



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

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

Voy a ir desgranando una serie de conceptos interrelacionados a partir de la comparación de dos "naturalezas muertas" cuyos protagonistas son igualmente zapatos²³, unos pintados por Van Gogh (1888) y otros por Warhol (1980): "Zapatos de campesino" versus "Zapatos de diamante en polvo". Esta comparación se puede hacer extensiva a la pareja modernismo-postmodernismo, al ser cada uno de los cuadros un ejemplo representativo de sendas propuestas²⁴.

4.1.1.2.0. Comparación entre dos "naturalezas muertas".

Las diferencias que podamos observar entre ellos afectan a su estructura visual, pero sobre todo, a las interpretaciones a las que han dado y dan lugar, las cuales dependen más del contexto que de la propia materialidad visual de las obras²⁵.

Abordemos primero la estructura visual, para irnos adentrando progresivamente en una lectura referencial. Los zapatos de Van Gogh ocupan un lugar en el espacio tridimensional empírico, se presentan en alzado frente a la mirada perspectivista del hombre; mientras que los de Warhol se amontonan en un espacio abstracto de color oscuro, en posiciones que sugieren una vista en planta. El zapato aquí no es un cuerpo que penetra en el espacio, sino que lo ocupa pasivamente. Uno tras otro van ocupando la superficie del cuadro a modo de fragmentos en un collage. La obra de arte se convierte en un

²³. Tomo esta comparación de Jameson (1984), aunque no sigo estrictamente su interpretación.

²⁴. Aunque antes hemos delimitado el posmodernismo a la década de los ochenta, ya se ha argumentado a lo largo de esta investigación en repetidas ocasiones que en el Pop Art se encuentra el germen de esta propuesta.

²⁵. A este respecto, matizaría que la comparación que desarrolla Jameson ha de contemplarse bajo esta condición, que él mismo defiende, pero que no especifica a la hora de presentar la interpretación heideggeriana de los zapatos de Van Gogh, que data de 1952, al lado de su interpretación casi coetánea (1984) del cuadro de Warhol.

texto cuya lectura se desarrolla mediante la diferenciación en vez de la unificación, pero una diferenciación falta de sentido, paradigmática, coleccionable, homogénea²⁶.

Por otro lado, los zapatos de Van Gogh son volúmenes moldeados por la luz y la sombra; su forma exterior nos hace adivinar la interior. Es el efecto visual inverso al del molde cóncavo que nos sugiere el volumen primero que lo ha generado. El zapato es una frontera entre lo que ha contenido y el mundo exterior. Los zapatos de Warhol son planos como una hoja de papel: nunca han contenido nada. La técnica con la que han sido pintados recuerda a un negativo fotográfico.

En los zapatos de Van Gogh se trasluce la transformación que han sufrido a lo largo del tiempo para adaptarse al volumen que contenían. En ellos vemos el paso del tiempo, la memoria. Los zapatos de Warhol son nuevos, quizás no han sido ni usados; de hecho, no importa que sean usados o no, pues no hay pistas de una intención explicativa de su contexto real. Lo más real de sus zapatos es el polvo de diamante que los cubre y que da título al cuadro.

Los zapatos de Van Gogh forman un par que han pertenecido a una misma persona. Los de Warhol son zapatos desaparejados.

Van Gogh ha pintado los zapatos de un hombre del campo, de un trabajador. Warhol ha pintado zapatos de mujer de ciudad: son zapatos de tacón alto que sugieren más bien el mundo del ocio.

Los zapatos de Van Gogh, igual que los de Warhol, hacen referencia a su visión del mundo y a sus expectativas sobre él. Y es aquí cuando el arte nos remite a la vida y nos encontramos con dos mundos totalmente distintos. Difiero pues de Jameson, cuando afirma que los zapatos de Van Gogh permiten una lectura hermenéutica, en la que la obra se toma como una clave o un síntoma para una realidad más amplia que la reemplaza como verdad última mientras que en el cuadro de Warhol no hay forma de completar el gesto hermeneútico y de "restablecer para esos artículos sueltos todo el contexto vivo más amplio de la sala de fiestas o del baile, del mundo de la alta sociedad o de las revistas de modas". Creo que ambos nos permiten esa lectura hermenéutica, pero la diferencia - y en esto sí que coincido con Jameson - está en que en los zapatos de Van Gogh existe una realidad y una conciencia respecto a ella, mientras que los

²⁶. Jameson hace alusión al trabajo del artista Nam June Paik como caso límite de la obra de arte como diferencia sin sentido: se pide al espectador posmoderno que haga lo imposible; a saber, ver un montón de pantallas de televisión todas a la vez, con su diferencia casual y radical.

zapatos de Warhol encarnan más un simulacro que una realidad. De ahí que la lectura hermenéutica, constituida sobre el implícito que detrás de cada gesto humano existe un sentido-sujeto, quede en cierto sentido frustrada al descubrir que tras los zapatos de Warhol se esconde una realidad sin sentido, sin conciencia, sin sujeto, sin razón. Esa realidad es la matriz de lo que se ha llamado postmodernidad²⁷.

Dice Jameson (1984) que las obras de Warhol "deberían ser poderosas afirmaciones políticas críticas"²⁸ pero ¿puede existir crítica sin un sujeto razonante que la ejecute? Porque precisamente la principal diferencia que podemos detectar entre las dos obras es que en la primera se trasluce un sujeto (tanto en la mirada sobre los zapatos como en la presencia virtual del dueño de éstos) y en la segunda no. Jameson caracteriza este cambio con la siguiente hipótesis histórica: un paso de la alienación del sujeto a la fragmentación de éste. Es la "muerte" del propio sujeto, el fin de la mónada burguesa autónoma, o del ego, o del individuo. El descentramiento de ese sujeto o psique anteriormente centrado.

Pero es necesario recordar - para evitar males entendidos - que la frontera de este cambio está en lo que Ferry llama "el sujeto roto" de Nietzsche, un sujeto fragmentado, casi "estallado", sin voluntad, o al menos sin voluntad social, que

²⁷. Oelkers (1987) afirma que la nota especial de la posmodernidad consiste en cuestionar - con Nietzsche - "la razón como tal", no en un nivel empírico "sino exactamente como Kant la describió: la pretensión de una razón práctica, fundamentada transcendentamente y, sin embargo, con efectividad intramundana, con Dios como "legislador supremo", y el debate como punto de Arquímedes, sin negar por ello la libertad del hombre". El postestructuralismo ha intentado hacer estallar esta fundamentación por ambos lados, el empírico y el transcendental." (Oelkers:204) El primero a través de la teoría pragmática de los juegos lingüísticos y el segundo a través de la crítica irónica de la ilustración llevada hasta su final. Ambos tienen algo en común: "la negación de una "racionalidad finita que parte de la posibilidad de un progreso ilimitado, regulado por la idea de la razón en sentido kantiano y por la posibilidad de un acuerdo para la paz perpetua" (Derrida, 1985:128). La ruina (no la reformulación) del concepto de razón trae todas las consecuencias de la posmodernidad, que Fredric Jameson ha descrito como disolución de los "modelos profundos" de la teoría (...)" (Oelkers:205)

²⁸. Bürger (1974:121), criticando el poder transformador que Adorno atribuía al valor de la novedad, afirmaba que "la reproducción de 100 latas Campbell's implica resistencia contra la sociedad de consumo sólo si quiere entenderse así".

dio lugar al esteticismo del final del siglo XIX. Paradójicamente, cuando la vanguardia ataca este esteticismo reivindicando el compromiso del arte con la vida, no rompe solamente la imagen del sujeto burgués, con su estrategia "fragmentadora" vehiculada por el collage, sino todo posible sujeto moderno y crítico: al mismo tiempo que se construye como negación se destruye a sí misma. El Pop Art, y Warhol como su líder, sigue esta brecha abierta por las vanguardias-vanguardias²⁹, con una diferencia fundamental ajena al cuerpo físico-visual de la pintura: la tormenta fugaz de las vanguardias sedimentó la institucionalización del modernismo, y es sobre ella sobre la que el Pop Art planta su tienda. A pesar de que levantó fuertes polémicas de una sociedad fuertemente conservadora (recordemos que Warhol sufrió heridas de bala de fanáticos que irrumpían en la "Factory"), el Pop Art no hacía más que explicitar el funcionamiento real de la sociedad en el capitalismo tardío, algo que muchos preferían ignorar. De nuevo el equívoco es la máxima fuente generadora de cambios (como en el juego de los disparates): mientras el Pop Art aparecía estéticamente como el relevo del Dadá, el primero se dedicaba a solidificar lo que el segundo quiso dinamitar.

Volviendo al reproche que Jameson hace al Pop Art, yo diría que éste se desarrolló en el justo momento a partir del cual las críticas desde el arte se habían vuelto inocuas, porque la propia propuesta del modernismo desde la que se emitían había sido institucionalizada en una jaula de oro. El postmodernismo no es simplemente el día después del modernismo, sino el día después de su institucionalización. La posibilidad de un arte político o crítico en el período postmoderno del capitalismo es ciertamente difícil.

4.1.1.2.1. La esquizofrenia postmoderna como muerte del sujeto.

Desde la constatación hipotética de la muerte del sujeto moderno, podemos recorrer dos vías que parten de un mismo lugar. Jameson propone para la definición de éste el concepto lacaniano de **esquizofrenia**, como un modelo estético sugestivo.

La esquizofrenia es una patología que afecta al sujeto y a su lenguaje. Consiste en la interrupción en la cadena de

²⁹. En la introducción a este estudio he establecido una diferenciación entre las vanguardias propiamente dichas y aquéllas que denomino bajo el término modernismo.

significación, es decir, en la serie de unión sintagmática entre los significantes, cadena que constituye una declaración o un sentido.

El concepto de cadena de significación presupone uno de los principios básicos del estructuralismo de Saussure: el sentido no está determinado por una relación en proporción de uno a uno, entre el significante y el significado, entre la materialidad de la lengua y su referente o concepto. El sentido está generado por el movimiento de significante a significante. Lo que generalmente llamamos significado (es decir, el sentido o el contenido conceptual de una declaración) debe considerarse más bien como un efecto de significado, como un espejismo objetivo de significación, generado y proyectado por la relación de los significantes entre ellos. Cuando esta relación se interrumpe, cuando los nexos de la cadena de significación se rompen, entonces aparece la esquizofrenia en forma de **escombros de significantes diferentes** y sin relación, de la que los zapatos desaparejados de Warhol podrían ser una buena metáfora³⁰. Esta situación no ha de definirse sólo por negación, sino también por afirmación: esta falta de sentido unitario, sintagmático, por parte de los significantes, es lo que constituye positivamente la realidad postmoderna y sus propios significados.

Desde la esquizofrenia podemos explicar dos efectos de esta muerte del sujeto moderno: la desintegración de la expresión y la desintegración de la memoria.

4.1.1.2.2. La desintegración de la expresión.

4.1.1.2.2.0. La expresión como desdoblamiento del sujeto.

El término "expresión" remite aquí al desdoblamiento del sujeto del alto modernismo, entre su interior y su exterior, el cual, como dice Jameson (1984:83), "parece haber desaparecido - por razones tanto prácticas como teóricas - en el mundo de lo postmoderno".

Es la desaparición de la expresión en el sentido de proyección de algún ente. El concepto mismo de expresión presupone algún tipo de separación en el interior del sujeto y va acompañado de toda una metafísica del interior y del exterior,

³⁰. La figura del palimpsesto (4.1.1.1.2.) también sintoniza con esta idea.

del dolor inexpresado dentro de la mónada, y el momento en el que, a menudo catárquicamente, esa "emoción" se proyecta hacia fuera y se exterioriza como un gesto o un grito, como una comunicación desesperada, como la dramatización exterior del sentimiento interior³¹.

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

La teoría contemporánea, o discurso teórico, que es un fenómeno postmoderno, critica y desacredita el modelo hermeneútico o de profundidad, tachándolo de ideológico o metafísico³². Se pueden observar hasta cinco modelos de profundidad fundamentales - según Jameson³³ - todos ellos rechazados por la teoría contemporánea:

- A. El modelo hermenéutico: lo interior y lo exterior.
- B. El modelo dialéctico: la esencia y la apariencia.
- C. El modelo freudiano: lo latente y lo manifiesto.
- D. El modelo existencialista: la autenticidad y la inautenticidad. Este se desarrolla paralelamente a la pareja "alienación y desalienación".
- E. El modelo semiótico: significado y significante.

La teoría contemporánea postmoderna sustituye estos modelos por un concepto de práctica, discursos y juego textual, con unas nuevas estructuras sintagmáticas. Una excesiva profundidad se reemplaza por superficie o superficies múltiples. Y, en este sentido, lo que a menudo se denomina intertextualidad deja de ser cuestión de profundidad. Esta nueva falta de profundidad no afecta sólo a la teoría contemporánea y a la experiencia

³¹. Jameson acude aquí al famoso cuadro que Munch pintó en 1883 - "El grito" -, pero bastan los mismos zapatos de Van Gogh como frontera entre los pies del campesino y su mundo para visualizar esta idea.

³². Como ya hemos mencionado antes, Jameson reivindica para la obra de arte una lectura que cubra los dos niveles: el textual y el hermenéutico, y constata la crisis de éste último frente a la dura crítica de la teoría contemporánea.

³³. Oelkers (1987:205) dice al respecto de estas oposiciones-modelo: " Si se anula el concepto de razón, la oposiciones pierden contenido, quedan vacías, el sujeto permanece ciego y la modernidad desaparece"

artística³⁴, sino también a la experiencia cotidiana a través de la ciudad, la televisión o nuestra propia casa. Nuestros antiguos sistemas de percepción devienen arcaicos y carecen de objetivo, sin poder contar con una alternativa. Nuestra recepción como sujetos modernos deviene obsoleta frente a ese abismo generacional y educacional que nos separa de esa realidad aplanada, "superficializada", donde el debate por las decisiones queda sustituido por la seducción y la fascinación.

4.1.1.2.2.2. Desintegración del afecto.

Cuando las polaridades antes nombradas quedan descalificadas en el mundo de lo postmoderno, conceptos como la ansiedad y la alienación ya no son apropiados, porque el sujeto, cuya identidad se alimentaba de tales polaridades queda anulado. Incluso el debate ético sobre la autonomía del arte ya no tiene sentido. Con ese ego desaparecen sus psicopatologías. Jameson llama a este fenómeno la **desintegración del afecto**. "En cuanto a la expresión y sentimientos, o emociones, la liberación, en la sociedad contemporánea, de la antigua anomia del sujeto centrado puede significar no sólo una liberación de la ansiedad, sino también una liberación de cualquier otro tipo de sentimiento, puesto que ya no hay un Yo presente que produzca los sentimientos.(...) Los sentimientos del hombre postmoderno son ahora impersonales, flotan libremente y tienen tendencia a estar dominados por un tipo peculiar de euforia". Jameson denomina "**intensidades**" a todo ese nuevo tono emocional de base³⁵.

³⁴. Es aparentemente paradójico hablar de falta de profundidad cuando hemos otorgado a la figura del palimpsesto la función de metáfora visual del posmodernismo. Pero el palimpsesto tiene grosor más que profundidad: es un grosor indiferenciado, no una profundidad dialéctica. Jameson habla también de la falta de profundidad literal en las obras posmodernas, pero no hay que olvidar que éste no es un logro propio del posmodernismo, sino de las vanguardias, que a través de la abstracción se alejaron de la tridimensionalidad: pero sí se da un cambio en el aspecto significativo: Kandinsky, por utilizar un ejemplo significativo, impregnaba de significados "profundos" sus imágenes, mientras que Warhol reivindicaba precisamente el carácter autómatas del hombre contemporáneo.

³⁵. Los conceptos de lo "sublime" y el "entusiasmo" recuperados por Lyotard (1982,1984,1986b) podrían relacionarse con las "intensidades" de Jameson.

4.1.1.2.2.3. Fin del concepto de estilo y eclecticismo.

El fin de la expresión tal como lo hemos definido supone también el fin del estilo en el sentido de lo único y lo personal, el fin de la pincelada individual distintiva. El fin del estilo único, con proyección individual o social, nos da un motivo más para hablar del fin de las vanguardias históricas como vehículo de ideales colectivos a través de ese estilo³⁶.

Los estilos modernos se convierten en infinitos y babélicos códigos postmodernos, que conviven con la asombrosa proliferación de códigos sociales en el fenómeno de las micropolíticas:

"la explosión de la literatura moderna en una multitud de estilos y manierismos distintos y personales ha estado seguida por una fragmentación lingüística de la propia vida social hasta el punto de que la propia norma se eclipsa. Esta queda reducida a un lenguaje neutral y reificado (...) que a su vez se convierte sólo en un idiolecto más entre otros muchos.
(Jameson, 1984:88)

El **eclecticismo** que se deriva de ello no afecta solamente a las diferencias entre artistas distintos, sino que es interiorizado por éstos hasta el punto de que es difícil o imposible reconocer dos trabajos de una misma persona o equipo. Es necesario aclarar que estoy hablando siempre del nivel de autocomprensión del artista, que no tiene por qué coincidir, y de hecho en este caso no coincide plenamente, con la norma que rige el mercado del arte. Aún así, el mercado puntero sí se adapta a este eclecticismo radical, compensando la dispersión del artista con estrategias legitimadoras desde textos críticos y/o desplegamientos expositivos.

Quizás el eclecticismo sea el único "estilo verdadero y apropiado" (Jencks, 1986) para simbolizar adecuadamente el pluralismo que supone nuestra realidad social y metafísica. Las sociedades van sustituyendo sus imágenes del mundo a medida que éstas no les sirven. La propuesta postmoderna ha sido la última de estas imágenes útiles.

³⁶. El concepto de "estilo" introducido por Subirats en el subcapítulo 2.0., refiriéndose a las vanguardias, ha de entenderse desde esta perspectiva.

4.1.1.2.2.4. La expresión como simulacro en el postmodernismo.

Es también aparentemente paradójico que estemos hablando de la desaparición de la expresión, del sujeto moderno y de sus sentimientos cuando la primera manifestación del postmodernismo en las artes plásticas se conoce con el nombre de neo-expresionismo. Vamos a intentar salvar la paradoja.

En efecto, en los textos críticos de los años ochenta se constata repetidamente el interés renovado por el contenido, el contexto, la semántica (ya lo vimos con la arquitectura de Venturi y su argumentación frente a la arquitectura moderna). Aquí tenemos algunos ejemplos:

"Los modernistas y tardomodernistas tienden a destacar soluciones técnicas y económicas, mientras que los postmodernistas tienden a destacar adiciones contextuales y culturales a sus creaciones."

(...)"La inquietud por el contenido y el tema en los artistas plásticos es comparable a la renovada inquietud de los arquitectos por el simbolismo y el significado."

(...)"Mientras que el modernismo, y particularmente el tardomodernismo, centraban su atención en la autonomía y la expresión de la forma artística individual - la dimensión estética - los postmodernistas se centran en el aspecto semántico." (Jencks,1986:9)

"El llamado "retorno a la pintura" de los años 80 es también un retorno a la preocupación tradicional por el contenido, aunque es un contenido que se diferencia del arte premoderno. (...) [Razón 1] Estos postmodernistas han tenido un aprendizaje modernista, están preocupados inevitablemente por la abstracción y la realidad básica de la vida moderna, es decir, una cultura de masas laica dominada por motivaciones económicas y pragmáticas. [Razón 2] Tienen opiniones políticas y éticas muchas veces opuestas, pero comparten la intención de dar nueva vida a la tradición del arte moralizante." (Jencks,1986:10)

Hemos presupuesto que para emitir un contenido con sentido ha de existir un sujeto centrado. ¿cómo es posible pues hablar de contenidos en la situación antes descrita? Solamente se me ocurren dos respuestas:

A. Jencks y Jameson tienen visiones distintas de la actividad artística del postmodernismo.

B. Los contenidos expresados por el artista postmoderno son simulacros. El neoexpresionismo es la nostalgia personificada del tiempo en que el artista creía que podía, y de hecho podía, expresarse frente al mundo. Como veremos más adelante, el neoexpresionismo al expresionismo, y a veces llega a travestirse de él, pero en el discurso de sus artistas se respira una distancia crítica que no les permite actuar como verdaderos sujetos expresivos. [Es la distancia de la que hablaba Hegel respecto a los artistas alemanes; también en este caso estamos hablando de artistas alemanes, aunque no únicamente] En esta declaración de Jencks sí que se trasluce algo de este simulacro:

" Mientras que en el pasado era la tradición y el mecenas quienes proporcionaban una mitología a un artista, en el mundo postmoderno **esta mitología se elige y se inventa** (Jencks,1986:9)

Son mundos individuales que no son tales, sino frases inconexas que no reflejan una unidad cultural porque ésta no existe, objetos metaculturales que eclipsan a su autor una vez lanzados al círculo de la cultura.

4.1.1.2.3. La desintegración de la memoria.

La esquizofrenia que atacó al sujeto burgués mermándole su razón, no le hizo solamente perder su capacidad de expresión, sino también su memoria. Si no hay un lenguaje que estructure racionalmente los recuerdos, difícilmente puede haber conciencia del tiempo que pasa e incluso interés por recordar. Ello significa el fin de su tematización - el tiempo y la duración de la vida - en el llamado "alto modernismo".

4.1.1.2.3.0. Las dos caras de la historia

Los zapatos de Van Gogh han sufrido el paso del tiempo, pero toda la memoria de la vida vivida está contenida en ellos sin

nostalgia. Los zapatos se han transformado al mismo tiempo que su propietario, y el hecho de que éste siga físicamente presente o no es independiente de la realidad representada, cuya fuerte presencia de la vida vivida eclipsa una posible ausencia real del sujeto.

Jameson interpreta "la deliberada y violenta transformación del triste mundo material campesino en la más gloriosa materialización del color puro al óleo" como un gesto utópico. La utopía se basa en la ilusión de un futuro colectivo, y la pérdida de éste supone también la pérdida del pasado (Oelkers:212). Siempre como interpretación hipotética, podríamos afirmar que los zapatos de Van Gogh tienen memoria y capacidad de utopía como dos caras de una misma moneda, en la medida en que son mirados por un sujeto moderno que interpreta el mundo con la historia como patrón vigente: el pasado y el futuro son las dos caras de la historia. Oelkers afirma que la razón profunda que provocó esta doble pérdida fue la desintegración, a finales del siglo XIX, de la causalidad determinista, "de la que había vivido en definitiva la filosofía de la historia clásica" (:212).

4.1.1.2.3.1. El fin de la historia³⁷

La crisis de la idea de historia, unida íntimamente al proyecto de progreso sobre el que se construyó Occidente, provoca la pérdida del espesor temporal de la vida percibida. El tiempo se achata como un muelle en forma de huso presionado entre las manos y al igual que una espiral hipnótica, todos los círculos quedan contenidos en ese plano. La figura paralela a ésta en las artes plásticas es el palimpsesto. Pasado, presente y futuro se reducen a un tiempo neutro e indiferenciable por falta de contraste. El pasado "real" se encuentra poco a poco atenazado, y después borrado de un golpe, y sólo nos deja textos, tal como profetizó la teoría lingüística posestructuralista. Algo parecido ocurre con el futuro, incapaz de contener más que ciencia ficción. El sujeto no puede vivir sin historia, y así es como pierde su razón en un mundo que no lo necesita y en el que ni siquiera es hijo de Dios ni heredará la tierra prometida.

Podríamos utilizar los zapatos de Warhol como metáfora de esta nueva percepción ahistórica y anónima. Esos zapatos están atrapados en un plano eterno y fugaz a la vez, no pertenecen a

³⁷. El subcapítulo 3.0. contextualiza y profundiza en la problemática aquí tratada sobre el "fin de la historia".

nadie con una vida diferenciable; nada se sabe de ellos ni de sus dueñas, aunque la forma en que están pintados - simulando los contrastes de un negativo fotográfico y con una capa brillante y rugosa de polvo de diamante que los cubre - connota algún tipo de catástrofe mortal. Warhol comenzó su carrera en la New York de los años 50 en el ámbito publicitario, ilustrando precisamente zapatos, y no es difícil adivinar que la mayoría de los zapatos que se amontonan en su cuadro siguen la moda de esa época. Si consideramos este dato, podríamos decir que en Warhol también está presente el recuerdo, pero ello no implica que haya una conciencia histórica. Si existe el tiempo para el cuadro de Warhol, no es un tiempo ideológico sino nostálgico: un tiempo que se convierte en la medida del deseo, en el espacio que separa al sujeto de aquéllo que no puede alcanzar ahora o en el futuro.

4.1.1.2.3.2. Lo nuevo

Warhol se convirtió en el gran cómplice de la sociedad de consumo arrastrándola a verse a sí misma en su más brutal desnudez. El que le disparó en 1963 en la Factory no sabía que se estaba disparando a sí mismo. El mostró todas las caras de "lo nuevo", sin avergonzarse de ninguna de ellas.

Lo nuevo había sido un valor reivindicado por las vanguardias históricas, pero tenía un marco semántico: lo nuevo era todo lo que se diferenciara sustancialmente de la estética decimonónica burguesa. Era un concepto contextualizado históricamente y como tal caducó. Pero tras la Segunda Guerra Mundial, las neovanguardias, convertidas sin saberlo a la filosofía fuerte del capitalismo, absorbieron la fuerza que había tenido el concepto y lo vaciaron de su significado subversivo. De ahí a caer bajo la tiranía de la misma moda que movía a todos los bienes de consumo había sólo un paso. Y éste es el que Warhol dió gustoso. En efecto, desde 1960, el valor protagonista del arte es la **novedad**³⁸.

En la década de los sesenta, lo nuevo venía a fundirse con la originalidad - un concepto de origen romántico - transformándola. La originalidad romántica apelaba a la enfatización de lo más íntimo del individuo, bajo el supuesto de que allí residía la posibilidad de la diferencia. Quizás estaría en Duchamp la frontera de la metamorfosis semántica del término,

³⁸. El libro de Harold Rosenberg (1962), "La tradición de lo nuevo", es paradigmático en este sentido.

cuando ejerce un acto absolutamente original suprimiendo paradójicamente todo rastro "original" del sujeto en su "Fuente". Es seguramente aquí donde la originalidad se funde y confunde con lo nuevo, trasladándose el eje semántico del sujeto individual a la cultura social. Independientemente de la terminología utilizada - a menudo se utilizaban juntos o indistintamente ambos términos- "nuevo, original..." - , lo importante era que desde entonces, en el ámbito de las artes plásticas, para ejercer un acto de identidad no se había de ser distinto sino igual, "como una máquina", gustaba decir Warhol³⁹. En este nuevo marco semántico, el término "nuevo" viene a sustituir al sujeto moderno progresivamente diluido - del que la abstracción europea y americana de los años cincuenta había supuesto el canto del cisne - así como a su capacidad de expresión y de memoria; es un precedente de la falta de profundidad que afecta a las artes plásticas desde el Pop Art.

Tras este pendular del arte moderno desde lo distinto a lo igual, el término "nuevo" se convierte en la panacea de las artes plásticas, tras haber conquistado el ámbito de los bienes de consumo. Pero tras lo nuevo no hay nada, es el más absoluto vacío, la ilusión del movimiento ascendente, del progreso infinito.

El postmodernismo vehiculado a través del mercado del arte, a pesar de que sus artistas a menudo no lo reconozcan, sigue atrapado igualmente en la dinámica de lo nuevo, en la ley del cambio. El cambio produce movimiento, pero no historia, es intemporal⁴⁰. El movimiento, a su vez, sustituye a la profundidad moderna.

"(...). Quien no se adelanta a los procesos de mutación del entorno ya es incapaz de aprehenderlos y distorsionarlos posteriormente. Quien no triunfa en el ahora ya no lo hará nunca. El arte se agota en él mismo porque cada vez es diferente, y el sujeto se erige en el único protagonista aún pasando desapercibido. Las obras se convierten en imágenes

³⁹. "Para el artista, crear lo nuevo puede significar elegir lo antiguo o lo existente. Los artistas POP supieron volver a aprender esta verdad". (Venturi, 1977:26)

⁴⁰. Bürger (1974:118) cita unas palabras de Adorno en este sentido: "El cambio es en su esencia propia algo intemporal, como la ratio misma (...). Pero esto quiere decir nada menos que recuerdo, tiempo, memoria (...) son liquidados como un residuo irracional" (Adorno, 1970:13)

estáticas puramente transitorias y superfluas, y el movimiento, consumiéndose instantáneamente y buscando la estética de las formas, dinamiza el proceso creativo, siendo lo único que permanece debido a su irreversibilidad." (Decors,1986:120-121)

El tiempo muta tan deprisa que no hay "tiempo" para crear nuevas premisas a partir de él. Sólo hay tiempo para "ver" lo que está pasando, sin poder casi intervenir en ello.

Las condiciones que rodean al ámbito artístico, lejos de cambiar, se radicalizan. Los modos productivos y las condiciones de producción, tal como se han ido solidificando tras la Segunda Guerra Mundial, transforman las formas artísticas:

A. Las tendencias tecnológicas, que afectan al artista objetivamente, - por la transformación a través de las nuevas técnicas de los canales físicos tradicionales del arte, exarcebación de los géneros híbridos, promiscuidad de las artes, etc. -, y subjetivamente - influencia en la organización total de nuestros sentidos -: Una "concepción efímera, volátil e instantánea de la obra de arte" (Decors:122), como reflejo de "una época que ha agotado sus capacidades de crecimiento y desarrollo absolutos, y que destruye e innova tecnológicamente más rápidamente que recicla y asimila." (Decors:122)

B. El nivel de obsolescencia que sufre la obra, difícilmente comprensible desligada de la obsolescencia planificada que afecta a las actuales relaciones de producción. Aunque hay que distinguir que una cosa es la determinación de la innovación artística en su forma económica y otra distinta su especificidad lingüística y sus contenidos sociales. Esto no impide que veamos cómo en cada tendencia la primera faceta esteriliza con frecuencia los logros de la segunda o a veces la preconditiona unilateralmente.

C. El predominio del valor de cambio sobre el valor de uso en el arte, paralelamente a la moda, la cual no es un fenómeno estético o artístico, sino económico, donde lo artístico posee una función secundaria.

D. La legitimación del valor de la novedad a través de la crítica, del potencial propagandístico y publicitario, etc:

"Indudablemente, las presiones del mercado para que se produzcan nuevas etiquetas y escuelas

sintéticas han aumentado el ritmo y la fuerza de este cambio. Y la influencia de los medios de comunicación internacionales, tan recalcada como un efecto definidor de la sociedad postindustrial, ha conseguido que estos movimientos crucen las fronteras nacionales." (Jencks,1986:9)

4.1.1.2.3.3. Historicismo versus historia

"Aunque sus edificios sugieren un buen número de estilos históricos, sus espacios urbanos nada deben al espacio histórico".(Venturi et alia, 1977:102)

El artista postmoderno, siguiendo la pauta marcada por el mercado, habría de ser erudito, clarividente y cínico, mientras que la introspección sería una actividad a extinguir. Otro tipo de arte está irrumpiendo.

Aunque estructuralmente lo nuevo siga siendo en la postmodernidad el patrón generador de nuevos objetos artísticos en el mercado, la exigencia de creación "ex nihilo" que implica la novedad es rechazada por los artistas postmodernos, que reivindican el derecho a utilizar toda la historia de arte como materia prima e inspiración de su trabajo. Tras el valor de lo nuevo, reaparece el valor del historicismo.

Cuando Jameson (1984:76) afirma que "la innovación estética y la experimentación tienen un puesto y una función cada vez más esenciales", habría que diferenciar el sentido de estas palabras para las vanguardias históricas y para el postmodernismo⁴¹. En las primeras, su significado no puede separarse de la profundidad histórica de la utopía social; en el segundo, el **historicismo**⁴² borra la historia, el capricho y el azar borran la causa-efecto. Ello implica que no solamente ambos contextos generan acepciones totalmente distintas de los términos, sino que además, el postmodernismo - tanto las obras adscritas al neo-expresionismo como al neo-geo - basa su "experimentación" en el uso del código

⁴¹. Según Jencks, lo que Jameson está definiendo es el tardo-modernismo, y no el posmodernismo.

⁴². Jameson (1984:38) define el historicismo como "canibalización al azar de todos los estilos del pasado, el juego de alusiones estilísticas casuales y, en general, lo que Henri Lefebvre ha llamado la creciente primacía del "neo"."

lingüístico de las vanguardias históricas sometiéndolo a una revisión irónica, en el sentido que Eco da a este término en sus "Apostillas":

"Ironía, juego metalingüístico, enunciación al cuadrado. Por eso, si, en el caso de lo moderno, quien no entiende el juego sólo puede rechazarlo, en el caso de lo postmoderno también es posible no entender el juego y tomarse las cosas en serio. Por lo demás, en eso consiste la cualidad (y el riesgo) de la ironía. Siempre hay alguien que toma el discurso irónico como si fuese serio" (Eco,1983:75)

De nuevo hemos de echar mano del concepto platónico de **simulacro**, la copia idéntica de un original que no ha existido nunca. La cultura del simulacro nace en una sociedad en la que el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que el propio recuerdo del valor de uso se ha borrado. Jameson (1984) cita a Guy Debord : "la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación del artículo de consumo". El mundo "real" ha quedado reducido a la imagen-espectáculo de sí mismo. Así, la experimentación y la renovación estética postmoderna pueden interpretarse como un simulacro de lo que estos términos habían significado para las vanguardias históricas. Poco más hay detrás de ellos que la posibilidad de perpetuar el sistema capitalista. Supongo que es por ello que Jameson utiliza un término tan duro como el de **pastiche** para explicar las implicaciones de este historicismo:

" La aproximación al presente por medio del lenguaje artístico del simulacro, o del pastiche de un pasado estereotipado, confiere a la realidad presente y a la franqueza de la historia actual el hechizo y la distancia de un brillante espejismo. Esta estética es fruto de la decadencia de nuestra posibilidad vivida de experimentar la historia de una forma activa: cada vez parecemos más incapaces de forjar representaciones de nuestra experiencia actual."⁴³

Este esquema puede servir para fijar el nudo del razonamiento que estamos llevando a cabo: la desaparición del

⁴³. Warhol todavía lo consiguió, aunque fuera por defecto, es decir, constatando esta falta de memoria vital.

sujeto individual y su razón provoca la indisponibilidad del estilo personal. La novedad - originalidad ya no se centra en el sujeto sino en un simulacro de pasado o de futuro. El presente sólo es testigo de la producción de pastiches a partir de ellos. La realidad escapa a la memoria existencial individual.

Desaparición del sujeto individual

^

Indisponibilidad del estilo personal

^

PASTICHE

Jameson afirma que el pastiche de un pasado estereotipado, propio del postmodernismo, sustituye a la parodia moderna, la cual era posible cuando había un discurso colectivo que socavar (Faulkner, Lawrence, Wallace Stevens, Mahler, Heidegger...) ⁴⁴. El pastiche es una práctica neutral, sin ninguno de los motivos ulteriores de la parodia, desprovista de impulsos satíricos, de risas y de cualquier convicción de que todavía existe una normalidad lingüística sana. El pastiche "es una parodia en blanco, una estatua sin ojos". (Jameson:89) ⁴⁵

4.1.1.2.3.4. Intertextualidad connotativa.

Con el derrumbamiento de la ideología estilística del alto modernismo, los productores de cultura sólo pueden **volverse hacia el pasado**, imitar estilos muertos, utilizar el habla a través de todas las máscaras y voces acumuladas en el museo imaginario de una cultura que, ahora, es global. El uso de la cita vehicula esta estrategia.

Volviendo así al ámbito más cercano a la práctica artística, que es el que en último término nos ocupa, todo este razonamiento nos conduce a describir una estrategia formal postmoderna: la **intertextualidad connotativa**. Esta conecta con el "no presente"

⁴⁴. La lista ha sido confeccionada a partir de los ejemplos propuestos por Jameson (1984:38)

⁴⁵. Una postura distinta es la de Eco (1983), que defiende la presencia de la ironía en el postmodernismo, como hemos visto más arriba.

mediante connotaciones estilísticas⁴⁶. La intertextualidad connotativa consiste en desplazar, del contenido textual a las connotaciones que se derivan de la interrelación de textos, la fuente de significación.

El campo semántico de las imágenes generadas en el postmodernismo por las artes plásticas - que concretamente para esta argumentación denominamos textos - no se articula directamente sobre la temática explícita, dado su carácter alegórico; sino que se articula preferentemente a partir de la retórica compositiva: como dijimos más arriba, los contenidos son más bien simulacros, en un acto falto de un sujeto moderno⁴⁷. Los contenidos son subtemas - políticos, lúdicos, ecológicos, etc - de un tema principal: la desaparición del contenido, del referente histórico. Es como si la voluntad comunicativa del artista no pudiera escapar del sueño para entrar en la vigilia.

Jameson argumenta esta idea a partir de la novela "Ragtime" de E.L.Doctorov(1975):

" De este modo, la producción popular se relega al interior de un espacio mental que ya no es el del antiguo sujeto de la mónada, sino más bien el de un "espíritu objetivo" colectivo degradado. Ya no puede contemplar directamente un supuesto mundo real, o la reconstrucción de una historia pasada, que , a su vez, fue en un tiempo presente. Por el contrario, como en la cueva de Platón, debe encontrar nuevas imágenes mentales de ese pasado en los muros que la encierran. Si todavía podemos encontrar realismo aquí, es un realismo que se deriva del "shock" que supone la comprensión de ese encerramiento y la toma de conciencia de una situación histórica nueva y original, en la que estamos condenados a buscar la Historia por medio de nuestras propias imágenes populares y del simulacro de esa historia, que, a su vez, permanece por siempre fuera de nuestro alcance."
(Jameson,1984:98)

Esa pérdida de la realidad y de la historia en el arte es la que hemos de buscar en los propios goznes de la retórica

⁴⁶. Jameson recuerda que Barthes, en "Mithologies"(1957), consideraba que las connotaciones eran las que abastecían el imaginario y los ideales estereotipados.

⁴⁷. Jameson acude al cine para encontrar en la metamorfosis de la estrella de Hollywood un argumento para tal afirmación.

compositiva a través de los que se articula la imagen artística postmoderna.

La realidad para el arte ya no es el mundo real - valga la redundancia - ni tampoco la ideología, sino esa red de interconexiones alimentada por la historia de los estilos, que le ha autodesplazado de la historia real.

4.1.1.2.3.5. Historicismo & Eclecticismo

"Los movimientos de vanguardia han transformado la sucesión histórica de procedimientos y estilos en una simultaneidad de lo radicalmente diverso. La consecuencia de ello es que ningún movimiento artístico puede ya hoy alzarse con la pretensión de ocupar, como arte, un lugar históricamente superior al de otro movimiento" (Bürger, 1974:124)

Estas palabras de Bürger preludian una situación que se va a consumir definitivamente en la década de los setenta y de la que toda la comunidad artística se va a hacer plenamente consciente en la década de los ochenta bajo el término "eclecticismo"⁴⁸

La mayor invención del arte de vanguardia es el montaje visual (Huysen, 1981), que parte de la técnica del collage. En su estrategia heterogeneizadora reside la posibilidad misma de esta convivencia de propuestas distintas que denominamos eclecticismo, y que tiene un efecto expansivo desde el objeto artístico singular al propio panorama de las artes plásticas, pasando por la carrera particular de un artista.

Jencks, uno de los máximos divulgadores del postmodernismo, afirma que el eclecticismo es el único estilo⁴⁹ "verdadero y apropiado"⁵⁰ para "abarcara adecuadamente el pluralismo"⁵¹ que

⁴⁸. También el término "pluralismo" se ha utilizado indistintamente para calificar el panorama heterogéneo de las artes plásticas.

⁴⁹. Según todo lo que se ha dicho sobre el concepto de estilo en este mismo capítulo, no podemos llamar estilo a la estrategia ecléctica del posmodernismo, a no ser en un sentido crítico que advierta sobre el peligro de convencionalizar una estrategia que en un principio es generadora de diferencias.

⁵⁰. El propio Jencks lo pone entre comillas.

supone nuestra realidad social y metafísica." (Jencks,1986:22)

"Las artes plásticas postmodernas, como la arquitectura, se dejan influir por la aldea global y la sensibilidad que conlleva: un cosmopolitismo irónico."(Jencks,1986:27)

El eclecticismismo es un fenómeno que ya hemos relacionado anteriormente con la desintegración de la expresión: ésta acaba con el concepto de estilo inherente al sujeto moderno, facilitando la proliferación de una pluralidad infinita de lenguajes, como consecuencia precisamente de la "muerte" de ese sujeto. La esquizofrenia como metáfora del postmodernismo implica una mirada interpretadora desde la diferencia en vez de desde la unidad.

El concepto de pastiche introducido por Jameson puede servirnos ahora para relacionar el fenómeno con el de la desintegración de la memoria: el pastiche "achata" la historia y muestra en el presente todos los otros tiempos pasados (o futuros, añadiría yo). El resultado de ello es el eclecticismismo como estrategia de trabajo, la metamorfosis del collage vanguardista. Si el collage era utilizado por la vanguardia esencialmente a nivel de materiales, generando un diálogo entre la segunda y la tercera dimensión en la pintura (con todas las consecuencias que ya analizamos en la introducción a esta investigación), el postmodernismo recurre al eclecticismismo para poder hacer convivir diferentes opciones estéticas en una: ya no se trata del debate entre figuración y abstracción, sino que ambos niveles de representación se unen para intentar usurpar a la historia toda su memoria, una memoria que, como hemos visto, el postmodernismo ha perdido. El artista postmoderno apela a la memoria histórica por la misma razón que los románticos apelaban al paisaje sublimado de la naturaleza: porque están perdiéndola. También están perdiendo al mismo tiempo su identidad como sujetos individuales, lo cual les hace reivindicar un individualismo exarcebado.

"Ya no hay escuelas ni estilos porque cada uno ambiciona serlo. Y dicha diápora irrepetible utiliza todos los elementos de la decadencia de la sociedad: la arquitectura derrumbada, la ciudad como escenario

⁵¹. Jencks se refiere aquí a Toynbee y su diagnóstico de la posmodernidad.

de cambios catastróficos, el ruido de las máquinas, las estructuras metálicas inertes, los residuos no aprovechables, los chirridos tecnológicos, las imágenes distorsionadas, los movimientos secos y sincopados, los efectos-resorte de los muelles o las articulaciones, el desmembramiento centrífugo de los cuerpos, el chapoteo entre los detritus, la alteración y modificación de todos los usos y valores, el reciclaje de todo aquello que ha dejado de tener utilidad. (Decors,1986:123)

Aunque la lista de Decors básicamente responde a la iconografía neoexpresionista del primer postmodernismo, hay un concepto más amplio que flota sobre ella: el de **ruina**. La ruina es una huella equívoca e intemporal del pasado, una presencia congelada en una cultura viva que le es suficientemente ajena como para conservarla como testigo de "otra" cultura. La ruina es ecléctica por definición, pues a menudo, antes de convertirse en tal, es reconvertida y reutilizada por las generaciones inmediatamente posteriores. Hace falta un cierto lapsus de tiempo para que una cultura se distancie de un artefacto hasta parecerle lo suficientemente extraño como para no profanarlo ni travestirlo. El postmodernismo cuenta pues también con esta figura, que alegoriza esa relación enajenada que el presente mantiene con su pasado.

Por último, señalar que el fenómeno del eclecticismo, como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de esta investigación, ha afectado por igual a la teoría crítica que a la práctica artística:

"Como consecuencia de este cambio (de paradigma estético) en beneficio del paradigma plural de la interpretación se han conmocionado los cimientos de la estética sistemática y universal, vieja aspiración subyacente a la estética de la información y la semiótica estética. Se confirma una vez más la **disolución de la "magna aesthetica" en sincronía con el pluralismo**⁵², con la fragilidad de ese conjunto de fragmentos yuxtapuestos tan propio de nuestra cultura del mosaico. No sorprende que, en más de una oportunidad, se haya sentenciado la inutilidad o el "final" de la "estética" como puesta en guardia contra

⁵². Los subrayados de este fragmento son de la autora.

las tentaciones sistemáticas. Sin reparar en tan apocalíptico destino, la imposibilidad de una "magna aesthetica" alumbra las "estéticas menores" o cartografía de estrategias y dispositivos acordes con un horizonte epistemológico y estético versátil (Marchán, 1986:314-15).

4.1.1.3. 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.

Toda esta constelación alegórica del postmodernismo se encarna en la retórica compositiva y en el uso que hace ésta de la cita y el palimpsesto como estrategias plásticas. Pero a su vez, la retórica compositiva necesita un lenguaje para tomar cuerpo: ese lenguaje es la pintura, el género artístico que fue condenado abiertamente en la década de los años 70 por la vanguardia conceptual.

En el primer postmodernismo, la práctica de la pintura es la que vehicula el replanteamiento lingüístico de las artes plásticas. En la segunda mitad de la década, los lenguajes tridimensionales - tanto desde el "objeto-volumen" como desde el "objeto-entorno" - tienen igualmente un papel importante.

Si consideramos la hipótesis hegeliana de que cada estadio cultural posee un medio de expresión especialmente adecuado para manifestarse, podemos preguntarnos qué sintonías pueden haber desencadenado en el postmodernismo este retorno a la pintura, tras una muerte tan anunciada. Y también si este retorno es una resurrección o una transmutación en la que el objeto-pintura permanece pero sus implicaciones simbólicas han cambiado.

Tampoco hemos de olvidar que estamos hablando de un estadio cultural en el que la institución-arte no es la única proveedora de simbología visual, sino que comparte esta responsabilidad, en situación de desventaja - desde un criterio cuantitativo -, con otros medios de expresión como son el cine, la televisión, la imagen informática, la publicidad y la fotografía y el vídeo doméstico, entre los más importantes.

Así, la importancia de este retorno a la pintura se ha de interpretar en su justa medida: la pintura ha vuelto, pero el

universo cultural que se ha encontrado a su regreso ya no es el mismo.

4.1.1.3.0.1. Génesis de la pintura como lenguaje artístico.

La pintura ha sido, hasta la invención de la fotografía, el medio artístico más ilusorio, y por ello se ganó la condena de Platón, quien la menospreciaba especialmente entre las demás artes por intensificar la dependencia del hombre respecto de las imágenes virtuales (Arnheim,1969:16). El espacio bidimensional se separa físicamente de la realidad tridimensional y convierte todo lo que se vierte sobre él en un **simulacro**, en un signo, en una ilusión o una "doble" imagen de lo que "es". Al igual que en el sueño, todo lo que sucede dentro de ella está condenado a ser artificial, interno, hermético y difícilmente transferible.

Este carácter ilusorio queda todavía más enfatizado cuando la pintura deja de ser la piel de la escultura y la arquitectura para pasar a ser ella misma un objeto y un objetivo.

Este objeto-pintura bidimensional, independiente, que puede trasladarse, comprarse y venderse, se consolida con el paso del feudalismo al capitalismo, con el auge de la burguesía en el s.XV.

"Dos conceptos esenciales de esta nueva forma de sociedad occidental - **intercambio e individualidad** - toman forma en la pintura de caballete" (Burgin,1986:23)

Con la posibilidad de intercambio, el objeto-pintura adquiere, además de su valor de uso, un valor de cambio que se ha ido consolidando en la medida en que lo hacía el sistema capitalista.

Respecto a la individualidad, podemos decir que se manifiesta prematuramente en la pintura en dos sentidos:

A. El cliente quiere retratarse como individuo, se reconoce como tal, y él mismo es el que define el esquema compositivo y los principales colores.

B. El pintor comienza a salir de su anonimato, aunque la habilidad en ejecutar el encargo del cliente sea el factor primordial para establecer su valor.

Pero un paso mucho más significativo, consecuencia de este

proceso individualizador, es el momento en el que se hace factible en la mente de un pintor la posibilidad de pintar un cuadro sin que exista ningún encargo. Esto ocurre al mismo tiempo en que la pintura deja de ser considerada un negocio o una profesión para pasar a ser casi una llamada de Dios - así lo define en 1798 Philipp Otto Runge (Honour,1979:256) - e incluso más tarde una vocación. Hasta tal punto se mitifica la figura del artista - sea pintor o no - que Berlioz, en el primer cuarto del s.XIX, inspira su propia autobiografía en una historia novelada de la época (Honour,1979:256).

"Los románticos declaraban el derecho a seguir su propio camino sin ayudas ni estorbos, para desarrollar su sensibilidad individual y expresar sus sentimientos más íntimos sin respetar las reglas teóricas y las convenciones sociales, y a menudo desafiándolas" (Honour:255)

De ahí que un objetivo de los pintores románticos fuera romper con la jerarquía interior de la pintura, que daba prioridad a la oficial y académica "pintura de Historia", dejando en segundo término los otros géneros, más relacionados con la realidad cotidiana e individual: el bodegón, el paisaje, el retrato, etc.

La pintura, junto con la poesía, son los dos géneros románticos por excelencia, y en este hecho se inspiró Hegel para elaborar su interpretación de la historia del arte sobre la hipótesis de que cada época tiene un medio artístico especialmente adecuado para expresarse. La invención de la fotografía estaba cercana e iba a trastocar el sentido de la pintura recreado por los románticos, pero ésta siguió siendo la protagonista entre las Bellas Artes, y de hecho sigue siéndolo por inercia cultural, a pesar de los ataques de las vanguardias históricas más radicales y del más reciente golpe de muerte asestado por la vanguardia conceptual de los años 70. Pero en los años ochenta ha reaparecido de entre las cenizas con nueva energía, aunque distinta.

¿Qué hay, pues, tan controvertido detrás del objeto-pintura? ¿Qué valores representa? ¿Qué teorías sobre el arte y sobre el mundo guarda escondidas en sus bastidores?

4.1.1.3.0.2. Connotaciones implícitas en el objeto-pintura⁵³.

La defensa de la pintura por parte de cierto sector intelectual va ligada a la reivindicación de su autonomía como lenguaje. La autonomía del arte es un implícito del modernismo y surge como un rechazo de la modernidad. Aquí nos referimos a la modernidad como proyecto de progreso tecnológico, supuestamente ligado al progreso social, y al modernismo como proyecto humanista inicial, en el que la estética es una de las tres esferas de conocimiento distinguidas por Kant.

" Greenberg⁵⁴ definió el modernismo como la tendencia histórica de una práctica del arte hacia una autonomía autorreferencial completa, que sería conseguida poniendo una atención escrupulosa a todo lo que le es específico a esa práctica: sus propias tradiciones y materiales, su propia diferencia hacia otras prácticas artísticas." (Burgin,1986:17)

Burgin resume así la implicación final de la argumentación de Greenberg:

" En el mundo moderno, la función del arte es preservar y acrecentar su propia esfera especial de valores humanos civilizados en un entorno tecnológico crecientemente deshumanizado" (Burgin:18)

Pero ¿cuáles son esos valores? ¿cuáles esas diferencias respecto a otras prácticas artísticas?

Parece ser, si seguimos la argumentación de Burgin - que me parece plausible -, que lo que Greenberg quería preservar de la pintura, por encima de todo, no era la virtualidad criticada por Platón, ese carácter de ausencia, sino su presencia física real como objeto.

⁵³. Burgin (1986) tiene un ensayo muy sugerente sobre este tema, en el que define el arte conceptual a partir de su rechazo de la pintura y sus implícitos.

⁵⁴. Vamos a considerar los argumentos de Greenberg extensibles a un sector importante de la comunidad artística puesto que realmente tuvieron una influencia enorme en el ámbito anglosajón de los años cincuenta.

Para Platón, la pintura no hace más que enturbiar la visión de las ideas puras, confundir al espectador con un mundo ilusorio y aparente, reforzar la falacia de la realidad del mundo⁵⁵.

En el Renacimiento el mundo se torna real, o al menos, se legitiman las ilusiones creadas por el hombre que, hecho a imagen y semejanza de Dios, cobra un papel importante con el humanismo. Leonardo afirma que "la pittura é cosa mentale": la pintura se pinta desde la mente humana y por tanto es también ilusión. La pintura habla del mundo creado por Dios y descubierto y recreado por el hombre. La perspectiva renacentista reconstruye el mundo bajo la mirada humana, desde su punto de vista, que es el de la medida, el de la ciencia. Una ciencia que genera paralelamente su ciencia-ficción con personajes como El Bosco.

Pero hasta ese momento la pintura ha sido inmaterial, ha sido magia con la que inventar una imagen. La pintura es ciencia, es técnica y tecnología, como lo será la fotografía en el s.XIX.

No es hasta el barroco que la pintura cobra cuerpo, espesor, carnosidad. La ciencia de la pintura ha sido doblegada para expresar la angustia de un hombre atormentado en un mundo en crisis. En la naturaleza muerta, la piel de los frutos de la tierra se convierte en la piel de la pintura.

Con el romanticismo, la pintura se convierte en escritura. El lienzo en blanco es el lugar sobre el que recoger la expresión más íntima del artista. He aquí una de las razones de la cohesión entre la literatura y la pintura en esta época. Collingwood y Constable sueñan lo mismo; Constable pinta los sueños de su amigo y éste los refuerza al verlos en imágenes.

Y aquí es donde se gesta ese legado que el modernismo reivindicará para sí en el s.XX: frente a la realidad de la inminente industrialización de Occidente, el romántico reivindica su humanidad a través del papel y del lienzo, reinventando un concepto de lo sublime que pueda resguardar, como en una reserva, la naturaleza salvaje de la tierra y de su propia persona. La pintura es el relicario-fetiché de ese "último hombre", su rastro, su escritura autógrafa, el testimonio de sus sentimientos y de su identidad. La pintura adquiere rasgos de verdad, creación, autenticidad, originalidad. En el modernismo no

⁵⁵. Parece una ironía el hecho de que sean precisamente los neoplatónicos los que afirmen que "una imagen vale más que mil palabras": esta teoría por la cual una imagen tiene un contenido universal y comunicable de manera casi mágica, pasó de los neoplatónicos a la tradición cristiana. Quizás pudiéramos relacionar este hecho con que en la Edad Media la Iglesia utilizara las imágenes para predicar la sagrada "Palabra" y no se molestara en enseñar a leer a sus fieles.

solamente no los perderá, sino que se convertirán en estandarte frente a la imagen reproducida técnicamente a través de la fotografía. Ya no es ahora Platón, sino los modernistas, los que se encargan de condenar este nuevo lenguaje de la virtualidad, defendiendo la pintura como el lenguaje de la presencia del verdadero hombre, hijo del romanticismo, el que todavía puede sentir verdaderos sentimientos sublimes. La imagen fotográfica, en cambio, es impersonal, anónima, autómata, igual que la masa humana a la que se dirige.

El humanismo y el logocentrismo - el hombre sujeto a su razón - son pues los valores engarzados en la pintura moderna. Un sujeto alienado, fragmentado, pero sujeto al fin, sujeto a una identidad generadora de sentidos.

Curiosamente, en este proceso de transformación de la pintura, la representación del mundo se ha quedado en el camino. La conciencia de la pintura como lenguaje que puede expresar la esencia real del sujeto le ha distraído del mundo exterior. Algunos afirman que la fotografía precipitó el decantamiento de la pintura por ese mundo interior y la posibilidad de hacerlo visible⁵⁶. Greenberg repudiaba la figuración como si fuera una plaga: la pintura había de mantenerse al margen del mundanal ruido. La abstracción era al sujeto "neorromántico" lo que la perspectiva al mundo renacentista: un lenguaje hecho a su medida. Y la autonomía del arte era necesaria para resguardarlo. Pero la gran paradoja de la abstracción expresionista consistía en que sus referentes más inmediatos estaban en la naturaleza, en aquel aspecto de ésta que pintó Monet en sus "Nenúfares", que no en vano ocupan en el Moma un lugar de honor. La **empatía con la naturaleza** seguía siendo la piedra de toque, pues en el fondo, el enemigo de la abstracción no era la figura de la naturaleza sino la figuración que de ella se había hecho en el pasado.

La otra gran paradoja del informalismo abstracto, el movimiento en el que confluyeron todas estas teorías y sobre el que cargó directamente tanto el Pop Art y el Minimal Art como más tarde el arte conceptual, era la facilidad con que tan sublime

⁵⁶. Presento aquí dos interpretaciones que también relacionan este momento de cambio de la pintura con la fotografía. Por un lado, Bürger (1974:78, nota 25) considera que "las condiciones sociales de la aparición de la pintura moderna propuestas por Gehlen [(1960:40 y ss.)] son, en general, correctas. Junto a la invención de la fotografía, cita la ampliación del espacio vital y el final de la alianza entre pintura y ciencias naturales "

En segundo lugar, Burgin (1986) considera que, aparte del cubismo, la pintura ha estado en declive semiótico regular desde el desarrollo de las tecnologías fotográficas.

misión se convertía en mercancía, en fetiche, así como en el arma blandida por el sector intelectual más conservador. Esta paradoja era al fin y al cabo la que había dado fin a todas las vanguardias y a todos los modernismos⁵⁷ hasta ese momento. A partir de aquí, algunos aprendieron la lección y fueron desde el principio coherentes con sus aporías. El Pop Art nació en comunión con la sociedad de consumo y el Minimal Art rechazaba para sus objetos ningún significado más allá de su pura materialidad.

El arte conceptual vuelve a caer en la utopía, responsabilizando a la pintura de todos los males que afectan a la institución-arte. El objeto-pintura no se relaciona con el mundo circundante. Es un fetiche, pura presencia que niega la ausencia para llenar así la "falta de ser". Exorcizan a la pintura para desinhibir la práctica artística de los límites impuestos por esta técnica, sin darse cuenta de que el objeto-pintura no había hecho más que adaptarse al más trivial y a la vez al más inevitable de sus destinos: circular.

La propuesta conceptual ha sido el último intento de salir de este círculo, y en este sentido la última vanguardia.

A cambio, el arte conceptual apuesta por la fotografía y confía en que su carácter documental, unido a la falta de carácter simbólico, contribuya a poner de nuevo el arte en relación con su entorno. Una contrapartida de este argumento lo encontramos en el análisis que hace Jameson del efecto del negativo fotográfico utilizado por Warhol para presentar sus catástrofes automovilísticas, suicidios, ejecuciones, etc. Jameson lee en este efecto visual **la muerte del mundo de la apariencia**. El positivo "es" la realidad y el negativo la "no realidad". En cualquier caso, la inmediatez entre la imagen fotográfica y la realidad expulsa el espacio en el que residía la mirada construida por el sujeto en la pintura. Con el sujeto desaparece también el ingrediente simbólico y transcendental, que afecta no sólo al contenido sino a la forma de la obra, tanto al objeto como a la disposición del sujeto.

La propuesta postmoderna acepta este destino de circulación errante - es en este sentido que el Pop Art se considera el primer precedente fuerte del postmodernismo - e intenta sacar partido de la situación.

⁵⁷. En la introducción a esta investigación establezco la diferencia entre ambas expresiones: vanguardias y modernismos (apartado 0.6.0.3.2.).

"Unica solución radical y moderna: potencializar lo que hay de nuevo, de original, de inesperado, de genial en la mercancía, a saber, la indiferencia formal a la utilidad y al valor, la preponderancia concedida a la circulación sin reservas. He aquí lo que debe ser una obra de arte: debe tomar todos los caracteres de choque, de extrañeza, de sorpresa, de inquietud, de liquidez, casi de autodestrucción, de instantaneidad y de irrealidad que pertenecen a la mercancía." (Baudrillard,1983:128)

Los caracteres nombrados por Baudrillard coinciden con los de las vanguardias históricas. La diferencia reside en que, mientras éstas buscaban el shock al margen de la circulación capitalista, el postmodernismo lo busca desde dentro de ella. Frente a la estrategia de la revolución, se plantea la alternativa de la subversión. Pero ello no salva al artista postmoderno de la paradoja ético-estética: El artista romántico se alejó del mundo social. Ahora el artista actual quiere conservar los privilegios de la marginación pero ser aceptado por la sociedad. La pintura vuelve a estar, en última instancia, en manos de los grandes coleccionistas, de las grandes fortunas, del poder.

La propuesta conceptual no acabó con la institución-arte, cosa que quizás ni pretendía, contando con la experiencia de todo el s.XX. Pero sí que generó en ella algunos cambios significativos, a partir de este rechazo a la pintura:

- la ruptura de los límites tradicionales entre los géneros y la consecuente generación de lenguajes interdisciplinarios, así como la ampliación del abanico de soportes y materias primas.

- la inclusión del entorno y del proceso de trabajo como partes inherentes a la obra, relativizando la objetualidad de la obra de arte y desdibujando sus límites físicos.

- la contaminación del arte con la praxis vital llevando los límites de la institución-arte a situaciones insospechadas, como puede ser convertir una mutilación en un acto artístico.

- el reconocimiento de la necesidad de complicidad por parte del espectador para que una obra de arte, o un acto artístico, cierre su círculo hermenéutico.

En cambio, los valores del logocentrismo y el humanismo, en contra de la opinión de Burgin, creo que no fueron atacados directamente por los artistas conceptuales. Más bien me parece

que ellos también partían de la existencia de un sujeto y de su razón, y lo que reivindicaban era que éste pudiera seguir existiendo en un medio sin tantas constricciones como en aquel momento podía plantear la pintura.

4.1.1.3.0.3. El retorno al objeto-pintura en el postmodernismo.

Después de esta desintegración de los lenguajes tradicionales de la artes plásticas, entre los que la pintura tenía un lugar de honor, ¿qué sentido puede tener un retorno a la pintura en el postmodernismo de la década de los ochenta?

La sombra del conceptualismo estaba más presente en la génesis del postmodernismo de lo que podía parecer. La práctica artística postmoderna seguía dando prioridad al concepto y al proceso de trabajo por encima del objeto. Pero su actitud hacia el pasado, la cultura de masas y la sociedad de consumo, así como la absorción que el arte conceptual había sufrido por parte de la institución, permitieron que el proceso de trabajo se cristalizara en el objeto-pintura. Su presencia física era importante en la medida en que significaba la huella de todo lo ocurrido. También el arte conceptual había conservado sus reliquias ¿ por qué éstas no podían ser pinturas?

Repasemos ahora brevemente los presupuestos del postmodernismo que sintonizan con el retorno a la pintura como estrategia artística.

El pasado histórico del arte pertenece a los artistas y éstos pueden hacer uso de él como les plazca. La creación no está reñida con el pasado. El retorno a la pintura puede interpretarse como un aspecto más de esta mirada al pasado inherente al postmodernismo. Recuperar sin pestañear una técnica-lenguaje del pasado es una afirmación rotunda de que la historia entendida como progreso ya no tiene sentido y de que el pasado ha de ser revisitado con ironía (Eco,1983), tomando de él, a través de sus estilos, esa certeza perdida del sujeto autor.

Volver a la pintura es una crítica implícita al concepto de lo nuevo, una actitud excéptica hacia la creatividad; y volver además a la figuración, supone una complicidad con la cultura de masas y con la vida socio-política, frente al carácter elitista y autonomista que Greenberg otorgaba a la abstracción.

Porque el postmodernismo no sólo vuelve a la pintura, sino

a la figuración, profanando aquel lenguaje abstracto que sólo había estado en contacto con ideas puras e invisibles. La abstracción se hibrida con la figuración para vehicular un neoexpresionismo ficticio, que no es expresión de un sujeto sino un simulacro de ésta: los artistas postmodernos juegan a ser los nuevos sujetos sin identidad, sin razón individual.

No se sabe con exactitud dónde acaba la ironía y empieza la nostalgia, dónde acaba la crítica a los valores del modernismo y empieza su simulacro. Ya he mencionado más arriba que la expresión del objeto de arte postmoderno es más simulacro que realidad, puesto que si no hay un sujeto no puede haber una expresión de contenidos, sino un fluir infinito de escritura cultural bordada de citas y palimpsestos. En el próximo apartado (4.1.1.3.1.0.) veremos algo más de este nuevo modelo de individuo postmoderno.

Y es aquí donde podemos enlazar con una segunda pista para entender este retorno a la pintura: el lenguaje pictórico es hoy en día, asimilada la herencia de la abstracción, el más similar a la escritura. La escritura es el soporte de la retórica compositiva, y de la cita y del palimpsesto, dos estrategias adecuadas para confeccionar textos a partir de otros textos, de otros autores, de diseminar la huella de otros sujetos en un texto sin autor activo, creador, inseminador.

El retorno a la pintura en el postmodernismo estaba ligado a una vuelta a la empatía, en el sentido que W. Worringer⁵⁸ (1908) dio al término.

En las últimas décadas (desde el Pop Art y el Minimal Art) había predominado lo abstracto y lo simbólico - lo prototípico - como temática de la pintura, lo cual respondía al concepto purista y de élite que se había otorgado a este género y a su destino de espejo del espíritu transcendentalista del artista, en el que convergían todas las fuerzas del universo. De este modo, incluso la iconografía de Warhol podría definirse como abstracción en la medida en que las imágenes eran símbolos y no seres u objetos particulares y concretos sujetos a cambios.

En las primeras manifestaciones de la pintura neo-expresionista se observa un viraje de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo empático. Hay un fuerte interés por la temática de la cotidianidad, del entorno físico cultural real. Así como el expresionismo abstracto había mantenido una empatía más ligada al entorno estrictamente

⁵⁸. Su trabajo de 1908, publicado en castellano con el título de "Abstracción y naturaleza", se tituló originalmente "Empatía y Abstracción".

individual-espiritual, el neo-expresionismo (siguiendo más de cerca la tradición de "Die Brücke") se acerca al entorno socio-cultural, aunque se mantenga una fuerte dosis de subjetividad y culto a lo individual.

Un tercer argumento para intentar legitimar este retorno a la pintura consiste en ver qué tipo de juego lingüístico es el que se recupera: una pintura de esbozos, autógrafa, espontánea, incluso hasta automática, que permite una gran rapidez de ejecución y por tanto una producción desenfrenada y casi "distráida". No era el momento de fijarse en la vena geométrica, más fría y contenida, sino todo lo contrario. Parecía que todos los placeres de los que el arte estaba dotado reivindicaban de nuevo su lugar y la salida de emergencia más accesible era el retorno a la pintura, por encima de la escultura o de otros procesos más indirectos y proyectuales.

Esta manera de trabajar, que no estaba ligada a ningún cánón - ni figurativo ni abstracto - y por tanto no estaba marcada por la "rectificación"; y tenía la medida del gesto como unidad morfológica, permitía producir una gran cantidad de "objetos de arte" en poco tiempo - partiendo del supuesto de una profesionalización del trabajo -. Sobre los artistas se ha escrito mucho, tratando la obra en su individualidad o en su relación con otras obras de una misma serie, pero muy pocas veces se han tenido en cuenta aspectos tan importantes como la **rentabilidad de las imágenes**, con todo lo que ello supone para la difusión y comercialización de la obra. En el arte actual, es tan importante la producción de una obra como su futura promoción y difusión⁵⁹. La promoción y difusión dependen en parte de la cantidad y diversidad de obra producida por un artista en un determinado lapsus de tiempo; el enfoque comercial no es el mismo si el objeto a vender son 100 unidades o 1000, y lo mismo ocurre con la homogeneidad o diversidad de las piezas.

El proceso de trabajo y los resultados obtenidos están íntimamente ligados y se dan pistas mutuas para ulteriores realizaciones del artista.

La herencia conceptual se deja ver en el desequilibrio entre el interés sobre el proceso y sobre el resultado final: el proceso de trabajo del artista, en una cuerda floja entre la voluntad y el azar, priva sobre cuestiones técnicas o formales,

⁵⁹. Este presupuesto lo introdujo Smithson, el autor de la obra más famosa de los años 70, "Spiral Jetty", clasificada dentro de la rama del arte conceptual relacionada con la tierra como materia prima, el "Land art".

dando lugar a un objeto cuya identidad oscila entre un sujeto aparente y él mismo.

Y paradójicamente es en este supuesto despojo del aura del objeto-pintura como depositaria de la energía creadora del sujeto donde podemos enlazar con "las estrategias fatales" que plantea Baudrillard (1983), basadas en el valor de la fascinación y de la seducción del objeto de arte como mercancía; este fenómeno se enfatiza con el Neo-Geo, en el segundo postmodernismo. Sobre el plano han resucitado signos plásticos de todos los tiempos y culturas formando parte de nuevas formulaciones que los arrancan de su contexto anterior para llevarlos a nuevos códigos lingüísticos en los que reina la seducción del significante.

En el momento más autocrítico del s.XX, cuando todo lenguaje anterior pierde credibilidad como explicación e interpretación del mundo convirtiéndose en despojo cultural, el hombre-mujer se ríe y juega con todos esos signos con el cinismo de quien no tiene nada que perder. Ya no busca la belleza ni la redención del mundo con su obra, no se plantea una crítica social desde la oposición ni rinde culto a ningún dios. Los términos han cambiado. Es la estética del objeto. El objeto como mercancía y la mercancía como el máximo móvil seductor de nuestra cultura:

"Si el objeto puede fascinar al sujeto y seducirlo, es precisamente porque no irradia una sustancia o una significación propia. El objeto puro es soberano porque es aquello sobre lo cual la soberanía del otro acaba por romperse y caer en su misma trampa. El cristal se venga." (Baudrillard, 1983)

No se pretende simbolizar ningún acontecimiento ni estado anímico; tampoco se pretende investigar nuevos medios técnicos; no interesan las historias personales explícitas; ni el relato narrativo; tampoco se busca un universo de seres creados por el autor - de hecho, varias imágenes son tomadas de fuentes diversas del arte mayor, menor y de lo que no es llamado arte -; no hay denuncia directa de la sociedad; ni introspección interior buscando una comunión consigo mismo. **La práctica del arte no busca la novedad técnica, formal o conceptual, sino la pura fascinación del objeto.** La fascinación alude a una seducción del objeto - animado o inanimado - de un modo no mediatizado, es decir, no por compensación de pros y contras sino por una atracción inmediata, directa, agresiva, que el objeto ejerce

sobre el espectador. La fascinación se relaciona con lo desconocido, lo no codificado, lo no esperado, lo todavía no aprendido, lo que supera las expectativas normales del sujeto respecto a lo que ha de ser la obra de arte y sus modelos de construcción de imágenes mentales.

Partiendo de este concepto de fascinación, **el objeto visual ha de construirse desde el azar**, no desde una voluntad del sujeto pre-programada y cerrada que convierte la obra de arte en un destino sin salida; desde el fragmento, no desde una visión totalizadora que cierra la imagen haciéndola asequible y controlable a primera vista; desde la efervescencia y la diseminación.

¿Subversión o reacción? Unos hablan de este retorno a la pintura como subversión y otros como reacción. Desde mi punto de vista, se dan ambos efectos a la vez, como un arma de doble filo. Llevar la filosofía del capitalismo tardío a sus últimas consecuencias puede interpretarse como una subversión, aunque el uso de tales objetos artísticos quede sumido en una dinámica conservadora y reaccionaria propia de la misma institución-arte. Esta es la historia del arte de todo el s.XX.

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

En esta reflexión interpretativa de carácter diacrónico trataré genéricamente el modo en que las alegorías del postmodernismo se han ido encarnando en una determinada "retórica compositiva" con signos propios de identidad. Como ya he explicado al principio del capítulo, diferenciaré dos etapas: el "primer" postmodernismo (así denominaré a los diferentes grupos de obras que se mueven dentro de la vena empática-expresionista) y el "segundo" (que incluye el revisionismo de la tradición abstracto-geométrica del arte para inmiscuirse después en el terreno del arte conceptual). Así pues, este apartado se centra en los dos principales períodos del desarrollo de la **retórica compositiva** en la práctica pictórica del postmodernismo, los cuales se dan paralelamente al cambio cronológico de los referentes que se revisan: primero la tradición empática y después la tradición abstracta.

4.1.1.3.1.0. La "retórica compositiva" en la pintura del primer postmodernismo.

La diferencia entre el arte del "post" y las vanguardias clásicas está en que el primero permite y potencia la doble lectura (forma y alegoría) mientras que las segundas pretenden una autorreferencialidad absoluta. El arte como contexto desmitifica la autorreflexibilidad del objeto obligando a éste a integrar contenidos que pervivan a modo de código secreto (Max Faust, 1987).

Dan Cameron (1986), en su artículo "El arte y su doble", presenta a Jasper Johns como el primero en potenciar esta doble lectura para la obra de arte moderna; pero fue más tarde el arte conceptual quién la asentó definitivamente mediante la idea del arte como contexto.

En las formas de arte del "post", la ambigüedad (en el sentido de apertura de interpretaciones, como Eco lo trata en la "Obra Abierta" (1962)) no atañe sólo a la manipulación de la forma (significante) sino que más bien se genera a partir de la hermenéutica que se hace de formas ya codificadas y de la propia recombinación de éstas que el autor lleva a cabo. Hay un nivel subliminal muy fuerte que es donde reside el "código secreto", el esoterismo del arte "post".

El arte "post" ha enterrado, por el momento, la ilusión del "arte por el arte". Max Faust (1987) deja entrever en su ensayo sobre el neo-geo que la tautología sobre el objeto en sí es una falacia, ya que un objeto que se pretenda autorreferencial no puede evadirse de remitir al propio concepto instituido de autorreferencia.

El revisionismo de una u otra tradición vanguardista (empatía y abstracción, siguiendo la terminología de Worringer) conlleva una reflexión distinta porque se parte de epistemes diferentes. Siguiendo la terminología de Worringer, la tradición expresionista se identificaría con la empatía (naturalismo/mimetismo) y la tradición geométrica con la abstracción.

Ahora vamos a tratar la primera de estas revisiones. El recién denominado arte postmoderno ponía su mirada en las tendencias del pasado histórico que otorgaban un protagonismo a la pintura como medio de expresión y recuperaban la

representación empática. Se revisó el expresionismo alemán de principios de siglo; el fauvismo (a manos del "pattern painting"); el romanticismo, cuyas ideas implícitas son el mismo caldo de cultivo que el de los neoexpresionismos de estos últimos años⁶⁰; el neoclasicismo, en viva dialéctica con el romanticismo, que había mirado a la antigüedad greco-latina con un fervor casi religioso identificándose con ella; el barroco; el cinquecento y quattrocento italianos (por parte de la transvanguardia italiana); e incluso el neolítico fue fuente de inspiración de algunos de estos artistas (Penck es un ejemplo representativo de ello).

El hecho de que "Los nenúfares" de Monet tengan un lugar de honor en el Moma - con una sala especialmente diseñada para él - como precedente profético de las altas cotas que iba a alcanzar el expresionismo abstracto, confirma el carácter empático de la abstracción expresionista, y al mismo tiempo de su revisión postmoderna. Siguiendo la división de Worringer, podemos decir que el cuadro de Monet está absolutamente sintonizado con la naturaleza, es una mimesis no sólo de su esencia sino también de su apariencia. Cuando hace poco se cumplía el aniversario de la muerte de Monet y aparecía en la prensa la fotografía del jardín de Giverny que pintó el artista, quedaba confirmada la ironía de que el supuesto padre de la abstracción había pintado su cuadro más realista; había pintado "exactamente" lo que podían ver unos ojos ya gastados frente a un jardín donde las flores lo cubrían todo. La visión difusa del jardín que proporcionaba la foto de prensa podía incluso confundirse con una fotografía de la pintura de Monet.

Del mismo modo se produce un equívoco con el uso que el primer postmodernismo hace del lenguaje expresionista-abstracto: la expresión se convierte en manera, pero como ya hemos apuntado, el referente citado transforma de algún modo al sujeto que lo cita, a pesar de que el arte "post" reniega del revival y de su pretensión de revivir el pasado en vez de transformarlo. La pretensión del "post" es que la experiencia histórica se transforme en el presente, mientras que los "revivals", marcados por un fuerte sentido historicista, son fervorosamente devotos del pasado al que acuden, y más que transformarlo, quieren emularlo, traspasando las fronteras de lo artístico para emular también sus valores políticos, morales y religiosos. Es común a todo el postmodernismo la distancia irónica - a veces cínica -

⁶⁰. "(...) culto al individualismo; predominio de lo no racional, de lo misterioso, lo sensible, lo imaginativo, lo inexplicable; atención permanente hacia el pasado en el espacio y en el tiempo (...)". (AA.VV.,1979)

que mantienen los artistas con los elementos que recuperan de la historia del arte, lo cual convierte su obra en una "pintura de una pintura" y por tanto en una "manera", en un formalismo ; pero tras esa forma autorreferencial se esconde una alegoría que sobrepasa el lenguaje del pasado para emitir nuevas significaciones, aunque relacionadas con éste. Los neo-expresionismos, a pesar de proclamar su excepticismo hacia los conceptos modernos de creación, originalidad, genialidad, potencial revolucionario y progreso en el arte, se identificaron con algunos de los valores de las tendencias artísticas a las que habían saqueado: megalomanía, autoconciencia de genio, autovisión del artista como punto convergente de las fuerzas cosmogónicas que lo catapultaban hacia una producción frenética e inspirada, inclusión de la huella individual en la obra, etc. Sus alegorías hacían referencia al canto al individualismo y a lo asocial, aunque su forma se insertara en el mercado de la estética "innovadora" y, por tanto, vendible.

Pero el individuo paradigmático del "post", según su autocomprensión, es excéptico a toda creencia, tanto si se refiere a él mismo como al mundo exterior. Esto le lleva a una autoalienación que toma forma en la apropiación de maneras o "formalidades" ajenas a él y a su tiempo. Es autocrítico consigo mismo y tiene una fuerte conciencia de su relatividad: al respetar toda individualidad se respeta y legitima a sí mismo. Al no considerarse absoluto ni a él mismo ni a los otros, su autovisión se torna etérea, inconsistente, y este sentimiento se traspa a la obra. Por el contrario, el individuo moderno se legitimaba en la medida en que formaba parte del "gran relato" (en palabras de Lyotard (1979)), poseyendo una más firme, pero también más limitada visión de sí mismo.

El concepto de simulacro es esencial en el arte "post" en la medida en que sirve como instrumento de construcción de alegorías. El simulacro permite una distancia cínica e irónica del entorno y una pose de ambigüedad de la que ya hemos hablado.

El individuo "post" es tan individualista que no se soporta ni a sí mismo como sujeto social y se aleja de sí en el simulacro, desapareciendo toda explicitación de sí mismo y apareciendo sólo subliminalmente tras su manipulación de signos alioreferenciales. Los marcos (en el sentido que toma esta palabra en semiótica) se solapan y confunden y la individualidad-subjetividad queda disuelta entre ellos, sin poder ser nunca descifrada ni siquiera por el propio individuo, el cual se percibe a sí mismo como entramado inconsistente que teje una tela de araña entre todos esos marcos. El simulacro como valor ético ha sustituido a la sinceridad judeo-cristiana ocupando un

lugar importante en el pragma cotidiano, del cual absorbe su energía el arte "post".

Las distintas floraciones del neo-expresionismo, tanto en Europa como en EE.UU, compartieron esta contradicción entre su propuesta citacionista y la influencia que sobre ellos ejercieron sus propias citas. Teniendo esto en cuenta es más fácil interpretar el entramado de su retórica compositiva. La técnica del collage es la que vehicula la producción de esas imágenes híbridas que encarnan su paradójico y complejo universo visual donde pasado y presente, objeto y sujeto, se entremezclan para proyectar esa imagen especular de la postmodernidad. Rodríguez Sanchez (1986), en un tono enfático, fruto de la experiencia reciente del fenómeno, describe así este cambio de estrategia vehiculado por el collage:

"de la búsqueda de unidades formales de coherencia interna, a la descodificación y a la potenciación de la propia dinámica creativa con todas las complejidades espaciales y temporales que de ello se deriva" (:49)

" Se ha cambiado, pues, la visión temporal e histórica monolineal por la concepción de un universo resultado de una sucesión aditiva de situaciones, tiempos, imágenes y espacios que no guardan un orden cronológico y excluyente, sino que se manifiesta en secuencias dinámicas que se interpolan y superponen" (:54)

El énfasis obsesivo en el individualismo ha llevado al planteamiento de variables plásticas de muy distinto signo y a gran diversidad de temáticas - en las que predomina el marco de lo particular y cotidiano -, cada una de las cuales plantea problemas compositivos distintos.

El factor desencadenante de esta nueva organización del espacio pictórico es la **reincorporación del componente figurativo**, que se entrelaza con el lenguaje abstracto madurado en la segunda postguerra tanto en Europa como en EE.UU. Este retorno a la figuración es el que da la posibilidad de trastocar el objeto-pintura del modernismo, aplicando a la representación figurativa los resortes compositivos que la abstracción había hecho posibles; generando nuevas posibilidades semánticas a partir de una nueva organización compositiva.

Así, la innovación no reside propiamente en la

reincorporación del componente figurativo, sino en las insospechadas hibridaciones que ésta genera en simbiosis con el lenguaje de la abstracción y las posibilidades del collage en toda su extensión.

Entre 1924 y 1932, Francis Picabia pintó una serie de cuadros que se conocen bajo el título genérico de "transparencias"⁶¹. Estas imágenes son el precedente más directo del palimpsesto, una de las primeras figuras retóricas - por seguir con el marco semántico que hemos denominado "retórica compositiva" - que, como hemos visto, vehicularon el discurso visual del primer postmodernismo.

Sigmar Polke fue uno de los primeros en recuperar esta **superposición de imágenes "transparentes"**, ya en los años 60, y David Salle la convirtió en estilo a principios de los ochenta.

Es interesante ver cómo Salle, en una entrevista para la televisión, reconstruía el proceso de elaboración de este tipo de imágenes, argumentando su fascinación por la primera escena de la película "Apocalypsis Now", en la que la imagen del protagonista aparece fundida con la de unos helicópteros de combate. En cambio, Salle no menciona las "transparencias" de Picabia, con las que sus imágenes guardan un paralelismo evidente: ¿no conoce Salle esta serie?. La conozca o no, el hecho es que su argumentación es la que mejor encaja con los enunciados del postmodernismo:

- los diferentes ámbitos artísticos han abierto sus fronteras y han perdido su especificidad. Un síntoma claro de ello es el modo en que varios de los pintores alemanes neoexpresionistas entrevistados por W.Grasskamp (Dokoupil, Fetting, Dahn) hablan de la pintura: como un medio adecuado para ellos en este momento pero que puede ser cambiado por el cine u otro si es necesario. (Joachimides,1984)

- la cultura de masas es fuente viva de inspiración.

- el retorno a la pintura no significa un retorno a su especificidad como lenguaje sino a su uso como transformador de energía visual, venga de donde venga.

Este proceso estratigráfico reutilizado por Salle no es

⁶¹. La galería de arte neoyorkina Kent ha editado un catálogo dedicado a esta serie de Picabia, con un ensayo de Sarah Wilson (1989).

solamente virtual, sino que a menudo va acompañado de una **estratificación física del objeto-pintura**.

Los cuadros de Anselm Kiefer son el ejemplo más literal de construcción de la imagen por capas o estratos, en la que visualmente pesa tanto la extensión de la imagen como el grosor que se adivina a través del entrelazamiento de las distintas capas de pintura. Un grosor que convierte al cuadro en objeto tridimensional. Rodríguez Sánchez hace una lectura exhaustiva de su trabajo en este fragmento:

"A.Kiefer asume totalmente ese antagonismo de principio y partiendo de una base figurativa (incluso fotográfica), va superponiendo capas de pintura, quemados, materiales, etc., que van ocultando parcialmente zonas de la base figurativa, de manera que quedan huellas de las diferentes fases estratigráficas por las que ha pasado la composición. Espacialmente, pues, A.Kiefer parte de una tridimensionalidad, de una superficie ilusoria al más puro estilo "trompe l'oeuil" para posteriormente, destruir ese continuo físico, esa homogeneidad y proyección espacial mediante su tratamiento como una superficie plana que no debe enmascarar ilusiones ópticas de tridimensionalidad, en una concepción similar a la del "all over" de J. Pollock. Esta fase que puede ser plural, de superposición estricta que no busca integraciones ni acoplamientos plásticos con las capas anteriores, tiene un período último de reajustes expresivos y matéricos, en el que se incorporan elementos tridimensionales. Nace así una obra en la que hay tres formas de representación espacial (figural, hilación informalista y háptica) a nivel estratigráfico y que mantiene un carácter globalizador y unitario en lo expresivo y compositivo."(1986:55)

Hay que diferenciar esta estratificación, que a pesar de todo conserva una superficie compacta, de otras versiones que llevan el palimpsesto inicial a sus más últimas consecuencias, con la **incorporación de objetos tridimensionales** que prolongan la superficie de la tela más allá del alto relieve. Mimo Paladino y Robert Longo son dos buenos ejemplos de ello.

Pero el objeto-pintura no sólo se metamorfosea en su grosor sino también en su extensión, a partir de la **yuxtaposición**,

estrategia que se diversifica en varias alternativas.

Paul Chevalier, por ejemplo, trabaja con la **solapación yuxtaposicional de espacios**. J.Immendorf con la **yuxtaposición de imágenes** y D.Salle con la **yuxtaposición de varias organizaciones formales** sobre un soporte continuo.

La yuxtaposición afecta también a los soportes, y nos encontramos así con la **acumulación de soportes regulares** en E.Tatafiore, D.Sultan; con la **unión de soportes irregulares y de distinto tamaño** en Fischel.

Esta relectura de la figuración ha dado también lugar a otras estrategias secundarias, como la **inversión de los valores arriba-abajo** empleada por Baselitz, trastocando así la lógica visual y compositiva y atribuyendo al significante plástico un valor de signo autónomo ajeno a toda convención estética o perceptiva (Rodríguez Sánchez). En el concepto de ornamento con que Baselitz explica su pintura adivinamos esa actitud ambigua en la que la expresión del artista se mueve entre el simulacro y la realidad.

4.1.1.3.1.1. Cambio de dirección en el arte del "post": del primer al segundo postmodernismo.

La evolución de la pintura en el postmodernismo es paradójica en extremo desde su nacimiento, ya que la propuesta inicial no tiene nada que ver, aparentemente, con las últimas propuestas del segundo lustro de la década.

Tras el agotamiento del primer revisionismo de las vanguardias individualistas (o expresionistas), se emprendió un segundo revisionismo, esta vez de las vanguardias racionalistas (también llamadas geométricas o abstractas), y por tanto convencionales, universalistas, convencidas de que era posible crear un lenguaje universal que llevara a un entendimiento de todos los hombres. Estas vanguardias tenían un alto sentido social integrador del individuo en el grupo. Su moral tenía mucho que ver, en algunos aspectos, con el platonismo. De hecho, es en estas vanguardias (neo-plasticismo, suprematismo, productivismo, Bauhaus) donde surge el origen del diseño y la arquitectura modernos.

Así, lo que había empezado con una recuperación de las vanguardias individualistas (explicitación de la subjetividad del individuo, velada de existencialismo) deriva en una recuperación

de los orígenes de las vanguardias "sociales" (subjetividad implicada en el objeto de un modo encubierto, colocándose aquélla en un segundo término de visibilidad).

Otro factor que nos permite hablar de un cambio de dirección es la confirmación de la ruptura total de las amarras que todavía unían un objeto-pintura a un determinado modo de recepción.

En las formas del segundo postmodernismo desaparece definitivamente la antigua frontera (especialmente típica del alto modernismo) entre la cultura superior y la denominada cultura de masas o comercial, y surgen nuevos tipos de textos dotados con las formas, categorías y contenidos de esa misma Industria Cultural que, de forma tan apasionada, ha sido denunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la Nueva Crítica Americana hasta Adorno y la Escuela de Francfort (Jameson, 1984). Estos objetos artísticos, que a menudo se parecen menos a un cuadro que a un anuncio de publicidad, por poner un ejemplo, requieren un tipo de recepción distinta por parte del espectador. Quizás la percepción "distraída" de Benjamin, de la que hablaremos más adelante, sería un buen modo de explicarlo.

Ya en el primer postmodernismo se había observado un fuerte gusto por el kitsch como síntoma de esta comunión con la cultura de masas, pero su incorporación a la tradición pictórica y al objeto-pintura anulaba parte de su efecto subversivo sobre la institución-arte. El objetivo declarado del postmodernismo era, como Barth (1980:18) afirmaba refiriéndose a la literatura, trascender los medios y el público limitados que caracterizan la ficción modernista.

El Neo-geo, primera manifestación del segundo postmodernismo, intentó consumir este "populismo estético"⁶² metamorfoseándose en mercancía total y absoluta (en el sentido que Baudrillard da a esta expresión en "Las estrategias fatales"), solventando así las paradojas que todavía había sufrido el primer postmodernismo en este sentido. La forma, al recuperar la tradición geométrica, se confunde con la iconografía del diseño gráfico actual a la que aquélla dio lugar y con la estética propia del objeto de consumo actual; y la alegoría predominante es la alusión a la falta de significación de ningún tipo que no sea la decoración: si el objeto de arte ha devenido una mercancía, que su forma se adapte a su destino, que se vuelva transparente.

Tras esta reacción de resistencia, que es la que propiamente se ha llamado Neo-geo, se desencadena una acción más amplia que

⁶². Esta expresión está tomada de Jameson (1984).

ha recibido el nombre de post-conceptual. Aquí la forma conserva todo el travestimiento de la mercancía pura pero el planteamiento de alegorías se marca otras metas más allá de la pura negación de significados: el objeto de arte se carga de connotaciones políticas, sociales, psicológicas, etc, construyendo un aparato crítico frente al contexto cultural en el que circulan sus obras.

Así, al igual que en los neo-expresionismos, la obra toma conciencia de la producción de alegorías que genera, pero el contenido de unas y otras pertenece a presupuestos muy distintos : el neo conceptual y el neo-geo no alimentan el genio individual sino que presentan su individualidad subliminalmente a través de alegorías que atañen al aparato social. La diferencia entre el neo-expresionismo y el neo-geo está pues en que el primero presenta un subjetivismo explícito mientras que el segundo presenta un subjetivismo encubierto tras sus alegorías, las cuales constituyen el eje central de su obra.

4.1.1.3.1.2. La "retórica compositiva" en el segundo postmodernismo.

Al hablar del primer postmodernismo hemos señalado la deconstrucción como concepto-eje del presupuesto estético y el palimpsesto como su más lograda metáfora plástica.

En el segundo postmodernismo, la deconstrucción se traduce en métodos retórico-composicionales más cercanos a la autodesacreditación y al simulacro que a la hibridación explicitada en el palimpsesto. Parece que el objetivo "a priori" marcado por la estética "post" vaya adecuando progresivamente su discurso formal a su discurso teórico. Las estrategias más literales (palimpsesto) van siendo sustituidas por otras más encubridoras y subliminales (simulacro y autodesacreditación). En el palimpsesto, gran parte del proceso "biológico" de la obra quedaba patente en la superficie del cuadro. El reciclaje de la historia del arte se hacía al descubierto, de un modo manifiesto, provocativo y espectacular.

4.1.1.3.1.2.0. Neo-Geo.

En el Neo-Geo, primera manifestación del segundo postmodernismo, la provocación no viene dada de un modo

explícito, sino que los mecanismos de construcción y composición de la obra dividen el proceso en ante-proyecto y ejecución. El resultado final está más cerca de la tradición geométrico-abstracta que de la empática, más cerca de lo racional que de lo intuitivo, más cerca del diseño gráfico que del objeto pictórico concebido por el arte tradicional. El palimpsesto mostraba la estratificación y/o yuxtaposición de las diferentes imágenes, mientras que la nueva estrategia Neo-geo sólo muestra el estrato final, el cual sintetiza un proceso de simulación operado sobre el imaginario visual de la tradición vanguardista abstracta.

Tenemos, por el momento, dos factores definidos: **referente citado** - constructivismo, suprematismo, neoplasticismo, concretismo, pop, conceptual, op art, minimalismo, etc - y la **operación realizada sobre él**: el simulacro. Llegados a este punto, lo menos importante es la constatación empírica en los casos concretos, diseccionando los factores compositivos, ya que en este caso, éstos están tomados prestados, casi literalmente, de los referentes antes citados, e incluso de elementos del primer postmodernismo (sobre todo en lo que respecta al uso de los soportes)⁶³.

De todos modos, haré un recuento de los principales factores compositivos que operan en el cuerpo real de las obras etiquetadas como Neo-geo:

A. La **geometría** toma un papel protagonista en la composición global de la obra, dando así nombre a este grupo de imágenes: "Neo-geo".

B. La imagen se **simplifica** al centrar su temática en motivos geométricos. En este caso, simplificación significa homogeneización de elementos y no reducción del número de éstos (lo cual podría darse o no).

C. Según cada artista, el número de elementos geométricos formales que componen cada obra es mayor o menor, pero, en general, se tiende hacia el **mínimo** número de elementos, lo cual es factor común de casi todas las vanguardias abstractas del siglo XX en Occidente.

⁶³. Puede encontrarse un rastreo arqueológico, siguiendo toda la abstracción geométrica desde sus comienzos (1910) en el estudio de M. Dabrowski para la exposición "Contrastes de forma", organizada por el Ministerio de Cultura en las Salas Pablo Ruiz Picasso (Madrid, primavera de 1986).

Los recursos más comunes para llevar a cabo tal estrategia compositiva son los siguientes:

A. La línea recta como contorno de las figuras, aunque también se incluyen curvas -la mayoría de ellas regulares-. Al reducir los contornos a rectas y curvas regulares, los elementos discretos de la composición se homogeneizan casi por completo.

B. Uso de colores planos, tanto desde el punto de vista de la paleta como el de la materia, lo cual remarca el carácter homogéneo geométrico de la composición, sin que existan "ruidos" visuales.

C. Utilización de una gama muy restringida de colores donde el blanco y el negro suele ser los colores que se utilizan para estructurar y conectar el espacio.

D. Fondo unitario, global, en la mayoría de los casos; o dividido en pocas partes. Si se da la partición, ésta suele obedecer a las leyes de simetría, concetricidad circular o cuadrada o de tramado.

E. Uso de una serie muy restringida de formas, donde las primarias - cuadrado, círculo, triángulo y rectángulo - son las predominantes.

F. Predominio de formatos regulares, y con frecuencia del formato cuadrado (Peter Halley, Matt Mullican y G.Rockenschaub lo usan prácticamente siempre).

G. Aunque también se trabaja en formatos grandes (pero de ningún modo tanto como los neo-expresionistas), el formato pequeño vuelve a valorarse por su capacidad de homogeneización y concentración de la imagen, así como por sus connotaciones más directas del objeto de arte como mercancía circulante.

H. Se tiene muy en cuenta la distribución de espacios en el cuadro, puesto que es la cuestión técnica más importante a resolver, si se pretende que, a pesar del lenguaje abstracto y geométrico, la imagen tenga un máximo de pregnancia. Se tienen en cuenta las leyes de la gestalt.

Algunos esquemas de la retórica compositiva de obras de distintas épocas serían suficiente para observar a primera vista la gran coincidencia formal y compositiva que se establece entre

todos ellos, de un modo genérico. Es difícil distinguir, en algunas ocasiones, una obra de 1910 de una de 1980, a partir estrictamente de la composición. Se trata más de matices que de diferencias fuertes. En líneas generales, la diferencia se puede establecer en el grado de austeridad de la obra: las piezas del Neo-geo se permiten más intromisiones de elementos extraños a lo puramente geométrico: letras, siluetas de cabezas, labios u otras figuraciones (Rockenschaub), formas ondulantes e incluso organicistas (Taafe).

Lo que se deduce de todo lo dicho hasta ahora es que las características privativas definitorias del Neo-geo se sitúan más allá del plano compositivo, puesto que si no fuera así, no existirían como distintas a las obras de otras épocas de la abstracción geométrica.

4.1.1.3.1.2.1. Neoconceptual

El Neo-Geo puede interpretarse como una estrategia de choque frente a la vertiente neoexpresionista dominante a mediados de la década de los ochenta y como tal, su vida fue intensa y breve, como un camicace cuyo vehículo para llevar a cabo su misión incluye su propia vida. Pero esta brecha alternativa suicida generó una nueva propuesta, también explícitamente revisionista, que iba a tener una vida más prolongada. Esta vez el referente histórico recuperado era el arte conceptual de los todavía cercanos años 70. El Neo-Geo había liberado al objeto de arte del sujeto individual-subjetivo y le había conferido una imagen de objeto de consumo. El Neo-Conceptual tomó el relevo y se marcó un nuevo objetivo: subvertir la institución arte y la cultura en general insertando contenidos críticos a este nuevo objeto de arte. Si el Neo-Geo se había limitado al género pictórico - su corta vida tampoco le dió tiempo a extenderse a otros géneros - el Neo-Conceptual se concentró especialmente en la tercera dimensión, tanto volumétrica como espacial. La propuesta conceptual original tenía como uno de sus objetivos romper el perfil del objeto de arte tradicional, así como sus condiciones de exposición; de ello se había de derivar una aproximación del arte a la realidad, o dicho de otro modo, el fin de su autonomía. El Neo-Conceptual recoge esta preocupación pero su estrategia no es la revolución sino la subversión, la versión subterránea, que constituye su gran contradicción y a la vez su aportación.

Algunos críticos han calificado esta postura de neo-conservadora⁶⁴, argumento que tiene sentido si se establece una comparación con el conceptual original y se entiende el prefijo "Neo" como una traición, acentuada por el hecho de que muchos antiguos artistas conceptuales son ahora "neo".

Pero existe una segunda perspectiva interpretativa que no se sitúa en los años setenta sino en el filo de los noventa. Ello no exime de responsabilidad moral a sus protagonistas, pero puede explicar mejor el fenómeno.

La base de la estrategia discursiva de la propuesta neo-conceptual es el **ready-made**. Emparentada con el collage, la principal aportación del ready-made consiste en la conciencia de la arbitrariedad del arte y la consiguiente voluntad de transformar sus reglas. El Neo-conceptual ha desarrollado al máximo las consecuencias de este presupuesto tanto en su formato objetual como espacial. Respecto a este último, la "instalación" - originalmente un "anti-género" ideado por el arte conceptual - se ha convertido en uno de sus géneros más cultivados al poner en juego a la vez las reglas del objeto de arte y de su entorno expositivo.

En sus diferentes soluciones formales, el efecto del neo-conceptual sobre la institución arte ha sido y está siendo fulminante. La frontera entre la obra de arte y el objeto "real" o no artístico⁶⁵ prácticamente ha desaparecido. Y se ha desarrollado en el espectador virtual una percepción distinta del arte que reconduce la experiencia estética hacia el universo de la "industria cultural". Los colores, las texturas, los ambientes recreados por el arte neo-conceptual están íntimamente ligados a la sociedad post-industrial. El vídeo, por ejemplo, es una materia prima recurrente en muchos de estos trabajos; y los materiales tradicionales rara vez son los protagonistas, aunque también se utilizan algunas veces elementos naturales en su estado bruto - agua, tierra, piedras, etc -, como ya hicieron los artistas conceptuales.

Por último, la propuesta neo-conceptual ha sido la que ha llevado a sus últimas consecuencias el proceso conceptualizador

⁶⁴. Un ejemplo claro de esta postura es un artículo escrito por la crítica de arte Mary Anne Staniszewski (1989), que se titula precisamente "Neo-conservadores y neo-conceptuales". También es sintomático el artículo de Pilar Rubio (1989) titulado "Nostalgia".

⁶⁵. Por objeto "real" entiendo cualquier producto generado desde la cultura material: desde el mobiliario urbano y el objeto de diseño hasta la realidad "efímera" e "incidental" que sucede a nuestro alrededor.

del arte, al dar prioridad absoluta al discurso teórico frente a la especificidad de la práctica artística⁶⁶.

4.1.1.3.2. ENSAYO INTERPRETATIVO SOBRE UN ASPECTO CONCRETO DE LA MANIFESTACION DEL POSTMODERNISMO EN LAS ARTES PLASTICAS, A PARTIR DE LA PERSPECTIVA PLANTEADA.

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

He escogido el Neo-Geo, una de las manifestaciones de lo que he denominado más arriba el "segundo postmodernismo", para elaborar una interpretación de su estrategia apropiacionista a partir del análisis de su retórica compositiva.

El objeto de estudio es la reapropiación de la tradición geométrica del arte moderno, por parte del Neo-Geo, desde su origen en las vanguardias rusas hasta el "Minimal art" (el último movimiento "moderno" - versus "postmoderno" - que tuvo la geometría como factor clave en su obra)⁶⁷ Ello supone la prolongación de la actitud revisionista (Max Faust, 1987) que ya fue puesta en práctica por los "neo-expresionistas" alemanes desde principios de los años 70, aunque se hiciera público bastante más tarde.

He reducido el campo de estudio a la reapropiación del Minimal Art - dejando en la periferia el tratamiento de la reapropiación de las vanguardias rusas, el neo-plasticismo, etc - por tres razones: la **primera** es de carácter metodológico, pues la delimitación de un objeto de estudio concreto permite una interpretación con más matices, que puede ofrecer un modelo más rico para posteriores estudios; la **segunda** razón se basa en el hecho de que el Minimal Art se hace eco de toda la tradición abstracta anterior en una serie de factores que convergen en el adjetivo que lo denomina : mínimo; la **tercera** es de carácter circunstancial: el Neo-Geo es la continuación cronológica del

⁶⁶. Esta cuestión ha sido desarrollada en el apartado 4.1.1.0.

⁶⁷. Este estudio ha tomado como referencia, dentro del abanico de los distintos medios utilizados en el arte contemporáneo, el medio pictórico, por las razones ya mencionadas en el apartado 4.1.1.3.0.

Minimal Art si circulamos por el camino de la tradición geométrica, lo cual hace más pertinente tomar como ejemplo dicha reappropriación.

El Minimal Art propiamente dicho cuenta con más representaciones en el terreno de la escultura y la instalación que en el de la pintura. Esto puede parecer paradójico frente al hecho de elegir justamente este movimiento para un cotejamiento estético y plástico con las pinturas Neo-Geo, pero no lo es si nos situamos en un plano mentalista y no solamente formalista: el Minimal Art sintetiza gran parte de la tradición abstracto-geométrica y emite una poética propia, que es la que aquí examinaremos en relación con el Neo-Geo.

Ya hemos hablado ampliamente del papel del retorno a la pintura en el postmodernismo, que afecta igualmente al Neo-Geo. Por esta razón constreñiré el parangón, dentro de lo posible, a las manifestaciones pictóricas, dejando la escultura y la instalación para un posible estudio ulterior relacionado con el llamado arte neo-conceptual.

Es curioso analizar el entorno histórico de ambos movimientos para ver que los dos surgen como reacción a una tendencia expresionista vigente, donde la pintura es el medio protagonista. Y ambos dan lugar a una tendencia conceptual, donde la escultura y la instalación toman protagonismo sobre la pintura. Tanto el Minimal Art como el Neo-Geo tienen sus primeras manifestaciones en la pintura, aunque en seguida deriven hacia la tridimensionalidad. Es un momento "puente" donde se elaboran las respectivas poéticas, sobre un terreno que permite mayor velocidad de ejecución y mayor oportunidad de reflexiones encadenadas sobre lo que se está construyendo. Las pinturas Minimal y Neo-Geo son, frente a los proyectos que las suceden respectivamente, ante-proyectos de alto grado de reflexión teórica donde se delimitan las estrategias de trabajo y las posturas estéticas que formarán el corpus poético de aquéllos.

Lo primero a señalar es el origen común de ambos movimientos: la tradición geométrica y racionalista, latente y manifiesta a lo largo de toda la historia del arte, que se apoya generalmente en el axioma "menos es más", tanto respecto a los materiales, la forma, el color, como el deseo de síntesis, simplicidad y alejamiento de experiencias de corte naturalista o expresionista, pertenecientes a una tradición empática. Esta reacción anti-expresionista se basa en una nueva mirada al orden formal y en un sentido clásico de la contención. Estas declaraciones de Donald Judd (1965), cuando todavía era pintor,

constatan lo dicho:

"Supongo que una de las razones de que mi obra sea geométrica es el deseo que tengo de que resulte simple, sencilla; por otra parte, busco también resultados no-naturalísticos, no-imaginativos y no-expresionistas"

Dentro de esta tradición geométrica, el arte Minimal se concentra en el problema de la **serialidad**, que Paul Klee ya había identificado, denominándolo "orden dividual", como una de las dos posibilidades de agrupación formal de la superficie pictórica frente a la agrupación individual. La agrupación dividual o estructural consistía en la repetición de elementos iguales, mientras que la individual era una organización basada en la desigualdad y la diferencia. Marchán Fiz (1985a) ha argumentado que la episteme del siglo XX conduce a la agrupación estructural a través de dos conductos:

A. La pervivencia de la episteme clásica en la modernidad lleva a la contemplación de la medida y el orden, conceptos del racionalismo clásico, desarrollados a lo largo de la filosofía desde Descartes a Leibniz. El Minimal Art canaliza este interés mediante el culto a los "principios primeros" de cada arte.

B. El reciente retorno al lenguaje, enfatizado por Foucault. Desaparecen ya con Diderot los mecanismos de la semejanza (entendida como imitación), y la "belleza" pasa a identificarse con la **percepción de las relaciones**. Delaunay, Mondrian, Klee, Kandinsky, Van Doesburg, etc, proclaman la **poética de la forma significativa**. Las nociones abstractas, los primeros principios de la razón ilustrada, son suplantados por los universales sintácticos de la razón tecnológica, los cuales se producen a partir de sistemas que propugnaban no sólo una formalización sino una matematización de lo artístico a través de la combinatoria y la estadística.

Aquí se consuma el replegamiento del arte sobre sí mismo, sobre su estructura immanente, una vez abierta la brecha cada vez más infranqueable entre el arte y la realidad, "como si no tuviera otra ley que afirmar más que su existencia escarpada, ni nada que decir, a no ser su propia forma" (Marchán Fiz, 1985a)

De ahí la afirmación constante del Minimal Art del carácter **no referencial** de los "objetos" que producen, para los cuales

niegan toda relación de alusión o ilusión de lo externo. El título más común de sus obras es "Sin título". La paradoja de esta postura está en que cayeron en lo mismo que sus predecesores a los que criticaban: el hermetismo semántico, que tanto puede venir dado por una interpretación trascendentalista en exceso como por una negación a cualquier tipo de interpretación. Así, cuando Stella proclamaba el anti-dogmatismo de sus cuadros negros, estaba produciendo el mismo efecto que Pollock, cuando casi entraba en trance girando sobre sus telas.

Al ser acusados de reduccionistas, los artistas Minimal argumentan que su práctica apuesta por el enriquecimiento a través de concepciones inexploradas del objeto, la forma, el espacio, el color, los lazos con el espectador, etc.

Respecto a la acusación de racionalistas, el minimalismo reconoce que no abdica de un cierto pensamiento lógico, pero que se siente más seducido por la génesis, por la constitución de los órdenes como series empíricas (Marchán Fiz, 1985a)

Algunos artistas Neo-Geo han continuado titulando sus obras "Sin título" (Rockenschaub, Armleder), pero este gesto funciona más como una manera, un guiño al pasado, que como un deseo de no-referencialidad. En mayor o menor medida, una pintura Neo-Geo forma parte del discurso cultural que la rodea, haciendo alusiones al lenguaje del control económico y político - códigos publicitarios - (Matt Mullican, G. Rockenschaub); al lenguaje de la informática - de hecho, los cuadros de Federle, por ejemplo, han sido computerizados -; a la historia del arte (Halley, Taafe, Schuyff); a la máquina y el diseño industrial; poniendo en duda los modos de autoría aceptados; re-codificando el medio ambiente físico (Mullican, Halley, Tim Rollins), etc. La super-competencia del "espectador ideal" está tan desarrollada a causa del bombardeo de la publicidad de todo tipo, que el Neo-Geo puede permitirse trabajar con la mínima codificación, obteniendo la suficiente producción de información, versus redundancia. Le bastan recursos mínimos para condensar significaciones nuevas en significantes ya codificados hace tiempo, o significantes provenientes de la iconografía actual que le rodea. Al igual que el "Sin Título", esos significantes se utilizan como maneras, que sirven de tapadera - y a la vez de soporte - de las recontextualizaciones inferidas.

A diferencia del Minimal Art, el Neo-Geo sí cree que tiene algo que decir, y utiliza todo aquello que le brinda el propio sistema cultural del que ha surgido para minarlo desde dentro en la medida de lo posible. Podríamos hablar, de algún modo, de "sub-contra-publicidad".

Se refuerza la arbitrariedad reivindicada por el Minimal. La polisemia generada por las pinturas Neo-geo viene del campo semántico y no del morfológico-sintáctico, como podía ocurrir todavía en las obras del Minimal. No se hace referencia a una abstracción de una realidad física o espiritual, sino a otra abstracción, a otra imagen o pintura. Son, como dice Max Faust (1987), "pinturas de otras pinturas".

Respecto a la cuestión de la agrupación formal, se observan también diferencias en las pinturas Neo-Geo, donde la negación estricta del fondo y figura por parte del Minimal Art se disuelve para dar paso al tipo de discurso referencial del que ya hemos hablado.

Las pinturas Neo-geo han marcado una nueva postura respecto a la polémica de "arte como objeto/arte como concepto".

El Minimal Art, junto con el Pop Art, reivindicaba la idea y el proceso por encima del resultado final; pero al negar toda interpretación del propio objeto artístico, su presencia se convertía en lo único real.

De estas dos tendencias surgió el arte conceptual, que relativizaba la obra de arte como objeto que puede comprarse y venderse, defendiendo el arte como idea, a la vez que afirmaba (Beuys fue el principal portavoz) que cualquier persona podía hacer arte, y cualquier situación perteneciente al contexto circundante podía ser considerada arte si el espectador así lo percibía. El resultado de todo ello fue una producción interdisciplinar, muy distinta al objeto de arte puntual, tal como se había entendido hasta entonces. Los happenings de los 50 y 60 podrían considerarse precedentes de esta concepción del arte. El Minimal Art había empezado a plantear el tema con sus instalaciones, pero las unidades idénticas que se presentaban física y espacialmente separadas, formaban un todo indivisible que conservaba todas las propiedades del objeto en sí.

El Neo-Geo, menos acalorado y más cínico, como consecuencia de la experiencia que las últimas décadas le ha proporcionado, no se adscribe ni al "objeto en sí" ni al "arte como idea", sino que supera ambos polos dialécticos en una posición que se vale del "simulacro" de la mercancía como epidermis formal de su obra, pero que utiliza a fondo todo el bagaje del arte conceptual para dotar a su mercancía de una aliorreferencialidad contextual que le retorna a su medio ambiente cultural, afectándolo en la medida de lo posible con una crítica subliminal.

La principal diferencia entre los neo-expresionismos y el Neo-Geo que le precedió en las portadas de las revistas de arte está en que los primeros no llevaron el simulacro tan lejos, y

su forma todavía se alimentaba de las formas de significación de la historia oficial del arte. El Neo-Geo se metamorfosea completamente en mercancía e intenta minar a la vez el sistema que la ha hecho posible, creando una tensión crítica que es de apreciar en nuestros días.

Aunque los representantes del Minimal art no se autoidentificaban como grupo, había muchas ideas que la mayoría de ellos compartían. Había un compromiso político, en la medida en que querían "crear actualidad concreta percibida en el "tiempo real" del presente inmediato". La mayoría se autodefinían como "fabricantes de objetos", retomando esta postura del constructivismo ruso; desde esta visión, se entiende mejor la concepción inmanente y literal que tenían del objeto de arte, así como su interés por el objeto en sí, que es el motor generador de todos los factores que construyen su poética. La crítica que sigue es coetánea del Minimal Art y fue dirigida a las pinturas de Noland:

"La desaparición de las jerarquías, el carácter no-relacional, junto con el formato, parecen conferirle un valor sorprendente de realidad, acentuar la naturaleza objetual del cuadro como entidad autónoma, desprovisto de ilusionismo o, tan sólo, del que se desprende del soporte físico y literal de la pintura".

La pintura Neo-geo también participa de esta naturaleza objetual en su aproximación al diseño gráfico y en la codificación del medio ambiente físico-cultural, lo cual rompe de nuevo el mito del artista divo que el neo-expresionismo había resucitado.

La autoimposición Minimal de trabajar con una retórica compositiva basada en lo "mínimo" les conduce a un interés especial en los procesos y procedimientos:

A. Se trabaja a partir de objetos modulares seriados y sus relaciones. Muchas veces, los proyectos son encargados a otras personas. Ello conlleva connotaciones anti-personalistas, evoca la figura del trabajador-fabricante, trastoca el sentido tradicional de la originalidad y la creatividad.

B. Los materiales utilizados suelen provenir de la industria, introduciendo la utilización de nuevos soportes - en pintura, Ryman trabajó sobre muchos materiales, entre ellos,

masonita, tablero bristol, papel encerado, papel ondulado, vinilo, fibra de vidrio, acero y cobre. Esta aproximación a los materiales industriales facilita una mayor libertad de formatos, y hace que el marco pierda, a menudo, todo sentido.

C. De la factura industrial, los objetos Minimal adoptan los márgenes limpios y las superficies pulidas, así como una gran preocupación por los acabados. Uno de los nombres que recibió este movimiento fue el de "Hard edge" (borde duro).

D. Las cualidades planas del espacio bidimensional se subrayan. Hay una gran homogeneidad entre los elementos plásticos que conforman la obra (tanto bidimensional como tridimensional). Se sacrifican las cualidades del color, textura y afinidad intuitiva en aras del tratamiento del intervalo y la secuencia, el ritmo y la estructura, la sucesión y la continuidad. Esta austeridad y falta de espectacularidad buscadas son compensadas por la aplicación de las leyes de la Gestalt - que otorgan a los resultados gran poder visual - y el gran tamaño de las obras.

El medio Minimal por excelencia es la instalación tridimensional, ya que en ella se hace posible explicitar al máximo la estrategia descrita. En apariencia, los objetos del Minimal se parecen mucho al mobiliario modular, aparatos caseros y la austeridad de la arquitectura funcional. Al ejemplificar "lo estándar, la repetición y la repetibilidad" (Declaración de Morris), reflejan fielmente el ethos de la sociedad industrial de Occidente. Es la metodología de las ciencias aplicadas la que sustenta estos trabajos. También se le llamó la estética de la limpieza... En la pintura, este aspecto no logró radicalizarse y gran parte de sus obras conservan todavía un lirismo muy fuerte.

Las pinturas Neo-Geo se desprenden totalmente de ese lirismo, y así como las esculturas Minimal evocaron el diseño industrial, las pinturas Neo-Geo evocan el diseño gráfico, que es el arma fundamental de la publicidad actual, de la cual toman también su lenguaje y su metodología.

Un aspecto nuevo aportado por el Minimal fue la importancia otorgada a la percepción de la obra, y por tanto al **espectador**. La estrategia de percepción parte de un vacío semántico-plástico que lanza al espectador a una reflexión intelectual, puesto que la primera percepción visual no le ha llevado a ninguna conclusión. Y eso es precisamente lo que busca el Minimal: un significante "tedioso", no enfatizado ni jerarquizante (no fondo

y figura), sin un punto principal donde apoyar y resguardar la mirada del espectador. El objeto ha de actuar como un espejo que devuelve una imagen estructurada y a la vez vacía, del propio individuo que lo mira. Una imagen de meditación, serenidad y comodidad⁶⁸. La obra Minimal no pretende plantear problemas visuales, sino soluciones visuales a problemas intelectuales. Se valora el intelecto por encima de las emociones y sensaciones puramente visuales. La obra pretende "interesar", "ser interesante"⁶⁹. La composición es el soporte físico-visual de la idea, de modo que la razón de ser de la obra sobrepasa dicho sentido compositivo. En términos estrictos, el Minimal Art se declaró no-compositivo, en el sentido tradicional del término composición. Pero si acordamos que los conceptos de serialidad, ritmo, estructura, secuencia, etc, pertenecen a la composición en un sentido actual, podemos afirmar que ésta es la piedra de toque del Minimal Art, así como también lo es del Neo-geo, aunque las significaciones que provocan unos y otros sean muy distintas.

El Neo-Geo ha asumido de lleno - y mucho más radicalmente que el Minimal - la percepción distraída o mirada rápida sobre la obra de arte. En nuestra cultura visual se ha cumplido la profecía de P.Valéry (1934:105):

"Así como entran el agua, el gas o la corriente eléctrica en nuestras habitaciones, gracias a un esfuerzo casi nulo, a pesar de que vienen de tan lejos, para atender nuestras necesidades, del mismo modo nos proveeremos de imágenes y de secuencias de sonidos que se manifestarán con el gesto más pequeño, casi con una señal, desapareciendo en seguida".

Frente al interés del Minimal Art por obligar al espectador a una reflexión de la que no definieron sus características, el resultado real fueron objetos de arte autónomos que sentaron las bases de una nueva poética visiva, actualmente recuperada por el

⁶⁸. Esta idea de percepción se asemeja a lo que Benjamin (1936) llama percepción "distraída" en el caso del cine y la arquitectura. Benjamin afirma que desde que la cultura occidental ha entrado en la era de la reproductibilidad técnica, el arte que produce ha de provocar una percepción distinta, donde no es el espectador el que se zambulle en la obra -olvidándose de sí mismo-, sino que es ésta la que queda atrapada en la percepción cotidiana del espectador -olvidándose de sí misma-.

⁶⁹. Precisamente fue el arte Minimal el que provocó en la crítica el uso de este nuevo adjetivo.

Neo-Geo en un contexto que incluye guiños metalingüísticos y simulacros, llevándonos a un terreno alio-referencial (versus autonomía del arte, autorreferencialidad). Se traspasa la mera referencia manifiesta a la realidad industrial para crear discursos con ella.

Ya no es necesario encargar las obras a otros, puesto que la idea del objeto de arte como mercancía y como idea proyectual a la vez está madura en la década de los ochenta entre los círculos productores de objetos artísticos.

La obsesión por el ritmo y la estructura es utilizada para la producción de un código lingüístico-visual que nos permite entrar en otros círculos de contextualización más amplios.

El ethos del hombre industrial alienado se sustituye por un "sujeto roto" irónico-cínico. La austeridad de color, tacto, etc, ya no es necesaria. Las pinturas Neo-Geo engloban todos los recursos para conseguir la máxima seducción en sus obras, aunque la estrategia siga siendo la claridad, el orden y la simplicidad.

La globalidad Minimal proporcionada por el orden estructural queda sustituida por una jerarquía composicional interna (orden individual) en el Neo-Geo, en la cual se insertan los elementos para ese discurso subyacente que provoca la doble lectura, formal y alegórica a la vez, propia del postmodernismo.

El Neo-Geo también se ha alimentado del Pop art, la otra cara del arte de los 60, cuyos objetos guardan más semejanzas con los del Minimal Art de lo que pueda parecer a primera vista :

- Amplitud del formato.
- Preferencia por las figuras o imágenes simples y planas.
- Colores plásticos y brillantes.
- Utilización de materiales industriales e imágenes banales.

- Oscilación entre lo indecible y lo innominado.
- Nitidez y precisión en los contornos.(hard-edge).
- Carácter frío (Cool art) y objetivista.
- Estructuras de repetición.

La pura objetualidad inobjetiva del Minimal Art y la pura reproducción de la realidad cultural por parte del Pop art intercambian a menudo sus papeles.

El Neo-Geo es, en definitiva, consecuencia del cambio de perspectivas ético-estéticas: del paso de las rigideces estructuralistas a las estéticas más recientes de la interpretación. El arte de los años 60 sintonizaba con una visión internalista,

la misma que había generado los mecanismos propios de la lingüística, la matemática, la filosofía y la ciencia. El arte de los años 80 sintoniza con una visión externalista, la misma también que ha generado la corriente indeterminista de la nueva ciencia y el protagonismo del azar, así como las teorías postestructuralistas, la filosofía del deseo y la poética del postmodernismo.

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

Terminábamos el subcapítulo dedicado al concepto de autonomía del arte con un apartado en el que afirmábamos la "aceptación del estadio de autonomía como único ámbito posible de desarrollo del arte" en la década de los ochenta.

Pero vamos a darle la vuelta a la cuestión, y con ello terminaremos también este subcapítulo.

Es cierto que el arte, tal como lo entendemos en nuestro mundo post-capitalista, sólo puede existir dentro de la institución si no quiere quedar disuelto en la praxis cotidiana y perder sus atributos privativos. El resultado de ello es que el sentido social del arte así entendido está en franco retroceso, y la razón hay que buscarla tanto dentro como fuera de él.

En la segunda década de los años ochenta, con el auge y desarrollo de la llamada propuesta neoconceptual, los objetos artísticos se han ido pareciendo cada vez más a los objetos no artísticos. Este hecho queda definitivamente patente en las exposiciones organizadas fuera de un recinto cerrado.

Mi primera experiencia en este sentido fue la visita a la exposición de escultura pública de Munster (Alemania), en 1987. Hay que empezar diciendo que la propia propuesta planteaba la imbricación de los objetos artísticos con la ciudad, pero esto no cambia el resultado del fenómeno. Era absolutamente difícil para el espectador diferenciar la mayoría de los objetos artísticos en el entorno de la ciudad, y en el mejor de los casos, se podían distinguir por eliminación: si no es un cartel publicitario convencional, puede que sea un objeto artístico. ¿Qué lectura podemos hacer de ello?

Está claro que la obra de arte ha perdido en este caso su

carácter espectacular y especular. Es un arte "burbuja", que sólo conserva su vida aislado del exterior. Pues en este exterior hay demasiadas imágenes, objetos y espectáculos, reales y virtuales, que lo eclipsan.

El cine nos hace vivir otras vidas, nos hace pensar sobre la nuestra, desencadena en nosotros fuertes emociones. La publicidad audiovisual está alcanzando unas cotas plásticas altísimas, despierta nuestros deseos, nos hace soñar. Las vallas publicitarias son imágenes muy potentes, llenas de sugerencias y dobles lecturas, incluso críticas en algunas ocasiones (Benetton). La televisión transforma en muchos casos la vida cotidiana, nuestra privacidad. Los conciertos musicales son experiencias a menudo inolvidables, que todavía resuenan en nuestros oídos al día siguiente. Con los ordenadores, las cámaras fotográficas y los vídeos domésticos, el espectador tiene un papel activo en la generación de imágenes y puede desarrollar su propia sensibilidad.

¿En qué consiste entonces la diferencia entre todos estos medios de expresión y los medios "artísticos"? Y si la hay ¿quién sale perdiendo en la comparación?.

El argumento estético es imposible de mantener, pues la calidad de todos estos proyectos es perfectamente equiparable y a menudo incluso superior: tanto los presupuestos como las presiones reales para conseguir un resultado óptimo son inmensamente superiores. Antes el artista estaba involucrado en las mayores inversiones de su tiempo. Ahora trabaja en solitario y se cuenta con él esporádicamente en los grandes proyectos.

Queda pues el argumento ético, en el que habremos de diferenciar dos puntos de vista: el del artista y el del mercado del arte.

Desde el punto de vista de la propia práctica del artista, sí podemos considerar una diferencia entre los dos ámbitos, como ya hemos argumentado más arriba: la práctica artística supone a priori un eco de la actitud ética frente al mundo. Aunque se puede objetar que este mismo argumento puede aplicarse también a un trabajo publicitario o a una película, y realmente es así.

Desde el punto de vista del mercado del arte, la única diferencia es el tipo de cliente. El prejuicio sobre la comercialidad no tiene aquí sentido, pues, más o menos directamente, todo objeto, artístico o no artístico, busca su reconocimiento como objeto deseable y adquirible. El mito de la marginalidad romántica se ha ido disipando y ya no se cumple en el artista del postmodernismo. El margen ya no existe en una sociedad que se hace llamar democrática.

Por otro lado, el deseo de posesión de un objeto preciado ya no necesita tampoco consumarse con el arte. Nuestra sociedad

de consumo ofrece infinitas posibilidades en este sentido, en las que realmente se consuma y se consume este deseo.

Así pues, ¿qué le queda al arte? Una pintura original sigue teniendo un "aura", pero muchas otras auras más accesibles y no menos deseables conviven en la misma galaxia social. En una sociedad de masas en la que el ciudadano medio es el protagonista estadístico, el arte de los que están por encima y por debajo de este punto medio tiene una presencia ínfima que sólo toma cuerpo cuando llega a esa franja central. Cuando Mondrian llega a la campaña "Studio" de L'Oréal y los graffitti del metro a los diseños textiles se produce esta encarnación en lo que Burger ha llamado la "praxis vital".

El arte autónomo sigue existiendo en el postmodernismo en la medida en que se funde con esta praxis vital a través de los medios de expresión de masas.

6. BALANCE FINAL Y CONCLUSION

6.0. El problema principal con el que me he topado en este trabajo ha sido el hecho de que éste no partía del planteamiento de un ejercicio metodológico, sino de una pregunta real que yo necesitaba contestar. Y la realidad es siempre demasiado compleja.

La pregunta, como ya dije al principio, era la siguiente ; **Qué propuesta ético-estética se esconde tras la postmodernidad, desde la perspectiva de las artes plásticas, y en concreto desde la pintura?**

En un principio, pensé en un trabajo absolutamente interdisciplinar y panorámico, en el que quedaran explicitadas todas las conexiones entre las diferentes disciplinas que tan sugerentes me parecían y que me hacían imaginar un universo fantástico de conocimiento, donde la respuesta a mi pregunta aparecía como una gran constelación de planetas que se extendía como una gran red cubriendo la propia vida.

Pronto descubrí que este universo era realmente fantástico, aunque no en el sentido que yo creía, sino por su condición de espejismo. Ese espejismo era el que me había estimulado a trabajar, pero cuanto más quería acercarme a él, más inaccesible, aunque no irreal, me parecía. Un espejismo es la imagen de una realidad que existe, pero no allí donde uno se la imagina; falsamente aparece al alcance cuando en realidad no es cierto; las fuerzas se van agotando en el esfuerzo vano de llegar hasta allí.

Al acercarme a esa constelación que había discernido de lejos iba perdiendo mi perspectiva y veía que esos planetas que había visto tan claros desde lejos se me aparecían opacos, llenos de misterios.

La contradicción del trabajo de un artista, desde que el arte se erigió en autónomo frente al conocimiento y la ética, radica en la difuminación de los límites de su campo de saber. Esta contradicción está implícita en todo programa pedagógico de Bellas Artes. Y también de ahí surge la polémica sobre qué tipo de investigación es el adecuado para un estudiante de Bellas Artes que quiere enfrentarse a una tesis.

El artista se enfrenta a la responsabilidad de dar sentido a su trabajo en relación con el entorno siempre cambiante que le rodea. Su misión se parece a la de un pararrayos, que absorbe la energía de los rayos y la descarga en la tierra. Lo que ve el espectador en una obra de arte es el momento mágico en que el

rayo alcanza el pararrayos y éste lo absorbe. La práctica artística se podría regir por la misma metáfora.

El problema aparece cuando el artista quiere explicitar sus preocupaciones por la vía de la escritura académica, y descubre que no está preparado para ello. El sistema del pararrayos funciona sobre la tela, pero no sobre el papel.

Había abandonado pues la idea de una perspectiva estrictamente interdisciplinar y panorámica, para la que no estaba preparada ni por curriculum ni por carácter, y en la cual no creía que pudiera hacer ninguna aportación.

Finalmente, encontré un lugar desde donde pensar, y que no era otro que en el que siempre había estado: el planeta de las artes plásticas. Ese lugar estaba ya demarcado en mi pregunta inicial, pero me había desviado cegada por la inmensidad de mi constelación. El único problema que tenía es que la había estado mirando desde ninguna parte. Cuando me instalé definitivamente en mi pequeño planeta, todo se aclaró. Mi investigación podía ser interdisciplinar, siempre que hubiera un lugar a donde volver. Mi aportación había de buscarla en mi posición peculiar, en el pararrayos. Era la propia función del pararrayos el foco de mi trabajo, y no los rayos que llegaban a él.

Es así como se configuró definitivamente el perfil de mi tesis: se trataba de acercarse al fenómeno de la postmodernidad desde las artes plásticas. Y lo que había de quedar dibujado al final de la investigación no era la propia postmodernidad en toda su complejidad, sino cómo ésta había dibujado la propuesta de las artes plásticas en la década de los años ochenta.

Al mismo tiempo que se aclaraba el perfil de la investigación, se iba estructurando el índice en función de las necesidades reales que iban apareciendo y tomando orden de prioridad.

En primer lugar me pareció imprescindible, tanto desde un punto de vista sincrónico como diacrónico, dejar constancia de la complejidad inherente a la interpretación y uso del término "postmodernismo" (Cap.1).

En segundo lugar, necesitaba hacer un trabajo arqueológico sobre los conceptos de modernismo y vanguardia, para ver en qué medida definían y contradefinían el término "postmodernismo". ¿Cómo era posible definir el postmodernismo si no era por oposición al término del que había tomado distancia interponiendo el prefijo "post"? También vi la necesidad de comparar el término "postmodernismo" con el de "tardomodernismo" para agotar al máximo las posibilidades de definición del fenómeno y

profundizar en su dimensión crítica (Cap.2).

Una vez estudiada la propuesta del modernismo, había dos conceptos que aparecían como puntales sobre los que se había generado la posibilidad de una alternativa: la concepción del tiempo a través del concepto de historia y la concepción del espacio social del arte a través del concepto de autonomía. El análisis y cuestionamiento de estos dos conceptos constituía el tercer bloque de esta investigación (Cap.3).

Así que, al final, no fue hasta este cuarto y último bloque cuando ya me sentí a punto para entrar en el ojo del huracán: la propuesta del postmodernismo en sí misma. Y sólo en el último subcapítulo, aunque también el más extenso de todos, se trataba definitivamente el tema central: "Un ensayo interpretativo sobre la manifestación del postmodernismo en las artes plásticas". Aquí es donde el modelo del pararrayos ha tenido un papel fundamental, aportando un carácter interrelacional y en cierto modo intuitivo a todo el subcapítulo. Confío en que, como decía Alberto Cardín, la intuición haya cumplido mínimamente ese papel dinamizador que se espera de ella.

6.1. De entre todas las **observaciones de carácter metodológico** que he ido haciéndome a mí misma a lo largo del proceso investigador, hay dos de ellas que, por la importancia que considero que tienen para el resultado final de esta tesis, querría comentar brevemente.

6.1.0. La primera de ellas es la presencia de lo que denomino "**equívoco virtual**", es decir, aquél equívoco que siempre está a punto de producirse en el proceso de interpretación tanto de las fuentes bibliográficas originales como de las secundarias. En todo nuevo acto de lectura existe, además del proceso metamórfico activado por el propio acto interpretativo sobre el texto original, un ingrediente de "equívoco virtual" que puede modificar en mayor o menor medida la intención del autor, a partir de la competencia e intenciones del lector. Esta situación se ve acentuada, a mi entender, por dos factores:

- la malversación semántica de ciertos términos que actúan como lugares comunes a través de la mayor parte de la bibliografía.

- el efecto de metonimia por el cual se identifica la parte con el todo y viceversa.

Un ejemplo claro del primer factor, en nuestro caso, son todas las situaciones de equívoco provocadas por la tríada modernismo-postmodernismo-vanguardia. Es cierto que el contexto de los enunciados suaviza esta falla, pero la falta inevitable de un consenso genera equívocos evidentes. Gran parte del esfuerzo de esta tesis ha consistido en intentar detectar y explicitar estos equívocos en la medida en que cortocircuitaban la comunicación de enunciados sobre una misma cuestión, dificultando el diálogo entre distintas posturas. Esta preocupación explica la función pragmática - a parte de la simbólica, en relación con la metáfora del collage¹ - que las citas tienen en esta investigación: servir de referente e interlocutor en el hilo argumental del discurso.

Este "equívoco virtual" ha sido también uno de los argumentos esgrimidos a la hora de afirmar que el postmodernismo debía al concepto de vanguardia más de lo que quería o podía reconocer.

El subcapítulo 1.1. titulado "La familia de los "post"" también pretendía en cierto modo trabajar con esta situación, construyendo una red de significación donde ubicar las diferentes acepciones de los términos vinculados al prefijo "post" y la raíz "modern".

También en el capítulo 2 esta preocupación se hace recurrente, por el propio objetivo que lo organiza: "definir el término "postmodernismo" por oposición" a otros términos.

Respecto al efecto de metonimia, he intentado en todo momento tenerlo en cuenta, quedando especialmente patente en el apartado 0.6.0 titulado "El mapa: niveles de construcción de la realidad".

Pienso que la conciencia de esta problemática, en especial en este momento histórico marcado por la omnipresencia aparente de la información y por la hiperproducción de discursos, es esencial no sólo para poder abordar cualquier investigación, sino para ser adoptado como punto de partida de los sistemas pedagógicos universitarios.

6.1.1. La segunda cuestión que quería comentar puede aplicarse más directamente al ámbito de las artes plásticas. Se trata del concepto de "autocomprensión del artista". A lo largo del proceso de trabajo he ido constatando las diferentes perspectivas desde las que se puede construir un relato sobre las artes plásticas, decantándome finalmente por la perspectiva desde la que los actantes del arte reconocen su posición ético-estética, se auto-comprenden, se auto-reconocen. Es éste un

¹. Ver apartado 0.4.0.: El collage como metáfora del proceso de trabajo.

relato donde predominan las intenciones y los proyectos sobre los resultados fácticos de éstos y sobre su influencia en el grupo social al que pertenecen; es decir, un relato ordenado a partir de la intencionalidad del emisor. Como ya he comentado anteriormente en un punto de mi investigación, el uso que se hace de las ideas del artista, de estas "auto-comprensiones", a menudo es equívoco y fatal. Pero ello no priva de que esta perspectiva tenga un valor intrínseco y absoluto, ubicado en lo que denomino el plano "ético-estético" del fenómeno artístico, es decir, en la producción de alegorías. En este del artista". A lo largo del proceso de trabajo he ido constatando las diferentes perspectivas desde las que se puede construir un relato sobre las artes plásticas, decantándome finalmente por la perspectiva desde la que los actantes del arte reconocen su posición ético-estética, se auto-comprenden, se auto-reconocen. Es éste un relato donde predominan las intenciones y los proyectos sobre los resultados fácticos de éstos y sobre su influencia en desde sus inicios en 1987, han ido apareciendo **constelaciones de preguntas** entroncadas - más o menos directamente - con el tema central, que no han podido ser desarrolladas en la medida en que por sí solas ya hubieran generado suficiente material para una o varias tesis. De entre ellas, destacaría ahora estas tres:

A. El desarrollo del papel que ha desempeñado el arte a través de la historia de Occidente, y su definición por oposición al papel del arte en las culturas primitivas. El origen y desarrollo de las ideas principales de la modernidad de Occidente, y cómo éstas fueron trasvasadas al ámbito artístico. Un parangón entre las propuestas pre-moderna, moderna y postmoderna del arte en la cultura occidental. El origen y desarrollo, a través de la historia de la filosofía y de la estética, de las categorías conceptuales que dan cuerpo a la propuesta del arte "postmoderno".

B. El problema de las dos culturas: las ciencias nomotéticas e ideográficas. La ideología de la ciencia moderna y la influencia de ésta sobre los presupuestos básicos del arte moderno. La influencia de la "teoría de la relatividad" (1905) sobre el nacimiento del pensamiento postmoderno. Un estudio de la posible relación entre las teorías de la ciencia y del arte en el período de la postmodernidad. El estudio de las concomitancias entre los presupuestos de la actual antropología y de la teoría "postmoderna".

C. La profundización en el aspecto de la psicología cognitiva que estudia la relación entre pensamiento y acción. Calibrado del problema metodológico que supone el grado de trasvase entre acción y pensamiento en la práctica artística.

Distancia entre el pensamiento del emisor y el del receptor, mediada por la acción artística, en el caso que nos ocupa. Discusión sobre el problema de la universalidad y comunicación de la percepción del arte, planteada por Kant en su "Crítica del Juicio". Efectos sociológicos y pedagógicos de las conclusiones extraídas.

6.3. Querría terminar este balance final explicando qué ha significado para mí escribir una tesis.

Pienso que el tipo de esfuerzo realizado ha sido un proceso paralelo al de mis años de formación e investigación en el ámbito de las imágenes, cuyo problema común, a mi modo de ver, es el de tomar conciencia de los límites de la propia libertad, de aprender a usarla.

El universo de las imágenes, igual que el de las ideas, se me aparecía como infinito e inasible al principio; y esa misma sensación de infinitud y complejidad era la que me fascinaba hasta tal punto que no podía pasara a la acción. Todo era posible, y ese era el problema.

Cualquier acción necesita seguir un recorrido de decisiones, y las decisiones significan usar la libertad para construir los propios límites. En mi caso, la escritura de la tesis ha significado la reafirmación de una serie de decisiones que esbozan un recorrido propio por la teoría del arte. La construcción de este recorrido implica una "autocomprensión", reconocer el propio posicionamiento "ético-estético".

Esta tesis es para mí un mapa de problemas reconocidos y aprehendidos, que me da una estructura para seguir estudiando y reflexionando sobre "el arte y su circunstancia" en el futuro. Es un ejercicio parco todavía en algunos aspectos, pero que me ha enseñado - y es en este sentido en que lo considero una experiencia positiva - a enfrentarme al magma vertiginoso del conocimiento verbalizado - versus imaginado - y a situarme activamente ante él.

6. BIBLIOGRAFIA

[Los títulos que aparecen entre corchetes son la traducción del título original de la edición.]

[El año que aparece entre paréntesis es el de la edición original, correspondiendo a las fechas proporcionadas en el texto de la tesis]

AA.VV.

(1979) **Diccionario del arte moderno**. Valencia, 1979: Fernando Torres Ed.

Adorno, Th.

["Qué significa acabamiento del pasado"], en su [Educación para la mayoría de edad]. Francfort, 1970: G.Kadelbach.

Adorno, Th. y Horkheimer, M.

(1944) **Dialéctica del iluminismo**. Buenos Aires, 1969: Editorial Sur.

Argan. G.C.

(1970) **El arte moderno**. Valencia, 1984 (6a reimpresión): Fernando Torres Editor. 2 tomos.

Argullol, R.

(1983) **La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico**. Barcelona, 1987: Plaza & Janés Editores.

Arnheim, R.

(1969) **El pensamiento visual**. Barcelona, 1986: Editores Paidós Ibérica. Col. Paidós Estética.

Ballesteros, J.

(1989) **Postmodernidad: decadencia o resistencia**. Madrid, 1989: Ed. Tecnos.

Barón Thaidigsmann, J.

(1985) **La pintura alemana y los neoexpresionismos**. Cuadernos del Norte, 32 (Julio-Agosto 1985): 86-91.

Barth, J.

(1967) La literatura del agotamiento. *Calibano*, 7.

(1980) Literatura posmoderna. *Quimera*, 46-47 (1983): 14-21.

Bart R.

(1973) **El placer del texto**. México, 1984 (5a edición): Fondo de Cultura Económica.

Batt Ch.

(1747) **Les beaux arts réduits à un seul principe**. París.

Baudard, J.

(1983) **Simulations**. New York, 1983: Semiotext(e).

(1983a) **Las estrategias fatales**. Barcelona, 1984: Anagrama.

Baue:

(1976) **Historiografía del arte**. Madrid, 1980: Taurus Ed.

Baumen, A.G.

(1750-58) [**Aesthetica acroamatica**]. Frankfurt del Oder.

Bell

(1976) **Las contradicciones culturales del capitalismo tardío**. Madrid, 1989 (3a reimpresión): Ed. Alianza Universidad. Col. Ciencias Sociales.

Benj, W.

(1936) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en **Discursos Interrumpidos**. Madrid, 1973: Ed.Taurus.

Tesis de filosofía de la historia, en **Discursos Interrumpidos**. Madrid, 1973: Ed.Taurus.

Bonitiva, A.

(1986) Transvanguardia. **Cuadernos del Norte**, 36 (Mayo 1986): 24-27.

[Boyd, L.

(1953) **El Dignum de Bodie**. Historia universal de la Infamia. Barcelona, 1971: Plaza Juss, editores.

Bourdieu, P.

(1984) **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**. London, 1984: Routledge & Kegan Paul.

Bürge, J.

(1974) **Teoría de la vanguardia**. Barcelona, 1987: Ed. Península.

(1983) *Das Altern der Moderne*, von L.V. Friedeburg y J. Habermas (eds.), **Adorno-Konferenz, 1983**. Frankfurt a.M.: 177-197.

Burgi, J.

(1986) La ausencia de presencia: conceptualismo y postmodernismo. **Luego...**, 9 y 10 (Noviembre, 1987): 17-40.

Calabrese, O.

(1985) **El lenguaje del arte**. Barcelona, 1987: Ed. Paidós. Col. Instrumentos Paidós.

Calin, M.

(1977) **Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch**. Bloomington y Londres.

Camer D.

(1986) **L'Art i el seu Doble**. Panorama de l'Art a Nova York. Barcelona, 1986: Fundació Caixa de Pensions.

Cardá, J.

(1983-84) Apuntes de la asignatura "Antropología Cultural". Facultad de Bellas Artes de Sant Jordi.

(1985-86) Apuntes de la asignatura "Pedagogía". Facultad de Bellas Artes de Sant Jordi.

(1985) El efecto Rashomón de etnología. **Luego...**, 1: 31-39.

Colquhoun, A.

(1967) Typology and Design Method. **Arena. Journal of the Architectural Association** (Junio de 1967): 11-14. Reeditado en Charles Jencks/George Baird (1969): **El significado en la arquitectura**. Madrid, 1975: Hermann Blume Ediciones.

Cortázar, J.

(1968) **Rayuela**. Barcelona, 1981 (11a edición): Edhasa.

Cueto, T.

(1983) Aquella mirada "pop". **El País** (15 de Enero de 1983).

(1987) El caso de la televisión. **La Vanguardia** (24-4-87): 32.

Dabroi, M.

(1986) **Contrastes de forma. Abstracción geométrica, 1910-1980**. Madrid, 1986: Ministerio de Cultura.

De On F.

(1934) **Antología de la poesía española e hispanoamericana. 1882-1932**. Madrid.

Decorch.

(1986) El arte del pos(modernismo), en José Tono Martínez (coord.): **La polémica de la posmodernidad**. Madrid, 1986: Ediciones Libertarias. pp.119-124.

Deleu G. y Guattari, F.

(1972) **El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia**. Barcelona, 1973: Ed. Barral.

Denis.

(1890-1910) **Théories**.

Derri J.

(1967) **De la grammatologie**. Paris: Minuit.

(1978) **La verité en peinture**. París: Flammarion.

Living On: Borderlines, en **Deconstruction and Criticism**. Nueva York, 1979: Seabury.

(1983) **Apokalypse**. Graz/Viena, 1985.

Dilth W.

(1883) **Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften** [Ensayo sobre los fundamentos de las ciencias del espíritu], en **Gesammelte Schriften** [obras completas]. Leipzig/Berlín: B.G. Teubner. Vol.V.

[Versión en castellano: **Introducción a las ciencias del espíritu**. Madrid, 1956: Ed. Revista de Occidente.]

(1910) [La construcción del mundo histórico en las ciencias del espíritu], en **Gesammelte Schriften** [obras completas], Leipzig/Berlín: B.G.Teubner, vol.VII.

Ducha: M.

(1967) **Ingénieur du temps perdu**, entrevistas con Pierre Cabanne. 1967: Belfond.

Durini.

(1987) **Postmodernism or Post-colonialism Today. Textual Practice**, 1 (1).

Durkh. E.

(1894) **Las reglas del método sociológico**. Madrid, 1978: Ed. Morata.

Eagle, T.

Capitalism, Modernism and Postmodernism. New Left Review, 152 (1985):60-73.

Eco,

(1962) **Obra Abierta**. Barcelona, 1985: Ed. Planeta-Agostini.

(1983) **Apostillas a "El nombre de la rosa"**. Barcelona, 1985 (2a edición): Ed. Lumen.

Enzenberger, H.M.

(1962) **Las aporías de la vanguardia**, en **Detalles**. Barcelona, 1969: Ed. Anagrama.

Featherstone, M.

(1991) **Consumer Culture & Postmodernism**. London: SAGE Publications.

Ferry.

(1990) **Homo Aestheticus. (L'invention du goût à l'âge démocratique)**. Paris: Ed. Bernard Grasset. Coll. Le Collège de Philosophie.

Fiedler, L.

(1965) **The New Mutants**, en **The Collected Essays of Leslie Fiedler**. Vol.II. New York, 1970: Ed. Stein and

Day y en A Fiedler Reader. Nueva York, 1977. pp.189-210.

(1968) A Fiedler Reader. Nueva York, 1977.

Fontene, B.

(1688) Digresión sobre los antiguos y los modernos.

Foster. (Comp.)

(1983) La posmodernidad. (Título original: The anti-aesthetic: essays on postmodern culture). Barcelona, 1985: Ed. Kairós.

Foucault M.

(1967) Nietzsche, Freud, Marx. Barcelona, 1970: Ed. Anagrama.

Freund.

(1957) [Lo moderno y otros conceptos de tiempo en la Edad Media]. Colonia/Graz, 1957.

Friedrich E.

(1904) Novalis als Philosoph. Munich, 1904.

Fukuyama F.

(1989) ¿El fin de la historia? El País (24-9-89):10-11.

Fulmer.

(1985) Images of God: The Consolation of Lost Illusions. Londres, 1985: Chatto and Windus.

Gabli.

(1984) ¿Ha muerto el arte moderno? Madrid, 1987: Ed. Hermann Blume.

Garvill.R.(ed.)

(1980) Romanticism, Modernism, Postmodernism. Lewisburg/Londres/Toronto, 1980.

Gehlen.

(1957) L'uomo nell'era della tecnica. Milán, 1967: Sugar.

(1960) [Pintura en el tiempo. Sociología y estética de la pintura moderna]. Frankfurt/Bonn, 1960.

- Gleiza, A.
 Art et religion, art et science, art et production.
 1970: Présence.
- Gombr E.H.
 (1966) **Norma y Forma**. Madrid, 1984: Ed. Alianza Forma.

 (1979) **El sentido del orden**. Barcelona, 1980: Ed. Gustavo Gili. Colección Arte.
- Gössn E.
 (1974) "Antiqui" und "Moderni" im 12. Jahrhundert", en A.Zimmermann (ed.) **Antiqui und Moderni. Traditionsbewubtsein und Fortschritts-bewubtsein im späten Mittelalter**. Berlín/Nueva York, 1974.
- Graff
 (1979) **The Myth of the Postmodern Breakthrough**, en **Literature Against Itself**. Chicago, 1979: Chicago University Press. pp.31-62.
- Green, C.
 (1979) **Modern and Post-Modern**. **Arts Magazine**, (1980):64-66.
- Haber J.
 (1968) **Conocimiento e interés**. Madrid, 1986 (reimpresión, primera edición 1982): Taurus Ed.

 (1972) [Crítica concienciadora o crítica salvadora. La actualidad de Walter Benjamin], en [Sobre la actualidad de Walter Benjamin]. Francfort: S.Unseld (Shurkamp Taschenbuch, 150). Citado por Bürger (1974:65,nota 12)

 (1981) **La modernidad inconclusa**. **El Viejo Topo**, 62: 45-50.

 (1983) **Der Eintritt in die Postmoderne**. **Merkur**, 421 (1983)52-761.
- Harris, M.
Materialismo cultural. Madrid, 1982: Alianza Ed.
- Hassan, I.

(1971) **The Dismemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature.** New York, 1971.

(1975) **Joyce, Beckett, and the postmodern imagination, Tri Quartely, XXXIV (Otoño 1975).**

Hause A.

(1951) **Historia social de la literatura y del arte.** Barcelona, 1985 (19a edición): Ed. Labor. Col. Punto Omega.

Hegel. W.F.

(1835) **Estética.** Barcelona, 1988: Ed. Altafulla. 2 tomos.

(1817) **Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio. Primera parte: la ciencia de la lógica.** Barcelona, 1984: Ed. Orbis.

Heidegger, M.

(1952) **El origen de la obra de arte.** México, 1985 (cuarta reimpresión, primera edición 1958): Fondo de Cultura Económica.

Hernández, F.

(1987) **La explicación de la cultura contemporánea: los ámbitos de la postmodernidad. Luego..., 6-7 (1987): 51-71.**

Hinz,

(1972) [Sobre la dialéctica del concepto burgués de autonomía], en [Autonomía del arte. Sobre la génesis y la crítica de una categoría burguesa]. Franckfort, 1972: Ed. Suhrkamp, 592.

Honne A.

(1984) **Der Affekt gegen das Allgemeine. Zu Lyotards Konzept der Postmoderne. Merkur, 430 (1984): 893-902.**

Honouf.

(1979) **El Romanticismo.** Madrid, 1986 (segunda reimpresión, primera edición 1981): Alianza Ed. Col. Alianza Forma.

Horkheimer, M.

(1970) **Sobre el concepto de hombre y otros ensayos.**

Buenos Aires, 1970: Ed.Sur.

Howe, T.

(1959) Mass Society and Postmodern Fiction. **Partisan Review**.

Hutcheon, L.

(1986-7) The Politics of Postmodernism. **Cultural Critique**, 5.

Huyssen, A.

(1975) The Cultural Politics of Pop. **New German Critique**, 4 (Invierno 1975): 77-98.

(1981) En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70. En J.Picó (Comp.) **Modernidad y postmodernidad**. Madrid, 1988: Alianza Editorial. pp.141-164.

(1984) Cartografía del postmodernismo. En J.Picó (Comp.) **Modernidad y postmodernidad**. Madrid, 1988: Alianza Editorial. pp.189-248.

Jameson, F.

(1972) **La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso**. Barcelona, 1980: Ed. Ariel. Col. Letras e ideas.

(1983) Posmodernismo y sociedad de consumo. En H. Foster (Comp.) **La posmodernidad**. (Título original: *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*). Barcelona, 1985: Editorial Kairós. pp.165-186.

(1984) Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío. **Zona Abierta**, 38 (enero-marzo 1986): 71-129.

(1984a) Prefacio a Lyotard, J-F. (1979) **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**. Minnesota, 1988 (sexta impresión): University of Minnesota Press.

(1986) Ideologische Positionen in der Postmodernismus-Debatte. **Das Argument**, 155: 18-28.

Jauss, R.

(1965) Literarische Tradition und gegenwärtiges, Bewusstsein der Modernität. Wortgeschichtliche

Betrachtungen, en H.Steffen (ed): **Aspekte der Moderniä.** Göttingen, 1965. pp.150-197.

Jencks, H.

(1977) **El lenguaje de la arquitectura postmoderna.** Barcelona, 1986 (tercera edición 1984, segunda tirada): Ed. G.G.

(1978) **Late Modernism and Post-Modernism.** *Architectural Design*, 11-12 (1978): 593-609.

(1980) **Arquitectura tardomoderna y otros ensayos.** Barcelona, 1982: Ed. Gustavo Gili.

(1986) **What is Post-modernism?** London: Academy Editions.

Joachims, Ch.M.

(1984) **Origen y visión.** Madrid, 1984: Ministerio de Cultura y Fundación Caja de Pensiones.

Kandinskij, W.

(1910) **De lo espiritual en el arte y en la pintura en particular.**

(1911) **Correspondance Kandinsky-Schönberg,** *Contrechamps*, 2 (abril 1984).

Kant, I.

(1784) [Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?] en *Berlinische Monatsschrift* 4: 193-200.

(1790) **Crítica del Juicio.** Madrid, 1981 (2a edición): Ed. Espasa-Calpe. Colección Austral.

Karl, L.

(1985) **Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925.** New York: Atheneum.

Kermode, F.

(1971) **Modernisms,** en *Modern Essays.* London, 1971.

Köhler, H.

(1976) **Postmodernismus: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick.** *Amerikastudien*, vol.1, n.22 (1977): 8-18.

- Kristeva, J.
- (1980) Postmodernism?, *Bucknell Review*, 25, 11: 136-141.
- Kuhn, T.
- (1965) [Estética] en *Enciclopedia Fischer, Literatur* 2/1. Franckfort, 1965: Eds. W.-F. Friedrich y W.Killy.
- Lessing, G.E.
- (1766) *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Madrid, 1977: Editora Nacional (Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales, 21)
- Levin, R.
- (1960) What was Modernism? *Massachussets Review*.
- Lipovsky, G.
- (1983) *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, 1986: Ed. Anagrama.
- Lucie-Smith, E.
- (1969) *Movimientos en el arte desde 1945*. Buenos Aires, 1979: Emecé Editores.
- (1980) *Art in the Seventies*. Oxford, 1980: Phaidon Press.
- Lukács, G.
- (1923) *Geschichte un Klassenbewusstsein [Historia y conciencia de clases]*, Berlín, 1968: Neuwied u.
- Lyota J-F.
- (1971) *Discurso y Figura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. Col. Comunicación Visual.
- (1979) *La condición postmoderna*. Madrid, 1984: Ed. Cátedra. Col. Teorema.
- (1982) Presenting the Unpresentable: The Sublime. *Artforum*, 20: 64-69.
- (1984) The Sublime and the Avant-Garde. *Artforum* 22: 36-43.

(1986) **La postmodernidad (explicada a los niños)**. Barcelona, 1987: Ed. Gedisa.
[Lo posmoderno explicado a los niños]. París, 1986: Galilée.

(1986a) **L'enthousiasme: la critique kantienne de l'histoire**. París, 1986: Galilée.

Maché A.

(1907-17) "Proverbios y cantares, dedicados a Ortega y Gasset", en Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Ed.). **Obras. Poemas y prosa**. Buenos Aires, 1973 (2a edición): Ed. Losada.

Malev, K.S.

Ecrits. 1986: Editions Gérard Lebovici.

Malraé A.

(1947) **El museo imaginario**.

Mandé.

(1975) **Late Capitalism**. London: New Left Books.

March S.

(1974) **Del arte objetual al arte del concepto**. Madrid, 1986: Ed. Akal. Col. Arte y Estética.

(1985) Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna", en **Del arte objetual al arte del concepto**: 291-342.

(1985a) **Estructuras repetitivas**. Madrid, 1985: Fundación Juan March.

Martí.

(1980) Postmodernism: Ultima Thule or Seim Anew? en: H.R. Garvin (ed.), **Romanticism, Modernism, Postmodernism**. Lewisburg/Londres/Toronto. pp. 142-154.

MartíMarzoa, F.

(1973) **Historia de la filosofía**. Madrid, 1980 (3a edición.): Ediciones Itsmo.

Marx,

(sin fecha): **Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie** [Fundamentos para la crítica de la economía política], Francfort/Viena, sin fecha. (reproducción

fotomecánica de la edición moscovita de 1939-41).

(1847) **El manifiesto comunista**. Madrid, 1975.

Max E, W.

(1987) La segunda mirada "Neogeo", o: cuadros como códigos geométricos. *Luego...*, 13 (Octubre, 1988): 43-49.

McEvily, Th.

(1991) Space in and out the World. Conferencia presentada en las Jornadas de Debate **El tiempo sagrado: la mitificación del arte contemporáneo**. IVAM. Mayo de 1991.

McLuh M.

(1964) **Los medios de comunicación**.

Metz, J. y Gleizes, A.

(1946) **Du Cubisme**. 1980: Editions Présence. (Prefacio de 1946)

Müller.

(1972) [Producción artística y producción material. Sobre la autonomía del arte en el renacimiento italiano], en [Autonomía del arte. Sobre la génesis y la crítica de una categoría burguesa]. Franckfort, 1972: Ed. Suhrkamp, 592.

Nietz, F.

(1885) **Más allá del bien y del mal**. En "Obras Inmortales". Barcelona, 1985: Ed. Teorema. 4 tomos. Tomo III, pp.1265-1445.

Nisbet.

(1980) **Historia de la idea de progreso**. Barcelona, 1981: Ed. Gedisa. Serie Mediaciones.

O'Dohy, B.

(1971) What is post-modernism? **Art in America** (May-June 1971): 19.

Oelke J.

(1987) El retorno de la posmodernidad. Reflexiones pedagógicas sobre el nuevo "fin de siècle". **Revista de Educación**, 283 (1987): 201-221.

O'Neill, J.

(1988) Religion and Postmodernism: The Durkheimian Bond in Bell and Jameson. *Theory, Culture & Society*, 5: 2-3.

Owens.

(1983) El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo, en H. Foster (Comp.) *La posmodernidad*. (Título original: *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*). Barcelona, 1985: Editorial Kairós.

Panof, E.

(1962) *Estudios sobre Iconología*. Madrid, 1982 (Quinta edición): Alianza Universidad.

Paulh J.

(1953) *La preuve par l'étymologie*. París.

Paz,

(1974) *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, 1974.

(1957) *Las peras del olmo*. Barcelona, 1986: Ed. Seix Barral (2a edición; 1a edición 1971).

Peric J.

(1985) La pedagogia del disseny en l'actual cruïlla cultural. *Luego...*, 2: 85-95.

Poggi, R.

(1962) *Teoría de la vanguardia*. 1962: Il Mulino.

Portosi, P.

(1981) *Después de la arquitectura moderna*. Barcelona, 1982 (2a edición): Ed. Gustavo Gili. Col. Punto y Línea.

Rajch, J.

(1987) El postmodernismo en el contexto nominalista. *Flash Art Español*, 1.

Read,

(1959) *Breve historia de la pintura moderna*. Barcelona, 1984: Ediciones del Serbal.

Reyes. (dir.)

(1988) *Terminología científico-social. Aproximación crítica*. Barcelona, 1988: Ed. Anthropos.

Ricoe P.

Temps et histoire.

(1989) *El País* (28 de Noviembre de 1989): 42.

Riegl.

(1893) *Problemas de estilo*. Barcelona, 1980: Ed.

Gustavo Gili.

- Robert, R.
(1988) The Sociological Significance of Culture: Some General Considerations. *Theory, Culture & Society*, 5 (1).
- Rodríguez Sánchez, J.
(1986) El espacio en la pintura de los 80. *Tejné*: 49-57.
- Rosenberg, H.
(1962) *The Tradition of the New*. Londres, 1962: Thames & Hudson.
- Rubio,
(1989) Nostalgia. *Lápiz*, 58 (Abril de 1989):3.
- Saussure, F. de
(1916) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, 1945: Ed. Losada.
- Schiller, F.
(1793-94) *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*. Barcelona, 1983: Ed. Laia.
- Schönberg, A.
(1911) "Correspondance Kandinsky-Schönberg", carta de Schönberg del 24 de Enero de 1911, *Contrechamps*, 2.
- Scully.
(1977) Introducción a "Complejidad y contradicción en la arquitectura".
- Seitz, C.
(1961) *The Art of Assemblage*. New York: Museum of Modern Art.
- Selder.
(1985) *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, 1987: Ed. Ariel. Col. Instrumenta.
- Severin, G.
(1917) *La Peinture d'Avantgarde*, *Mercure de France*, 1917, I, VI.
- Shelley, M.
(1816) *Frankenstein o el moderno Prometeo*.
- Siegel, J.
(1985) *Arts* (Junio 1985).
- Simmel, G.
(1900) *Filosofía del dinero*. Madrid, 1977.
- Simondon, G.

(1969) *Du mode d'existence des objets techniques*.
París.

Schmidulffen, S.

(1987) *Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst*.
Köln: DuMont.

Sontag, S.

(1964) *Notes on Camp*, en *A Susan Sontag Reader*. New
York, 1983: Vintage Books. pp. 105-119.

Spengler, O.

(1918-22) *La decadencia de Occidente*.

Stanislawski, M.A.

(1989) *Neo-conservadores y neo-conceptuales*. *Lápiz*, 57
(Marzo de 1989):27.

Stern, R.

(1980) *The Doubles of Post-Modern*. *The Harvard
Architectural Review*, (Primavera 1980) Vol.1.

Subira, E.

(1984) *La crisis de las vanguardias y la cultura
moderna*. Madrid, 1985: Ed. Libertarias, Col. Pluma
Rota.

Tatarwicz, W.

(1975) *Historia de seis ideas*. Madrid, 1987: Ed.
Tecnos. Col. Metrópolis.

Torra, J.

(1992) *El cordón umbilical que une la vanguardia con
el origen*. *La Vanguardia* (19-4-92):51.

Toynbee, A.

(1947) *Estudio de la Historia*. Madrid, 1975 (3a
edición): Alianza Ed. 3 tomos

Ulmer, J.

(1983) *El objeto de la poscrítica*. En H. Foster
(Comp.) *La posmodernidad*. (Título original: *The Anti-
aesthetic: Essays on Postmodern Culture*). Barcelona,
1985: Ed. Kairós.

Valéry, P.

(1934) *La conquête de l'ubiquité*, en *Pièces sur l'art*.
París.

Varios autores

(1979) *Lexis 22 VOX*. Diccionario enciclopédico VOX.
Bellas Artes. Barcelona, 1979: Círculo de Lectores.

Vattin, G.

(1985) *El fin de la modernidad. Nihilismo y
hermenéutica en la cultura contemporánea*. Barcelona,

1986: Ed. Gedisa. Col. Hombre y Sociedad.

Venturi L.

(1936) **Historia de la Crítica de Arte**. Barcelona, 1979: Ed. Gustavo Gili. Col. Arte.

Venturi R.

(1966) **Complejidad y contradicción en la arquitectura**. Barcelona, 1986 (2a edición ampliada): Ed. Gustavo Gili. Col. Arquitectura y Crítica.

Venturi R., Izenour, S., Scott Brown, D.

(1968) A Significance for A & P Parking Lots, or Learning from Las Vegas. **Architectural Forum**, marzo de 1968: 37-43 y ss.

(1977) **Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica**. Barcelona, 1982 (2a edición): Ed. Gustavo Gili. Col. Punto y Línea.

Weber,

(1922) **The Theory of Social and Economic Organization**. Toronto, 1964: Talcott Parsons ed. (Parte I de "Economía y Sociedad").

(1922) **Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva**. México, 1969: F.C.E. (1a reimpresión. 2 tomos; 1944 1a edición en castellano).

Wellmer A.

(1985) La dialéctica de modernidad y postmodernidad. **Debats**, 14 (diciembre 1985): 67-87.

Wilson.

(1989) **Accommodations of Desire: Picabia's Transparencies**. New York, 1989: Anna Lundgren Ed.

Winckmann, J.J.

(1764) **Historia del arte en la antigüedad**. Barcelona, 1967: Ed. Iberia.

Winckler L.

(1973) [Origen y función del mercado literario] en [Producción de mercancías culturales. Artículos sobre sociología de la literatura y del lenguaje]. Franckfort, 1973: Ed. Suhrkamp, 628.

Wolfe,

(1975) **La palabra pintada**. Barcelona, 1982 (2a edición): Ed. Anagrama.

Worringer, W.

(1908) **Abstracción y naturaleza**. México, 1983: Fondo de Cultura Económica.

Wright, H. von
(1971) **Explicación y comprensión.** Madrid, 1987
(primera reimpresión, primera edición 1980): Alianza
Universidad.

Zevi,
(1982) "Is Post-Modern Architecture Serious?: Paolo
Portoghesi and Bruno Zevi in Conversation".
Architectural Design, 1/2 (1982):20-21.
(originalmente publicado en italiano en L'Espresso).

Zimmer, A.(ed.)
(1974) **Antiqui und Moderni. Traditionsbewusstsein und
Fortschrittsbewusstsein im späten Mittelalter.**
Berlín/Nueva York, 1974.