO DE GESTACION DEL TEXTO.

Respecto al proceso de gestación del texto, tengo algunas reflexiones a posteriori que compartir.

La primera es la **falta de patria disciplinar**, que yo atribuyo a dos motivos concéntricos: la situación cultural actual de Occidente y mi ubicación concreta en la menos disciplinar de las disciplinas: las Bellas Artes. Cuando estaba trabajando, me tranquilizó encontrar esta reflexión de Gombrich (1979)²:

"Si hubiera esperado hasta dominar una y otros, habría tenido que abandonar el intento de poner en contacto ambos campos de la investigación".(:11)

En mi caso se trataba de muchos campos de investigación - estética, sociología, psicología, filosofía, antropología, historia del arte...- que sólo había rozado desde la reflexión sobre la praxis artística. El fantasma de la ignorancia de los marcos académicos desde donde abordar el problema imprimía una cierta inseguridad a mi trabajo. La reflexión de Gombrich - de nuevo el poder de legitimación de las autoridades académicas - me infundió seguridad para trabajar en esas condiciones.

Ahora, a posteriori, veo ventajas en esta ignorancia y entiendo la reflexión de Gombrich desde una perspectiva más radical: **es casi imposible fusionar campos de investigación académicamente separados cuando alguno de ellos está internalizado por el investigador**, pues la propia estructura mental que se necesita para dominar un campo de investigación marcado académicamente es seguramente distinta de la que se necesita para poner en contacto campos de conocimiento separados.

F. Jameson (1982) denomina "teoría contemporánea" a este discurso interdisciplinar:

"Por ejemplo, ¿hay que llamar a la obra de Michel

². Este fragmento pertenece a la introducción, fechada en Febrero de 1978.

Foucault filosofía, historia, teoría social o ciencia política? Es algo que no se puede determinar, y yo sugeriría que ese "discurso teórico" ha de incluirse también entre las manifestaciones del postmodernismo" (:167)

Así pues, me adscribo a esta "teoría contemporánea", convencida de que es la estrategia que mejor imita su objeto de estudio: un entorno cultural híbrido, contradictorio, interracial, que ha de elaborar nuevas conclusiones, o quizás solamente nuevas dudas, para seguir autoexistiendo.

La monodisciplinareidad responde al proceso técnico de autoconstrucción de cada disciplina. Cuando se está creando una técnica de investigación, el objeto de estudio llega a quedar en segundo plano, para volver a pasar al primero cuando la técnica se pone en marcha y se constatan sus limitaciones en el acercamiento a su objeto. La interdisciplinareidad se hace necesaria cuando la investigación pretende encontrar respuestas "reales" a un fenómeno "real". Las técnico-disciplinas - o monodisciplinas - no son inocuas, sino que encarnan una determinada visión del mundo. Por ejemplo, la estética, que es quizás la disciplina madre de la que habría de partir esta investigación, no aparece por casualidad en las mismas circunstancias históricas que ven nacer el concepto moderno de arte y la autonomía de éste. Pero las circunstancias sociales han cambiado y quizás la estética no puede responder por sí sola como lo hizo entonces al debate artístico actual, precisamente porque las dos premisas que la hicieron posible están hoy siendo revisadas: la historia y la autonomía del arte. De ahí que estos dos temas constituyan el CAPITULO 3 de la tesis, centrado en cuestionar el modelo del modernismo.

En efecto, presenciamos en la actualidad la **predisposición a comprobar las hipótesis históricas**, acudiendo a otras disciplinas y dejando así atrás el modelo de la pirámide virtual del Movimiento Moderno. Respecto a las artes plásticas, uno de los objetos más afectados por la interdisciplinareidad, debido a su carácter ambiguo y sugerente, podríamos decir que, cuando esa pirámide se sumerge en las aguas de la crisis de la modernidad, entra en ella el líquido interpretador de esas otras disciplinas.

También detectamos como un signo del presente la **necesidad de volver a examinar la "baja" cultura**. La consolidación de la "baja cultura" ha sido uno de los principales síntomas de la

metamorfosis sufrida por la sociedad occidental: la interdisciplinaredad se hace necesaria en las ciencias sociales ante la falta de soluciones de las disciplinas dogmáticas frente a los fenómenos de masas. Esa "mayoría silenciosa", fruto de la estrategia capitalista, ha contribuido activamente a esta disolución de las fronteras disciplinarias al hacer caso omiso de ellas.

Una fecha metafórica tomada de las artes plásticas para señalar una primera intención³ de poner en contacto la "baja" y la "alta" cultura podría ser el día en que Picasso y/o Braque dejaron entrar un hule viejo en las Bellas Artes; desde entonces, el debate sobre el contacto y contaminación mutua de las dos culturas ha estado vivo.

Este tema es fundamental para entender nuestra contemporaneidad, pero necesitaría una tesis por sí solo para familiarizarnos con él y atravesar la barrera de las intuiciones que todos compartimos al respecto.

Portoguesi (1981), desde la teoría de la arquitectura, pone también especial énfasis en este aspecto:

"(...) la sociedad industrial (...) necesita nuevos símbolos y nuevos equilibrios. La derrota de las teorías del desarrollo ilimitado han vuelto a cargar el acento sobre el hombre y sobre su vida cotidiana, sobre la cultura de masas, sobre el universo de formas que aquél ha producido al dejar de lado las imágenes (que han perdido tanto su atractivo) de las catedrales del trabajo". (:38-39)

El concepto de **verdad** - entendido como vía de acceso a un objeto de estudio referente a través del análisis y la explicación - ha sido el pilar sobre el que se han basado todas las disciplinas de corte científico en la modernidad. Esta "verdad" ha sido llevada a sus últimas consecuencias por parte de las lagunas crítico-víricas a las que antes me he referido,

³. Está claro que las intenciones y los resultados no siempre coinciden. Huyssen (1984:195) utiliza el término "Selbstverständnis" (autocomprensión) para referirse a lo que los artistas piensan de ellos mismos y de su propio trabajo. Es precisamente desde este punto de vista desde el que se han emitido la mayoría de los enunciados de esta investigación referidos a las artes plásticas. También el concepto de Kunstwollen (voluntad artística) está en este ámbito semántico. Se trata pues, de poner el énfasis en aquéllo que los artistas creían que estaban haciendo o querían hacer, al margen de que los resultados coincidieran con esta autocomprensión o voluntad artística.

hasta el punto de metamorfosear su significado. Si hasta hace poco tiempo el objeto de estudio se consideraba "pasivo", neutro, dócil, y por tanto abordable por un sujeto activo y sus técnicas analíticas, desde una perspectiva etic, ahora también se plantea una perspectiva emic⁴, aunque con la conciencia de que el conocimiento absoluto del objeto, su verdad, es un imposible, un concepto equívoco: la verdad tiene sentido en la medida en que es unilateral. Cuando partimos de un diálogo, la verdad - tal como la hemos definido - ya no puede existir. Un ejemplo de ello es la actitud de Derrida, que propone el mimo como un nuevo modo de acercarse al objeto de estudio: "el texto imita su objeto". Se trata de crear "modelos" del objeto que nos permitan comprenderlo mínimamente, pero la diferencia con los modelos científicos "modernos" es que éstos se basaban en la unidad y la claridad, en la consecución de conclusiones, mientras que los modelos de Derrida no pretenden eclipsar la complejidad a menudo ilógica del objeto de estudio, sino precisamente mostrarla. De ahí, en cierto modo, la sintonía de la alternativa derridiana⁵ con la que yo he planteado más arriba, de carácter dialógico.

Una consideración final a tener en cuenta es el uso que he

⁴. La pareja terminológica **emic y etic**, originariamente procedente de la lingüística, nombra dos perspectivas que podemos hacer corresponder respectivamente con los dos grandes tipos de saber, las ciencias ideográficas y las nomotéticas. También guardan relación respectiva con los conceptos de comprensión y explicación planteados por Dilthey (1883) y por Wright (1971).

Emic y etic nombran, en último término, dos perspectivas opuestas sobre la posibilidad de conocer lo ajeno. La perspectiva **etic** coloca al estudioso en un punto de vista externo al objeto de estudio, objetivándolo y aplicándole leyes ajenas a él mismo para conocerlo. La perspectiva **emic** ve lo ajeno como un ente subjetivo y se siente al mismo tiempo víctima del estudio del otro; no lo convierte en su objeto sin ser consciente de que el proceso también se da a la inversa. Ve al otro como un ser que reacciona a la observación con un comportamiento distinto al suyo propio, por lo cual el mismo acto de mirar ya conlleva la imposibilidad de conocer eso que es ajeno en su verdadera diferencia.

En la perspectiva emic se dan, según A. Cardín (1983-84), dos puntos de vista:

-el excepticismo, que tiene su origen en Parménides: es imposible "comprender" la situación de un objeto extraño a mí.

-la dialéctica, que proviene de Aristóteles: aunque no pueda conseguir una síntesis entre el sujeto extraño a mí y yo mismo, no importa, pues no es necesaria. Se acepta una situación dialéctica, sin necesidad de síntesis final.

⁵. Derrida ejercita esta alternativa, según Ulmer (1983), en "Glas" (Galilée: París, 1974).

hecho de la bibliografía en esta investigación. El criterio ha consistido en convocar a aquellos autores cuyas ideas inspiraban, complementaban y abrían mi investigación. Seguramente no están convocados todos los que "son" ni todas las ideas interesantes de los que "están", ya que no ha habido un ánimo de exhaustividad, que por otra parte hubiera sido casi una quimera en un tema todavía tan caliente como el postmodernismo.

He intentado mantener un equilibrio dialógico entre mi discurso y el de los autores convocados a través de un collage que me permitiera caminar entre la ilusión de certeza, necesaria para una unidad argumental, y la duda mantenida sobre un oscuro objeto de estudio del que todavía hay mucho que aclarar.

0.4.0. El collage como metáfora del proceso de trabajo.

Voy a tomar prestado el collage, un ejemplo de interdisciplinareidad proveniente de las artes plásticas, como metáfora de mi proceso de trabajo. El collage es, en mi juicio y en el de muchos, la máxima invención de las vanguardias, y sigue siendo la principal estrategia de las artes plásticas en el postmodernismo. En la técnica del collage está planteado "in nuce" toda la problemática del arte hasta nuestros días, como intentaré mostrar más adelante. Mi propia investigación tiene la textura del collage, siendo la cita bibliográfica el elemento extraño injertado en el texto-cuadro. El objeto de estudio de esta tesis no es directa ni concretamente el collage, pero sí el conjunto de implicaciones que se derivan de él para las artes plásticas del s.XX; siento así una conexión con el concepto de mimo introducido por Derrida: "el texto imita el objeto de estudio". El cuerpo de esta investigación está absolutamente tatuado de citas; casi podríamos decir que son ellas las que condicionan el orden argumental del texto. **Mi labor ha consistido en un intrincado bordado donde el ornamento significativo son las citas y la ordenación de los "vacíos" es aprovechada para glosar estas citas e ir destilando mi visión personal sobre ellas.** En un ornamento, el significado pasa a segundo plano tras la forma, tras la composición. Usar las citas más que significarlas; usarlas para crear ese tejido interpretativo que envuelve el objeto de estudio cubriéndolo, dejándonos solamente adivinarlo. Las citas propias y ajenas componen este tejido que imita en cierto modo la estructura del objeto que esconde -el postmodernismo-, significando más por su entramado - la propia forma final que ha tomado el texto -, que por los enunciados que lo componen, donde mi discurso no ha eclipsado nunca el discurso

de los otros, sino que más bien ha actuado de moderador. Seguramente porque no tengo una posición fuerte que defender, que no sea la de la propia dialéctica del debate de la postmodernidad, recuperando el discurso de unos y otros y creando la ficción de una mesa redonda donde quede patente la relatividad y transitoriedad de las distintas posiciones. En los años ochenta, el trabajo de algunas mujeres, en el campo de las artes plásticas, ha encarnado una alternativa al modelo generador-inseminador de artista que consistía básicamente en reconsiderar un papel receptor más que emisor, comprensivo más que explicativo; de ahí que, por analogía, se hayan sexualizado ambas alternativas. Yo incluiría mi trabajo en esta línea, y no, por supuesto, por el mero hecho de haber nacido biológicamente mujer, sino por el de reconocirme en esta alternativa.

0.5. SENTIDO GLOBAL DEL INDICE

Este estudio se divide en cuatro grandes capítulos ordenados bajo un hilo argumental arbitrario.

En el **capítulo 1** se aborda la génesis y desarrollo del término "postmodernismo" desde una perspectiva tanto etimológica como pragmática. Tras una reflexión sobre la etimología como un primer modo de acercamiento, se analizan los principales usos y acepciones de la familia de términos que comparten el prefijo "post" y/o la raíz "modern", de modo que el término "postmodernismo" queda definido respecto a todo el resto. A continuación, se hacen unas primeras consideraciones sobre el origen y la naturaleza del término "postmodernismo", para seguir con el rastreo genealógico del término a través de algunos ámbitos relacionados con las ciencias ideográficas, y terminar con su instauración en los diferentes ámbitos disciplinares.

El objetivo principal del **capítulo 2** es profundizar en el sistema de definición del término "postmodernismo" a partir de su relación con una serie reducida de términos sin los cuales no puede llegar a ser comprendido totalmente. Estos términos son "vanguardia", "modernismo" y "tardomodernismo". Mientras el capítulo 1 pone énfasis en el contexto disciplinar y bibliográfico en que se han utilizado los términos, en este segundo capítulo hay un mayor interés por profundizar en la comprensión de las circunstancias históricas en las que surgen y se desarrollan, así como en las propuestas ético-estéticas que implican.

El **capítulo 3** se centra en la revisión de dos conceptos constitutivos del modernismo, a partir de cuya crítica el

postmodernismo se autodefine. Estos son el concepto de historia y el de autonomía del arte.

El capítulo 4 cierra esta investigación entrando de lleno en el tema central de ésta: el análisis de la propuesta del postmodernismo, desde la arquitectura a las artes plásticas. Concluyo este capítulo con un ensayo interpretativo sobre la manifestación del postmodernismo en las artes plásticas. Este último apartado, con el que se cierra la investigación, tiene un cierto perfil de monólogo. La primera razón es que entra en terrenos que han sido poco transitados. La segunda es que, en su redacción, he confiado más en la propia intuición, segregada de la práctica artística, que en la bibliografía existente, por otro lado escasa. Y he aplicado también al análisis del objeto artístico el diálogo mantenido con otros autores en los capítulos anteriores.

Con el breve extracto del índice general de este estudio cierro esta primera parte de la introducción. La segunda parte consiste en un texto autónomo y abierto que pretende servir de calentamiento para enfrentarse al talante más analítico del cuerpo central de esta investigación.

0.6. DOS METAFORAS COMO GUIAS.

A continuación presento una reflexión que corre paralela al desarrollo de esta investigación y que no actúa como resumen destilado de ésta, sino como una fuente bibliográfica más, como una cita propia, con la particular paradoja de que su existencia en esta introducción es posible solamente después de haber bordado cuidadosamente cada página de este trabajo. Se parece a la reflexión que prosigue a una larga y compleja conversación.

El cambio de tono en el discurso así como el enfoque más individualista se deben a su carácter de monólogo, a diferencia del diálogo con otros autores mantenido con más o menos suerte en la mayoría de los tramos de la investigación. Esta reflexión es fruto de la pretensión de dar una respuesta lo más "concisa" posible a la pregunta que he planteado más arriba: ¿qué es lo específico que la postmodernidad como fenómeno cultural ha aportado a las artes plásticas, y cómo ha influido esta relación en el arte occidental?.

Aunque esta reflexión podría aparecer como conclusión, me he decidido a utilizarla como introducción por tres motivos: en primer lugar, porque sirve para explicitar mis intereses y obsesiones y dar a entender así mejor mi selección de citas y mi ordenación del tema; en segundo lugar,

para dar a la investigación un carácter relativo que a veces me es difícil mantener en el calor de la argumentación; y en tercer y último lugar, porque realmente no reúne tampoco las características de una conclusión: no es un balance global sobre la investigación, como he dicho antes, sino una prolongación de ella que, por su carácter de monólogo "inspirado", sirve para centrar la problemática en la que luego vamos a profundizar desde los distintos capítulos de la tesis.

Esta reflexión se organiza en torno a dos conceptos, a partir de los cuales ensayo una interpretación subjetiva de la historia del arte moderno. Estos conceptos son el mapa y el collage.

A partir del concepto de mapa, ensayo una definición de los cuatro términos alrededor de los cuales gira toda la investigación - vanguardia, modernismo, tardomodernismo y postmodernismo -. También un tablero de juego es un mapa: No podemos jugar hasta que no sepamos todas las reglas. Jugar es juzgar. Las reglas tienen que ver con el reconocimiento de los personajes o cartas que pertenecen al juego, su valor absoluto y su valor relativo, así como las relaciones entre ellos.

A partir del concepto de collage, desarrollo una narración que va de la técnica en sí misma a las distintas implicaciones ético-estéticas que ésta ha contenido a lo largo del s.XX. Conociendo los elementos del juego, se trata ahora de narrar una partida.

La trampa de este texto es que parece que todo concuerda, pero no hay que olvidar que se trata de una apariencia, de un simulacro de la realidad...

0.6.0. El mapa: niveles de construcción de la realidad.

Si somos en la medida en que otros fueron, no podemos definir ni juzgar el postmodernismo sin hacer referencia a la tierra de la que ha surgido: la tierra histórica y conceptual de la vanguardia y el modernismo.

Si somos en la medida en que otros son, términos como el de tardomodernismo han de ser también definidos.

Jameson (1984) constata que

(...)"una de las objeciones que a menudo se hacen a las hipótesis de periodización es que tienden a eliminar las diferencias y presentan el período histórico como homogeneidad masiva, limitada a cada lado por metamorfosis "cronológicas" inexplicables, y por signos de puntuación" (:75)

Esto es precisamente lo que se quiere evitar a partir del concepto de mapa.

Después de llevar mucho tiempo intentando definir y acotar el significado de estos cuatro términos, ahora veo claro que para acotar eficazmente la definición de un referente perteneciente a la realidad fenomenológica hay que conseguir un equilibrio entre dos necesidades opuestas: reducir esa realidad y reproducirla, mutarla e imitarla, explicarla y comprenderla.

Voy a desarrollar esta consideración metodológica adoptando y adaptando la parábola del mapa de un cuento de Borges (1953:230).

Un mapa sirve para explicar la realidad (tomemos como ejemplo imaginario un mapa comarcal de carreteras, que todos hemos visto alguna vez), pero para ello necesita reducirla (**necesidad 1**), convertirla en otra realidad, en la imagen de otra realidad: reducir excesivamente la realidad puede hacer que ni siquiera la reconozcamos (y nos sea difícil, por ejemplo, traducir las distancias del mapa a las reales: de ello que los números sean un complemento esencial a este tipo de mapas); por otro lado, si queremos dar cuenta exhaustiva (**necesidad 2**) de una realidad, ya no tenemos un mapa, sino una realidad idéntica a la original de la que partíamos.

Pero el criterio para juzgar la eficacia de un mapa no es tanto su capacidad de representación, siempre opaca, de la realidad, como su capacidad de generar interpretaciones sobre la base de una cierta visión, translúcida, si no transparente, de esa realidad. ¿Hasta qué punto "sirve" un mapa para que su usuario "utilice" esa realidad, o mejor aún, algún aspecto de esa realidad: para recorrerla en un turismo, para planear un atentado,...? Para usar un mapa hay que "leerlo", y su eficacia radicará en el grado de "transparencia" con que se pueda efectuar la lectura (**necesidad 3**). Leer un mapa es interpretarlo, y a partir de su interpretación, se pueden emitir también, como otro uso del mapa más indirecto pero no menos real, juicios de valor según distintos criterios: ¿es un lugar apto para acampar, para visitar monumentos, para esconderse, para pasear? (**necesidad 4**)

Una vez dicho esto, volvamos a nuestro problema: ¿cómo definir los términos antes mencionados? ¿bajo qué criterios? ¿cómo construir un mapa estilo-ideológico (resultados formales e intención del artista) a partir de ellos que pueda ser usado para emitir juicios desde nuestro presente, de modo que estos juicios sean los que definan nuestra posición frente a la cultura?

0.6.0.1. La vanguardia como punto de partida.

El mapa que urge definir, desde mi centro ideológico de gravedad, es el de la vanguardia, para poder definir los otros a partir de él. Este centro de gravedad reside en la convicción de la "historicidad de las categorías estéticas" planteada por Bürger (1974)⁶. Si hemos de construir una interpretación de la manifestación del postmodernismo en las artes plásticas - un "metamapa" -, ha de ser a partir de una realidad histórica concreta - un mapa -, la cual, a su vez, responda a aquella teoría. Esta es la ideología implícita en todo mi planteamiento. Así pues, el motivo de esta elección es que el término "vanguardias", derivado de "vanguardia", es el único de todos ellos que tiene un correlato espacio-temporal en la historia, a partir del cual poder relacionarnos con la "realidad".

La vanguardia ¿qué significa este término en el ámbito semántico del arte? ¿a qué se ha llamado vanguardia?. Cuando se define la vanguardia ¿a qué referente real nos estamos dirigiendo? No hay unanimidad teórica ni en el criterio bajo el cual definir a las vanguardias ni en la consiguiente periodización que de tal definición se derivaría. Pero en la práctica, sí que hay una especie de consenso implícito - en el ámbito restringido de los conocedores del arte del siglo XX, que en ocasiones se amplía a otros públicos y audiencias - sobre qué manifestaciones artísticas nos vienen a la mente cuando mencionamos el término "vanguardia" - o todavía más usado en plural -: "las vanguardias" (o vanguardias históricas), en el ámbito de las artes plásticas - el cual a principios de siglo es motor respecto a otros ámbitos artísticos y culturales - son el conjunto de tendencias que surgen mayoritariamente en Europa desde principios del s.XX hasta la Segunda Guerra Mundial. Este enunciado es casi el único que goza de un consenso real. Por ello hay que partir de él para dibujar un mapa del referente "vanguardia". Pero casi nunca, cuando se escribe sobre la vanguardia, puede adivinarse tras el término esa parcela de la realidad histórica que el consenso ha acotado como suyo. Si hacemos un estudio comparativo, veremos que en los juicios sobre las vanguardias se esconde una deformación o castración del referente, que conlleva un gran equívoco: las "vanguardias" son "algo" distinto en cada texto que leemos, a pesar de que todos están de acuerdo en lo que son las vanguardias. ¿Qué ocurre entonces? Pues que tras la apariencia de enunciados objetivos, históricos y científicos se esconde siempre un posicionamiento

⁶. Ver capítulo 3.1..

ético, consciente o inconsciente, que deforma a la medida del investigador aquéllo de lo que habla, en este caso las vanguardias. Se hace un interlocutor a su medida que le permita proyectar sobre él su discurso personal, su monólogo.

Vamos a construir un mapa, a partir del consenso de la comunidad artística, que nos sirva de baremo para detectar desviaciones conscientes o inconscientes de esta "realidad" en los textos críticos, y que más adelante calificaré de "metamapas" o "mapas subjetivos". Y aquí aparecen dos preguntas:

A. ¿Existen rasgos comunes, tanto o más importantes que sus diferencias, entre estas tendencias que agrupamos bajo el nombre de vanguardias?

El consenso "de facto" al que hemos apuntado lleva implícita la respuesta afirmativa: existen motivos para haber buscado un término común o compartible que las defina. Pero estos motivos provienen del sujeto interpretador más que del objeto interpretado. La comunidad artística necesita un consenso, un mapa sobre el que poder reaccionar o actuar, tomar postura. La realidad fenomenológica no necesita un mapa; es el sujeto que lo va a usar para interpretarla el que lo necesita, el que tiene motivos para necesitarlo. Así pues, este análisis no responde a la realidad sino a la necesidad del sujeto de operar sobre esta realidad - las vanguardias - para poder vivir la suya propia. Tomando como realidad fenomenológica la materia prima escrita y visual que nos han legado las vanguardias, vamos a confeccionar un mapa donde ubicar desde distintos ámbitos estos rasgos comunes que tanto necesitamos para poder construir nuestra identidad sobre nuestro pasado histórico inmediato y generar nuevos productos culturales con los que nos sintamos compenetrados, que configuren nuestro universo simbólico. **El postmodernismo ortodoxo se ha erigido también sobre un mapa de las vanguardias hecho a medida** (Jencks ha contribuido a ello en gran parte a lo largo de toda su bibliografía sobre el tema), en el que ha encarnado todos sus malos fantasmas⁷ Con una perspectiva un poco (no mucho) más neutral, o mejor dicho, más emic, vamos a intentar reconfigurar este mapa, así como el del postmodernismo, para volver a quedar situados en una línea cero.

B. Así pues, ¿cuáles son estos supuestos rasgos comunes, aparte de las coordenadas espacio-temporales ya señaladas? ¿y desde qué criterio vamos a detectar estos rasgos?

⁷. Ver capítulo 2.0..

Pienso que el criterio más pertinente desde nuestro presente para buscar estos rasgos comunes en las vanguardias históricas es el de su auto-reconocimiento (enfoque emic, establecido por la lingüística y adoptado por la antropología), reforzado y "rectificado" por la labor "etiquetadora" (enfoque etic: etic-etar) y "calificadora" de los críticos e historiadores coétaneos. Este auto-reconocimiento se define - como demuestra la propia elección del "manifiesto" como principal instrumento de autoafirmación⁸ - desde la voluntad de modificar la sociedad de su época a partir de una revolución ético-estética indisociable de una revolución formal, es decir, de la actitud del individuo frente a la sociedad, frente al mundo. Así que indirectamente ya tenemos la respuesta a la primera parte de la segunda cuestión: los rasgos comunes de este auto-reconocimiento son de carácter ético-estético. Pero estos rasgos se encarnan de un modo particular en cada una de las vanguardias, configurando perfiles distintos dentro de una misma problemática. Casi podríamos decir que lo verdaderamente común se reduce a la situación a la que se enfrentan, el camino que ha tomado Occidente a partir de la premisa capitalista, variando incluso ésta de ciudad a ciudad, de país a país. Pero como un mapa no tiene razón de existir si no reduce en un mínimo la realidad que representa, vamos a pulir esas diferencias para buscar el tronco central de la problemática ético-estética abordada por las vanguardias. En la lista que he confeccionado a continuación, presento los principales aspectos de esta actitud ética, con sus correlatos en el ámbito estético, desde el cual se materializan las distintas poéticas de las vanguardias:

A.- Fe en el valor positivo de lo nuevo, heredada del modelo triunfante de la ciencia, basado en la ideología del progreso. La historia del arte como acumulación de imágenes distintas, ordenadas según una lógica ascendente. Cada vanguardia posee más "verdad" que la anterior: ese es su argumento, que es "cierto" si tenemos en cuenta el factor moda en el s.XX. La "verdad" es conferida a la nueva vanguardia por la sola posesión de actualidad. Sea cual sea su actitud o su nivel de calidad, tiene algo que nadie le puede arrebatar: su juventud. Viene a sustituir a la anterior, a revivir el simulacro de reencarnación que genera la moda. Este criterio de valor se torna inercial tras la Segunda Guerra Mundial, con las llamadas neovanguardias, tal como lo relata Wolfe (1975).

⁸. Hasta el punto que un grupo no es de vanguardia si no tiene manifiesto: "por sus manifiestos los conoceréis".

---> importancia de la originalidad, de lo "nunca visto", aunque el contenido del gesto original sea precisamente negar aquélla (Ver reflexión sobre Duchamp en subcapítulo 2.0.5.2.0.)

B.- Fe en el proceso revolucionario frente al evolutivo.

---> el shock como única estrategia artística posible, utilizada por igual por la institución-arte y por la sociedad de consumo en la que ésta se inserta.

C.- Fe en el poder curador-transformador del arte (o de los artefactos artísticos) sobre la vida, que tiene en Schiller (1795) su primer convencido.

---> interpretación de la obra de arte como presentación frente a la realidad, y no como representación de la realidad: "el arte no reproduce lo visible, se hace visible", en palabras de P.Klee (1879-1940). La obra de arte es un ente activo. Esta "presentación" podía hacerse a través de una imagen abstracta y/o figurativa siempre que desafiara la representación renacentista-racional de la realidad, que subordinaba el lenguaje artístico para convertirlo en un instrumento de representación sin entidad propia: las vanguardias reivindican el lenguaje del arte como su arma (M.Denis (1890-1910): "Tener presente que un cuadro - antes de ser un caballo de combate, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera - es esencialmente una superficie plana cubierta de colores concertados en un cierto orden."); el lenguaje artístico funciona como modelo ético, y éste es el que se presenta como arte, como factor transformador de la vida: para transformar la vida se necesita un elemento ajeno que haga de revulsivo, que cambie las cosas: de la autonomía del arte proclamada por Kant (1790) - que convierte el arte en algo ajeno a la vida - Schiller (1795) deduce su poder curador. Las vanguardias se concentran en los lenguajes convencidos de que en la transgresión formal se esconde la transgresión social. Esta transgresión formal, vehiculada por la

abstracción⁹, encuentra en el **collage** una técnica que modificará todo el marco conceptual de las artes plásticas, como veremos más adelante.

D. - Fe en el **individuo** - racional y/o irracional - como circunstancia social adecuada desde la que organizar el mundo ---> las propuestas parten de mitologías individuales que se suponen aplicables al resto de la sociedad. La originalidad también es valorada en el sentido de "origen", el cual se encuentra en el individuo.

Estos rasgos pueden considerarse comunes - según el consenso antes mencionado - porque definen la actitud de la época, marcada por la hegemonía de la ciencia y del capitalismo. Así, partiendo de un consenso "de facto" hemos llegado a un mapa de carácter ético-estético a partir del cual poder **EMITIR JUICIOS SOBRE LAS VANGUARDIAS, Y RELACIONARLAS CON OTROS FENOMENOS ARTISTICOS**. De hecho, ya hemos planteado antes que es en relación con este término como vamos a acotar los otros tres: modernismo, postmodernismo y tardomodernismo.

0.6.0.2. Un modelo complementario para definir las vanguardias.

En homenaje a los modelos científicos que tanta fascinación causaron a los propios protagonistas de las vanguardias históricas, he construido un simulacro que imite a las vanguardias a partir del ya largamente caduco modelo tridimensional del átomo de N.Bohr¹⁰, tal como lo perfeccionó A.Sommerfeld un poco más tarde. Este consistía en la intersección en el espacio de las órbitas elípticas de los electrones, que

⁹. A efectos de esta investigación, voy a establecer una diferencia entre "imagen abstracta" y "abstracción". Entiendo por abstracción el primer lenguaje artístico de la modernidad consciente de sí mismo, que presenta una alternativa a la representación renacentista del mundo, eliminando la tercera dimensión y trasladándose a la segunda, la del propio lenguaje pictórico; o a la cuarta, como en el caso del cubismo. La abstracción como lenguaje puede generar imágenes abstractas - sin referente - o figurativas - con referente - indistintamente, pues lo que la define es la conciencia de ser lenguaje, de estar moviéndose más allá o más acá de la tercera dimensión.

¹⁰. Este modelo data de 1913.

giraban alrededor del núcleo. En nuestro caso, el núcleo sería el conglomerado de rasgos comunes antes descritos, mientras que las órbitas elípticas, que responden a distintos criterios de posicionamiento ético-estético en función de la lista dada más arriba, quedarían definidas por sus dos polos opuestos. Cada una de las vanguardias históricas habría quedado definida en la historia por el instante de la órbita en el que habría sido captada por sus estudiosos, pero cada una de sus manifestaciones concretas tendría un lugar distinto en una o más órbitas, de modo que su realidad superaría la detectación de ésta por la historia del arte. Es como si un flash fotográfico programado rítmicamente sorprendiera en la noche a una manada de elefantes y fotografiara así azarosamente su "realidad".

Estas son las principales elipses detectadas y definidas a partir de sus polos:

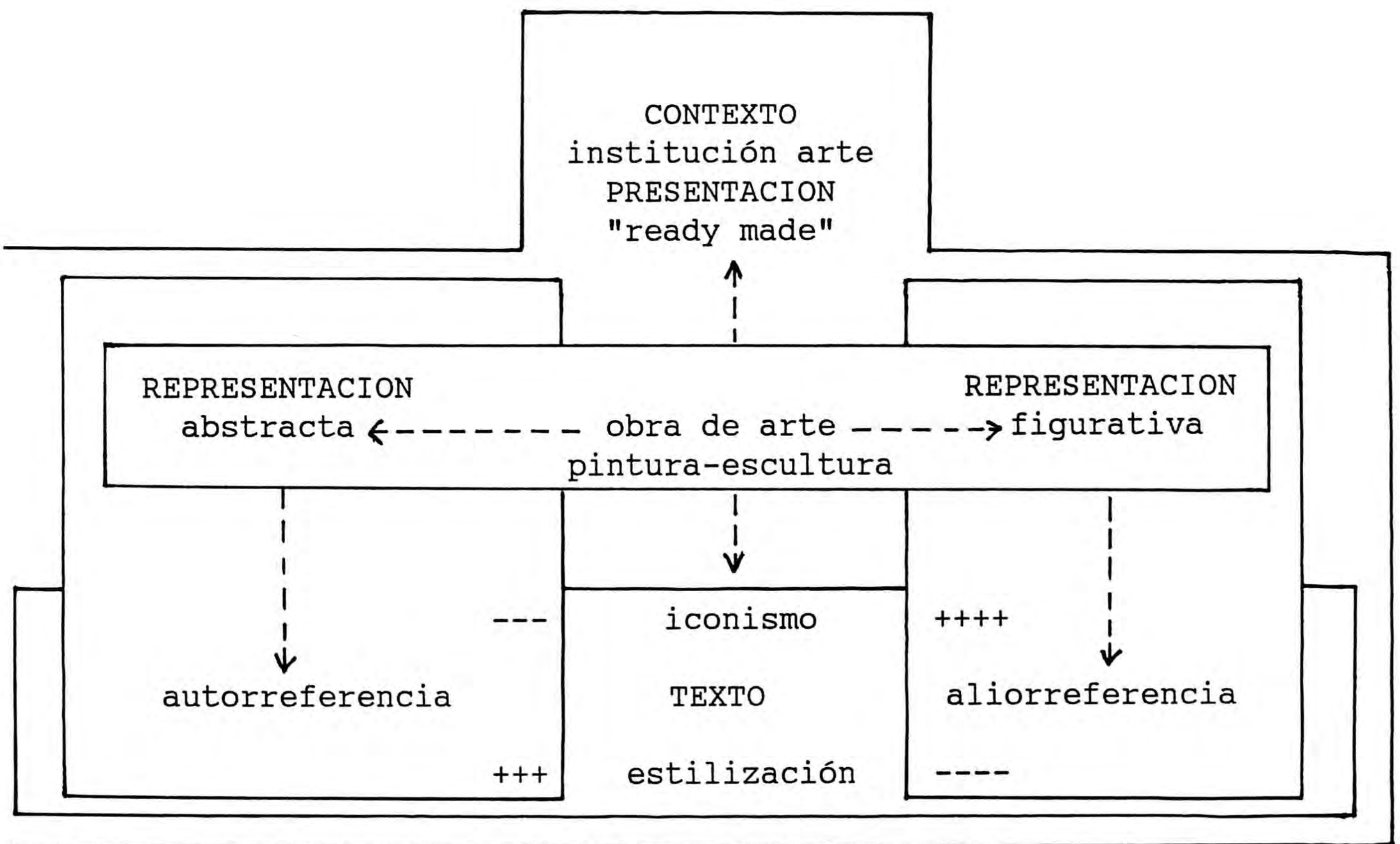
Elipse 1: Polo constructivo y polo destructivo, en relación con la institución-arte. Algunas manifestaciones de las vanguardias tenían como principal objetivo aniquilar la institución-arte, mientras que otras operaban bajo la premisa de que ésta debía seguir existiendo.

Elipse 2: Praxis vital (el arte debe enraizarse en la vida misma, en la praxis vital) y **praxis paravital** (el arte ha de existir paralelo a la vida, pero no convergiendo ni confundiendo con ella). Las vanguardias que sintonizaban con esta segunda postura eligieron la imagen abstracta como lenguaje desde el que construir un imaginario alternativo al ya existente mientras que las primeras hibridaban la imagen figurativa y la abstracta en función de un objetivo metalingüístico más importante que sobrepasaba el dilema de la imagen abstracta o figurativa para plantearse la dicotomía entre texto (obra de arte) y contexto (institución arte). Ejemplos de esta última postura son la mayoría de imágenes surrealistas y sobre todo el "ready made" de Duchamp, que violenta definitivamente el texto artístico como representación para apostar por la presentación de la obra artística como artefacto en su contexto físico y conceptual: la institución-arte. El esquema que presento más adelante ilustra la situación planteada.¹¹

¹¹. Este esquema fue construido a partir de un debate con Pere Plà Buxó y José María Barragán, el 2 de Febrero de 1990.

Elipse 3: **Hiperrelativismo** (la mirada puesta en el sujeto) e **hiperrealismo** (la mirada puesta en el objeto)¹²

Elipse 4: **Primitivismo** (búsqueda del "cordón umbilical que une la vanguardia con el origen" (Karles Torra (1992)) y **tecnología** (la potencia simbólica de las máquinas, aunque sea para subvertir su significado y ser usadas para hacer hablar al inconsciente, como hicieron los surrealistas).



Aunque es muy peligroso generalizar, la contrastación de la realidad fenomenológica con estas elipses nos lleva a la

¹². Esta dicotomía está tomada de L.Ferry (1990).

observación de ciertas coincidencias estadísticamente significativas. Podemos decir que, aunque no se da un encaje perfecto, sí que hay una cierta atracción entre polos de distintas elipses que hacen pensar en dos macromodelos. Estos son virtuales, pues no llegan a encarnarse en un fenómeno concreto, y si lo hacen es sólo por un instante que quizás no está ni documentado. Estas serían las relaciones de atracción que generan los dos macromodelos virtuales:

1. Polo constructivo))((praxis paravital))((hiperrealismo))((tecnología

.....
.....

2. Polo destructivo))((praxis vital))((hiperrelativismo))((primitivismo

Cada una de las vanguardias se conformaría a partir de unas relaciones de atracción determinadas, que no tienen por qué coincidir con estos macromodelos.

Más adelante, usaremos el cubismo y el dadaísmo como ejemplos respectivos de cada uno de los macromodelos, por ser los movimientos de vanguardia que cumplen mejor con el perfil de uno y otro.

Respecto al ámbito morfo-estructural, es imposible - por no decir absurdo - hablar de un estilo de las vanguardias, pero sí podemos enmarcar un ámbito de acción a partir de tres estrategias artísticas claves: la abstracción, el collage y el ready-made, de las cuales el collage incluye, en cierto modo, a las otras dos, y por ello protagonizará la segunda parte de este escrito.

Podemos establecer una diferenciación más profunda entre los términos **vanguardias** y **vanguardia**, que nos remitirán al concepto de metamapa antes apuntado: Las **vanguardias** denominan el fenómeno (o la realidad fenomenológica), mientras que la **vanguardia** (teoría de la vanguardia, el proyecto de la vanguardia, la propuesta vanguardista, el arte vanguardista, etc) denomina la realidad interpretada por el teórico a partir del supuesto "Selbstverständnis" (autocomprensión) del artista, el modelo teórico de carácter quasi filosófico, y por lo tanto abstracción intelectual, no realidad: la realidad fenomenológica filtrada y

convertida en un proyecto puro envasado al vacío, que nunca se formuló literalmente como tal, la reducción de la realidad a mapa, su transformación en "otra" realidad: el mapa de las vanguardias da lugar a la teoría de la vanguardia, a la vanguardia como modelo teórico, como categoría estética.

Tenemos pues dos mapas solapados: el de las vanguardias, como el que he construido más arriba y el de la vanguardia, que parte más o menos fidedignamente de una interpretación del primero y sobre el que a la vez podremos seguir emitiendo juicios. Por no ser este último un mapa de una realidad fenomenológica sino el mapa de un mapa, un modelo de otro modelo, le llamaremos "meta-mapa". Existen tantos metamapas como interpretaciones teóricas de la vanguardia.

Un ejemplo sería la "teoría de la vanguardia" de Bürger (1974), aunque él la reivindica unida siempre a la historia fenoménica. Es fácil perder de vista, en este caso, la realidad a la que se está refiriendo, como a él mismo le ocurre en su formulación. Para Bürger, las vanguardias estrictas se reducen al Dada, el surrealismo y las vanguardias rusas, es decir, a aquellos grupos que atacaron de frente a la institución arte; y es a partir de ellos que construye un mapa fenomenológico de las vanguardias, en el que el criterio de selección de determinados aspectos del fenómeno pesa más que la representación del fenómeno en toda su complejidad. La aportación de Bürger es valiosísima como meta-mapa, pero no hay que confundirla con un mapa de las vanguardias, tal como éstas son definidas por el consenso de la comunidad. Creo conveniente que el mapa del fenómeno a partir del cual se emiten los juicios no se pierda nunca de vista, aunque aceptemos que emitir juicios de una realidad a partir de un mapa significa inevitablemente haberse distanciado de ella.

La diferenciación entre estos dos tipos de mapas nos sirve para tener conciencia de los dos enfoques con los que nos podemos enfrentar a un fenómeno: el enfoque "emic" para el mapa, y el enfoque "etic" para el meta-mapa. Estas consideraciones serán útiles en la medida en que sirvan como base para acercarse a cualquier estudio sobre las vanguardias y reconocer en qué nivel nos estamos moviendo en los distintos casos. Así podemos también entender que de cada meta-mapa de la vanguardia nos hagamos una idea de ésta totalmente distinta, incluso contradictoria, según el interpretador y sus criterios de análisis, aceptando la validez de cada uno en la medida en que supone una actitud, un juicio de valor frente al fenómeno.

0.6.0.3. De la vanguardia al postmodernismo.

Si comparamos estos dos mapas solapados con los dos mapas resultantes de un proceso parecido, aplicado esta vez al término "postmodernismo", podemos extraer conclusiones interesantes que aporten un grano de arena a la gran montaña interpretativa segregada por el aparato cultural respecto a este término (o su raíz postmodern-) desde 1980 aproximadamente. Esta enésima aproximación gira en torno a dos hipótesis:

0.6.0.3.0. Hipótesis 1.

La postmodernidad, término con el que se ha denominado el estadio tardío del capitalismo en el que se halla instalada la sociedad occidental, no ha generado estrictamente en las artes plásticas ni nuevas formas de expresión ni nuevos contenidos respecto a propuestas anteriores (neodadá, pop, conceptual,..), pero sí ha destilado sobre la práctica artística una ética distinta, más que nueva, un modo distinto de interpretar algunos aspectos de las vanguardias. Esta resituación ética de los miembros de una comunidad cuando cambia el sistema de valores sociales es normal. La diferencia se reduce, pues, al contenido de esta nueva posición ética de la comunidad artística y los círculos sociales con los que ésta se interrelaciona.

Esta hipótesis queda matizada y reforzada por F. Jameson (1984):

"Incluso si todos los rasgos constitutivos del postmodernismo fueran idénticos y supusieran una continuación de los del anterior modernismo (postura que considero manifiestamente errónea, pero que sólo un análisis todavía más extenso del modernismo podría descartar), los dos fenómenos seguirían siendo totalmente distintos en cuanto a su significación y su función social, debido a la ubicación totalmente diferente del postmodernismo en el sistema económico del capitalismo tardío y lo que es más importante, debido a la transformación de la esfera misma de la cultura en la sociedad contemporánea" (:76-77)

Estoy de acuerdo con Jameson, pero hemos de ser consecuentes

con ello, limitando el discurso diferencial del postmodernismo a la competencia del espectador o, si se quiere, a la postmodernidad: en el ámbito de las artes plásticas, el postmodernismo sólo existe en la medida en que ha cambiado su entorno, en la medida en que la postmodernidad es un hecho.¹³ Pero intrínsecamente, desde el punto de vista morfo-estructural, no se dan cambios importantes, lo cual invalida la aplicación de un método de estudio basado en ese punto de vista, si el objetivo es detectar diferencias cualitativas significativas. Es más, podríamos afirmar, dando la vuelta al argumento de Jameson, que aunque hubieran diferencias notables en el ámbito morfo-estructural, éstas quedarían eclipsadas por los cambios operados en el entorno cultural. Está claro que detrás de éstas afirmaciones hay un posicionamiento en la estética de la recepción, que creo útil reconocer en voz alta.

Para concluir la hipótesis planteada, hay que decir que incluso en lo que hemos llamado el ámbito ético-estético se dan coincidencias importantes con las vanguardias históricas, que no he visto nunca explicitadas (crítica al estilo, reivindicación del inconsciente, etc.), de ahí que les haya dedicado un lugar importante en esta investigación¹⁴. **EL POSTMODERNISMO ES UNA RELECTURA DE LAS VANGUARDIAS, CONCRETAMENTE DE AQUELLO QUE NO ENTENDIMOS O HABIAMOS OLVIDADO DE ELLAS**, a la luz de la experiencia de aquél futuro "utópico" que hemos tenido ocasión de vivir. Esta es su aportación básica, que no es despreciable, pero que hemos de valorar en su justa medida.

0.6.0.3.1. Hipótesis 2.

Hay un aspecto, sin embargo, que aunque había sido planteado ya por las vanguardias y consumado con el urinario de Duchamp, sí llega a su culmen en la postmodernidad: es la **consagración del discurso del arte como lenguaje ligado al ámbito de la racionalización explícita**, en el que no hay lugar para **experiencias extra-culturales, no codificadas o sensoriales**. El arte es un juego intelectual, está al servicio de la investigación filosófica, usando como material de trabajo "la otra naturaleza": las imágenes y los objetos producidos por la

¹³. La diferencia entre posmodernismo y posmodernidad queda explicitada en el subcapítulo 1.1. En el contexto en que ahora nos hallamos, llamamos postmodernismo a la propuesta de las artes plásticas que se desarrolla en el estadio cultural que hemos denominado postmodernidad.

¹⁴. Ver subcapítulo 2.0..

sociedad de consumo del capitalismo post-industrial.¹⁵

Ambas hipótesis surgen de la observación de las manifestaciones artísticas de los años ochenta en el ámbito de las artes plásticas, donde se detecta claramente, en el retorno a la pintura, la deuda del postmodernismo con las vanguardias, siendo el collage y la dinámica de lo nuevo los principales argumentos; así como la conceptualización del discurso del arte, sobre todo en la segunda mitad de la década.

Las vanguardias se concentran en los lenguajes convencidos de que en la transgresión formal se esconde la transgresión social, pero el papel neutralizante de la Segunda Guerra Mundial (hicieron falta dos guerras) y de la especulación en el mercado del arte acabarán con esta utopía, replegándose los artistas sobre sus lenguajes sin esperar ya nada de ellos más allá de su propia salvación narcisista. La revolución formal enmarcada por el signo de lo nuevo continúa tras la Segunda Guerra Mundial, pues sobre ella se ha construido la dinámica del consumo, que afecta igualmente a las artes plásticas; pero esta revolución formal aparece ahora palidecida por la selva densísima de una oferta casi infinita desde las propias artes plásticas, así como eclipsada por la potencia visual de otros géneros: la televisión, el cine, la publicidad, la informática, los video-clips...¹⁶

0.6.0.3.2. El postmodernismo a partir del Pop Art.

Pero sigamos la lógica cartográfica en la que nos habíamos sumergido y volvamos al principio ¿qué es el postmodernismo según el consenso de la comunidad artística?

No es hasta la década de los ochenta que se generaliza el uso del término postmodernismo para calificar la producción más significativa surgida de las artes plásticas en este período. Pero cuando esto ocurre, se produce un efecto retroactivo por el

¹⁵. Este tema es desarrollado en el apartado 4.2.1.0.

¹⁶. Sería un trabajo interesante y no difícil de hacer, aunque laborioso, confeccionar un catálogo contrastado de imágenes de la pintura de las vanguardias históricas y del retorno a la pintura como soporte en los años ochenta; y otro en el que se contrastaran los trabajos tridimensionales de Dadá y otras vanguardias con los de los años ochenta; también en la fotografía podríamos encontrar paralelismos interesantes.

cual muchos de los principales teóricos - Jameson y Huyssen¹⁷ entre ellos - coinciden en que el germen más inmediato de esta propuesta se encuentra en el Pop Art. Estamos a finales de los años 50, en el momento en que la canonización e institucionalización académica del movimiento moderno está consumándose. No es extraño, pues, que se elija este punto para marcar una frontera histórica e inaugurar una nueva época. Pero ¿qué tienen en común, pues, el Pop Art y el postmodernismo? ¿Por qué el Pop Art es considerado el germen del postmodernismo, y no el Minimal Art, por ejemplo, que es una propuesta coetánea?

Frente a la visión restringida del arte moderno y el esteticismo imperante en los museos, el Pop Art reivindica una ampliación de los límites del arte que incluya básicamente la cultura popular¹⁸, como su nombre indica. La cultura de masas

¹⁷. "Debemos reconocer el poder que han reunido estas propuestas para reabrir una serie de cuestiones que el evangelio modernista de los años 40 y 50 había ocultado: cuestiones en torno al ornamento y la metáfora en la arquitectura, a la figuración y el realismo en pintura, a la narración y la representación en literatura, al cuerpo en música y teatro. El Pop, en el sentido más amplio, fue el contexto en el que una noción de lo posmoderno tomó forma por primera vez, y desde el principio hasta hoy las tendencias más significativas dentro del Posmodernismo han desafiado la hostilidad implacable del modernismo hacia la cultura de masas." (Huyssen, 1984:201).

¹⁸. Esta cita de Venturi (1977), aplicada al caso de la arquitectura, ilustra bien esta idea:

" (...) el aprender de la cultura popular no expulsará al arquitecto de su estatus en la alta cultura. Pero sí puede cambiar esa alta cultura para hacerla más receptiva a las necesidades y problemas reales. (...) suministra, junto con la subversión moral a través de la ironía y el uso de la broma para hacer cosas serias, las armas propias de artistas de temperamento no autoritario en situaciones sociales con las que no están de acuerdo.

Las clases sociales rara vez convergen, pero sí pueden suscribir alianzas temporales para el diseño y construcción de una arquitectura comunitaria y de valores múltiples; ambos bandos necesitarán sentido del humor y algo de ironía e ingenio.

Del mismo modo que Lichtenstein ha tomado las técnicas e imágenes de los cómics para transmitir la sátira, la pena y la ironía en lugar de violentas aventuras, también el rótulo del arquitecto puede sugerir sentimiento, ironía, amor, condición humana, felicidad o simplemente propósito, y no la necesidad de comprar una sopa o la posibilidad de una

se convierte en materia del arte, en su referente, pero la estructura de éste sigue enmarcada en la institución arte, sin la cual dejaría de existir y se fundiría definitivamente con los productos culturales de "consumo". El postmodernismo coincide con el Pop Art en este reconocimiento de la cultura popular y en el fomento de la contaminación¹⁹ entre ambas "culturas".

En el bautizo de esta actitud ético-estética con el nombre de "postmodernismo", está implícito que aquella actitud denominada "modernismo" difería de ésta. Así, la relación entre el postmodernismo y el Pop nos ha dado una clave para diferenciar aquél del modernismo: esta clave reside en la cultura de masas, inseparable de la sociedad de consumo, y sobre la cual se abre el doble debate de la autonomía del arte y el fin de la historia.

Al igual que el modernismo, el postmodernismo acepta la autonomía del arte como necesaria para que el arte siga existiendo como institución, pero su producción se hibrida de tal manera con la "praxis vital" (o quizás mejor cultural), que es difícil diferenciarla de ella si no es con ayuda del discurso que acompaña a la práctica artística y a sus productos fácticos. De ahí la hipótesis sobre la conceptualización del discurso artístico. Por otro lado, si la historia, el proyecto axial de la modernidad, ha perdido su horizonte, el arte como algo distinto que ha de modificar la realidad contribuyendo a la realización de esta historia de progreso y desarrollo pierde su sentido: ante el fin de la historia, el arte no tiene más objetivo que su autopropagación como objeto cultural consumible; en este caso, el discurso para-artístico cumple una función legitimadora bajo el criterio de la diferencia, si no, todavía, bajo el criterio de lo nuevo.

La pregunta inicial sigue sin contestar y a partir de lo dicho parece implícito que toda manifestación artística cronológicamente posterior al Pop puede considerarse postmoderna, pero no es así: el mapa fenomenológico del postmodernismo incluye

orgía. (:193)

Es revelador ver cómo lo que Venturi veía como alternativa imaginativa en la década de los sesenta, se ha convertido en la década de los ochenta en una estrategia publicitaria perfectamente codificada: no aludir directamente al mensaje concreto, sino trabajar a partir de reacciones indirectas que hablan de un modelo de vida.

¹⁹. "La contaminación visual no es un fenómeno del mismo orden que la atmosférica o acuática." (Venturi, 1977:191)

"algunas" manifestaciones artísticas desde esta fecha pero no todas.²⁰ De ello podemos deducir que, a diferencia del período que hemos asignado a las vanguardias - en el que ellas solas coexistieron con el siempre presente arte institucionalizado - en éste vemos cómo las tendencias emergentes son divididas en dos grupos: aquéllas que pertenecen a la línea constitutiva del postmodernismo, encabezadas por el Pop Art - o más en general por la línea continuadora de Dadá, y aquéllas que no, encabezadas por el Minimal Art - o más en general por la línea continuadora del cubismo -. Ambos grupos existen dentro de la institución. Pero, ¿dónde está el origen de esta bifurcación?

En el primer cuarto de siglo, la institución-arte sufre un doble revulsivo: por un lado es amenazada de muerte y por el otro se le garantizará su continuidad. Para explicar mejor esta hipotética interpretación de los hechos, ahora es el momento de encarnar ambas posturas en los dos movimientos concretos de las vanguardias históricas, que he seleccionado antes por su representatividad: Dadá y el cubismo. El cubismo se considera a menudo la primera vanguardia, a pesar de que no tiene un manifiesto explícito. Y nadie negará que Dadá también es una vanguardia. Pero entre ellas hay una diferencia fundamental que reside simplemente en el lugar que ocupa la negación en esta frase:

EL (NO) ARTE (NO) ES ARTE.

El Cubismo afirma que "el NO arte es arte". Dadá afirma que "el arte NO es arte".

La diferencia entre ambas afirmaciones radica en su actitud frente a la institución-arte. Mientras el cubismo quiere conservarla, Dadá quiere destruirla. Afirmar que "el no arte es arte" es ampliar los límites de la definición de arte, conservando la identidad de éste, conservando la institución; es incluir en el arte elementos que antes no pertenecían a él. Afirmar, por el contrario, que "el arte no es arte", es denunciar la institución-arte por no responder a la sensibilidad artística de su época, es desenmascarar la institución y rechazarla, situándose al margen de ella, en la orilla de lo que no es arte: de ahí que Dadá no produjera apenas objetos artísticos y basara el peso pesado de su actividad en "acciones".

²⁰. Jameson (1984), por ejemplo, hace esta selección de propuestas postmodernas desde 1960: Pop-Art, hiperrealismo y fotorrealismo, el realismo alegórico y político, la pintura nueva-imagen, la transvanguardia, el neo-expresionismo...

Esta diferenciación convergería con lo que he llamado **elipse 1**, y a partir de ella me voy a permitir hacer una rectificación terminológica para crear una lógica interna que relacione los cuatro términos a partir de cuyo intento de definición se ha generado este capítulo-mapa. En concordancia con la carga connotativa relacionada con la guerra y el enfrentamiento directo del término **vanguardia**, reduciremos su aplicación a los mismos grupos elegidos por Bürger: aquellos que, de un modo u otro, pretendieron destruir la institución y que sus miembros desmembrados fueran absorbidos por la propia vida (o praxis vital, como la denomina Bürger), tal como se había engarzado el arte con la vida en las sociedades primitivas y, sin ir tan lejos, en Europa hasta la crisis definitiva del Antiguo Régimen. Buscaban un arte ligado a la vida, en relación directa y cotidiana con ella, y para ello veían necesario destruir la institución.

Al resto de las "vanguardias" las denominaré pues con el término "**modernismo**", en la medida en que connota un hecho positivo, el reflejo de la modernidad en el arte. El modernismo tiene una dinámica parecida a la ciencia moderna: el sentido del avance, de la acumulación de conocimientos; su objetivo final es la creación de objetos estéticos. En cambio, la vanguardia está basada en la negación. A ello se suma una razón histórica que no se nos debe escapar: el término **vanguardia** denomina paradójicamente, en el ámbito especializado de la historia del arte, algo ya caduco: de hecho se acompaña del calificativo "**históricas**", en el sentido de temporalidad, caducidad. En cambio, el término "**modernismo**" ha tenido vigencia hasta que, hace muy poco, el **postmodernismo** ha aparecido para plantear un cambio que todavía no ha sido unánimemente reconocido por un sector considerable de la comunidad artística e intelectual, que prefiere seguir utilizando el término "**modernismo**", o, como mucho, "**modernismo tardío**".

El modernismo triunfó, la vanguardia perdió su guerra; de ahí que el nuevo término que ahora entra en juego se forme a partir del término modernismo, pues realmente es una continuación de esta actitud frente a la institución. Pero ¿por qué Post- y no Tardo-? ¿qué es lo que ha cambiado? El término "**modernismo tardío**" es traducido en la tesis por "**tardomodernismo**", y recoge una polémica crucial: ¿es el postmodernismo algo realmente diferenciable del modernismo, o más bien se trata de una etapa tardía de éste, y habríamos de guardar el término "**postmodernismo**" para una alternativa que todavía está por venir?²¹

²¹. He dedicado el subcapítulo 2.1. a esta cuestión.

El cubismo forma parte del modernismo porque, a diferencia de las "vanguardias", pretendía ampliar las fronteras del arte pero conservar la institución, basada en gran parte en el concepto romántico de creatividad artística, y sus dos pilares esenciales: la autonomía del arte y el concepto de historia. Quizás la complicidad - atribuida por muchos - entre el Pop Art y el Postmodernismo consista en una estrategia en dos actos para desmontar este presupuesto: con el Pop Art, se acepta la disolución del concepto de autonomía dentro de la institución: la obra de arte ha de estar completamente contaminada de su entorno socioeconómico y cultural - al fin y al cabo, voluntaria o involuntariamente, siempre lo ha estado -. Con el Postmodernismo, se acepta el fin de la historia, o mejor dicho, del proyecto histórico inyectado por la ideología del progreso desde la ciencia y la economía. El postmodernismo quiere hacer entrar en las fronteras del arte moderno el pasado, la tradición, lo cual rompe con buena parte del rosario de fe de las vanguardias antes enunciado.

Una vez dibujado el tablero de juego y establecido el perfil de sus componentes desde la idea de MAPA, vamos ahora a inventar una posible partida, en la que el COLLAGE actúa como hilo conductor de la narración, imprimiendo una aparente lógica unitaria al devenir de las artes plásticas a lo largo del s.XX, destilando las principales cuestiones que han preocupado a la comunidad artística en este período de tiempo y reforzando las hipótesis planteadas anteriormente.

0.6.1. El collage: un relato sobre las artes plásticas en el s.XX.

La técnica del collage²² y todo lo que ésta implica para el arte contemporáneo no puede entenderse si no es en el marco de la autonomía del arte. Aunque ésta ya es un proyecto maduro en el s.XVIII, no se convertirá en realidad hasta un siglo más tarde. ¿Qué pasa en ese siglo XIX? El arte se libera de la

²². Bürger (1974) afirma que el collage es un concepto que forma parte de la categoría más amplia de alegoría. En el nivel más "concreto" en el que ahora se encuentra esta reflexión, pienso que podemos asignar al collage suficiente independencia como para generar energía teórica independientemente de otros conceptos como el de alegoría.

naturaleza como referente, para sustituirlo por la ideología. Es el paso previo a la actualización de la autonomía del arte, que se producirá definitivamente con el esteticismo modernista.

Voy a desarrollar brevemente estos antecedentes para dar más sentido a mi interpretación del collage.

0.6.1.0. Cambios de referente para el arte:

0.6.1.0.1. De la naturaleza a la ideología.

Como apunta Argan (1970), con el Romanticismo - en cuyo espíritu ha crecido paradójicamente el **Neoclasicismo** -, se inaugura el arte moderno, en la medida en que el referente del arte, hasta ahora la naturaleza, pasa a ser la ideología, desde la cual se revisita y reinterpreta el pasado con la intención de encontrar fuentes suficientemente caudalosas como para arrastrar el pasado inmediato y generar una nueva ética para el arte. En el Neoclasicismo, el objeto referente ya no es la realidad -la naturaleza- sino la visión que los clásicos tenían de ella, que todavía pesa más que la conciencia de subjetividad, que sin embargo ya está presente. Con el **Romanticismo**, la visión subjetiva del artista se alza sobre el referente, emulando, según su interpretación, la visión "medieval" del mundo; los románticos se interesan por la realidad, por aquella realidad que les despierta los sentidos y los sentimientos, frente a la realidad académica congelada en la razón. La razón remite a lo social, los sentidos remiten a lo individual. De ahí su pasión por la naturaleza "sentida", que les lleva a inventar paisajes donde guardar celosamente la memoria de lo que para ellos es la "verdadera realidad", castrada lentamente por la ideología de la creciente Revolución Industrial.

0.6.1.0.2. De la ideología al lenguaje.

Hegel (1835) relacionó el fin del arte romántico con el fin del uso del arte dentro de un marco compartido de creencias: **cuando el artista toma conciencia del estilo y tiene la historia del arte a su disposición para expresar sus sentimientos o ideas, el arte deja de ser romántico: el artista usufructa los estilos de otros o construye el suyo a partir de ellos sin una visión del mundo que compartir, sino sólo visiones fragmentadas que parten**

de cada individuo, al cual no le importa representarse el "mundo", ese marco colectivo, su ideología, sino confirmarse a sí mismo como sujeto; en las reglas del juego del lenguaje, el sujeto es el que actúa, es o está. Este decantamiento del dilema - esencialmente moderno - individuo-sociedad hacia el individualismo se produce en el Romanticismo, tras una primera solución decantada hacia lo ético-social: la propuesta neoclásica, que Argan sitúa dentro del universo romántico. Pero es un individualismo que se pretende universal: el dilema sigue vivo. Quizás la ruptura definitiva del equilibrio entre lo social y lo individual, la ruptura con la ideología como referente, se desencadena más allá del romanticismo, como apunta Hegel. Aunque en el Romanticismo ya se palpa como esencial la conciencia de individuo, no es hasta el impresionismo que la visión de lo particular y atomizado se generaliza, y no es hasta el esteticismo de final de siglo (que paradójicamente empezó planteándose como un compromiso de corte socialista) que la ideología desaparece radicalmente del arte, quedando sólo su lenguaje. El paisaje romántico marca la separación definitiva del hombre y la naturaleza; los personajes de Friedrich se despiden de ella. Quedando ya más lejano el tiempo de la ruptura con la naturaleza, el realismo francés, capitaneado por Courbet, se interesará más por la realidad social que por la natural. El realismo de Courbet es "natural", pero sobre todo social. La ideología es definitivamente el referente del arte. La ideología es la naturaleza del hombre, mientras que la naturaleza propiamente dicha era la naturaleza de Dios. La forma, como en el Romanticismo, adquiere importancia en la medida en que niega los cánones clásicos y se redescubre como el instrumento con el que modelar la realidad burguesa en la que están inmersos, el lugar donde todo se divisa desde el pragmatismo sobre el que esta clase ha conquistado su poder.

Tras la actitud realista - por su intención de registrar la realidad - a la vez que formalista - por la selección de una realidad formal: aquélla modulada por la luz - del impresionismo, que inaugura el predominio de la forma sobre el tema en la pintura, el esteticismo modernista se concentra especialmente en el desarrollo del estilo, en el tratamiento de la forma.

Desde el romanticismo, el género paisajístico se convierte en el modo de apelar a una naturaleza con la que ya no formamos una unidad. En el Romanticismo, la naturaleza se muestra en todo su esplendor "sublime". En el Realismo y en el Impresionismo, ya no es la naturaleza "sublime" la que se nos presenta sino aquella naturaleza pequeña y domesticada que acompaña la aventura del hombre moderno hacia el país de lo "artificial" como un perro

faldero. Es la naturaleza humanizada, habitada y dominada por el hombre (Desayuno en la hierba, Angelus de Millet, montañas de Cézanne; quizás Van Gogh todavía esté pintando lo sublime, o más bien pinta sublimemente esa naturaleza domesticada: los campos de girasoles, las minas, los jardines, las flores cortadas. Queda el sentimiento de lo sublime en un mundo que ya no lo es).

0.6.1.0.3. El devenir del lenguaje como referente del arte.

Cuando el hombre se aleja definitivamente de la naturaleza es cuando se dedica a mirarse a sí mismo y ve la naturaleza como algo ajeno a él: es la invención del paisaje romántico. El objeto del arte ya no es el mundo natural sino el artificial (Goethe: "El arte es arte precisamente porque no es naturaleza"). El artista romántico, como ya lo había hecho el neoclásico, se pregunta cuál es su papel. Esta pregunta alargará su sombra durante todas las vanguardias: la conciencia de la autonomía del arte y de qué hacer con ella. Si el arte tiene un ámbito propio, éste se ha de delimitar, ha de tomar un sentido, un fin. El papel social del artista queda eclipsado cuando el esteticismo hipotetiza que la finalidad del arte está en sí mismo. El proceso de independización de la forma será retomado, como si de un destino se tratara, bajo diferentes prismas éticos, acabando por convertirse ella misma en contenido, o quizás mejor en continente, en recipiente donde albergar las expectativas de las distintas propuestas estéticas. En este proceso de independización, la técnica del collage tiene un papel fundamental, y desde él puede explicarse el devenir del arte contemporáneo a lo largo del s.XX.

Las vanguardias reaccionan frente a este "arte por el arte" y quieren incidir en la realidad, aunque paradójicamente, las tácticas artísticas que utilizan son parecidas: el collage de Klimt es heredado por las vanguardias y las "otras vanguardias", las que he agrupado bajo el término "modernismo". Pero la herencia de las vanguardias no será su actitud ético-estética sino sólo su lenguaje, fundiéndose así con la herencia del modernismo. Las vanguardias creen en la ideología, pero siempre que se vehicule a través de una transgresión formal, y es en ella en la que se quedarán atrapados. La ideología como referente hace aguas. **Con la abstracción se entra en el ámbito del lenguaje del arte y sus delimitaciones**, aunque todavía hay un ingrediente ideológico importante y una intención representativa: si la figuración había representado la naturaleza externa, por sí misma (naturaleza como referente) o a través de los ojos del sujeto

naturaleza interna, la que no se ve, la invisible, la que excede el umbral perceptivo normal (de ahí que se inspiraran en imágenes microscópicas y macroscópicas, así como en imágenes filtradas por el tiempo). **La abstracción es el primer lenguaje consciente del arte occidental.** Kandinsky está considerado el pionero de este lenguaje abstracto y uno de sus representantes más significativos: con el descubrimiento de su "cuadro al revés" (sea cierta o no, esta anécdota es un buen modo de explicar la cuestión) llega a la misma conclusión que los cubistas: el lenguaje del arte está en la superficie de la tela. La abstracción, tal como Kandinsky la concebía, fue el lenguaje propio del "modernismo".

Pero entre la abstracción de Kandinsky y la de los cubistas - también modernistas - había una diferencia importante que iba a marcar la ruptura definitiva: el collage. Esta ruptura culmina con el ready-made de Duchamp: se rompe la subjetividad, y por tanto, la prioridad de un sujeto con una ideología. Veamos las implicaciones de una y otra concepción de la abstracción:

Abstracción de Kandinsky

* Representación del interior del individuo.

* De la tercera a la segunda dimensión: la superficie del cuadro como una hoja de papel sobre la que escribir. La pintura como escritura. La escritura como lenguaje comunicativo del sujeto.

* El arte como ciencia: sistematización del lenguaje del arte. Establecimiento de su gramática.

* Construcción de un lenguaje elitista desde dentro de la institución y para la institución.

* PERVIVENCIA DE LA UNIDAD SUBJETIVA.

Collage cubista

* Representación de la modernidad, del mundo moderno.

* De la tercera a la segunda dimensión: la superficie del cuadro como un lugar de contaminación y encuentro entre el arte y la vida moderna. Entre la ilusión y la realidad.

* El arte como ciencia: a la búsqueda de la cuarta dimensión. Introducción del factor tiempo.

* Construcción de un lenguaje para la institución contaminado por virus externos a ella.

* RUPTURA DE LA UNIDAD SUBJETIVA.

Según Argan (1970), el concepto de estilo adquiere un significado fuerte a finales del s.XVIII con el Neoclasicismo. A lo largo del s.XIX irá adquiriendo una importancia cada vez mayor hasta convertirse en el problema central del artista: la construcción de un lenguaje propio, original, que confirme la visión subjetiva del autor (Kandinsky) o que la niegue (cubismo) en favor de un hiperrealismo referido al "mundo moderno" (Ferry, 1990).

Si el lenguaje del arte es lo más importante, sus usos son el principal problema ahora. La historia del arte moderno es la historia del continuo remodelamiento de estos usos, así como de las fronteras del ámbito de lo artístico. El collage es la principal regla de juego de este lenguaje, que se utilizará con distintas intenciones, como veremos más adelante.

0.6.1.1. Implicaciones ético-estéticas del collage.

El collage "inventado" por los **cubistas** llevaba implícitos cambios ético-estéticos que iban a transformar por completo las expectativas del arte moderno²³. Se genera una discusión sobre la propia institución-arte, que afecta a la práctica artística en varios aspectos:

A. El reconocimiento de la bidimensionalidad de la pintura hace posible que ésta, y por extensión el arte, tenga sentido no sólo como ilusión o representación de la realidad, sino como realidad objetual en sí misma. La superficie bidimensional de la pintura no es una ventana que nos transporta a la tercera dimensión, sino que es ella misma, su bidimensionalidad, la que ha de ser mirada:

²³. Para acotar el referente del término "arte moderno", utilizo la periodización de Argan (1970), que más adelante explico en este mismo texto.

su propia naturaleza es la que conforma la obra de arte. De ahí la importancia que cobran las texturas por encima del propio tema de la obra. Picasso y Braque empiezan imitando texturas en pintura y de ahí "pasan al empleo de las texturas originales mismas, encolando trozos de diario, papel pintado, hule o tejido al lienzo y enlazando estos elementos con zonas de pintura o contornos dibujados al carbón. La técnica recibió un nuevo nombre, "collage", la normal palabra francesa para el proceso de armar o encolar" (H.Read,1959) Pero aunque el campo semántico de la palabra elegida es muy restringido en un principio, su capacidad fue creciendo a lo largo del siglo a medida que la técnica inicial iba destilando nuevas soluciones y nuevos presupuestos.²⁴

Podríamos ver en G.Klimt un importante precedente de esta implicación concreta generada por el collage, de esta superficie pictórica en la que conviven la tercera y la segunda dimensión.

Es precisamente en la corriente esteticista de fines del siglo pasado - en la que se enmarca Gustav Klimt - donde el arte deviene positivamente autónomo: en consecuencia. por vez primera, la forma - el estilo - tiene una vida propia, generada desde el contenido pero paralela a éste, pretendidamente independiente del conocimiento y la moral; y, aunque no de una manera definitiva, se adivina ya una cierta difuminación de la subjetividad romántica de su ejecutor, el último enlace con la realidad que le queda al lenguaje del arte. Quizás ésta sería una de las razones por las que las artes aplicadas, donde la forma vive por sí misma y la voluntad subjetiva del artista está más mediatizada, hayan sido el punto fuerte del esteticismo, que inundó toda Europa bajo el nombre de Modernismo a finales del siglo pasado: en efecto, la raíz "modern-" no iba ya a separarse de esta "vida propia de la forma" y todas sus implicaciones éticas.²⁵

En el cuadro que Klimt pintó en 1901 y que se conoce con el nombre de "Judith 1", encontramos un ejemplo visual perfecto para explicar lo que estamos diciendo: Judith, la heroína bíblica, aparece con un pecho descubierto y el otro cubierto por una ropa transparente: es en este segundo fragmento donde reside la

²⁴. A principios de siglo, tras su desestabilización provocada por la instauración de la fotografía, la pintura era la disciplina más experimental y la cabeza representativa de todas las artes plásticas, que lideraba no sólo a éstas sino incluso a la arquitectura. En este sentido, Venturi (1977: 168-169) ha argumentado que la arquitectura racionalista instaurada en los años veinte está directamente inspirada en el cubismo.

²⁵. Este tema está desarrollado en el subcapítulo 3.1.

cuestión: el espectador ha de hacer un esfuerzo visual por separar en la retina la segunda y la tercera dimensión evocadas por la pintura; es necesaria una doble mirada para un mismo fragmento del cuadro. Desde el marco perceptivo de la abstracción, percibimos una pequeña diferencia de color en el continuo de la textura abstracta; desde el marco de la figuración, distinguimos un pezón que nos deja adivinar el resto de la geografía de su cuerpo cubierto. La imagen figurativa y la abstracta conviven simbióticamente. La abstracción - de carácter eminentemente decorativo - actúa en este cuadro como un virus que va invadiendo la tercera dimensión y difuminándola, dejándole sólo pequeñas señas de identidad esparcidas por el cuadro. La mayoría de pinturas de Klimt están condicionadas por esta ley intrínseca. La abstracción, que sobrevuela el cuadro - e incluso el marco -, es la encarnación de esa forma independiente todavía caliente por el aliento del artista, y que va devorando la realidad, transformándola en lenguaje y en subjetividad. Este proceso depredador no llega nunca a consumarse completamente en Klimt, y es precisamente por ello que este autor nos es tan útil para apreciar el cambio que está sufriendo la concepción de la pintura en ese momento.

Pero lo que es "aliento de artista" en Klimt, muta en un elemento extranjero, extraño, con el collage cubista. La forma abstracta de Klimt rompe sus lazos con el artista y, como en el cuento de Cenicienta, la carroza "subjetiva" del hada madrina se convierte en una calabaza. Si lo que rodea a Judith es un halo denso de formas surgidas de la subjetividad del autor, reforzando el tema de la obra y dándole frondosidad, en el collage cubista tenemos trozos de la realidad cotidiana, trozos de calabaza, que no acentúan sino que "desenfocan" y distraen de la ilusión creada en el cuadro. Si el collage de Klimt crea profundidad subjetiva, el del cubismo crea superficialidad objetiva. Esto nos conduce a la formulación de un segundo cambio importante en el marco ético-estético de la pintura, aparentemente contradictorio con el primero:

B. La destrucción de la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista (Bürger (1974)), al incorporarse fragmentos de la vida real a la pintura. El aura subjetivo-creativa del artista, así como el propio lenguaje de la pintura, quedan trastocados al contaminarse de realidad. La inspiración del artista comparte protagonismo con su elección - a menudo intrascendente - de fragmentos de su entorno, para tratar temas también intrascendentes. Y finalmente, el propio

lenguaje pictórico queda desarraigado de toda la tradición y la técnica que lo avalaba, perdiendo su lugar central en el proceso artístico, que será ahora ocupado por la objetualidad del arte, cuya principal estrategia es la interdisciplinareidad técnica y lingüística.

En el momento en que superficies reales se incorporan a la pintura, al lenguaje pictórico, éste se ve constantemente amenazado de perder su papel principal en el proceso: para desarrollar la realidad bidimensional del arte el uso del lenguaje pictórico es un medio más, pero no el objetivo primordial del artista. Es sobre todo la perspectiva el valor que queda más dañado, a pesar de que tanto ésta como la transparencia, el contraluz, etc, siguen implícitos en el proceso de creación de una imagen, aunque no se utilice específicamente el medio pictórico (trabajo de Rauschenberg con transparencias; vibración del color en las series de números de J. Johns). En el ámbito de la escultura podemos decir lo mismo.

De ello se deriva a su vez, en una dinámica de efectos en cadena, la desaparición de las fronteras entre los distintos géneros de las artes plásticas: si la discusión entre poussinistas y rubenistas (dibujo-línea frente a pintura-color) había ya pasado a la historia, ahora lo hace la distinción entre pintura y escultura, lo que no quiere decir que la praxis real quede totalmente transformada: todavía hoy pervive el pintor-pintor y el escultor-escultor, y es cierto que hay características propias de cada uno de los dos lenguajes. Lo que ocurre es que el problema del arte contemporáneo se desliza a otro lugar conceptual, el objeto, subordinándose a él toda especificidad anterior, y como consecuencia el propio concepto de estilo: si el usufructo de un lenguaje específico ya no es el objetivo primordial, tampoco lo será el modo en que el artista haga uso personal de él. Esta inclusión de fragmentos de la realidad sobre un soporte bidimensional o tridimensional difumina la frontera entre pintura y escultura, pues los soportes y los elementos-objetos que constituyen la obra son cada vez de naturaleza más diversa. El ámbito de la pintura y el de la escultura se fusionan inaugurando el ámbito del objeto de arte. ¿Qué es lo específico de la pintura y qué lo es de la escultura? Un objeto de arte puede reunir características de ambos medios. Un buen ejemplo sería esta obra de Rauschenberg: el color tiene un papel importante, mostrándose a través de telas coloreadas y color pigmento, pero se desarrolla en un doble soporte que convierte a la obra en tridimensional; por otro lado, la visión del espectador es predominantemente frontal, aunque no del todo: el bastidor posterior (también fuera de formato) está suficientemente separado de la pared para emitir una sombra sobre

ella e invitar al espectador a escudriñar su "detrás". Rauschenberg parece hacer equilibrios en la cuerda floja para caminar sin caerse entre la pintura y la escultura.

Tras la ardua discusión mantenida durante tanto tiempo sobre el terreno específico de cada arte (Wincklemann versus Lessing, como ejemplo más reciente), el collage - y el assemblage como su versión tridimensional - nos ha conducido a un punto en el que **el objeto, ente central de nuestra cultura y blanco de nuestros deseos, aglutina toda especificidad.** Toda producción humana parece destinada a ser irremisiblemente un objeto, por encima de ser una pintura o una escultura, por encima de ser un lenguaje o un acto.

Un concepto que entra en crisis a raíz de esta consecuencia de la técnica del collage sobre las artes plásticas es el de estilo. En las vanguardias, y más tarde en el Postmodernismo, se produce una ruptura con los formalismos y el estilo deja de ser un criterio pertinente para juzgar una obra de arte.²⁶

A lo largo del s.XX, se producen dos bucles concéntricos en los que se repite la misma historia: el primero empieza con el cubismo y acaba con el arte conceptual; el segundo se reduce a la década de los ochenta, en la que parece reproducirse el primer bucle, pero concentrado en 10 años: se trata del recorrido que lleva de planteamientos pictóricos a planteamientos interdisciplinarios, con el objeto - en el sentido amplio de la palabra - como protagonista. El predominio de la pintura en las artes plásticas a principios de los ochenta - en la que se pone en práctica la composición inclusivista, paralela al collage cubista -, va virando hacia la interdisciplinareidad y acaba con el predominio de la instalación "como género", dentro de premisas muy próximas, aunque a la vez muy alejadas, del arte conceptual de los años 70.

C. El modernismo, por su naturaleza sistemática e institucional, sobrevive y se alimenta de este cambio. La consecuencia que quizás no se preveía en un principio es que también la propia realidad iba a quedar transformada para siempre

²⁶. Este tema sale a relucir en el apartado 4.1.0.2.0.1.0. del subcapítulo 4.1. Suzy Gablik (1984) considera también este tema cuando se pregunta si ha muerto el arte moderno. Pero todavía hay una cuestión importante que está sin contestar: La ruptura con la noción de estilo ¿se hace realmente consciente para el artista en el postmodernismo o ya lo era en la vanguardia? La respuesta aportaría un dato más en el conocimiento de la relación entre ambas propuestas.

al entrar en contacto con el arte²⁷; de esa metamorfosis de la realidad perceptiva y cultural es de la que surge el nuevo estadio que se ha denominado postmodernidad. El triunfo del modernismo, y sobre todo su pretendida democratización, han generado una percepción distinta de la realidad, fomentada por el uso de los "inventos formales" del modernismo - con el collage a la cabeza - en los distintos ámbitos del diseño, desde el publicitario al industrial, los cuales encarnan las actividades plásticas de uso masivo.

Frente a interpretaciones del collage cubista como el "deseo de ahorrarse el fatigoso trabajo de pintar", estoy de acuerdo con Bürger que son incompletas y conducen a equívoco, pues detrás de una afirmación así hay una realidad más concreta: pintar puede ser fatigoso cuando ya no tiene sentido, cuando el artista pierde su identidad como "traductor" de la realidad. El artista moderno no se siente transmutador de la realidad, ni siquiera la controla, sino que se siente invadido e intimidado por ésta. Del mismo modo deja entrar esa vida real en sus cuadros a través del collage. Y del mismo modo el collage, a través del diseño, devuelve a la vida una imagen ilusoria de sí misma; y sobre todo, "culturalizada". La vida existe en la medida en que se nos facilitan imágenes de ella a través de las estrategias tomadas del modernismo. La vida cotidiana se culturaliza, desaparece su naturaleza intuitiva, o más que desaparecer, se hace invisible.

Cuando el collage hace posible que todo, en potencia y a la larga, sea incorporado a la institución del arte, y que el principal discurso del arte consista en este ejercicio formal de fusión del arte y la vida, la clave de la actividad artística pasa a ser la "detectación" de esa fusión. Este juego, uno de los más sofisticados que ha creado la cultura occidental, impide a los que lo juegan que, como decía Cortázar (1968) en "Rayuela", "un beso sea sólo eso". Todo queda mediatizado por la mente, por esta ecuación consciente de arte-vida, donde el arte, el artificio, es más real que la vida y ésta, a su vez, sólo se vive como imagen (La experiencia de la Guerra del Golfo en 1991 fue ejemplar en este sentido). Se trata de un juego frívolo y elitista de interpretación y culturalización de todo acto o producto vital. Es un juego propio de una sociedad crítico-democrática. Esto es el arte postmoderno, heredero legítimo del arte moderno e hijo bastardo de las vanguardias.

Se puede objetar que la acción de un círculo tan pequeño

²⁷. La cita profética de Paul Valéry (1934) ilustra esta cuestión: "Llegará un día en que las imágenes llegarán a nuestra casa del mismo modo que llega el agua corriente" (:105).

como es el de la institución-arte no afecta a la totalidad de la sociedad, y que por tanto es falso decir que toda ella está afectada por esta mediación conceptual frente a la experiencia vivida. Pero poco a poco el efecto de este proceso nocivo se está extendiendo.

Dos ejemplos claros serían la enseñanza en las escuelas de arte y diseño; y el cine y la televisión como los dos vehículos más eficaces para conseguir experiencias vitales.

Respecto a la televisión, por ejemplo, podríamos encontrar un precedente remoto en la huida, por parte de ciertos trabajos cubistas, de la tercera dimensión hacia la cuarta dimensión, que ellos encarnaron en el concepto de tiempo. La introducción del tiempo en la pintura de los cubistas no puede separarse de la consecuente pluralización de la mirada: el tiempo permite adoptar distintos puntos de vista, frente al único enfoque renacentista, entrando en sintonía, aunque sólo fuera por intuición, con la coetánea teoría de la relatividad. Esta mirada plural y la contaminación mutua de arte y vida cotidiana son constantes de la investigación cubista. Las pinturas de 1912 de Braque y Picasso son un claro exponente de ello. La única diferencia notable entre la televisión y la técnica cubista original es la **incorporación real y sistematizada del componente tiempo** (pues el cine de las vanguardias y las sesiones Dadá ya lo habían experimentado esporádicamente) a través de la tecnología electrónica. Desde que la **televisión** se convierte en un elemento normalmente incorporado y acoplado a la naturaleza cultural (o la cultura natural) del mundo desarrollado, el collage desarrollado en el tiempo pasa a ser un elemento habitual para nuestra percepción cotidiana. El "invento" pasa del círculo reducido del arte a la desde ahora (años 60) omnipresente caja tonta²⁸.

El referente del artista postmoderno reside en la jurisdicción del lenguaje, en su carácter arbitrario, lo cual implica un excepticismo - este sí compartido - hacia la posibilidad de una ideología compartida. Desaparece una posible ética conjunta (la última, según Hegel (1835), fue la romántica) y aparecen las éticas individuales e individualistas²⁹. En la segunda mitad de la década de los ochenta, parece darse un giro hacia una nueva conciencia social, pero las utopías de las

²⁸. Juan Cueto (1987) ha escrito un artículo sugerente sobre la televisión como metáfora de la percepción posmoderna.

²⁹. Lipovetsky (1983) las describe con mucho acierto en "La era del vacío".

vanguardias están definitivamente caducadas dentro del sistema capitalista.

0.6.1.2. El collage como marco interpretativo de la metamorfosis del arte a lo largo del s.XX.

Vamos a utilizar ahora el collage como hilo conductor desde el cual interpretar la metamorfosis del arte a lo largo del s.XX. Podrían elegirse otros hilos conductores, otros marcos de interpretación, con los que construir relatos igualmente o incluso más eficaces, pero, por la resonancia metafórica y alegórica de este concepto en nuestro actual imaginario, y en particular en el problema que aquí nos ocupa, me parece útil esta decisión. He procurado construir mi discurso sobre estas dos premisas: Bürger (1974) nos previene de que "atribuir un significado estricto a un procedimiento es problemático por principio" (:142) y Bloch (1962) afirma que "un procedimiento puede tener efectos distintos en contextos históricos diferentes"³⁰. Esta aclaración de Bürger (1974) es definitiva en este sentido:

"(...) el montaje lo han aplicado tanto los futuristas italianos, de los que no se puede presumir en absoluto una voluntad de suprimir el capitalismo, como los vanguardistas rusos postrevolucionarios que se esforzaron por la construcción de la sociedad socialista" (:142)

Ya hemos visto cómo los cubistas retoman el collage de Klimt desde otras circunstancias: la realidad de la pintura que habita en la superficie, en la segunda dimensión, es su lenguaje. Un lenguaje que desarrolla simulacros de comportamiento, respuestas éticas frente a la realidad a través de la forma.

El cubismo, de la misma generación que la teoría de la relatividad, confía en la ciencia y se inspira en ella. De ahí toma la idea de la cuarta dimensión, ese fantasma que encarna en la bidimensionalidad de la pintura. Pero sus bodegones están todavía bien atados al universo tridimensional, aunque no sea a través "de lo que se ve" sino de "lo que se sabe":

³⁰. Las palabras textuales son de Bürger (1974), quien lo cita en su capítulo sobre el montaje.

"El espacio no es algo que existe en sí mismo; es la realidad ordenada y configurada en la conciencia y, por tanto, en la forma del espacio no puede haber nada incierto, ilusorio ni alusivo." (Argan, 1970: 514. Tomo 2)

Para los cubistas, en esta diferencia radicaba el sentido de su propuesta: la ilusión de la visión había de sustituirse por la verdad científica de la realidad. "Aquí intervienen - dice Argan (1970) - los contenidos de la conciencia y las "nociones" que se tienen de los objetos y éste es el aspecto típicamente cartesiano del Cubismo, el que lo encuadra en el racionalismo de fondo de la tradición cultural francesa" (516. Tomo 2)

El collage es para los cubistas el resultado de esta búsqueda de la realidad en la pintura. Georges Braque, en 1911, pinta una mesa en su cuadro "Naturaleza muerta con as de trébol" separando su forma circular, que aparece como una mancha negra, de su materia, la madera, "que configura como componente ambiental, difundiendo por todo el espacio, con el procedimiento del "trompe-l'oeuil" (paso necesario hacia el collage) la sensación visual y casi táctil de su superficie áspera y fibrosa" (Argan, 1970: 517. Tomo 2) De ahí a tomar un trozo de hule con textuira de madera y colocarlo sobre la tela, como hizo Picasso, hay menos de un paso.

Pero de todo ello se deriva que en el cubismo, el collage no actúa como diseminador del concepto de obra de arte, sino en colaboración con una propuesta a la que se subordina: crear objetos estéticos alternativos a la perspectiva renacentista, pero objetos estéticos al fin. En ellos conviven el aspecto ilusionista de la pintura con este carácter real que quiere imprimirle el cubismo:

"(...) en éstos (los cubistas) se aprecia un principio de construcción, pero no una síntesis en el sentido de unidad de significado" (Bürger, 1974:143)

Refiriéndose al famoso cuadro de Picasso con el trozo de hule, Bürger considera el hule como una estrategia ilusionista frente al tratamiento abstracto del resto del cuadro. Pero quizás habría de plantearse al revés, desde un punto de vista lingüístico: la estrategia ilusionista es la utilización de la pintura, aunque sea de un modo distinto, mientras que lo que nos arroja fuera de la pintura es el acto de invadir el lienzo con un fragmento de la realidad cultural de nuestro entorno, un meteorito respecto a la institución-arte. Pero el collage,

dentro de este cuadro, semeja una granada por explotar, no expande todas sus posibilidades, sino que se subordina a la construcción de un espacio mental proyectado por un sujeto racional y creador.

Si comparamos los collages de Heartfield con los bodegones cubistas, podemos apreciar el diferente papel que adopta esta técnica en unos y otros. Bürger (1974:138) afirma que los fotomontajes de Heartfield "no son esencialmente objetos estéticos, sino conjuntos de imágenes". La razón está en que en ellos no confluyen los supuestos rasgos constitutivos de una obra de arte, de entre los que cabe señalar la autonomía. Un fotomontaje de Heartfield no es ajeno a la praxis vital, sino que surge directamente de ella. Es en este sentido que no es un objeto estético: porque es un objeto político. El collage es el vehículo que organiza las imágenes. En cambio, en el cuadro cubista, el vehículo sigue siendo una cierta lógica compositiva que, aunque ha cambiado sus parámetros, sigue encarnando el proceso creador autónomo del artista, que crea mundos paralelos a la praxis vital. En el cuadro cubista, el collage tiene un papel secundario.

Pero la técnica del collage va a seguir utilizándose con objetivos también distintos: el **dadaísmo** y el **surrealismo** extendieron ampliamente su alcance, y en particular los dadaístas lo encontraron especialmente análogo y alineado con su reivindicativo anti-arte. De la fase del proceso de collage consistente en tomar fragmentos de la realidad e incorporarlos en la obra de arte (en relación con el concepto moderno-romántico de fragmentación-escisión), Duchamp extrae la idea del **ready-made** (objetos ya hechos), en la que incluso un sólo objeto tomado de la realidad constituye por sí mismo una obra de arte (el famoso urinario). Se da así un salto cualitativo en la problemática del arte moderno: el ready-made completo (Duchamp estableció tres categorías de ready-mades) no es solamente un collage en tres dimensiones sino que, a nivel conceptual, supone barrer de golpe la polémica entre la dimensión de la realidad-referente y la dimensión del arte-lenguaje para pasar a otra dimensión: el objeto de arte en su contexto cultural, o dicho de otro modo, los límites del arte, problemática central del dadaísmo cuya sombra ya no desaparecerá nunca del arte contemporáneo.

En el surrealismo, el collage se utiliza como técnica del absurdo, que permite unir "una máquina de coser y un paraguas en

una mesa de disección"³¹ El absurdo como bandera frente a la racionalidad de la consciencia.³²

En la generación de la postguerra, el collage se desarrolló como "assemblage", "un medio para crear obras de arte casi totalmente a partir de elementos preexistentes, donde la contribución del artista habría de encontrarse más en establecer conexiones entre objetos, poniéndolos juntos, que en hacer objetos "ab initio" " (E.Lucie-Smith, 1969: 119-121) El fantasma del ready-made seguía vivo. "El método de yuxtaponer es un vehículo apropiado para expresar sentimientos de desencanto por el resbaladizo idioma internacional en que ha tendido a manifestarse la abstracción libremente articulada y los valores sociales que esta situación refleja" (W.C.Seitz, 1961:87)

En el uso del assemblage, como ya lo estaba en el collage y el ready-made, está implícita una gran preocupación por el espectador y su competencia: en las yuxtaposiciones de imágenes queda un espacio para la interpretación, la obra está "abierta"³³. El músico John Cage es, según Lucie-Smith, el artífice teórico de esta propuesta poética, cuyo objetivo es "desenfocar" la mente del espectador: "el artista no crea algo separado y cerrado, sino que en cambio hace algo para que el espectador se vuelva más abierto, más consciente de sí mismo y de su medio" (1969:124). He aquí de nuevo la referencia al contexto.

Así pues, las artes plásticas abandonan, a partir de 1960, el informalismo introvertido de la década anterior y, con ello, las últimas estribaciones de poéticas que respondían a modelos decimonónicos de índole romántico-idealista.

El Pop Art juega con el objeto de consumo y su lenguaje publicitario como los niños sobre las ruinas de Varsovia tras la Segunda Guerra Mundial: alegremente indiferentes y conformados con el juguete que les ha tocado; no hay una crítica explícita del sistema de consumo en el que se basa la sociedad, sino un, como mucho, irónico uso de su juguete. Hemos de aprender a vivir con él, parecen decir. Esta actitud es otro motivo de paralelismo entre el Pop y el Postmodernismo: la **aceptación de que el punto**

³¹. Sigo aquí la versión parafraseada de Marchán (1974:163).

³². Argullol (1983:120) matiza la diferencia, en esta postura crítica contra la racionalidad, entre la absurdidad del surrealismo y el sentimiento de imposibilidad del romanticismo.

³³. Eco (1962) dedica todo un libro a esta cuestión, que se ha convertido en un "clásico" de la estética contemporánea: "Una "obra abierta" apunta siempre a un otro para que la termine de construir en alguno de sus sentidos desde la libertad" (VI)

de partida obligado es el sistema capitalista, con todos y cada uno de los productos que ha generado. Que esta aceptación sea complaciente o crítica es otro asunto³⁴.

El juego que establece el Pop con la cultura popular, o mejor dicho, con los mass-media, se vehicula también a través del collage. Su principal función en este caso es desarticular una posible interpretación hermenéutica que nos condujera a una lectura orgánicamente integradora; no hay un mensaje, el Pop es intencionadamente trivial: las repeticiones idénticas o con variaciones de Warhol, las yuxtaposiciones de fotografías y pinturas de Rauschenberg, así como sus assemblages (la famosa cabra con neumático), los fragmentos yuxtapuestos de Rosenquist (precedente indiscutible del trabajo de David Salle), Sigmar Polke, etc. Es una trivialidad que afecta al contenido pero no a la forma y al gesto artístico, presentándose éstos últimos como una alternativa fuerte a la poética "informal" vigente del modernismo recientemente institucionalizado.

Ya hemos mencionado el cordón umbilical que une el Pop Art con el Postmodernismo, y llegamos así, pues, al final de nuestro recorrido.

A nivel técnico, la base de los trabajos del postmodernismo es también el collage, el cual, como figura retórica, puede fácilmente convertirse en vehículo de las connotaciones de fragmentación, eclecticismo, inclusivismo y pluralismo que definen en gran parte la obra postmoderna. También algunas de las propuestas crítico-interpretativas³⁵ que se han desarrollado en los años ochenta como alternativas a la hermenéutica tradicional encuentran en el collage una "técnica-metáfora" adecuada.

El único cambio técnico experimentado como privativo en la Postmodernidad es el desarrollo exponencial de la informática y la manipulación electrónica de la imagen, pero en este caso, el Postmodernismo como manifestación estético-artística no es el responsable directo de ello, no es la causa, sino el efecto. De todos modos, es curioso ver cómo la imagen informatizada parece una tecnología ideada expresamente para ser capaz de combinar imágenes, de producir efectos "collage" a partir de la imagen fotografiada, filmada o simulada. Sólo hace falta recordar cualquier video-clip para confirmar esta hipótesis aunque, en último término, el lenguaje de la imagen en movimiento - cine y televisión - comporta casi intrínsecamente la unión

³⁴. Hal Foster (1983) aborda este enfoque político de la cuestión.

³⁵. La propuesta de Ulmer (1983) es un buen ejemplo.

"sobrenatural" de distintos fragmentos de la realidad y se desarrolla raramente en una unidad de tiempo y lugar - como ocurría en el teatro -. La propia estructura televisiva comporta el uso del collage, cuyo primer nivel es la combinación de la publicidad con la programación, y el último la continua yuxtaposición y superposición de "tomas".

0.7. PUNTO FINAL.

Esta introducción, sin ser un resumen de la investigación que a continuación presento, no hubiera sido posible sin ella. A lo largo de ésta, he ido levantando maquetas y mapas para poder dialogar con mi objeto de estudio. Según lo que decíamos al principio, se trata de un proceso mutuo de mimesis adaptativa: el investigador se adapta al objeto de estudio, al mismo tiempo que éste se adapta al lenguaje del investigador. La naturaleza lingüística del arte del postmodernismo facilita esta tarea. Y el collage no es sólo una metáfora, sino también y sobre todo la garantía de este diálogo.

1. UNA CRONICA SOBRE LA GENESIS Y LAS VICISITUDES DEL TERMINO "POSTMODERNISMO".

1.0. REFLEXION SOBRE LA ETIMOLOGIA COMO UN PRIMER MODO DE ACERCAMIENTO.

"La historia del pensamiento es la historia de sus modelos" (Jameson, 1972:9)

El lenguaje humano es uno de los generadores de modelos o maquetas - las palabras, las frases - sobre la interpretación del mundo . El lenguaje da pistas al pensamiento.

El uso del lenguaje, entendido como modelo de una realidad que queremos aprehender, es el punto de vista desde el que se organiza todo este primer capítulo de mi investigación.

F. de Saussure (1916) separó en el lenguaje el ámbito de la diacronía y el de la sincronía, dando preponderancia en su propio modelo a este último: las palabras no tienen memoria. En cada momento de la historia del lenguaje, un solo significado existe para el hablante: el significado en uso, el "normal". Según esta proposición, la etimología no tendría pues demasiado sentido.

Jean Paulhan (1953:12) considera que la etimología no es un dato científico sino más bien una forma retórica, el uso "ilícito" de la causalidad histórica para apoyar el trazado de consecuencias lógicas en el devenir del significado de un término.

Michel Foucault (1967), releendo a Nietzsche, observa igualmente que "la búsqueda de la procedencia no funda; al contrario, remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo." (:13)

Estas dos posturas reforzarían la del sincronismo saussuriano desde el cual, preocuparse por el origen etimológico - el "etumos logos" o supuesto auténtico significado - de un término podría parecer impertinente.

Pero cabe recordar que en nuestro actual estado de aculturación, el hablante se cristaliza en un ser abstracto de tantas caras como comunidades especializadas existen, y estas

caras no están producidas por un corte limpio, sino que, como el mismo cristal cuando se rompe violentamente, presenta distintas capas irregulares en su corte azaroso: ¿Cuál es el significado "normal" del término "postmodernismo", alrededor del cual gira esta investigación? Ese significado "normal" no existe como tal, del mismo modo que no existe su significado primigenio y verdadero. Acepto pues, la inutilidad de la etimología para tales fines utópicos, pero reivindico su metodología en la medida en que puede revelarnos "ciertas preocupaciones socio-culturales que nos sitúen en la pista de una onda expansiva que va ampliándose progresiva y endémicamente desde que se lanzó la piedra del modernismo"¹

Así, lo que pretendo a lo largo de este primer capítulo - con una vocación etimológica "laica" como guía - no es buscar ese supuesto significado "verdadero" ni "normal" del término, sino precisamente dejar constancia, tanto desde un punto de vista sincrónico como diacrónico, de la complejidad inherente a la interpretación y uso de aquél.

En el apartado 1.1. reviso la red sincrónica de acepciones de los miembros de la familia de los "post", que afecta a todas las ciencias sociales. Dentro de ella, ubicamos el término "postmodernismo" en su relación con la estética y la práctica del arte: éste territorio concreto es en el que nos moveremos a partir de ahora, mientras no especifique otra cosa.

En el apartado 1.2. enunció unas primeras consideraciones sobre el origen del término, que perfilan mi interés respecto a éste: ¿Qué situaciones o preocupaciones provocaron la necesidad de distanciarse del modernismo interponiendo el prefijo "post"?

En el apartado 2.0.² se pretende acotar el fenómeno histórico al que nos referimos cuando hablamos de postmodernismo, a la luz de la historia de otros dos términos: modernismo y vanguardia. De las interrelaciones que se establecen en esta tríada van surgiendo los rasgos identificatorios del término "postmodernismo". Utilizo aquí una metodología en cierto modo "etimológica", con la que no se pretende otra cosa que desvelar

¹. Esta cita pertenece al apartado 1.2.0.2.

². Aunque los subcapítulos 2.0. y 2.1. quedan aquí introducidos en la lógica del primer capítulo, éstos se han independizado finalmente constituyendo el capítulo 2 de la tesis, puesto que abarcan muchas otras cuestiones que sobrepasan el estudio del término en sí mismo.

los nudos que tejen la intrincada red de significaciones que afectan al término.

En el apartado 2.1. planteo una definición contrastada con otro término muy próximo aunque distinto, el tardomodernismo.

Una vez definido el término en contraste con modernismo, vanguardia y tardomodernismo, en el apartado 1.3. documento la génesis del término a través de los ámbitos más cercanos a las artes plásticas: la literatura, la arquitectura, la crítica artística, ... Es desde la perspectiva arriba explicada que se nos aparece como lícito y necesario acudir a su génesis, a sus primeros usos y acepciones.

Este capítulo se cierra con el apartado 1.4., también de carácter documental, en el que hago un recorrido por la instauración del término en los diferentes ámbitos disciplinares.

Todo modelo tiene un ciclo de vida y ha de ser finalmente sustituido por otro. Del postmodernismo hemos vivido su nacimiento y su normalización/instauración. Algunos hablan de su crisis pero todavía no hemos presenciado su sustitución definitiva por otro modelo.

Vale la pena tener esto en cuenta a la hora de valorar las **ventajas e inconvenientes de nuestra investigación**. Por un lado, contamos con la ventaja que supone ser usuario de un modelo-término en el momento en que tiene lugar el fenómeno al que representa y nombra, tener una postura "emic". Por otro lado, la falta de perspectiva histórica siempre da motivos de sospecha respecto a la posibilidad de distanciarse del objeto de estudio. Desde estas consideraciones, parece que lo más recomendable es no pretender hacer aquello que por definición de las circunstancias es imposible: tomar distancia. Aceptaremos pues que **este estudio se sitúa esencialmente desde una perspectiva emic**, aunque los diez años (1980-1990) de uso continuado del término solivianten un poco esta falta: tal segmento de tiempo tiene cada vez más peso específico en una cultura en la que continuamente se incrementa el "tempo" del cambio.

1.1. LA FAMILIA DE LOS "POST".

El discurso cultural de los años 80 ha estado presidido por el prefijo **post**, complementando la raíz **modern** y acompañado de distintas terminaciones. Cada una de las palabras formadas conlleva, en su contexto, una acepción propia. Y, al igual que los diferentes mapas sobre un mismo espacio - económico, religioso, geológico, etc. - cada una de ellas muestra un aspecto distinto de una realidad única y a su vez heterogénea.

Podría objetarse que la utilidad de tal sofisticada diferenciación de terminaciones y acepciones - construida a posteriori - es relativa, ya que no es respetada en la mayor parte de la bibliografía escrita. Y realmente es así: pocas veces se escribe respetando las diferencias terminológicas que presentamos en este capítulo. La mayor utilidad de esta red de usos y acepciones es pues indirecta, al actuar como mapa que muestra el carácter interdisciplinar y complejo de la combinación semántica "post-modern".

El tema específico de esta tesis va a girar concretamente en torno al término "postmodernismo". Así pues, el primer paso será definir éste en oposición a otros términos de su misma familia, con el objeto de contextualizar los sentidos en los que va a ser utilizado a lo largo de este estudio. Llamaremos a aquélla la familia de los "post".

F. Jameson (1984) relaciona el término "postmodernismo", fiel a su acepción etimológica, "con las nociones de desintegración o extinción del ya centenario movimiento moderno, o con el rechazo ideológico o estético de éste." (:71):

" Así, el expresionismo abstracto en pintura, el existencialismo en filosofía, las últimas formas de representación en la novela, el cine de grandes autores o la escuela modernista en poesía (tal y como ha sido institucionalizada y canonizada en las obras de Wallace Stevens) se consideran actualmente como el último y extraordinario florecimiento de un impulso del alto modernismo, que se ha consumido y agotado con ellos. Por lo tanto, la enumeración siguiente se convierte en algo empírico, caótico y heterogéneo: Andy Warhol y el arte pop, así como el realismo fotográfico, y superando a éste el "nuevo expresionismo"; el momento musical de John Cage y la síntesis de

estilos clásicos y "populares" que encontramos en compositores como Phil Glas y Terry Riley, así como la música punk y la nueva ola (mientras los Beatles y los Rolling Stones aparecen como el momento del alto modernismo de esta tradición más reciente y de rápida evolución); en cine, Godard, post-Godard, el cine experimental y el vídeo, así como toda una nueva clase de películas comerciales (...); Burroughs, Pynchon o Ishmael Reed, por un lado, y el "nouveau roman" francés con su descendencia, por otro, junto con nuevas y alarmantes formas de crítica literaria basadas en una nueva estética de la textualidad o escritura...¹ Se podría ampliar la lista indefinidamente, pero habría que preguntarse si todo ello supone un cambio o ruptura más radicales que los cambios de estilo y de moda determinados por un viejo imperativo del alto modernismo." (:71)

Esta pregunta puede completarse con otra: si aquello que tienen en común todas estas manifestaciones pesa más que lo que las diferencia, o si la propuesta de una lista no es en sí misma un ejemplo más de la tendencia globalizadora moderna. En la literatura existente sobre el tema, existen muchas listas parecidas, todas ellas siempre orientativas y abiertas. Más que su contenido específico, lo que de momento vamos a resaltar de ellas es el hecho de que existe un volumen real de manifestaciones culturales que se intuyen como distintas. Existe la intuición de un cambio, aunque no sepamos todavía "exactamente" - de nuevo la obsesión moderna - de qué se trata.

Pero vamos a dejar de momento aquí esta discusión sobre el grado de identidad propia del término "postmodernismo" y a adentrarnos en las relaciones de parentesco establecidas en la familia de los "post".

Para desentrañar estas distintas acepciones y usos del término "postmodernismo", voy a tomar como punto de partida la división de M. Featherstone (1991), que parte de una triple oposición para mostrar el panorama de términos interrelacionados a partir de las raíces "post" y "modern":

¹. Estas nuevas formas de crítica literaria son las que Bal- lesteros (1989) califica de tardomodernistas por apostar, en el sentido epistemológico, por "la disolución de la verdad en el texto" (:86), siguiendo al postestructuralismo. Esta cuestión está desarrollada en el subcapítulo 2.1.

modernización	-	postmodernización
modernidad	-	postmodernidad
modernismo	-	postmodernismo

Sobre su estructura, he buscado determinadas definiciones explícitas de primera mano propuestas por autores de distintos ámbitos, con el objeto de matizar y enriquecer el esquema inicial. Pienso que este material es muy útil en la medida en que supone recoger los esfuerzos de sintetización del concepto en una definición breve, por parte de autores que han escrito muchas páginas sobre el tema. Ello nos permitirá abordar el problema antes anunciado - ¿qué entendemos por postmodernismo? - desde una perspectiva general del panorama de opciones interpretativas del término.

Estas definiciones no suponen en ningún caso un inventario, sino una selección que pueda dar cuenta de opciones divergentes y complementarias, y por tanto, de la complejidad de acepciones de la que está tejido el término "postmodernismo".

La red de usos que plantea Featherstone, a partir de la cual trabajaré, puede esquematizarse así:

1.1.0.1. Modernización-postmodernización.

- 1.1.0.1.0. Efectos del desarrollo económico.
- 1.1.0.1.1. Estados de desarrollo social.
- 1.1.0.1.2. Problemática actual en el ámbito urbanístico.

1.1.0.2. Modernidad-postmodernidad.

- 1.1.0.2.0. Concepto de época.
- 1.1.0.2.1. Experiencia vital.

1.1.0.3. Modernismo-postmodernismo.

- 1.1.0.3.0. Manifestaciones artísticas.
 - 1.1.0.3.0.1. Definiciones negativas.
 - 1.1.0.3.0.2. Definiciones positivas.
 - 1.1.0.3.1. Cultura correspondiente a una época.
 - 1.1.0.3.2. Clave para los cambios culturales fundamentales.
-

1.1.0.1. Modernización-postmodernización.

El término "modernización" se ha usado frecuentemente en la sociología del desarrollo para señalar los efectos del desarrollo económico (1.1.0.1.0.) en las estructuras y valores sociales tradicionales.

La teoría de la modernización también se usa para referirse a los estados de desarrollo social (1.1.0.1.1.) basados en la industrialización, el crecimiento de la ciencia y la tecnología, el moderno estado-nación, el mercado capitalista mundial, la urbanización y otros elementos infraestructurales. Se asume generalmente que ciertos cambios culturales como la secularización y la emergencia de una identidad moderna centrada en el auto-desarrollo son resultado del proceso de modernización.

Habermas (1981) lo ha utilizado para criticar la identificación conservadora que hace Bell (1976) entre los términos modernidad y modernización:

"El neoconservadurismo imputa explícitamente a la modernidad cultural todas las consecuencias inquietantes que originó el mayor o menor éxito logrado por la modernización capitalista de la economía y de la sociedad. Los neoconservadores no llegan a ver que existe una conexión entre los procesos de modernización, que tan calurosamente acogen, y la crisis de motivación, de la que tan católicamente se lamentan." (Habermas, 1981:47)

Este uso del término tiene fuertes afinidades con el primer significado de modernidad. Para dar cuerpo al término "postmodernización", todo lo que tenemos de momento es la posibilidad de derivarlo de aquellos usos de postmodernidad que se refieren a un nuevo orden social y a un cambio de época, como hemos visto antes. Un ejemplo dado por Featherstone es la definición de Baudrillard (1983) de un mundo postmoderno simulacional, basada en la asunción de que el desarrollo de la producción de bienes de consumo y de la tecnología de la información han llevado al "triunfo de la cultura signifiante", quedando las relaciones sociales saturadas con signos culturales cambiantes que la enfrentan al "fin de lo social". Pero Baudrillard no utiliza este término explícitamente.

Featherstone documenta también el uso de este término en el ámbito urbanístico (1.1.0.1.2.), no para designar en éste una nueva época, sino una etapa más dentro del capitalismo.

1.1.0.2. Modernidad-postmodernidad

1.1.0.2.0. Concepto de época.

Un primer significado de esta pareja alude al **concepto de época**, desde un enfoque preminentemente socioeconómico o, dicho de otro modo, desde sus condiciones "objetivas".

Desde el punto de vista de la teoría sociológica alemana, de la cual se derivan muchos de los actuales sentidos del término, la modernidad implica la progresiva racionalización económica y administrativa del mundo social (Weber, Tönnies, Simmel) que llevó al estado capitalista-industrial moderno.

Consecuentemente, hablar de postmodernidad es sugerir un cambio de época frente a la modernidad a partir de la emergencia de una nueva totalidad social con sus propios principios organizativos. Esta visión no es compartida por Jürgen Oelkers (1987):

"La postmodernidad no puede retrotraerse arbitrariamente en la historia (Eco, 1983), pero tampoco es un "hecho" en el sentido de una época cultural totalmente nueva (Jameson, 1986:26), como si tal época fuese algo "socialmente" consistente, y no el mero resultado de una atribución" (:202)

Según Featherstone, tres autores que tratan este orden de cambios son Baudrillard, Lyotard y Jameson.

Baudrillard (1983) remarca que las nuevas formas de tecnología e información tienen un papel central en el **salto desde un orden social productivo a uno reproductivo** en el cual las simulaciones y los modelos constituyen progresivamente el mundo, de modo que la distinción entre lo real y lo aparente queda borrada.

Lyotard (1984) se ha interesado en los efectos de la "computerización de la sociedad" sobre el conocimiento.

Jameson (1984) identifica indirectamente la postmodernidad con el capitalismo tardío - el tercer estadio del capitalismo, según Mandel, tras la Segunda Guerra Mundial - al afirmar que el postmodernismo es la dominante o lógica cultural de este período histórico, marcado "por la producción, por máquinas, de aparatos electrónicos y de energía nuclear desde los años cuarenta del s.XX." (E.Mandel, 1975)². De hecho, continúa Jameson, coin-

². Jameson cita estas palabras de Mandel en p.108.

ciendo con el diagnóstico de Baudrillard, "tales máquinas³ son máquinas de reproducción más que de producción".(110)

1.1.0.2.1. Experiencia vital.

Un segundo significado proviene del uso francés del término "modernidad" como la **experiencia vital** de un sentido de discontinuidad del tiempo, de la ruptura con la tradición, del sentimiento de novedad y sensibilidad hacia la naturaleza efímera y contingente del presente. Según este sentimiento de lo moderno, asociado con Baudelaire y desarrollado en la segunda mitad del s.XIX, el hombre moderno es el que continuamente intenta inventarse a sí mismo en el contexto de los nuevos espacios urbanos y la naciente cultura de consumo.

Paralelamente, la postmodernidad sería definida desde sus condiciones "subjetivas", desde la experiencia vital que provoca en los sujetos individuales que la habitan. Featherstone hace una objeción metodológica de corte sociológico a este uso, al relativizar la validez de los testimonios de la literatura y los círculos intelectuales para interpretar la vida cotidiana o describir las experiencias de la gente corriente en la modernidad o en la postmodernidad. Si estos dos términos hacen referencia a una época, al grupo social que vive un determinado segmento del tiempo, hemos de tener en cuenta en su estudio algo más que las interpretaciones de los intelectuales. Para entender la generación e interpretación social de la experiencia de la postmodernidad, necesitamos considerar también, para empezar, el papel de los intermediarios culturales, interesados en crear pedagogías postmodernas para educar al público en esta nueva sensibilidad. Y datos sociológicos sistemáticos que representen la heterogeneidad real del grupo social.

1.1.0.3. Modernismo-postmodernismo.

Todas las acepciones de esta pareja de términos tienen como factor común su referencia al ámbito de la cultura.

³. Se refiere a los aparatos electrónicos.

1.1.0.3.0. Manifestaciones artísticas⁴.

El significado más restringido del término "modernismo" es el que alude a los **estilos** que asociamos con los movimientos artísticos de principios de siglo, siendo un tema de debate el límite del valor retrospectivo de tal significado.

Featherstone resume así sus rasgos básicos⁵

- una reflexividad y autoconciencia estética.
- un rechazo de la estructura narrativa a favor de la simultaneidad y el montaje.
- una exploración de la naturaleza paradójica, ambigua e incierta de la realidad.
- un rechazo de la noción de una personalidad integrada a favor de un énfasis en el sujeto desestructurado y deshumanizado.

El problema, continúa Featherstone, es que a la hora de definir el postmodernismo en las artes, nos encontramos con que su definición incluye también muchos de estos rasgos. Y aquí topamos con un problema metodológico que enlaza con la cuestión planteada al principio de este subcapítulo sobre la pertinencia del término "postmodernismo": ¿cuándo un término definido por oposición a otro ya establecido y alimentándose de éste, empieza a significar algo sustancialmente distinto?

La sentencia lapidaria de Jencks (1986) sobre el postmodernismo de que "el anuncio de su muerte es prematuro mientras no desaparezcan otros modernismos"⁽⁷⁾ confirma la esencia parasitaria del primero respecto al segundo.

En la misma línea, J.Barth (1983)⁶ afirma que

"el mismo término - de igual forma que el de postimpresionismo - es grosero y levemente epigónico,

⁴. He sustituido el término "estilo" utilizado por Featherstone por el de "manifestación", porque en este estudio he considerado el concepto de estilo como subordinado del proyecto moderno. (Ver apartado 4.1.1.2.2.3.: Fin del concepto de estilo y eclecticismo.)

⁵. La definición del término "modernismo" en oposición al de "vanguardia" y "postmodernismo" es tratada exhaustivamente en el subcapítulo 2.0., por lo que ahora no entraremos a fondo en esta discusión para no desviarnos del hilo argumental.

⁶. Según Eco, su ensayo de 1967 - "La literatura del agotamiento" - es fundamental para entender el postmodernismo norteamericano.

y sugiere más bien la idea de un clímax frustrado, de algo que sucede sin fuerza a otra cosa a la que le resulta difícil superar, que la de una nueva dirección, interesante y vigorosa, en el viejo arte de narrar historias" (:15)

S. Marchán Fiz (1985) sintetiza así la sospecha compartida de que lo postmoderno sea "un episodio más del reverso de la modernidad" (316):

"(...) lo postmoderno ¿es una moda efímera o condición más perdurable: estados de cosas, modos de sentir, cambio de paradigma estético o artístico? ¿No estaremos balbuceando un cambio de sensibilidad, una oscilación del gusto impredecible, un tiempo histórico diverso? (:292)

Dejando de nuevo este handicap entre paréntesis, pues ya será ampliamente tratado a lo largo de toda la investigación⁷, Featherstone enumera los rasgos centrales del postmodernismo en las artes⁸:

- desaparición de la frontera entre arte y vida cotidiana.
- colapso de la distinción jerárquica entre alta cultura y cultura popular.
- una promiscuidad estilística que favorece el eclecticismo y la mezcla de códigos.
- la parodia, el pastiche, la ironía, el jugueteo y la celebración de la superficie sin profundidad de la cultura.
- el declive de la originalidad y el genio del productor artístico.
- la asunción de que el arte sólo puede ser repetición.

Lo primero que nos llama la atención de esta lista es que la mayoría de estas características aluden al **fin de una dialéctica**. Barth (1983), por ejemplo, se basa en este sentido para definir la novela postmoderna ideal, la cual, según él:

⁷. Y en especial en el subcapítulo 2.0.

⁸. Todos estos rasgos, que como síntomas aislados son evidentes, aparecen en el último subcapítulo de este estudio (4.1), bajo un relato orgánico que los relaciona.

"tendrá que levantarse por encima de las disputas entre realismo e irrealismo, entre formalismo y "contenidismo", entre literatura pura y literatura comprometida, entre narrativa de capillitas y narrativa barata..." (:18)

Pero lo más asombroso de esta lista, a mi juicio, es que podría responder igualmente a la definición del fenómeno de las vanguardias históricas, con la única diferencia de que lo que era una reivindicación para ellas es ahora para el postmodernismo una realidad aceptada y celebrada⁹. De hecho, en la jerga artística, es en el contexto del postmodernismo cuando se habla de post-vanguardias (como por ejemplo Bürger (1974) en su "Teoría de la vanguardia") para designar las manifestaciones artísticas emergentes, las cuales han sido calificadas indistintamente como NEO o como POST, predominando incluso el uso de NEO (Neoexpresionismos, Neogeo, Neoconceptual), símbolo lingüístico del concepto de lo nuevo, básico en las vanguardias. El postmodernismo sufre así una fuerte contradicción respecto al concepto de lo nuevo, que rechaza en sus enunciados pero acata en su forma.

Andreas Huyssen (1984) confirma esta relación entre las vanguardias y el postmodernismo al afirmar, refiriéndose a Leslie Fiedler (1965), que esas creaciones anárquicas al margen de la ortodoxia, esos ataques al elitismo modernista, al academicismo y la represión puritana representaban realmente los albores de la cultura postmoderna. Podríamos haber utilizado los mismos adjetivos para describir las vanguardias. Pero para Huyssen, este espíritu de las vanguardias muere definitivamente con la vanguardia norteamericana postmodernista de los años 60, que no es sólo el juego final del vanguardismo, sino que también representa la fragmentación y el declive de la cultura crítica adversaria.

Oelkers (1987) afirma irónicamente que "es significativo que lo "moderno" y lo "postmoderno" aparezcan contrapuestos en muy diversos campos y sólo parezcan tener en común la pretensión de imponer una vanguardia contra la "modernidad" clásica." (:203) Este "sólo" factor común, basado en el valor de la novedad, es uno de los aspectos que pone más en duda la solidez del concepto de postmodernismo.

⁹. De nuevo remito al subcapítulo 2.0.

1.1.0.3.0.1. Definiciones negativas.

Una muestra indirecta pero irrefutable del abismo insalvable que media entre las vanguardias históricas y el modernismo instituido tras la Segunda Guerra Mundial es el rechazo, por parte de los defensores a ultranza de éste, de la propuesta postmodernista. Veamos algunos ejemplos:

Clement Greenberg, "reconocido durante mucho tiempo como teórico del modernismo americano, definió el postmodernismo en 1979 como la antítesis de todo lo que él amaba: es decir, como una caída de las normas estéticas provocada por "la democratización de la cultura bajo el industrialismo" (...) veía el peligro como una falta de jerarquía en el juicio artístico" (Jencks, 1986:10)¹⁰.

En 1939, Greenberg opuso la vanguardia al kitsch, suprimiendo de aquélla cualquier relación con la cultura popular y recortando, por tanto, su identidad original: el proyecto de las vanguardias históricas se había alimentado en gran medida de la cultura popular y de la vida "cotidiana", pero su institucionalización bajo el modernismo no podía permitir tal reconocimiento genealógico. Cuando Greenberg (1979) se lamenta por la "caída de las normas estéticas", se está refiriendo a las normas que habían regido el modernismo culto dentro del contexto autónomo de la estética, manteniéndolo aislado de todo contacto con la cultura popular.

Es curioso observar cómo Bell, teórico conservador del capitalismo tardío, organiza el problema al revés que Greenberg: no es la modernización industrial la que ha afectado a la modernidad cultural, sino la moralidad practicada por el arte moderno la que ha puesto en peligro los cimientos morales del capitalismo tardío. (Habermas, 1981:46)

La siguiente definición de Walter D. Bannard (1984) citada por Jencks (1986:10)¹¹, también crítico de arte, es irónica en

¹⁰. Transcribo aquí la nota bibliográfica completa de Jencks (10): Clement Greenberg, "Modern and Post-Modern" - presented at the fourth Sir William Dobell memorial Lecture in Sidney, Australia, on 31 October 1979 and published the following year in "Arts Magazine".

¹¹. Transcribo aquí la nota bibliográfica completa de Jencks (1986:10): Walter Darby Bannard, "On Postmodernism", an essay originally presented at a panel on Post-Modernism at the Modern Languages Association's annual meeting in New York, 28 December 1983, published later in "Arts Magazine".

la medida en que muestra un "negativo" de lo que los defensores del postmodernismo ven de "positivo" en éste:

"el postmodernismo carece de objetivos, es anárquico, amorfo, inmoderado, inclusivo, está estructurado horizontalmente, y se dirige a lo popular"

El crítico de arquitectura Kenneth Frampton, según Jencks (1986:10-11), "califica el postmodernismo de kitsch implacable y lo compara con el populismo nazi". También Bruno Zevi (1982), según Jencks (1986:11), considera el postmodernismo un "pastiche... un intento de copiar el clasicismo" y "represivo" como el fascismo".

Quizás la iconografía utilizada por el postmodernismo puede recordar en algunas ocasiones lo nazi-autoritario y lo kitsch, pero el contexto es otro, y la función desempeñada, en consecuencia, es también otra; la forma no es la función, y menos cuando se habla desde el terreno semántico-simbólico.

1.1.0.3.0.2. Definiciones positivas.

Vamos a ver ahora definiciones enunciadas por algunos defensores del postmodernismo, en las que se siguen recreando las mismas características:

Ch.Jencks da una definición divulgativa y simplificada, y por lo tanto eficaz a nivel estratégico de inserción en los medios de comunicación, que él cree aplicable tanto a la arquitectura - de donde surge - como a las artes plásticas y a la literatura. Se basa en la citada mezcla de códigos reivindicada por el postmodernismo:

"(...) lo que yo llamo postmodernismo es ese dualismo paradójico o **doble código** que entraña su nombre compuesto: la continuación del modernismo y su transcendencia." (Jencks, 1986:7)

"Todavía hoy definiría el postmodernismo como lo hice en 1978 como un doble código: la combinación de técnicas modernistas con otra cosa (normalmente la edificación tradicional) para que la arquitectura comunique con el público y con una minoría comprometida, por lo general otros arquitectos" (Jencks, 1986,14)

"Hay dos aspectos fundamentales que habrán de añadirse a nuestra anterior definición del postmodernismo: es un movimiento que empieza aproximadamente en 1960 como una serie de partidas plurales del modernismo. Claves para su definición son el pluralismo tanto filosófico como estilístico, y la relación dialéctica o crítica con una ideología preexistente. No hay un solo estilo postmodernista, aunque hay un clasicismo dominante, de la misma forma en que no había un sólo tipo modernista, aunque había un Estilo Internacional dominante. (Jencks, 1986:23)

También en otras definiciones se incluye como dato importante la periodización - origen, desarrollo,...- del fenómeno definido, de modo que ésta confirma y refuerza la propia definición. O visto de otro modo: según la definición a que han sometido al término, los distintos autores construyen una u otra periodización histórica del desarrollo de los fenómenos que, según ellos, responden a ese nombre. Definición y periodización son, por consiguiente, dos caras de una misma ideología.

El párrafo final se convierte, para Jencks, en un arma de doble filo dentro de su argumentación apologística del postmodernismo: Si no había sólo un tipo modernista, aunque había un Estilo Internacional dominante, ¿por qué no se hace nunca mención de "esos otros" tipos modernistas? Sospecho que dicha mención revelaría a un predecesor demasiado directo - las propias vanguardias - de lo que Jencks quiere mostrar como la gran ruptura postmodernista, a la vez que rompería el espejismo de novedad que Jencks critica por una parte pero alimenta por otra.

Según Jencks, Barth (1980) y Eco (1983) definen el postmodernismo como

"un estilo que puede emplear formas tradicionales de forma irónica o desplazada para tratar temas eternos. Reconoce la validez del modernismo - el cambio de visión impuesto por Nietzsche, Einstein, Freud y otros - pero como dice John Barth, espera transcender los medios y el público limitados que caracterizan la ficción modernista". (Jencks, 1986:7)

La ironía va a ser una figura retórica muy utilizada por el postmodernismo, en contraposición a la valoración moderna de la "autenticidad". También el cristianismo era poco favorable a

este género de burla, ajeno a la caridad y propio de las actitudes excépticas. Susan Sontag (1964), en su ensayo sobre la sensibilidad Camp, sugirió al respecto que las dos fuerzas pioneras de la sensibilidad moderna eran la seriedad judía y el esteticismo y la ironía homosexuales. Es esta segunda fuerza de la que surge la sensibilidad Camp y, a su vez, de ella, una sólida vertiente del postmodernismo de la que se alimentará gran parte de las manifestaciones artísticas de la primera mitad de la década de los ochenta.

Concretando más, vemos cómo Eco (1983) prefiere hablar de "lo postmoderno" como adjetivo en vez de hablar del postmodernismo como sustantivo, dándole así un carácter sincrónico, estructural, eterno y suprimiendo su historicidad como categoría:

"Sin embargo, creo que el postmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una **categoría espiritual**, mejor dicho, un **Kunstwollen**, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio postmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si postmodernismo no será el nombre moderno del Manierismo, categoría metahistórica). Creo que en todas las épocas se llega a momentos de crisis como los que describe Nietzsche en la "Segunda consideración intempestiva", cuando habla de los inconvenientes de los estudios históricos." (:72)

"Si en esto consiste el postmodernismo [Ironía, juego metalingüístico, enunciación al cuadrado], se ve a las claras por qué Sterne o Rabelais eran postmodernos, por qué sin duda lo es Borges, por qué en un mismo artista pueden convivir, o sucederse a corta distancia, o alternar, el momento moderno y el postmoderno." (:75)

También la vanguardia es para Eco una "categoría metahistórica":

"Pero llega un momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse - su destrucción conduce al silencio

- , lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad." (:74)

L.Ferry (1990) considera que la única acepción de "lo postmoderno", de las tres que él tiene en cuenta, que se ha convertido en una "unidad cultural de comunicación", sobrepasando el pequeño círculo de los filósofos, es la que define el fenómeno, detectado desde mediados de los 70, de la "vuelta", contra el modernismo, a la tradición.

Este fenómeno surgido de la arquitectura es entendido como resultado de la contradicción dialéctica que afecta en su principio la voluntad renovada sin cesar de producir lo inédito por lo inédito. De la arquitectura, lo postmoderno se ha extendido a los otros ámbitos artísticos: la pintura reencuentra los placeres de la figuración y la música abandona la serialidad de los 50. El adjetivo no afecta a obras concretas aisladas sino a toda la época, que es básicamente ecléctica. Todos los estilos y épocas se benefician del "derecho a la diferencia". Lo postmoderno aparece como "autodestrucción dialéctica de las vanguardias engendrando su "negación determinada" (Ferry, 1990:317).

Si hacemos ahora distinciones cruzadas, podemos formar la pareja complementaria **postmodernidad-postmodernismo**, en la que la terminación "-idad" hace referencia al concepto global de lo postmoderno y la terminación "-ismo" a las manifestaciones artísticas. No hay una razón etimológico-semántica fuerte para defender esta distinción, pero la frecuencia de tal correspondencia de acepciones a lo largo de la bibliografía consultada parece suficiente para aceptarla como útil. Aquí tenemos dos ejemplos claros:

En primer lugar, presentamos esta cita de A.Huyssen (1984) donde pone explícitamente de manifiesto el uso de esta distinción:

"Alrededor de los primeros años 80, el modernismo/postmodernismo en las artes y la modernidad/postmodernidad en la teoría social se habían convertido en uno de los terrenos más disputados de la vida intelectual de las sociedades occidentales" (:197).

Ballesteros (1989) también procede a la misma diferenciación:

"El término "postmodernismo" apareció históricamente antes que el término "postmodernidad" haciendo referencia no a un cambio de época, sino a nuevos movimientos artísticos, surgidos como rechazo o superación de los considerados "modernistas" (:105)

1.1.0.3.1. Cultura correspondiente a una época.

Un segundo uso es el que atribuye el término "modernismo" a la cultura de la modernidad y el de "postmodernismo" a la **cultura emergente** de la postmodernidad.

D.Bell (1976) parte de este uso para definir el postmodernismo como el realce de las tendencias antinómicas del modernismo hacia el deseo, el instinto y el placer descontrolados para llevar la lógica del modernismo - la búsqueda del yo desinhibido - a sus últimas consecuencias exarcerbando las tensiones estructurales de la sociedad y el desequilibrio entre las tres esferas de la sociedad capitalista - política, cultura y economía -.

F. Jameson (1984), a pesar de ser reticente en la adopción de la periodización entendida como saltos bruscos, sigue a Mandel (1975) y relaciona, como ya hemos visto, los estadios del modernismo con el capitalismo de monopolio y el postmodernismo con el capitalismo tardío posterior a la Segunda Guerra Mundial. Jameson argumenta que el postmodernismo se basa en el papel central de la reproducción en la "red global descentrada" del capitalismo multinacional actual que conduce a una "prodigiosa expansión de la cultura en el ámbito de lo social, hasta el punto en el que podemos decir que todo en nuestra vida social...se ha convertido en "cultural"¹²

Jameson cree que el postmodernismo no ha de entenderse como un estilo, "sino como una **dominante cultural**, como un concepto que tiene en cuenta la presencia y la coexistencia de una gama de rasgos muy diversificados y sin embargo subordinados" (:75): un conjunto de juicios sobre el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la "crisis" del leninismo, de la socialdemocracia o del Estado de bienestar, etc. (:71) **Este concepto sustituye al de "etapa histórica", preservando la heterogeneidad de la realidad, y es por ello que ha sido**

¹². Featherstone (8) cita a Jameson (1984).

integrado en el título de esta investigación.

Para él, el postmodernismo no es una opción, sino un estado "real" del pensamiento colectivo occidental:

"(...) toda esta cultura postmoderna global, pero con todo **americana**, es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominio económico y militar americano en el mundo entero" (:76)

Yo añadiría, sin embargo, que no hay que olvidar el carácter extremadamente heterogéneo de la sociedad actual - sobre todo si la vemos desde un enfoque internacional, global y plural - que da lugar a manifestaciones donde el grado de influencia de esta "dominante cultural" fluctúa considerablemente. Digamos así que el postmodernismo responde al desarrollo de la propuesta del capitalismo occidental, y que se manifiesta especialmente en los productos pertenecientes a las redes de intercambio e intercomunicación que le son propias. Jameson también acepta que no toda la producción de hoy en día es postmoderna:

"Lo postmoderno es el campo de trabajo en el que tienen que abrirse camino impulsos culturales de tipo muy diverso, que Raymond Williams denominó formas "residuales" o "emergentes" de producción cultural."
(:77)

Por otro lado, aparte de las manifestaciones clasificadas propiamente como postmodernas, son igualmente importantes, o incluso más, las lecturas de manifestaciones anteriores desde la óptica del postmodernismo, lo cual obliga al lector a reinterpretarlas a partir de este nuevo enfoque. Pienso que es a este nivel donde mejor podemos encajar la **hipótesis de periodización** de Jameson (1984)¹³ según la cual **todo análisis cultural, circunscripto o aislado, lleva consigo una teoría enterrada o reprimida de la periodización histórica**. El peligro de los modelos totales de periodización, según Jameson, es que su capacidad crítica se paraliza por esa misma razón y los impulsos de negación y rebelión, por no hablar de los de transformación social, aparecen crecientemente, en presencia de tal modelo, como intentos vanos y triviales.

Desde una posición externalista, Jameson (1984) hace una

¹³. Jameson es el único autor en el que he encontrado referencias explícitas al tema de la periodización, aplicándolo además al concepto de postmodernismo.

aclaración a mi juicio fundamental¹⁴.

"Incluso si todos los rasgos constitutivos del postmodernismo fueran idénticos y supusieran una continuación de los del anterior modernismo [de hecho él mismo sugiere que muchos rasgos son semejantes o concomitantes (76)], (...) los dos fenómenos seguirían siendo totalmente distintos en cuanto a su significación y a su función social, debido a la ubicación totalmente diferente del postmodernismo en el sistema económico del capitalismo tardío y lo que es más importante, debido a la transformación de la esfera misma de la cultura en la sociedad contemporánea." (:77)

Jameson aborda pues su análisis cultural teniendo en cuenta estos dos condicionantes: la periodización histórica y la relación entre cultura y política. Este segundo condicionante queda definido en el siguiente párrafo:

"(...) toda postura sobre el postmodernismo en la cultura - ya sea para alabarlo o para estigmatizarlo - es también al mismo tiempo, y forzosamente, una postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del actual capitalismo multinacional" (:74)¹⁵

Jameson hace esta observación a raíz del rasgo postmoderno que él llama "**populismo estético**", insinuando quizás una posible relación de este fenómeno con el de la ampliación del mercado de la cultura.¹⁶

L.Ferry propone, dentro de este marco interpretativo, otra

¹⁴. Me permito repetir la cita, que ya aparece en la introducción, porque me parece clave para este estudio y necesaria en este momento.

¹⁵. Jameson trata específicamente este problema en "The politics of theory" New German Critique, 32 Primavera-Verano de 1984.

¹⁶. En el mismo artículo desvela igualmente la relación entre el posmodernismo y la cultura americana, así como entre la arquitectura posmoderna y las empresas multinacionales.

distinción cruzada - modernidad-modernismo -, con su interpretación de lo postmoderno como colmo del modernismo, con lo cual plantea la posibilidad de hablar de "ultra" más que de "post" en el viaje de las vanguardias históricas hacia sus más radicales consecuencias. En esta distinción, modernismo no es correlato de modernidad sino su contrario, como ahora veremos.

Para la mayoría de los filósofos contemporáneos, la modernidad designa lo que Heidegger llamó "el humanismo", el racionalismo surgido de Descartes y la filosofía del Iluminismo con sus ecos tecno-científicos. En cambio, el modernismo pretende romper con las ilusiones del "cogito" claro y distinto y del orden "euclidiano", que tanto han pesado sobre la metafísica de la subjetividad y, a través de ella, sobre la historia del arte.

Lo postmoderno es el indicio de una ruptura con el Iluminismo de la modernidad, con la idea de Progreso según la cual los descubrimientos científicos y, en general, la racionalización del mundo representarían "ipso facto" una emancipación para la humanidad. La voluntad de romper con el primado de la racionalidad y de la representación (Heidegger la llama presencia), cuya traducción estética en la música y en la pintura es el rechazo respectivo de la tonalidad y la figuración.

Cuando se opone al proyecto de la modernidad en el sentido del Iluminismo, lo postmoderno se une a lo moderno entendido como modernismo de las vanguardias. Lo postmoderno quedaría así confirmado como el colmo de lo moderno.

Lyotard (1986), explica Ferry, adopta esta significación, con una referencia explícita al "arte moderno" y a las "vanguardias". Su consigna de "hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver" (en "La postmodernidad explicada a los niños"), coincide con la de Picasso de "pintar los objetos tal como se piensan, no como se ven"¹⁷ Para Lyotard, tanto el modernismo como el postmodernismo se inscriben en la "historia vanguardista", el único lugar para una subversión de la modernidad en el sentido del iluminismo. Esta vanguardia está inscrita a su vez, recuerda Ferry, en una dinámica de sociedades democráticas que tienden sin cesar a la innovación y a la erosión de las tradiciones.

Lyotard (1986) establece una diferencia mínima entre ambos, que no es de carácter cronológico: lo moderno cubre más bien la melancolía, en el sentido romántico de la palabra, y lo postmoderno la novatio; lo postmoderno acepta felizmente el componente de novedad del que las vanguardias siempre habían sido portadoras: son dos modos de traducir el deseo de no instalarse

¹⁷. Esta problemática sobre la conceptualización del objeto artístico se desarrolla en el apartado 4.1.1.0.

ingenuamente en la representación. Los dos son "antimodernos" al oponerse a la herencia "cartesiana", iluminista y racionalista. Lo postmoderno es más deconstructivo¹⁸ que el arte moderno. Lyotard pone algunos ejemplos:

"del lado "melancolía", los expresionistas alemanes; del lado "novatio", Braque y Picasso. Del primer lado Malevitch, y del segundo Lissitzky; de uno Chirico; del otro Duchamp" (:24)

Esta diferenciación de Lyotard puede pecar de un tanto atrevida para ser generalizada a todos los casos, aunque con los ejemplos que ha elegido se cubre bien las espaldas.

El iluminismo y su crítica radical en la vanguardia filosófica o estética, matiza Ferry, no se oponen simétricamente: ésta perpetúa el proyecto revolucionario de la innovación (tabula rasa), se alimenta de sus teorías científicas y filosóficas.

Aparte de esta acepción, Ferry todavía considera otra: **Lo postmoderno como rebasamiento del modernismo** en su visión dialéctica del mundo. Esta acepción sería la defendida por filósofos como Wellmer (1985) al proponer que el universalismo iluminista, las ideas de autodeterminación individual y colectiva, la razón y la historia deben ser repensados.

1.1.0.3.2. Clave para los cambios culturales fundamentales.

Un tercer uso, derivado en cierto modo del anterior, es el que considera el "postmodernismo" como una **clave para los cambios culturales fundamentales** así como para la posible expansión del significado de la cultura en las sociedades occidentales contemporáneas.

Respecto a este uso, Featherstone constata la reticencia de algunos críticos (O'Neill 1988, Hutcheon 1986, During, 1987), que prefieren sustituir las síntesis sociológicas por el juego de la deconstrucción y el privilegio del enfoque estético, así como por una sociología postmoderna que viva parasitariamente de las ironías, incoherencias, inconsistencias e intertextualidad de los escritos sociológicos.

Aparte de estas tres acepciones del término "postmodernismo", Featherstone distingue a su vez tres aspectos o niveles

¹⁸. Introduzco específicamente el concepto de deconstrucción en el apartado 4.1.1.1.1.

en la cultura denominada con este término, cada uno de los cuales sería el marco de cuestiones distintas:

A. Las artes y los campos intelectuales y académicos, desde donde podemos enfocar la cuestión de la economía de los bienes simbólicos: las condiciones de suministro y demanda de tales bienes, los procesos de competición y monopolización, las luchas "nominales" (el acto de "nombrar" como una estrategia importante de poder) entre los grupos establecidos y los marginales, las condiciones que dictan cambios en la demanda de tipos particulares de bienes culturales para audiencias distintas.

B. La esfera cultural, que considera los medios de transmisión y circulación así como el efecto feed-back entre los intelectuales y la audiencia. Desde este nivel cabría también considerar la emergencia de los "nuevos intermediarios culturales" (Bordieu, 1984) que contribuyen a la expansión de una estrategia pedagógica a través de la cual nuevas audiencias pueden sintonizar con experiencias postmodernas, trasladándose de este modo el postmodernismo a la realidad.

C. El nivel "intrasocial", que considera el cuestionamiento del derecho de los intelectuales y artistas de Occidente a hablar por la humanidad, así como la emergencia de cuestiones culturales genuinamente globales.

En este sentido, Thomas McEvelley (1991) pone un buen ejemplo al comparar dos exposiciones organizadas en los años 80 sobre la relación del arte contemporáneo con las culturas primitivas:

En 1984, el MOMA organizó la exposición "Primitivism in Art" bajo una ideología puramente modernista que mostraba que las instituciones no habían aprendido nada de las reflexiones de la antropología y la teoría social sobre el eurocentrismo. En 1989, el Centro Pompidou organizó la exposición "Magiciens de la Terre", donde se reformuló la relación entre el arte moderno occidental y el arte primitivo, bajo un prisma ciertamente "democrático" que daba oportunidad a ambos enfoques para poder expresar sus enunciados artísticos. Para McEvelley, el hecho de que un crítico formalista afirmara de esta exposición que parecía un zoo, era ya un gran triunfo, pues significaba que quedaba una puerta abierta a la voz de otras culturas, para que hablaran por sí mismas.

El término "postmodernismo", concluye Featherstone, interesa a un amplio abanico de prácticas artísticas y disciplinas humanísticas y sociales porque dirige nuestra atención a los

cambios que se están dando en la cultura contemporánea, una cultura que está trasladándose progresivamente desde la periferia al centro de atención de las ciencias sociales, difuminando las barreras entre éstas y las disciplinas humanísticas: si la cultura era algo que podía explicarse en términos de otros factores, ahora conduce a cuestiones metaculturales más amplias concernientes al código cultural "profundo" de lo social.¹⁹ La hipótesis de periodización de Jameson presentada en este subcapítulo sería un ejemplo de tales cuestiones metaculturales.

1.1.1. Consideraciones metodológicas en relación al presente estudio.

A pesar de este análisis - que ha pretendido mostrar lo más claramente posible la intrincada red de los principales usos y acepciones del término "postmodernismo" y aquéllos relacionados con él - un problema metodológico con el que nos encontramos a la hora de trabajar con la bibliografía sobre este tema es que los autores no se ciñen a ningún modelo compartido, ni tan siquiera a la diferenciación que hemos establecido aquí entre postmodernismo y postmodernidad. Esto dificulta a menudo la comprensión y obliga a estar siempre muy atentos al contexto, así como a hacer matizaciones continuas en la interpretación de los distintos enunciados. Así también lo ve Oelkers (1987):

"El uso actual de la palabra "postmoderno" ha sido calificado de cambiante, sugestivo y precipitado (Martin, 1980:143; Honneth, 1984:893 y Bürger, 1983:177) Esto no tiene nada de extraño, ya que las discusiones políticas en torno a los conceptos rara vez toman en consideración las necesidades analíticas de explicitación" (:203).

Su observación es valiosa por apuntar la **conexión entre las discusiones teóricas sobre la postmodernidad y posibles intereses políticos**. Incluso en un mismo autor, se pueden llegar a dar definiciones casi contradictorias, según el argumento que se esté defendiendo. Y no sólo eso, sino que encontramos a un mismo producto cultural y a su autor clasificados bajo diferentes

¹⁹. Featherstone remite a Robertson (1988) para esta cuestión.

calificativos por unos y otros teóricos según cuál sea su acepción del término. Por ejemplo, Jameson (1984) incluye en el postmodernismo la "nueva estética de la textualidad o escritura" (71), mientras que Ballesteros (1989) califica la misma propuesta de tardomoderna.²⁰

Por otro lado, es cierto que los intereses políticos dificultan la labor analítica de explicitación del término y sus acepciones y atribuciones, pero a la vez creo que ninguna discusión teórica está libre de tal conexión. Por consiguiente, observar este aspecto de la discusión no ha de significar invalidarla.

No se trata pues, aquí, de llegar a una síntesis que sustituya a la evidente complejidad de la cuestión, sino de explicitar el uso de una u otra acepción, así como posibles combinaciones de éstas para tratar un aspecto determinado del fenómeno.

Siguiendo la red que hemos construido, esta investigación gira en torno al término "postmodernismo" en la primera acepción que hemos presentado dentro de la pareja modernismo-postmodernismo - la que hace referencia a las manifestaciones artísticas - así como a su significado en la pareja postmodernidad-postmodernismo, que converge con la anterior.

El título de la tesis implica también esta acepción, siendo "las propuestas estéticas contemporáneas" susceptibles de ser englobadas bajo el término "postmodernismo" según dicho significado. Respecto a la primera parte del título - la postmodernidad como dominante cultural y fenómeno sociológico -, inspirada en F. Jameson (1984), he cambiado el término "postmodernismo" usado por él por el de "postmodernidad", para referirme al contexto socio-cultural que engloba el fenómeno artístico, centrándome especialmente en la acepción del término como "experiencia vital", tal como lo hemos considerado en el segundo uso de la pareja modernidad-postmodernidad. De hecho, esta acepción está muy próxima a la de postmodernismo como "cultura emergente" de la postmodernidad, tal como la define Featherstone, y en la que precisamente hemos utilizado la acepción de Jameson (1984) como ejemplo.

²⁰. Este tema está desarrollado en el subcapítulo 2.1.

1.2. DE LA GENESIS A LA INSTAURACION DEL TERMINO A TRAVES DE ALGUNOS AMBITOS RELACIONADOS CON LAS ARTES PLASTICAS.

1.2.0. Primeras consideraciones sobre el origen y la naturaleza del término.

1.2.0.1. El origen del término "postmodernismo" no tiene por qué coincidir con el origen de la nube conceptual saussuriana que nos viene a la mente cuando lo utilizamos hoy. De hecho, este término no tiene todavía un corpus fijado de significaciones, sino que éstas se transforman según el contexto cultural específico¹ y el área de conocimiento desde el que es interpretado.

En el afán por aprehender con el máximo rigor esta nube conceptual que bajo el término "postmodernismo" ha presidido la década de los años 80, algunos estudiosos han escarbado en la historia buscando la primera utilización de éste.

1.2.0.2. Pero no podemos hablar estrictamente de un rastreo etimológico, pues se trata de una **palabra compuesta por un prefijo y un sustantivo de orígenes respectivos lejanos y divergentes**, que por separado nada nos dicen - o no suficiente - de esta nueva formación significante. Huyssen (1984:195) también considera básico partir de esta "naturaleza relacional" del término. De lo que se trata pues es de ver cómo y en qué sentido surge la convivencia del prefijo "post" con la raíz "modern". O dicho de otro modo **¿Qué situaciones o preocupaciones provocaron la necesidad de distanciarse del modernismo interponiendo el prefijo "post"?**

Conocer las primeras acepciones de esta fusión terminológica no responde solamente a una curiosidad erudita, sino a la esperanza de que éstas nos revelen ciertas preocupaciones socio-culturales que nos sitúen en la pista de una onda expansiva que va ampliándose progresiva y endémicamente desde que se lanzó la piedra del modernismo.

¹. Huyssen (1981), por ejemplo, diferencia entre Europa y EE.UU en sus respectivas interpretaciones del fenómeno del postmodernismo, debido a la diferencia de los presupuestos y circunstancias de cada una de las dos culturas.

1.2.0.3. Desde la perspectiva actual, es difícil saber con exactitud las acepciones que tuvo el término en el pasado, pero a partir del contexto es posible hipotetizar una reconstrucción aproximada de lo que pudo ser, como veremos más adelante.

1.2.0.3.0. Jencks (1986), que se ha preocupado específicamente por los orígenes del término, sobre todo en relación con el arte y en concreto con la arquitectura, sigue a Kölher (1978) en la división de su historia² según la cronología de su aceptación, en una primera acepción negativa, y posteriormente una acepción positiva. Jencks recuerda que este modelo histórico es el mismo mostrado por Gombrich para los términos gótico, manierismo, barroco, rococó y romántico (Gombrich, 1966:187-190), según el cual el original empleo del término en sentido negativo era lo que le hacía popular y más tarde lo institucionalizaba como realidad positiva³. Este criterio - independientemente de que realmente se haya dado este fenómeno - me parece más anecdótico que central en el caso que nos ocupa; no nos dice nada privativo del término en cuestión, aunque nos introduce en el tema de su carácter afirmativo - versus crítico-negativo -, que trataremos a lo largo de este estudio. De todos modos, volveremos al rastreo de Jencks, que aporta también otro tipo de información.

1.2.0.3.1. Una segunda observación sobre el origen y la naturaleza del término, ésta más ajustada a nuestro foco de estudio, es la de J. Ballesteros (1989), al afirmar que "el término "postmodernismo" apareció históricamente antes que el término "postmodernidad" haciendo referencia no a un cambio de época, sino a nuevos movimientos artísticos, surgidos como rechazo o superación de los considerados "modernistas"⁴. A pesar de que ambas terminaciones se han utilizado con frecuencia

². De hecho, Jencks toma de Kölher toda la información referente a la historia del término.

³. Este modelo tiene semejanzas con el de la dinámica de las vanguardias, partiendo de la negación provocada por un efecto de shock e integrándose progresivamente en el panorama cultural existente.

⁴. Se refiere a la primera utilización documentada del término por Federico de Onís (1934), dentro del ámbito de la poesía. Ver apartado 1.2.1.

indistintamente, es sugerente - más que estrictamente efectiva⁵ - la matización de que el prefijo "post" no hizo sus primeras apariciones para designar una realidad social (postmodernidad) diferente sino para desear un cambio respecto al modelo moderno que estaba re-creando esa realidad en las artes. El "ismo" (postmodernismo) se nos presenta como intención, como voluntad de cambiar un modelo porque ya no responde al pensamiento; como la intención de un grupo de élite, no como la realidad de un fenómeno de masas.

Siguiendo con esta consideración cronológica, podríamos incluso hipotetizar que el postmodernismo aparece como un ismo más de la vanguardia artística en su dinámica formal y fáctica, aunque el contenido de su propuesta se presente más tarde como una alternativa a la propia vanguardia⁶.

1.2.1. Génesis del término a través de algunos ámbitos relacionados con las ciencias ideográficas⁷

"El postmodernismo, como el modernismo, es distinto para cada arte, tanto en sus motivos como en su marco temporal" (Jencks, 1986:14)

⁵. El prefijo "post" no tarda apenas nada - Toynbee (1938) - en utilizarse también para designar una realidad diferente y existente dentro de la propia disciplina de la historia.

⁶. En el subcapítulo 2.0 veremos el paralelismo de esta hipótesis con la de Huyssen (1984). Este esbozo de hipótesis se consolidará a lo largo del capítulo 2, al estudiar las relaciones existentes entre los términos postmodernismo, modernismo y vanguardia. El recorrido diacrónico por las circunstancias socio-culturales en las que surge el término es fundamental para el estudio de su génesis. Y en dicho recorrido podemos encontrar la oscilante interrelación de los tres términos. Creo imprescindible aclarar ésta para evitar la suposición implícita y poco real de que su ámbito conceptual es independiente de su contexto de uso: ¿qué diferencias podemos reseñar entre los términos vanguardia, modernismo y posmodernismo?

En el subcapítulo 2.1. se abordará la dicotomía tardomodernismo-postmodernismo, que también ha de ayudarnos a seguir delimitando el terreno propio de lo que se ha convenido en llamar postmodernismo.

⁷. En este apartado me he recreado especialmente en las citas y las notas, porque creo que en este caso cumplen una doble función: documentar el relato sobre la génesis del término y mostrar la complejidad de esta tarea de carácter casi arqueológico.

Ballesteros (1989) afirma que la difusión del término se generó sobre todo en el ámbito de la poesía y la arquitectura, invocando éstas los grandes temas de la crisis de la civilización moderna. "Tal conexión revela precisamente una de las características sobresalientes del movimiento, el de su compromiso temporal frente al escapismo propio de los autores modernistas. Lo que importa ahora no es tanto el rigor de la forma como el interés del contenido" (:105-106).

Dentro de las menciones incidentales en la crítica literaria de los años 30 y 40, Köhler (1977) afirma que el primero en utilizar el término fue Federico de Onís⁸ en 1934, en su "Antología de la poesía española e hispanoamericana"⁹ con el fin de describir una reacción surgida desde dentro del modernismo para corregir sus excesos. Köhler (1977) remarca que en esta obra aparece por vez primera tanto el término "postmodernismo" como el término "ultramodernismo", que están claramente diferenciados entre sí. (:10)

J. Ballesteros (1989:106-107) amplía esta información:

" El término (postmodernismo) aparece en contraposición con el de ultraísmo o ultramodernismo, prototipo de actitud formalista y evasiva. La característica del nuevo movimiento sería la atención a lo cotidiano, abriendo lo real a la totalidad de su dinámica tanto temporal (desde el presente hacia el pasado y el futuro), como de la consideración del otro¹⁰. Desde esta perspectiva, puede ser considerado como el principal representante de esta corriente, dentro del ámbito hispánico, junto a Machado, el mexicano López Velarde. En él destaca O.Paz (1974) que "tradición y novedad, realismo e innovación habitan en

⁸. Onís fue director del Departamento de Español de la Universidad de Columbia (New York) desde 1916. En 1954 pasó a ocupar la dirección del Departamento de Español de la U. de Puerto Rico. Parte de sus artículos, conferencias y prólogos se halla contenida en los libros "Ensayos sobre el sentido de la cultura española" (1932) y "España en América" (1955).

No es así extraño que Köhler haya sabido de la existencia de Onís (Salamanca 1885-San Juan de Puerto Rico 1966) como primer usuario del término.

⁹. El título de la obra, la más reconocida del autor, se completa a veces con el período de tiempo comprendido en dicha antología: (1882-1932).

¹⁰. La negrita es de la autora.

su estilo, no para enfrentarse como dos mundos enemigos -según ocurre en ciertos poemas modernos- sino para fundirse en una imagen insólita" (:200). Machado significaría la conciencia del fin de la época cartesiana, la exigencia de la complementariedad de los opuestos:

"Busca tu complementario que marcha siempre contigo y suele ser tu contrario" (1907-17: p.273, n.XV)

Ballesteros señala que la **eclosión del término "postmodernismo" en poesía** va a ser obra, sin embargo, de Charles Olsen¹¹ y el grupo de poetas del Black Mountain College, de Carolina del Norte, a partir de la publicación de su poema "Le Preface" en 1946.

"(...) La **preocupación por responder a los retos del presente**, de acuerdo con el esquema de Toynbee, constituye el hilo conductor de la poesía postmodernista norteamericana. De ello serían indicio las críticas del propio Olsen a la sociedad moderna, como sociedad basada en la publicidad consumista que lleva al poder a los peores, una vez que el lenguaje ha sido disuelto en el "slogan"(...). El **anhelo por la paz** responde perfectamente a las tensiones básicas de la época.(...) hay una capacidad de anticipar la **preocupación ecológica** (...) rechazan el dualismo y la disociación de la sensibilidad que se había producido a comienzos de la Modernidad. (...) se trata de superar el modernismo en lo que tenía de escapismo. (:107-108)

Cuatro años después del trabajo de Onís¹², Arnold Toynbee (1938: 69-76 (t.1.); 246, 259 (t.III)) utiliza el término

¹¹. Es extraño que ni Ch.Jencks ni A.Huyssen nombren a Ch.Olsen como primer promotor de la opción posmodernista en la poesía norteamericana, cuando Köhler (1977), en el artículo que ha servido de fuente para todos los estudiosos del postmodernismo - habla de él ampliamente.

¹². Aunque el libro se publica después de la Segunda Guerra Mundial en 1947.

"postmodernidad" dentro del ámbito de la historiografía. Esta era para Toynbee la acepción del término¹³:

" una categoría que abarcaba el nuevo ciclo histórico que empezó en 1875 con el final del dominio occidental, el ocaso del individualismo, el capitalismo y el cristianismo, y el ascenso de las culturas no occidentales¹⁴. Además se refería, y con matiz positivo, a un pluralismo y a una cultura mundial, significados que hoy día todavía forman la esencia de su definición. Pero Toynbee mantuvo generalmente un cierto excepticismo hacia la "aldea global" como lo denominaría más tarde McLuhan - y es interesante ver que este excepticismo era compartido por aquellos escritores que primero emplearon el término de un modo polémico, los críticos literarios Irving Howe (1959) y Harold Levin (1960), porque esta descripción esencialmente negativa ha permanecido con el movimiento y se ha convertido tanto en un azote como en un reto, un insulto, y un estandarte para el campo de batalla. Su empleo del término en 1963 y 1966¹⁵ fue (...) lo bastante malévolamente como para herir, hacerse popular, y después resultar positivo" (:3)

Más tarde, el concepto fue utilizado (Oelkers, 1987:203, nota 1), ya con una expectación positiva - haciendo referencia a Toynbee (Kölher, 1977:11 y ss.) -, casi al mismo tiempo en la

¹³. La interpretación es de Jencks (1986:3).

¹⁴. En 1876, Inglaterra contaba con doscientos cincuenta millones de personas como total demográfico de sus colonias, llegando a cerca de cuatrocientos millones en el estallido de la Primera Guerra Mundial (V.M. Jvostov y L.I.Zubok, 1958:62). Así pues, Toynbee no se refiere a un final fáctico de la historia occidental, sino a la aparición de los primeros síntomas potenciales de su decadencia: en la época del imperialismo, el capitalismo pierde su carácter progresista para tornarse en reaccionario y parasitario, al mismo tiempo que todas sus contradicciones llegan a sus límites máximos.(V.M. Jvostov y L.I.Zubok, 1958: 203 y 207.)

¹⁵. Estas fechas no coinciden con la bibliografía facilitada por Köhler: 1959 y 1960 respectivamente. Huyssen (1984) también remonta a finales de los años 50 el lamento de estos dos críticos por la moderación del movimiento modernista: "Howe y Levin miraban atrás nostálgicamente hacia lo que ya parecía un pasado mejor" (:196)

teoría americana¹⁶ de la arquitectura (Venturi, 1966)¹⁷ y en crítica literaria (Fiedler, 1965; Hassan, 1971)¹⁸, para designar asimismo el nacimiento de una nueva época.

"El escritor Leslie Fiedler fue uno de los primeros en emplear el prefijo "post" con matiz positivo cuando en 1965 lo repitió como si fuera un ensalmo y lo asoció a tendencias radicales contemporáneas que constituían la contracultura: "post-humanista, post-masculino, post-blanco, post-heroico... post-judío." Estas creaciones anárquicas al margen de la ortodoxia, estos ataques al elitismo modernista, el academicismo y la represión puritana representan realmente los albores de la cultura post-moderna, como señalaba Andreas Huyssen en 1984, aunque Fiedler y otros autores de los años 60 nunca llegaron a proponer este argumento como tal ni a

¹⁶. Quiero centrar la atención sobre el papel de los EE.UU. con esta cita de Huyssen (1984): "Después de todo, el término adquirió sus connotaciones enfáticas en los Estados Unidos, no en Europa. Yo incluso diría que no pudo ser inventado en la Europa de aquella época (Se refiere a los años 60). Por una serie de razones diversas, no hubiera tenido ningún sentido allí." (:204)

¹⁷. La versión de Jencks (1986) sobre el origen del término en el ámbito de la arquitectura es distinta a la de Oelkers (1987). La diferencia está en considerar el uso sistemático del término o el del concepto. Parece ser que Jencks se decanta por la historia del término, lo cual le convierte en el instaurador definitivo de éste en el ámbito de la arquitectura:

" Joseph Hudnut coincide en Harvard con Walter Gropius, y emplea el término en un artículo publicado en 1945 bajo el título de "la casa posmoderna" (escrito enteramente en minúsculas, siguiendo la práctica del Bauhaus), pero no lo volvió a mencionar dentro del texto, ni tampoco lo definió de una manera polémica. Aparte de alguna mención esporádica por Philip Johnson y Nikolaus Pevsner, no volvió a emplearse hasta que yo empecé a escribir sobre el tema en 1975. Durante aquel primer año (...) lo utilizaba como una etiqueta temporizadora, como una definición que describía no a dónde íbamos, sino más bien de dónde habíamos partido" (:14)

¹⁸. A.Huyssen (1984:196) afirma que estos dos autores mantuvieron visiones muy divergentes de lo que era la literatura posmoderna.

conceptualizar la tradición¹⁹. Para eso habría que esperar hasta los años 70 y la publicación de la obra de Ihab Hassan, momento en que los movimientos radicales que Fiedler había celebrado se consideraban, irónicamente, pasados de moda, reaccionarios o muertos." (Jencks,1986:3-6)²⁰

A mitad de la década de los 70 - prosigue Jencks -, Ihab Hassan se proclama portavoz de lo postmoderno (Jencks apunta que el término es convencionalmente elidido en la teoría literaria), calificando con este adjetivo el "experimentalismo en las artes y la ultratecnología en la arquitectura - Williams Burroughs y R.Buckminster Fuller, "Anarquía, Agotamiento/ Silencio... Deceación/ Deconstrucción/ Antítesis...Intertexto...".

A raíz de la obra de Lyotard (1979) y de una tendencia a sustituir la deconstrucción con lo postmoderno, este término ha mantenido sus asociaciones con lo que Hassan llama "discontinuidad, indeterminación, inmanencia" (Jencks,1986:6).

Así pues, por los datos con los que contamos, parece ser que la primera disciplina que acoge el término de postmodernidad es la literatura, aunque A. Huyssen afirma (1984:196) que "la noción de ruptura postmoderna en literatura ha sido mucho más difícil de constatar" que en la arquitectura y las artes visuales.

¹⁹. Frente a esta afirmación taxativa de Jencks, señalaremos dos objeciones:

A. Las "creaciones anárquicas al margen de la ortodoxia..." confirman el modelo generativo de la modernidad, lo cual no presupone que tales obras, motores de la actitud anárquica, tengan las características de lo que hoy llamamos posmodernismo. Es más, la lista de características confeccionada podría aplicarse a cualquier movimiento de la historia en su estadio de ruptura con el poder fáctico.

B. Un problema metodológico con el que nos encontraremos a menudo en el estudio de los textos sobre posmodernismo es la tendencia a desplazar arbitrariamente los orígenes de "la categoría de lo postmoderno" (Eco,1985,(2a edición):72). Jencks reconoce en Fiedler una intuición más que una propuesta, pero ello no le priva de convertirlo en pieza imprescindible de su argumentación. Esta postura puede aceptarse en la medida en que se explicita como tal.

²⁰. Toda la información de Jencks va orientada a corroborar el "mal" uso del término postmoderno por parte de Hassan, bajo el implícito de que su referente guarda con el modernismo más semejanzas que diferencias.

En este terreno, otro de los principales y precoces teóricos es John Barth, cuyo ensayo "La literatura del agotamiento" (1967) es considerado por Eco (1985:76) como uno de los textos más representativos y completos que se han escrito sobre el postmodernismo americano. En 1980, Barth ha vuelto sobre el tema con un nuevo ensayo titulado "La literatura de la plenitud", que comienza con este párrafo sobre la presencia del término en la literatura:

"La palabra todavía no figura en los diccionarios y enciclopedias corrientes, pero desde el final de la Segunda Guerra Mundial - y en los Estados Unidos especialmente en las postrimerías de los sesenta y durante los setenta - "postmodernismo" ha circulado frecuentemente, sobre todo respecto a la narrativa contemporánea. Se imparten cursos universitarios sobre la novela postmoderna norteamericana; como mínimo cada revista trimestral ha dedicado una monografía a la literatura postmoderna; en Junio de 1980, en la Universidad de Tubinga, el encuentro anual de la Deutsche Gesellschaft für-Amerikastudent escogió como tema "América en los setenta", poniendo el énfasis principalmente en la literatura postmoderna norteamericana. Incluso tres supuestos practicantes de este estilo - William Gass, John Hawkes y yo mismo- fuimos exhibidos en vivo. La convención anual de la Asociación de Lenguas Modernas, que tuvo lugar en Diciembre del mismo año en San Francisco, programó un simposium sobre "El yo en la narrativa postmoderna", un subtema que da por demostrado el tema del que procede" (:14)

Según mi revisión bibliográfica²¹, la primera publicación que incluye el término "postmodernismo" en el ámbito específico de las **artes plásticas** es un artículo de Brian O'Doherty publicado en la revista "Art in America" en 1971.

Este dato meramente documental nos sugiere que, en el postmodernismo, las artes plásticas no han tenido el papel vanguardista que la modernidad había otorgado a los artistas, y que éstos habían cumplido en el vanguardismo heroico de las

²¹. Esta revisión está basada en el "Art Index", un índice anual publicado en Estados Unidos que cubre todas las publicaciones en prensa especializada de todo el mundo occidental.

primeras décadas del siglo XX. La música, la arquitectura, la literatura, el cine y el teatro se le han adelantado en esta ocasión²².

Paralelamente a las génesis revisadas hasta ahora, Rajchman (1987:23) considera los años 1975-76 como la fecha del "nacimiento terminológico del postmodernismo en su acepción actual": Nace como etiqueta periodística, coincidiendo con la crítica implacable a la arquitectura del alto modernismo y del denominado Estilo Internacional (Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe); la teoría del estilo CHIC de Tom Wolfe en New York; y la llegada a la misma ciudad de David Salle y Eric Fischl .

En 1976 aparece la revista "October" (fundada por Rosalind Krauss con el objeto de explorar "Arte/ Teoría/ Crítica/ Política") en New York, que será el principal instrumento de difusión de las nuevas tentativas estéticas . Dos de los primeros colaboradores fueron Douglas Crimp y Craig Owens.

En 1979-80, el término cobra autonomía conceptual y empieza a sobrevolar diversos ámbitos culturales de todo Occidente; teóricos como F. Jameson y J.F. Lyotard amplían el significado del término e introducen en el debate a J. Habermas y R. Rorty. El término "postmodernidad" se convierte en palabra-comodín para designar teorías y filosofías sociales y culturales conflictivas²³

Esta versión de Rajchman coincide a su vez con la de J.

²². De todos modos, el tema de la cronología es terriblemente delicado si ha de ser base de posteriores hipótesis. Dos son las razones principales de este peligro:

A. La primera ya la he comentado anteriormente: las periodizaciones a posteriori no responden a las propias declaraciones de los autores, lo cual convierte este dato en terreno poco sólido para basarse en él.

B. En todo el ámbito artístico es sabido que el mercado provoca una "selección natural" que deforma considerablemente la visión real del actual panorama de productos creados en un momento dado. Por ejemplo, algunos afirman actualmente que al mismo tiempo en que triunfaba el arte conceptual, algunos artistas estaban ya trabajando con conceptos propios de la postmodernidad: ¿Qué dirección de lectura es la válida: del autor a la categoría o viceversa?

²³. El siguiente párrafo de Huyssen (1984:196) complementa esta crónica: "En algún momento a finales de los 70, el postmodernismo, no sin el patrocinio americano, emigró hacia Europa vía París y Frankfurt. Kristeva y Lyotard lo adoptaron en Francia, Habermas en Alemania."

Oelkers (1987):

"El juego polémico de los "postmodernos" se orientó en un principio contra el funcionamiento "Bauhaus" de la arquitectura, contra los "modern classics" de la literatura y contra los experimentos envejecidos de la música dodecafónica. Sólo después de estos debates (prevalentemente americanos) derivó el concepto en disputa filosófica, sobre todo a través del postestructuralismo francés y la sociología de la "sociedad postindustrial"." (Oelkers:203-204)

Esta línea cronológica necesita una aclaración que evite posibles confusiones: Según Rajchman (1987), la primera influencia en los tratados americanos sobre el postmodernismo proviene de "las discusiones parisinas filosóficas e intelectuales de los últimos veinte años. Y sin embargo, Foucault rechazó la categoría, Guattari la desprecia, Derrida no la utiliza, Lacan y Barthes habían muerto y Althusser no estaba en condiciones de darse por enterado; en cuanto a Lyotard, la encontró en América²⁴.

"El postmodernismo es el descubrimiento, por parte de los franceses, del nombre dado por los americanos a lo que ellos estaban pensando" (:23)

El boomerang vuelve a la teoría francesa con el libro de Lyotard, "La condición postmoderna" (1979) y con Kristeva (1980).

"En Octubre de 1981, Le Monde anunció a sus lectores dentro de una sección de su periódico amenazadoramente titulada "Décadence", que un espectro vagaba por Europa, el espectro del postmodernismo"²⁵

Es, pues, anecdótico el hecho de que el término postmodernismo se hiciera antes popular en EE.UU que en Francia, cuna de

²⁴. No deja de ser sintomático que su primer acercamiento al tema se produzca a raíz del encargo de un informe por el gobierno de Québec.

²⁵. Gérard-Georges Lemaire: Le Spectre du post-modernisme, Décadence, en "Le Monde Dimanche", 18-10-81, p.XIV.

las principales ideas que constituyeron el primer bagaje ideológico de aquél.

Terminaremos este apartado con dos lecturas sobre el vínculo entre postmodernismo y postestructuralismo francés.

Huysen (1984) interpreta la iniciativa americana de relacionarlos suponiendo la asunción por parte de los americanos de que la vanguardia en la teoría de alguna manera debía ser homóloga a la vanguardia en la literatura y las artes.

"Mientras que el excepticismo en torno a la posibilidad de una vanguardia artística iba en aumento durante los años 70, la vitalidad de la teoría, a pesar de sus muchos detractores, nunca pareció decaer" (:196)

Ballesteros (1989) tiene hace una lectura más crítica de la cuestión:

"El eco gigantesco dado hoy a los autores postestructuralistas a escala de todo el mundo occidental parece que sólo puede estar justificado como un modo de distraer a la opinión pública de la atención al nuevo paradigma de la "calidad de vida", y del modo de pensar alternativo (eco-pacifista-feminista) único que, en verdad, merece el nombre de postmoderno" (:98)

1.2.2. Instauración del término en los diferentes ámbitos disciplinares.

Ya hemos visto cómo la gradual aceptación del término "postmodernismo" marcha paralela a su propio viraje hacia la institucionalización y a su carácter también gradualmente afirmativo.

El modernismo era considerado anti-social hasta que en los años cincuenta se institucionalizó a través del museo y de la academia, generando una nueva marginalidad que bien pronto se socializó y formalizó: el postmodernismo:

" En cuanto a la rebelión postmoderna contra todo esto, es necesario subrayar igualmente que sus propios rasgos ofensivos - desde la oscuridad y el material

sexual explícito hasta la suciedad psicológica y la abierta expresión de desafíos políticos y sociales, que trasciende todo lo imaginable en los momentos más extremos del alto modernismo - ya no escandalizan a nadie, y no sólo se perciben con la mayor satisfacción, sino que están a su vez institucionalizados y forman un todo con la cultura oficial de la sociedad occidental.

Lo que ha ocurrido es que la producción estética de hoy en día se ha integrado en la producción de artículos de consumo en general. La urgencia económica por producir (...) confiere a la innovación estética y a la experimentación un puesto y una función cada vez más esenciales." (Jameson, 1984:76)

Jencks (1986) afirma que en los años 60, el postmodernismo es radical y crítico y abarca solamente la postura minoritaria de la opción "pop" por parte de artistas y teóricos. Los arquitectos - Team Tean, Jane Jacobs, Robert Venturi y los Advocacy Planners - atacan la "arquitectura moderna ortodoxa" por su elitismo, destrucción urbana, burocracia y lenguaje simplificado²⁶.

Pero esta afirmación es ciertamente discutible a la luz de algunos hechos. En 1961, el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó una importante exposición bajo el título "El Arte del Assemblage", que daba vía libre al desarrollo de la propuesta Pop. En 1966, el mismo museo presentaba y editaba el libro de R. Venturi "Complejidad y Contradicción en la Arquitectura", trabajo que se considera la primera crítica sólida a la arquitectura moderna. Este dato nos hace relativizar esta supuesta marginalidad de lo que Jencks llama la opción "pop". La interpretación de Huyssen parece más acorde con la realidad:

" Por supuesto, el "éxito" de la vanguardia pop, la cual había surgido lanzada sobre todo por la publicidad, inmediatamente fue aprovechado y de este modo se introdujo en una industria de la cultura más altamente desarrollada que cualquier otra con la que pudiera enfrentarse la primera vanguardia europea. Pero a pesar de esta cooptación mediante la conversión

²⁶. Recordemos que estos autores no utilizan el término en la década de los 60, sino que introducen conceptos que han sido recuperados a posteriori para el corpus conceptual del término posmodernismo.

en producto de consumo, la vanguardia pop conservó un cierto filo cortante en su proximidad a la cultura de oposición de los años 60"²⁷

En los años 70, al emplearse el término para diversas tendencias se hace más conservador, racional y académico. Es ahora cuando, según el relato de Jencks, el Pop pierde su función crítica al ser asimilado por el mercado del arte y las prácticas comerciales. He aquí la lectura paralela de los hechos por parte de Huyssen (1984):

"No fue hasta principios y mediados de los 70 cuando el término obtuvo una más amplia aceptación, abarcando primero la arquitectura, luego la danza, el teatro, la pintura, el cine y la música." (:196)

El término es el valor de cambio de un concepto, y como tal, su poder es directamente proporcional a su difusión y circulación. Después del recorrido histórico por sus orígenes llegamos ahora a un punto de confluencia: la década de los 80, cuando su circulación se regulariza y es aceptado definitivamente por las profesiones, las academias y por la sociedad en general. Se ha hecho parte del "establishment".

Hay una serie de fechas puntuales que señalan la presentación oficial del término a nivel internacional, nivel en el que se moverá de ahora en adelante:

- En el ámbito literario, Barth (1980) data la presentación oficial en 1980, en la Universidad de Tubinga, bajo el título de "América en los setenta", aunque quizás la convención anual de la Asociación de Lenguas Modernas, que tuvo lugar en Diciembre del mismo año en San Francisco, tuviera mayor repercusión internacional.

- Charles Jencks ha sido quien, desde 1975, ha estado insistiendo en la instauración del término "postmodernismo" en el ámbito arquitectónico, aplicándolo más tarde a otras disciplinas, en especial a las artes plásticas, y también a figuras literarias como U.Eco, David Lodge, John Barth, John Gardner y Jorge Luis Borges entre otros.

²⁷. Este argumento es desarrollado por Huyssen en su ensayo "The Cultural Politics of Pop", publicado en "New German Critique, 4, invierno 1975, pp.77-97.

Su labor más loable ha sido fundamentalmente la de difundir y normalizar el término, ofrecer una definición "eficaz" y sobre todo dar nombre, y por tanto identidad, al trabajo de una serie de arquitectos que pretendían superar la propuesta del "Estilo Internacional". Más que realizar una reflexión teórica rigurosa, Jencks ha sabido registrar una sintomatología común y afirmarla con el efecto "boomerang" de su bautizo nominal: cuando una serie de objetos son señalados y separados de su entorno para formar parte de un grupo bajo un nombre común, generan un modelo que absorbe dentro de sí a otros objetos provenientes del pasado y provoca la producción de nuevos objetos bajo ese mismo modelo.

Venturi (1966) empezó la tarea de señalamiento de ciertos sintagmas arquitectónicos, y Jencks ha rentabilizado ese señalamiento con la instauración del nombre. Podemos decir que es a partir de su agresiva campaña cuando el término entra definitivamente a formar parte del discurso artístico, y al mismo tiempo a crear escuela. Todos los trabajos arquitectónicos anteriores a la instauración del nombre gozan de una complejidad y una riqueza de registros fáciles de fundirse en la ortodoxia cuando el modelo está presente y concretado en nuestras mentes.

Jencks (1986:47) considera que la instauración definitiva del término y lo que ésta supone se da en la Bienal de Arquitectura de 1980, inscrita en el marco de la Bienal de Venecia bajo el título "La presencia del pasado":

"Desde entonces el clasicismo postmoderno más interesante ha cobrado fuerza y es practicado en todo el mundo - incluso en la India y el Japón - (...)"

"Las nuevas doctrinas se extendieron muy rápidamente, con exposiciones en Helsinki, Chicago y Tokio. Se estableció un Vaticano septentrional en Frankfurt, donde Heinrich Klotz reunió una exhaustiva colección de documentos postmodernos - dibujos y maquetas - en un edificio que podría considerarse el primer museo de arquitectura postmoderna (diseñado especialmente por Matthias Ungers)."

Si la exposición de Weissenhof de 1927 representó el triunfo de la arquitectura moderna, la Bienal de Venecia de 1980 y sus reediciones en París y San Francisco representaron - afirma Jencks - el triunfo de la arquitectura postmoderna.

Jencks (1986) presenta el postmodernismo, no como anti-modernismo, sino como el modernismo y su contrario, ambos fundidos en uno: la comunión de los opuestos. Desde la propuesta

inclusivista de Venturi (1966) - en la que se pedía una amplitud de criterios en favor de la complejidad y la contradicción -, el concepto ha sufrido una cierta idealización quasi-divina en la que es condición "sine qua non" del ser postmoderno el hecho de unir los polos opuestos. Asistimos así a la **institucionalización estilística del término**, por más que le pese a Jencks, pero este efecto es el que en la década de los ochenta se ha derivado de sus palabras, y de las manifestaciones que se convirtieron en modelo en la Bienal de Venecia y en las otras citas internacionales de igual resonancia.

- En las **artes plásticas**, esta puesta de largo se celebra en la "Documenta-82", el acontecimiento mundial de más resonancia en este ámbito. El "retorno a la pintura" como protagonista del postmodernismo es el lema de la exposición.

- En la **teoría contemporánea**, el término entra definitivamente en circulación con el informe de J-F. Lyotard (1979) encargado por el Gobierno de Québec y el discurso de J. Habermas (1980) al recibir el Premio Adorno, que puede ser leído en parte como respuesta al teórico francés.

En nuestro país²⁸, el término se introduce por la vía del debate teórico, a través de una serie de debates presentados en Noviembre de 1981 en la revista "El Viejo Topo". El debate se abría con el citado ensayo de J. Habermas. Y su instauración tuvo dos plataformas importantes:

- "Documenta-82", por una razón coyuntural: sólo se había invitado a un artista español hasta entonces casi desconocido, y parecía ser que éste - Miquel Barceló - pertenecía a esta nueva categoría. La noticia causó revuelo y perplejidad, a la vez que interés por conocer el contenido de dicha etiqueta.

- "La Edad de Oro", un programa televisivo que normalizó el término con la eficacia y rapidez propia del medio. La "movida" madrileña había sido la generadora de este programa. Aunque en menor escala, la revista "La Luna" también contribuyó a la normalización, publicando los primeros escritos, casi manifies-

²⁸. Fernando Hernández (1987) desarrolla una crónica contextualizada del término centrada especialmente en el Estado español.

tos, sobre la postmodernidad²⁹.

Huyssen (1984) coincide con esta periodización, relacionando el postmodernismo americano de los 60 con la actitud negativista de las vanguardias y considerándolo, por sus características, una vanguardia más. Aunque, según su interpretación, aquél desaparecería hacia el final de los años 70 con el declive definitivo del proyecto vanguardista. Así, aunque Huyssen no llega a explicitarlo, se deduce de su argumentación que en los años 80, cuando se instaura el término, el fenómeno como tal ha desaparecido, dando lugar a otro para el cual todavía no habríamos encontrado el término adecuado, y que seguramente coincidiría con lo que Ballesteros ha llamado la vía "eco-pacifista-feminista". Haremos esta diagnosis de los 80 más adelante, y terminaremos este subcapítulo dejando abierta esta cuestión.

²⁹. En los primeros años, en España se utilizaba únicamente el término "postmodernidad".