



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 SOCD.
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

3. CUESTIONAR EL MODELO DEL MODERNISMO.

Cuestionar el modelo del modernismo comporta revisar sus conceptos constitutivos, a partir de cuya crítica el postmodernismo se autodefine. Dos son los conceptos del modernismo que atañen directamente a esta investigación, puesto que el debate que han generado ha sido la base de la propuesta del postmodernismo. Estos son, en primer lugar, el concepto de **historia**, que afecta a la interpretación del arte a través del tiempo; y en segundo lugar, el concepto de **autonomía**, que afecta a la interpretación ética del arte.

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

Ya hemos tenido en cuenta anteriormente que el término **postmodernidad**¹ es una palabra compuesta por un prefijo y un sustantivo. Si aceptamos que el modo como construimos el lenguaje está relacionado con nuestra visión del mundo, podemos suponer que de la misma palabra se deducen intenciones, sentidos y contrasentidos.

Crear un término nuevo a partir del sustantivo **modernidad** supone estar utilizando este concepto-fenómeno como referencia prioritaria. Anteceder este sustantivo con el prefijo **post** indica la intención de marcar una perspectiva temporal respecto al universo que engloba aquél. **Post** significa "después de". El "después de" contiene la connotación de la experiencia, de la visión crítica.

Nombrar el tiempo que sigue a la modernidad es habitarlo, crearlo, cerrar un segmento de la línea del tiempo y situarse en el **próximo tramo**. Porque en la imaginación psicológica y filosófica colectiva de Occidente - aunque no del mismo modo que en la imaginación científica - el tiempo es una línea de una sola dirección.

Y es en este mismo sentido intrínseco del término "postmodernidad" donde encontramos su primera contradicción, cuyo debate va a ser el centro de este capítulo, y que se ha convertido en una de sus objeciones más difundidas:

¹ En este subcapítulo utilizo más el término "postmodernidad", al referirme a una situación socio-cultural global, y no solamente al ámbito de las artes plásticas.

"decir que estamos en un momento ulterior respecto de la modernidad y asignar a este hecho un significado de algún modo decisivo presupone aceptar aquello que más específicamente caracteriza el punto de vista de la modernidad: la idea de la historia con sus corolarios, el concepto de progreso y el concepto de superación." (Vattimo²,1985:12)

Esta contradicción afecta tanto al término "postmodernidad" como al término "postmodernismo". El postmodernismo americano de los años 60³, por poner un ejemplo, tiene la confianza impertérrita de estar en el filo de la historia, al igual que todas las vanguardias históricas; sin embargo, critica a éstas en aspectos secundarios, creándose así una falsa autoidentidad por oposición a ellas, cuando en lo fundamental para el postmodernismo - "estar después de" - actúan del mismo modo.

3.0.1. El fin de la historia.

Así, paradójicamente, los teóricos que se sitúan en el tramo de la postmodernidad, hablan del **fin de la historia**, del fin del devenir del tiempo; pero sus enunciados no coinciden con su praxis lingüística, en la cual aceptan ubicar su discurso bajo el campo semántico de un término - postmodernidad - que alude justamente al devenir del tiempo, situándose **después de** la modernidad.

Habría que discernir si están refiriéndose realmente al fin de la historia, en el sentido de que el modelo de tiempo lineal ha quedado obsoleto, y se han de adoptar otros modelos de representación del devenir de los hechos; o si están hablando de un momento de balance, de crítica, de crisis, necesario en un punto concreto de desarrollo de toda civilización para poder seguir "adelante" en la línea de la historia. **En este segundo caso, hablar del fin de la historia se trataría de una metáfora. En el primero, se trataría de plantearse un cambio de metáfora.**

² De entre los autores vinculados al discurso del postmodernismo, Vattimo es uno de los que más directamente aborda el tema del fin de la historia como experiencia vital, de ahí que lo utilice en esta reflexión.

³ En el próximo subcapítulo trato ampliamente la relación del postmodernismo americano con las vanguardias históricas.

Aunque sean éstas las intenciones de los más radicales, los enunciados "de facto" parecen moverse estrictamente dentro del campo de la metáfora, pues nunca se pierde de vista el horizonte lineal del pasado-presente-futuro.

Solamente podríamos hablar de un cambio real de metáfora si se considerara la "disolución de la categoría de lo nuevo como experiencia del fin de la historia". (Vattimo, 1985:12). Pero pienso que, de momento, esto no es más que una intención, que no puede convertirse en experiencia vivida hasta que no afecte a la realidad de nuestro "ecosistema de consumo".

Una última acepción de la expresión "fin de la historia" que vamos a considerar aquí es la de Francis Fukuyama (1989), que originó una fuerte polémica en los Estados Unidos y después en Europa. Fukuyama, el número dos de la oficina de planificación a largo plazo del Departamento de Estado norteamericano, entiende por "fin de la historia" el fin del conflicto ideológico y "una universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano". La historia, tal como la entendemos en Occidente, terminaría al quedarse sin un plan, sin un objetivo. Sin una perspectiva dialéctica, los conceptos de progreso y evolución inherentes a la historia pierden sentido. Esta definición puede hacerse extensiva al "postmodernismo": cuando en la cultura ya no existe la oposición frente a la institución, la revolución que empuja la historia del arte moderno se congela.

El término **historia** deriva en última instancia del griego, cuyo significado más estricto era "búsqueda". La palabra griega derivaba de "hister", que denomina al sabio.

El fin de la historia podría entenderse, inspirándonos libremente en su etimología, como "el fin de la búsqueda del sabio". A mi parecer, esta definición se ajusta bastante a los años 80, la década en la que el término "postmodernidad" se instaura: el hombre-individuo de Occidente cree haber llegado de alguna manera al final de su búsqueda.

Hablar del fin de la historia en un grupo civilizatorio que ha vivido inmerso en este concepto, tiene una fuerte connotación de pretender "estar en una fase de carácter final", o incluso de "haber llegado".

El Juicio Final del mundo cristiano, con su doble destino de cielo e infierno, tiene unas características parecidas de

llegada. Asimismo, la fase final de la aventura marxista⁴ profetizada por Marx también supone un parón final en el tiempo. En los tres casos - juicio final, paraíso comunista, postmodernidad - se trata del final de un tiempo lineal, de un desenlace que no continúa en el tiempo narrativo.

Pero de las tres aventuras, parece que sólo la de la modernidad está viviendo realmente - a juzgar por la intensidad con que se habla y se escribe sobre ello - su fase final, y una de sus paradójicas conclusiones es precisamente que el camino del progreso iniciado por el hombre moderno no tiene el final que se había proyectado. El final de la búsqueda es incierto, desconcertante, contradictorio. Finalmente se descubre que no hay tal final, que ya no se puede creer más en él. Es el fin de las utopías, el fin de la fe en la historia del progreso que, como veremos más adelante, es la misma historia de Occidente.

Vattimo (1986:14-15) considera que "el discurso sobre la postmodernidad se legitima sobre la base del hecho de que, si consideramos la experiencia que tenemos de la actual sociedad occidental, un concepto adecuado para describirla parece ser el de **"post-histoire"**, que fue introducido en la terminología de la cultura por A.Gehlen (1957) para nombrar la condición en la cual **"el progreso se convierte en "routine"**, (...) la novedad nada tiene de "revolucionario", ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera. Existe una especie de "inmovilidad" de fondo en el mundo técnico (...) el progreso se convierte en routine también porque en el plano teórico, el desarrollo de la técnica fue preparado y acompañado por la "secularización" y posterior disolución del concepto mismo de progreso (...). La historia que, en la visión cristiana, aparecía como historia de la salvación, se convirtió primero en la búsqueda de una condición de perfección intraterrena y luego, poco a poco, en la historia del progreso: **pero el ideal del progreso es algo vacío y su valor final es el de realizar condiciones en que siempre sea posible un nuevo progreso."**

El progreso se convierte en un camino sin final, y es en este único sentido en el que podríamos hablar de una experiencia del final de la historia, porque hemos descubierto que ésta no nos lleva donde creíamos; de hecho, no nos lleva a ninguna parte.

⁴. Horkheimer (1970:76-77) dice que el reino de la libertad al que se refiere Marx no es más que la expresión secularizada del anhelo de culminación de la historia mediante la realización de la época mesiánica. (Román Reyes, dir., 1988:619)

Siguiendo su propio razonamiento, Vattimo (1986:17) conecta la disolución del concepto de historia con la diseminación de "historias" (apartado 3.0.1.3. de este subcapítulo) y con un verdadero fin de la historia como tal, de la historiografía como imagen de un curso unitario de acontecimientos, el cual también pierde toda consistencia reconocible.

"(...) todo, mediante el uso de los nuevos medios de comunicación, sobre todo la televisión, tiende a achatarse en el plano de la contemporaneidad y de la simultaneidad, lo cual produce así una deshistorización de la experiencia.(...) Estas comprobaciones, que se refieren no sólo a elaboraciones sino que tienen aspectos más concretos - en la sociedad de la información más generalizada, en la práctica historiográfica, en las artes y en la difundida autoconciencia social -, muestran la modernidad tardía como el lugar en el que tal vez se anuncia para el hombre una posibilidad diferente de existencia⁵" (:17)

Vattimo parte de un presupuesto no explicitado y poco convincente desde las investigaciones psicoanalíticas: la coherencia entre la percepción humana consciente e inconsciente. El potencial esquizofrénico de la percepción supera todo posible análisis con resultado afirmativo. Es perfectamente posible ser víctima inconsciente del proceso relatado por Vattimo y a la vez actuar y desear en nombre del progreso, de la historia. ¿Qué es más real, la observación de Vattimo sobre lo que los hombres no saben de sí mismos, o lo que ellos creen que saben cuando están despiertos? Aparte de esta cuestión relativizadora, por otro lado fácil, la observación de Vattimo queda aquí como posible explicación.

Así, el término post-historia se hace presente en el debate cultural paralelamente al de postmodernidad. Si este último engloba, como veremos, un debate crítico sobre el proyecto "racional" de la modernidad y sus posibilidades de existencia en este nuevo tramo recién inaugurado, el término "post-historia" denomina la revisión del propio concepto de historia, tal como ha sido creado por la propia modernidad. Oelkers (1987) ha lanzado una hipótesis sobre el origen de esta idea y ha señalado

⁵ Aceptar esta posibilidad ya nos sitúa en el tramo de lo "postmoderno".

que "la nota especial de la postmodernidad consiste (...) en cuestionar - con Nietzsche (Habermas, 1983:759 y ss.) - la razón como tal." (:203), puesto que la idea del fin de la historia es bastante anterior:

"El modelo racionalista de la modernidad es hoy objeto de una amplia discusión bajo el lema de la "postmodernidad", pero también fue atacado en el "fin de siècle" y se formularon posiciones alternativas, sin limitarse a proseguir el romanticismo (Friedell, 1904:110). Yo parto de los supuestos de que la "postmodernidad" tiene poca relación con el romanticismo (Garvin, 1980), pero heredó, en cambio, el sentimiento vital y el núcleo teórico de ese tránsito de un siglo a otro que por primera vez fue denominado "fin". En cualquier caso, el debate actual ofrece notables analogías con determinadas posiciones y temas de diversos autores de "fin de siècle", que no aparecen al azar, sino que tienen su origen, porque hoy afrontamos con una actitud similar un problema análogo: las consecuencias de la modernidad para el sujeto, para su sociedad y para sus creencias básicas" (Oelkers:202)

Pero quizás evitaríamos confusiones si habláramos de momento del **final de la posibilidad emancipadora de la historia**, en vez de una experiencia generalizada del fin de la historia, aunque esta segunda propuesta sea más espectacular y tentadora para los espíritus radicales.

Entremos a registrar el debate entorno al propio concepto de historia y la red conceptual creada por ella, que la perspectiva postmoderna ha generado. Este debate tiene tres núcleos importantes:

3.0.1.1. El concepto de historia como modelo puntal autoexplicativo de la cultura occidental moderna.

3.0.1.2. Origen del concepto de lo moderno, como definidor de los tramos de la historia.

3.0.1.3. La acepción de "historia" como relato narrativo, y el análisis de las principales historias que han servido al proyecto moderno para autoexplicarse y autolegitimarse.

3.0.1.1. El concepto de historia como modelo puntal autoexplicativo de la cultura occidental moderna.

Parece ser que para los griegos, "historia" significaba simplemente un conocimiento adquirido por búsqueda o investigación, sin referencia expresa al pasado. Posteriormente pasó a aplicarse a relatos ordenados de acuerdo con un criterio cronológico, como por ejemplo, las Historias de Tácito (66-96) y en la Edad Media los términos "estoria" e "historia" significaban simplemente una narración de sucesos, sin precisar que éstos fueran "históricos" en el sentido actual de la palabra, esto es, verídicos. Modernamente, la misma palabra pasó de designar el relato a referirse al propio objeto de este relato, o sea, al conjunto de acontecimientos del pasado y a su desarrollo, lo que motiva cierta ambigüedad y confusión en la acepción del término.

Vattimo (1986:11) señala paralelamente que "es únicamente la modernidad la que, desarrollando y elaborando en términos puramente terrenales y seculares la herencia judeocristiana (la idea de historia como historia de la salvación articulada en creación, pecado, redención, espera del juicio final), confiere dimensión ontológica a la historia y da significado determinante a nuestra colocación en el curso de la historia."

La modernidad se puede caracterizar, en efecto, como un fenómeno basado en la idea de historia, proyectada sobre diferentes relatos de autolegitimación.

3.0.1.2. Origen del concepto de lo moderno como definidor de los tramos de la historia.

Oelkers (1987:202) señala que la estrategia conceptual de lo moderno "se remonta a principios de la Edad Media, concretamente a la distinción entre el "modernus" y el "antiquus" (Freund, 1957; Zimmermann, 1974), que se utilizó para designar una diferencia cronológica, pero adquirió muy pronto - en el s. XIII- perfiles de estrategia política.

El nuevo modelo argumentativo permitió, según Oelkers, tres cosas:

- A. La delimitación clara de la propia época frente a la corriente del tiempo histórico (Gossmann, 1974:40),
- B. Su definición como "decadencia" o "progreso", y
- C. La valoración correspondiente de las dimensiones temporales así construidas.

" Lo "nuevo" y lo que tiene porvenir, trasciende así al espacio próximo de la realidad inmediata y puede concebirse como apropiación del pasado superior o como tendencia progresiva del propio presente frente a cualquier pasado." (Oelkers,1987:202)

A la connotación cronológica de la historia, la dicotomía antiguo-moderno añade la idea de tramos definidos en su continuum temporal. Pero estos tramos no solamente se suceden, sino que también se oponen. El tiempo presente trasciende ahora su propia identidad, se convierte en tema de debate hacia dónde debe mirar para autorrealizarse: hacia el pasado o hacia el futuro. El presente deja de ser un tiempo autosuficiente.

Esta disputa sale a la luz con fuerza en la "querelle des anciens et des modernes"⁶, en la que se concibe el presente como ápice de la historia. Pero ser la punta de la flecha del tiempo histórico no es suficiente para "interpretar el propio presente como "moderno" y concebir la historia como progreso incesante. Esta segunda idea presupone que el "tiempo" aparece como irreplicable y fluyendo en una sola dirección: hacia adelante" (Oelkers:203, nota 1). De hecho, el río como metáfora de la historia de la humanidad es el ya viejo argumento utilizado por Perrault - el líder de los modernos en la famosa "querelle" -, pero en ella no está implícito el progreso. Un río no es objetivamente "mejor" en su desembocadura que en su nacimiento. Por ello, "esta noción de tiempo debe combinarse con ciertas teorías del progreso para obtener el concepto de modernidad de la Ilustración, que equivale al "horizonte abierto de una creciente perfección de lo futuro" (Jauss,1965:168)" (Oelkers,1987:203,nota 1). Este fragmento del "moderno" Fontenelle citada por R.Nisbet (1981:222), perteneciente a su "Digresión sobre los antiguos y los modernos" (1688) nos muestra ya esta decidida apuesta por el progreso:

⁶ Este debate o querrela tomó impulso cuando Charles Perrault leyó en la Academia francesa su poema titulado "El siglo de Luis el Grande" en 1687 y se apaciguó en 1694 cuando Arnauld consiguió que se reconciliaran los cabecillas de los dos bandos, Boileau y Perrault.

"Y este hombre ha llegado ahora a su mejor momento, y razona mejor que nunca y es más inteligente que en ningún momento del pasado (...)

Es molesto no poder continuar desarrollando hasta el final una comparación a la que ya hemos hecho avanzar tanto; pero me veo obligado a confesar que el hombre en cuestión no tendrá ancianidad...; es decir, abandonando la alegoría, diré que los hombres no degenerarán nunca, y el crecimiento y desarrollo de la sabiduría humana no tendrán fin"

El mismo Fontenelle explicita su estrategia retórica al reconocer que la alegoría del crecimiento de un individuo sólo le sirve hasta llegar a su madurez, y que luego la abandona porque no le da los resultados esperados. Dando un salto en el vacío, Fontenelle se lanza a una profesión exaltada de fe en el progreso basado exclusivamente en la razón e inteligencia humanas.

Frente a la disyuntiva de mirar hacia el pasado o hacia el futuro, la Ilustración abogará por este último en nombre de esta fe en un progreso ilimitado⁷. Esta decisión modificó la "estructura temporal de la "modernidad", que a partir de entonces sólo podía proyectarse hacia adelante (hacia lo desconocido) y tenía que establecer unas fronteras hacia atrás. Al mismo tiempo se incrementó el **tempo** o ritmo temporal: cada modernidad posee un **quantum** limitado de tiempo; y esta duración disminuye siempre en el **proceso de modelo abierto**, incluso cuando "modernidad" y "progreso" se equiparan" (Oelkers, 1987:203)

Una paradoja de la postura de la postmodernidad dentro del contexto de lo moderno es que sus argumentos se basan en la negación de "lo cronológicamente anterior", la modernidad, de la misma manera en que se hacía desde ésta en las sucesivas vanguardias; se radicalizan y transponen los conceptos claves, negando la razón de éstos. No deja de ser curioso que lo "moderno" y lo "postmoderno" sólo parezcan tener en común la pretensión de imponer una vanguardia contra la modernidad "clásica" (Oelkers:203).

⁷ Las circunstancias en las que se gesta esta preferencia definitiva por el futuro, en nombre del progreso, son un tema marginal en esta investigación. Nisbet argumenta que el germen de ello se halla en la Revolución Puritana Inglesa de 1688 y su conciencia de una "misión histórica": fomentar en el mundo el progreso y la civilización (pp.181-201).

3.0.1.3. La acepción de "historia" como relato narrativo, y el análisis de las principales historias que han servido al proyecto moderno para autoexplicarse y autolegitimarse.

Nombraré a continuación, como ejemplos representativos, dos de las consideraciones teóricas que han contribuido fuertemente a la crítica de la moderna relación implícita entre **historia y verdad**⁸. Vattimo (1986) señala que "la aplicación de los instrumentos de análisis de la retórica a la historiografía ha mostrado que en el fondo la imagen de la historia que nos forjamos está por entero condicionada por las reglas de un género literario, en suma, que la historia es "una historia", una narración, un relato (...)." (:16) A ello se ha sumado la interpretación político-ideológica de la "historia de los vencedores" de Benjamin.

Lyotard ha llamado **deslegitimación** del saber al fenómeno producido por esta "meta-interpretación" de la historia y sus grandes versiones o relatos - como él mismo los llama - . De nuevo nos encontramos con un término cuya sintaxis interna nos habla de negación, del fin de un estado de afirmación.

El concepto de deslegitimación introducido por Lyotard (1979) trata pues el mismo problema señalado más arriba por Vattimo aunque centrado en la ciencia moderna como saber pretendidamente ligado a la verdad y constituido en modelo de todo saber.

Lyotard argumenta que, en un momento determinado de la historia de Occidente - con el auge de la ciencia moderna - el positivismo convierte el saber científico en símbolo de todo el saber.

La división teórica que Dilthey (1833-1911) había señalado entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu⁹ es "de facto" una jerarquía, en la que las primeras ostentan el verdadero saber, mientras las segundas sólo pueden aspirar a ello

⁸ Este tema es tratado a fondo por P.Ricoeur en su trilogía de 1000 páginas "Temps et histoire".

⁹ W.Dilthey trata esta cuestión en el **Ensayo sobre los fundamentos de las ciencias del espíritu** (1883) [Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften], recogido en el volumen V de las "Gesammelte Schriften" [obras completas] de Dilthey. Es en este ensayo en el que Dilthey define la oposición teórica entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, aunque también habla de ello en **La construcción del mundo histórico en las ciencias del espíritu** (1910) (Vol. VII).

si siguen el modelo de la ciencia. Pero la auténtica trampa del positivismo no está en la tiranía de la ciencia sino en la de la verdad científica. Dilthey fue crítico con el positivismo al intentar eximir a las ciencias del espíritu de esa tiranía, precisamente a través del ámbito de la disciplina histórica.

Así explica Dilthey, en su "Ensayo sobre los fundamentos de las ciencias del espíritu", el proceso de formación de las **ciencias de la naturaleza**:

"Nos apropiamos de este mundo físico mediante el estudio de sus leyes. Estas leyes sólo pueden encontrarse cuando el carácter de vivencia de nuestras impresiones de la naturaleza, la conexión en la que nos encontramos con ella en cuanto que somos nosotros mismos naturaleza, el sentimiento vivo con que la gozamos, ceden más y más a la aprehensión abstracta según las relaciones de espacio, tiempo, masa, movimiento. Todos estos momentos concurren a hacer que el hombre se autoexcluya para construir, a partir de sus impresiones, este gran objeto que es la naturaleza como un orden que obedece a leyes. Este orden se convierte luego para el hombre en el centro de la realidad." (:82 y ss.)

Heidegger (1889-1976) explicó el mismo fenómeno afirmando que el hecho de que el mundo se convierta en imagen es lo que distingue a la **era moderna**. Descartes (1596-1650) fue el principal artífice de ello al promover la capacidad del hombre para controlar su entorno, para objetivarlo. Su contemporáneo Galileo (1564-1642) hace operativo el planteamiento excéptico adoptado en el s.XVI, y que tiene su origen en Parménides: a través de una investigación contrastada, pretende llegar al "libro de la naturaleza". Es el nacimiento de la **ciencia moderna**.

El positivismo identifica ese centro de la realidad del que habla Dilthey con el centro de la verdad, y a ese doble centro quiere subordinar toda su actividad.

Por el contrario, según la explicación que Habermas (1968) proporciona de Dilthey, "la posición del sujeto en las **ciencias del espíritu** viene caracterizada por una experiencia no restringida: su experiencia no queda limitada por las condiciones experimentales de la observación sistemática al ámbito que se abre con nuestra intervención instrumental. El sujeto vivenciador tiene acceso libre a la realidad (...) De modo, que a la parte

más amplia de estratos receptivos del sujeto expuesto en toda su extensión a la experiencia le corresponde un menor **grado de objetivación**: por así decirlo, a la vivencia la realidad se le abre desde dentro"(Habermas:150)

Mientras que los **procedimientos** de las ciencias de la naturaleza se caracterizan por la "**construcción**", o sea, por el establecimiento hipotético de teorías y por su verificación experimental a posteriori, las ciencias del espíritu tienden a una "**transposición**", a una **retraducción** de las objetivaciones mentales en la vivencia reproductiva. (Habermas:152)

Ambas ciencias difieren también en las **realizaciones cognitivas** propias: explicación y comprensión.

Una **explicación** requiere la aplicación de proposiciones teóricas a hechos establecidos mediante una observación sistemática, independientemente de la teoría. La **comprensión**, por el contrario, es un acto en el que se funden experiencia y aprehensión teórica. (...) Explicamos la naturaleza, comprendemos la vida psíquica. (Habermas:152)

El **objeto de las ciencias de la naturaleza** son hechos que se presentan a la conciencia aisladamente y desde el exterior; no existe conjunto coherente más que gracias a los razonamientos que completan los datos de la experiencia por medio de una combinación de hipótesis.

El objeto de las ciencias del espíritu es el contexto vital, el conjunto de la vida psíquica. La distinción de las partes que la componen es el elemento posterior. (Habermas:152)

Las ciencias del espíritu, o la historia en el sentido más amplio, sólo podrá encontrar su fundamentación en las condiciones de la propia conciencia, la cual podrá ser dilucidada a través de la "**experiencia**", entendida como dejar que se nos dé aquello que se da él mismo; lo cual es lo contrario del "**método experimental**" adoptado por el positivismo, que establece de antemano la estructura dentro de la cual "**los hechos**" habrán de decidir sólo sobre un punto perfectamente determinado; (...) su modo de tratar los hechos [las ciencias del espíritu] no es la explicación de los mismos sino su comprensión. (Martínez Marzoa,1973:433)

Sobre la relación entre la experiencia de sí mismo y la experiencia histórica, Dilthey piensa que "la constitución dada de cada hombre como hombre, aquella constitución suya con la que el hombre se encuentra y que él mismo no ha creado, esa cons-

titución no es ninguna "naturaleza", sino la historia acaecida. (Martínez Marzoa:434) La comprensión histórica se identifica con la comprensión de sí mismo¹⁰: la comprensión histórica no es conocimiento sino "vivencia" (Erlebnis). (...) la verdad de algo (incluso de una construcción intelectual) no consistirá en otra cosa que en su historicidad o "comprensibilidad" histórica; (...) tal es la tarea de la hermenéutica.(...) Una comunidad histórica tiende a poseer, por encima de la particularización en las diversas actividades y los diversos puntos de vista, una visión integradora de todo cuanto es y tiene valor en la vida de esa comunidad; tal formación integradora es lo que Dilthey llama **Weltanschauung** ("visión del mundo"); la filosofía es una **Weltanschauung** que se diferencia de la religión por la pretensión de evidencia intelectual y, por lo tanto, de validez para todo hombre, y del arte (que también, como la religión y la filosofía, es **Weltanschauung**) en que tiene el carácter de fuerza que pretende guiar la vida. (Martínez Marzoa:435)

Me he extendido en la argumentación crítica de Dilthey al positivismo porque en ella encontramos tres puntales para valorar la acepción de "historia" como relato narrativo:

A. Los hechos no existen, sino que son constituidos. En el grado de objetivación de esos hechos reside la diferencia entre la historia **comprendida** por el hombre y la historia **explicada** que reclama para ella el status de verdad científica.

Se puede establecer un paralelismo entre esta diferencia de grado de objetivación, procedimientos, realizaciones cognitivas y objeto de uno y otro tipo de ciencias y la **dicotomía etic-emic**.

Desde la postura emic, Cardín (1985) ha hablado del **efecto Rashomón** en contraposición a su utilización por M. Harris (1982, año de la edición citada). Este efecto toma su nombre de la situación "descrita en la hermosa novela de Akutagawa, trasvasada con idéntica complejidad a la pantalla por Kurosawa".(:32) Cada uno de los protagonistas de la historia narra una visión distinta de su vivencia de un mismo hecho, al igual que ocurre con el etnógrafo cuando realiza su trabajo de campo. Así, Cardín utiliza el término para designar "en etnología aquella situación constitutiva por la que el etnógrafo se convierte en testigo privilegiado, e incontrastable en condiciones idénticas, de un objeto

¹⁰ Esta idea sintoniza con la siguiente afirmación de Ricoeur (1989): "no podemos despegar nuestra comprensión del pasado, o incluso del presente, de nuestros proyectos".

que ya nunca volverá a ser el mismo tras su trabajo de campo, y sobre el que en adelante sólo podrá actuarse interpretativamente". (:31)

"(...) es el nivel "emic" del objeto observado, no sólo el que se intenta capturar, sino de hecho el que se captura distorsionadamente, por su inmediata e inadecuada traducción al sistema "emic" del observador, quien universaliza su propia tabla de rasgos distintivos como nivel "etic" universal y referencial." (:37)

Cardín aclara que "el llamado "efecto" resulta ser más bien una metáfora de todo un juego de interacciones equívocas, que afectan a contextos observacionales concretos". (:31)

La confección de la "historia" de Occidente se encuentra con problemas metodológicos paralelos a los de la etnología y su confección de "historias" sobre las culturas estudiadas, cuando pretende utilizar los datos disponibles para la construcción de teorías pretendidamente científicas.

Volviendo al tema de la acepción de "historia" como relato narrativo que encabeza esta sección, Dilthey quiere hacernos ver que la "historia" como ciencia del espíritu, que tiene por objeto de estudio al hombre, no puede desarrollar su actividad bajo la perspectiva etic de las ciencias de la naturaleza, porque ello sería tratar al hombre como algo - y no alguien - ajeno a sí mismo y a la vez homogéneo. Así fue como la historia se convirtió en una sola, unívoca, sujeta a leyes que afectaban a todos los hombres por igual, "igualando en la teoría lo que en la práctica Occidente ya ha engullido" (Cardín, 1985:37). Esta historia tiene un sólo narrador, una sola versión, ignorando por completo el "efecto Rashomón" de una postura "emic". Y trata el objeto-hombre bajo unas condiciones fijas de observación.

B. Si la comprensión histórica no es conocimiento sino "vivencia", si definitivamente no pertenece al ámbito de las ciencias de la naturaleza, no podemos partir de unas condiciones fijas de observación que afecten a todo "hecho" o dato observable. La historia como verdad científica no es posible. La historia sólo es posible a partir de la subjetividad.

C. Las vivencias de la realidad y su síntesis integradora que Dilthey llama *Weltanschauung* no son las mismas en todas las comunidades, por lo que se hace imposible partir de la condición de posibilidad de una historia única cuyo significado trascienda el ámbito de la narración para abarcar el campo semántico de la propia realidad-verdad de los hechos.

Pero a pesar de la crítica de Dilthey, este modelo de "historia" ha imperado en Occidente con dos versiones principales (Lyotard, 1979), cada una de las cuales se ha encargado de absorber dentro de ella toda la posible realidad y sus versiones circundantes. A finales del s.XIX, la ciencia había servido de modelo a estas dos grandes versiones del relato de legitimación de la historia moderna, en particular, de la historia del saber y sus instituciones: el relato de emancipación y el relato especulativo.

¿En qué consisten estos dos relatos?

Friedric Jameson (1984a) da una definición concisa de ambos en su introducción a la versión anglosajona de "La condición postmoderna" de Lyotard, a partir de cómo éste los utiliza en su argumento:

"Los dos grandes "mitos" legitimadores o arquetipos narrativos (*récits*) son también algo complicado, en la medida en que ellos reproducen el argumento denotativo del libro en una espiral connotativa o autorreferente. Pues los dos grandes mitos desgajados por Lyotard e identificados como las justificaciones alternativas para la investigación científica institucional hasta nuestra propia época - el de la liberación de la humanidad y el de la unidad especulativa de todo el conocimiento (qua sistema filosófico) - son también mitos nacionales y reproducen la misma polémica en la que el propio libro de Lyotard desea intervenir. La primera - política, militante, activista - es por supuesto la tradición del siglo XVIII francés y la Revolución Francesa, una tradición para la cual la filosofía todavía es política y en la que Lyotard mismo debe ser claramente alineado. La segunda es por supuesto la tradición hegeliana y germánica - contemplativa, organizada alrededor del valor de totalidad más que del de

compromiso y una tradición a la cual el adversario filosófico de Lyotard, Habermas, todavía - aunque a distancia - permanece afiliado." (Jameson 1984: ix)

Asimismo, Lyotard dedica el capítulo 9 de su libro a explicar ambas versiones del "relato de legitimación (...) del saber y sus instituciones".

En la **primera**, más política, el sujeto es la **humanidad** o el pueblo como héroe de la libertad. "Todos los pueblos tienen derecho a la ciencia".(Lyotard:63).

"Se reencuentra el recurso al relato de las libertades cada vez que el Estado toma directamente a su cargo la formación del "pueblo" bajo el nombre de nación y su encaminamiento por la vía del progreso".(Lyotard:64)

En la **segunda**, más filosófica, el sujeto es el **espíritu especulativo**, que se encarna en un Sistema, en vez de en un Estado - como en Francia después de la Revolución -. "El juego del lenguaje de legitimación no es político-estatal sino filosófico".(:66).

"La especulación es el nombre que aquí lleva el discurso sobre la legitimación del saber científico. Las Escuelas son funcionales; la universidad es especulativa, es decir, filosófica." (:66) Su función es "restituir la unidad de los conocimientos dispares en ciencias particulares. (...) La "Enciclopedia" de Hegel (1817-27) tratará de satisfacer ese proyecto de totalización, ya presente en Fichte y en Schelling como idea del Sistema. (...) La enciclopedia del idealismo alemán es la narración de la "historia" de ese sujeto-vida. (...) Lo que no puede ser más que un metasujeto en disposición de formular tanto la legitimidad de los discursos de las ciencias empíricas como la de las instituciones inmediatas de las culturas populares."(:67)

Su **método** es enlazar "unos [conocimientos] a otros como momentos en el devenir del espíritu y, por tanto, en una narración o más bien en una metanarración racional"(:66).

"El idealismo alemán recurre a un metaprincipio que funda el desarrollo del conocimiento, de la sociedad y del Estado en la realización de la "vida" de un Sujeto que Fichte llama "Vida Divina" y Hegel "Vida del Espíritu". Desde esta perspectiva, el saber encuentra en principio su legitimidad en sí mismo, y es él quien puede decir lo que es el Estado y lo que es la sociedad. Pero sólo puede interpretar ese papel cambiando de soporte, por decirlo así, dejando de ser el conocimiento positivo de su referente (la naturaleza, la sociedad, el Estado, etc), y al convertirse así en el saber de esos saberes, es decir, en especulativo."(:68)

Una consecuencia destacable del dispositivo especulativo, es que los discursos del conocimiento sobre todos los referentes posibles son tomados, no con su valor de verdad inmediata, sino con el valor que adquieren debido al hecho de que ocupan un cierto lugar en la Enciclopedia que narra el discurso especulativo.(:68)

"No se justifica la investigación y la difusión de conocimiento por un principio de uso. No se piensa en absoluto que la ciencia deba servir a los intereses del Estado y/o de la sociedad civil. Se desatiende el principio humanista según el cual la humanidad se educa con dignidad y libertad por medio del saber."(:67)

Como dice Jameson, Lyotard acaba tomando partido por la primera versión:

"(...)la primera versión de la legitimidad ha recuperado nuevo vigor hoy que el estatuto del saber se encuentra desequilibrado y su unidad especulativa rota. (...) El principio del movimiento que anima al pueblo no es el saber en su autolegitimación, sino la libertad en su autofundación o, si se prefiere, en su autogestión.(...) el saber positivo no tiene más papel que el de informar al sujeto práctico de la realidad en la cual se debe inscribir la ejecución de la prescripción.(:69)

(...) Esta distribución de papeles en la empresa de la

legitimación es interesante, desde nuestro punto de vista, porque supone, a la inversa que la teoría del sistema-sujeto, que no hay unificación ni totalización posibles de los juegos de lenguaje en un metadiscurso. Aquí, al contrario, el privilegio conferido a los enunciados prescriptivos, que son los que pronuncia el sujeto práctico, los hace independientes en principio de los enunciados de ciencia, que no tienen otra función que la de información para dicho sujeto(:70).

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

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

El concepto de autonomía del arte - al igual que el de público - es, según Bürger (1974), una categoría ideológica de la sociedad burguesa, que desvela y oculta al mismo tiempo un real desarrollo histórico.

"Permite describir la desvinculación del arte respecto a la vida práctica, históricamente determinada, describir pues el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase [burguesa] que está, por lo menos periódicamente, liberada de constricciones inmediatas. En esto reside el momento de verdad del discurso de las obras de arte autónomas¹. La categoría, sin embargo, no permite captar el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un "proceso histórico", que está por tanto "socialmente condicionado". Y precisamente la falsedad de la categoría (...) consiste en que cada ideología - con tal de que se utilice el término en el sentido de la crítica de la ideología del joven Marx - está al servicio de alguien. La categoría de autonomía no permite percibir la aparición histórica de su objeto." (Bürger:99)

El momento de falsedad, continúa diciendo Bürger, es "la hipostización de este hecho histórico a una "esencia" del

¹ La acepción de verdad y falsedad aplicados en el argumento de Bürger están tomados, como él mismo dice previamente, del uso que hace de ellos Marx en la crítica de la religión desarrollada en la *Introducción a la Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, en la que se detalla la relación de oposición entre las objetivaciones intelectuales y la realidad social, relación posible gracias al concepto de ideología: "El joven Marx (...) llama "falsa conciencia" a determinados productos del pensamiento que sin embargo no están completamente alejados de la verdad." (:38) Bürger (:38, nota 8) cita a Hegel(1817) para explicar el concepto de verdad utilizado en la tradición de la filosofía dialéctica.

arte"(:100)

Bürger califica esta interpretación desveladora de **materialista**, diferenciándola de otras dos posibles interpretaciones de la definición de la autonomía del arte como independencia del arte respecto a la sociedad. Estas son completamente opuestas entre sí, y ambas impiden definir la categoría como un fenómeno "real":

3.1.0.1. La interpretación desde "**L'art pour l'art**", en la que la autonomía se entiende como "esencia" del arte, impidiendo por tanto la explicación de esta separación como producto de un desarrollo histórico y social. Trazas importantes de esta interpretación, típicamente decimonónica, han sobrevivido hasta la actualidad, utilizadas por tendencias conservadoras.

Pero tan histórica es la categoría de autonomía del arte como su rechazo por parte de las vanguardias. El solo hecho de plantearse el compromiso del arte con la realidad social es ya fruto de una determinada circunstancia histórica, en la cual el artista aparece como una figura independiente, desligado de la aplicación subordinada de su oficio a otros proyectos. Así, a mi parecer, el término "autonomía" dibuja un doble bucle semántico, uno que constata una situación, la autonomía del artista y del arte, y uno segundo que la defiende y enfatiza en el terreno político.

En las manifestaciones de las artes plásticas, el caso más claro ha sido quizás el del expresionismo abstracto americano posterior a la Segunda Guerra Mundial, con C.Greenberg como su principal teórico.

3.1.0.2. La **sociología positivista**, entiende la autonomía del arte como mera ilusión subjetiva de los productores de arte; no dice nada sobre el status de la obra, y "la investigación correcta de la relatividad histórica de los fenómenos de autonomía se convierte en su negación".

Vemos así cómo para "**l'art pour l'art**" la autonomía es eternamente esencial al arte y para la sociología positivista algo eternamente imposible. vamos a situarnos pues en la perspectiva de Bürger para mantenernos dentro de nuestro umbral de percepción de los hechos históricos y poder así rastrear el concepto.

3.1.1. Génesis del concepto.

Bürger subraya la dificultad metodológica de una explicación materialista de la génesis de la categoría de autonomía, y distingue dos enfoques posibles, que él trata luego de complementar mediante matizaciones concretas:

3.1.1.0. Desde la **dimensión ideológica** - los conceptos que los artistas asocian con su actividad -, o el aspecto subjetivo del devenir autónomo del arte, la génesis puede situarse en el arte renacentista:

"En la prolongación, por los artistas, del medio de producción artesano con posterioridad a la división social del trabajo, parece residir la razón de que su producto haya obtenido valor como algo singular, algo "autónomo". (B.Hinz,1972)

En base al trabajo eminentemente cortesano del arte renacentista, su reacción frente a la división del trabajo es "feudal", pero en vez de reconocer su "status" artesanal, lo sublima en una labor puramente ideal, autónoma.

"Surge así la división del trabajo artístico en producción material e ideal, por lo menos en la teoría, a la que el "arte cortesano" se ve animado por la corte; es una respuesta feudal a los cambios en las relaciones de producción" (Müller,1972)

Tanto B.Hinz como M.Müller "entienden la pretensión de autonomía del arte como un fenómeno que surge en el marco de la corte, como reacción contra el cambio que sufre la sociedad cortesana gracias a la incipiente economía capitalista"(Bürger: 86)

3.1.1.1. Desde el **aspecto real del proceso:**

L.Winckler (1973), apoyado en los datos de corte sociológico aportados por A.Hauser (1967), afirma que "la abstracción de cliente y objeto, facilitada por el mercado, era sin embargo la condición previa para la verdadera abstracción artística: el interés por la composición y las técnicas de

pintura". (Winckler:18)

Esta interpretación de la abstracción es atrevida y especulativa pero sugerente. Seguramente haya algo de verdad - aunque no toda - en el hecho de que en un momento determinado de la historia del capitalismo, ciertos sectores de la comunidad artística reivindiquen la naturaleza objectual del objeto artístico. Hace ya tiempo que la pintura, disciplina desde la que se genera esta reivindicación, se ha alejado de las paredes de iglesias y palacios y se ha convertido en una mercancía transportable. Es un campo abonado para tomar conciencia de esta naturaleza de objeto y hacerla extensible al propio lenguaje del arte: un lenguaje especialmente pensado para remitir a su propio objeto, dejando en segundo plano su función representativa anterior.

3.1.1.2. Frente a estas dos perspectivas, Bürger defiende que la génesis de la autonomía del arte debe intentar explicarse desde el **proceso del devenir autónomo como un todo** que conecta el proceso ideológico y el real.

Respecto a la dimensión ideológica, Bürger acusa el olvido de un elemento importante: la liberación de una capacidad de percepción y construcción de la realidad vinculada hasta entonces a finalidades de culto, donde la presión de la racionalidad de los fines ya no afecta.

Respecto al aspecto real del proceso, Bürger argumenta que "el proceso secular y lleno de contradicciones (detenido una y otra vez por movimientos contrapuestos) por el que emerge el ámbito social de lo que llamamos arte, apenas se puede explicar por una única "causa", aunque ésta sea de tanta importancia para la sociedad en su conjunto como el mecanismo de mercado." (:89) **¿de qué manera se relaciona la separación del arte de la praxis vital con la ocultación de las condiciones históricas de este acontecimiento, por ejemplo mediante el culto al genio?** No hay que olvidar, pues, la ideologización de esta "nueva" esfera del arte.

Bürger defiende un empirismo acompañado de teoría, frente al peligro de la especulación histórico-filosófica, del que debe guardarse precisamente una ciencia que se pretende materialista. Tal vez, la separación de lo estético de la praxis vital se

observa mejor en el desarrollo de los valores² estéticos, por lo cual la unión del arte a la ciencia, emprendida durante el Renacimiento³, sería interpretada como una primera fase en su emancipación de lo ritual. En la liberación del arte de su unión inmediata a lo sagrado estaría, tal vez, la clave de aquel proceso secular, y, como tal, difícil de captar analíticamente, al que llamamos el devenir autónomo del arte" (:91-92). Bürger acepta que la génesis de este proceso se origina en relación con la aparición de la sociedad burguesa, "aunque está claro que esto todavía no se ha demostrado" (:92)

3.1.2. Complejidad en el proceso de autonomización del arte.

Bürger propone la consideración de la aparición por separado de génesis y valor del proceso de autonomización del arte si queremos captar su carácter contradictorio. La obra en la que lo estético aparece por primera vez como un particular objeto de placer (las artes figurativas del Renacimiento son el antecedente, según Bürger, de la aparición de la autonomía del arte) podría estar unida en su génesis a un poder aurático (Bürger señala la insistencia de Hauser en que la burguesía comerciante italiana del s.XV satisface todavía sus necesidades de representación mediante la donación de obras sacras) pero esto no cambia el hecho de que ella hace posible, para un desarrollo histórico ulterior, un determinado tipo de placer (el estético), y contribuye así a crear el ámbito de lo que llamamos arte. También bajo la apariencia del arte sacro avanza la emancipación de lo estético. Bürger pone como ejemplo la Contrarreforma, que "al poner el arte al servicio de un efecto, está provocando, paradójicamente, su liberación. La impresión producida por el arte barroco es, pues, enorme, pero su independencia frente a lo religioso es todavía relativa. Este arte obtiene su efecto no del tema, sino principalmente de la riqueza de formas y

². He sustituido el término concepto por el de valor para conectar con el próximo apartado, en el que se utiliza este término como sinónimo del primero.

³ "Cuando en el Quattrocento, con Alberti, estas "Artes Plásticas" hallan entrada en el templo de las actividades "gentlemanlike" [liberales], se asigna con ello una aptitud científica a un valor profesional tan "sólo" manual. Para Alberti, este carácter científico es el cenit, la suma excelencia." (Bauer, 1976:16)

colores." (:92)

En el desarrollo del lenguaje artístico por parte de los artistas implicados en la Contrarreforma podemos ver un paso hacia la autoconciencia lingüística del arte primando sobre otras intencionalidades.

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

Durante el s.XVIII, el despliegue de la sociedad burguesa y la conquista del poder político por una burguesía económicamente fortalecida se intersecta con la aparición de una **estética sistemática** como disciplina filosófica (Baumgarten (1750-58): "Aesthetica") que va a producir un **nuevo concepto de arte autónomo**. "El concepto moderno de arte, común sólo desde el final del s.XVIII como denominación que comprende la poesía, la música, el teatro, la pintura, la arquitectura" (H.Kuhn, 1965, 52-53) permite una comprensión de la actividad artística como distinta de cualquier otra actividad.

"Las diversas artes fueron liberadas de sus conexiones con la vida, concebidas como un todo homogéneo [...] y ese todo, como reino de la creatividad sin objeto y del agrado desinteresado, quedó enfrentado a la vida social, lo racional, que aparece estrictamente orientado hacia la definición de fines que determinan el porvenir." (Kuhn, 1965:52-53)

Una nueva simultaneidad se deriva de esta observación: el **concepto moderno de arte implica la confluencia de todas las artes y a la vez su separación de lo social**. No es que la música, la pintura, etc, se hagan autónomas al mismo tiempo, sino el concepto mismo de arte que desde ahora las engloba a todas. El término arte reduce su campo semántico⁴, al referirse exclusivamente a las "bellas artes". Este término y la diferenciación entre las artes a las que acogía y las llamadas artes mecánicas se debe a la Ilustración, a través del trabajo de Charles Batteux (1747). El grupo de las Bellas Artes se componía de cinco artes: música, poesía, pintura, escultura y

⁴ La siguiente reflexión ha sido construida a partir de los datos facilitados por W.Tatarkiewicz (1975:90 y ss.)

"arte del movimiento". El criterio que siguió era el de su razón de ser: el deleite o la utilidad. A estos grupos sumó uno intermedio cuyas artes se caracterizaban por el placer que producían y por su utilidad: la arquitectura y la retórica. Aunque este criterio de clasificación se retrotraía a la Antigua Grecia, la novedad consistía en unificar en un solo grupo artes de un carácter tan diverso como las artes visuales, el arte verbal y la música. Ello nos sugiere la aparición de una categoría superior, capaz de tomar nombre propio y agrupar artes que hasta ahora se habían supuesto de distinta naturaleza.

"Para poder aislarlas formando un grupo separado de artes se necesitaba, sin embargo, determinar qué las mantenía unidas separándolas al mismo tiempo del resto de las artes, ciencias y artesanías.(...) Sólo se aceptó la clasificación en la que se consideraba que el rasgo característico de estas artes era la belleza" (Tatarkiewicz, 1975:88-89)

Esta categoría toma, pues, el adjetivo de bella - o también refinada o elegante, según el país -, y en ella podemos reconocer el ámbito autónomo de la creatividad sin objeto y del agrado desinteresado del que nos habla Kühn.

"Poco después, las artes que habían sido aisladas como "bellas" se las reconoció como las únicas artes verdaderas, y el nombre de artes comenzó a aplicarse sólo a ellas." (Tatarkiewicz:92)

La existencia física de la obra de arte tomaba solidez como concepto, el cual, en las vanguardias, iba a ser negado a favor del concepto de manifestación artística, por considerarse aquél - la obra de arte - un producto representativo de la burguesía.

"(...)la configuración de un ámbito del arte liberado de toda finalidad va a hacer que la teoría considere el prodesse⁵ como un elemento ajeno a la estética y que la crítica rechace la tendencia doctrinaria de una obra como extraña al arte.(Bürger:93)

⁵ Horacio: "prodesse volunt aut delectare poetae" = los poetas se proponen ser útiles (enseñar) o deleitar.

Las "bellas artes" se separan de las mecánicas y con ellas de la voluntad de ser útiles o de enseñar.

"La Ilustración emprendió y realizó una tarea que fue aún más general que la división de las artes, es decir, una completa clasificación de la productividad humana" (Tatarkiewicz:92) Retomó la división aristotélica de las actividades humanas en teóricas (theoria), prácticas (praxis) y de realización (poiesis). "Los ingleses aceptaron pronto esta división y, en Alemania, Kant la desarrolló y fue quien más contribuyó a que se propagara y conservara" (Tatarkiewicz:92-93). En lo que se refiere a la consolidación de la estética como uno de estos tres ámbitos (el de la poiesis), el motor teórico de este proceso, iniciado por A.G.Baumgarten(1750), son pues las reflexiones de I.Kant.

En la "Crítica del Juicio" (Kant,1790), "queda reflejado el aspecto subjetivo de la separación del arte de sus conexiones con la práctica vital. El objeto de la investigación kantiana no es la obra de arte, sino el juicio estético (juicio del gusto)".(Bürger:94)

"Si la facultad de desear es la capacidad de los hombres que permite, desde el punto de vista del sujeto, una sociedad basada en el principio de máximo beneficio, entonces la propuesta kantiana también coloca la libertad del arte frente a las violencias de la sociedad burguesa en formación. Lo estético se concibe como un ámbito ajeno al principio de máximo beneficio que domina sobre la totalidad de la vida." (:94) Este momento, dice Bürger, todavía no ocupa en el mismo Kant el primer plano; al contrario, "destaca la generalidad del juicio estético frente a la particularidad de los juicios que dirige la burguesía crítica contra el modo de vida feudal.(...) con su exigencia de generalidad para el juicio estético, Kant supera los intereses particulares de su propia clase."(:95)

"Kant explica lo estético por su independencia no sólo del ámbito de los sentidos y de la ética (lo bello no es lo deseable ni lo bueno, moral), sino también del ámbito de lo teórico" (:95)

"Kant ha concedido a lo estético un lugar privilegiado entre la razón y los sentidos, y ha definido el juicio de gusto como libre y desinteresado." (:96).

Como veremos más adelante, este lugar mágico kantiano entre el conocimiento y la moral, más allá de los sentidos, se alcanzó pocas veces en la realidad de la Historia del Arte. Pero al menos sirvió de horizonte.

Schiller (1793-94) dio la vuelta a las reflexiones de Kant

para ocuparse de algo así como una **determinación de la función social de lo estético**. "Lo que Schiller intentará ahora probar es que el arte, en base precisamente a su autonomía, a su desvinculación de fines inmediatos, es capaz de cumplir una misión que no podría cumplirse por ningún otro medio: la elevación de la humanidad"(Bürger:96)

Tras la experiencia de la época de terror causada por la Revolución Francesa, Schiller cree que "no se puede confiar ni en la bondad natural del hombre ni en la capacidad formadora de su entendimiento" (:97) "(...) la división del trabajo genera la sociedad de clases. Según su argumentación, ésta no se puede suprimir mediante una revolución política, porque la revolución sólo la pueden hacer los hombres que, formados en la división del trabajo, no han podido acceder a la humanidad" (:98)

Frente a esta situación, Schiller asigna al arte "la misión de volver a reunir las dos "mitades" separadas del hombre. O sea, que ya en el seno de la sociedad de la división del trabajo, el arte debe facilitar la formación de la totalidad de las disposiciones humanas que los individuos no pueden desarrollar en el ámbito de su actividad" (:98)

"El arte, por su renuncia a la intervención inmediata en la realidad, es apropiado para restaurar la totalidad humana."(:99)

De la propuesta de Schiller deriva directamente el papel curativo del artista que se autoasigna el modernismo "heroico" de los años 20 en el ámbito de la arquitectura y de otras manifestaciones artísticas⁶. Es un papel ambiguo en el que el artista, escritor o arquitecto se siente solidario con los problemas sociales pero actúa desde fuera del ámbito socio-político, en un plano a veces utópico y otras catártico.

Así, a finales del s.XVIII, tres procesos relacionados con el arte han cristalizado: Kant ha consolidado la estética como disciplina filosófica independiente; se normaliza el concepto moderno de arte - tal como lo ha descrito Kuhn -, identificándose con las Bellas Artes; y la autonomía del arte, a la que Schiller asignará paradójicamente una función social.

⁶ Siguiendo a otros autores como R.Stern(1980), Jencks(1984) califica el modernismo "heroico" de tradicional, humanista, continuista, optimista, frente al modernismo "agonístico" o "cismático", que es novedoso, nihilista, asumiendo un papel subversivo y romántico para hacer "arte distinto, auto-referente y crítico". Esta distinción no está suficientemente explicada por Jencks, y ni él mismo la respeta en su propio trabajo.

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

Bürger afirma que la separación del arte respecto a la praxis vital es el síntoma decisivo de la autonomía del arte burgués. Pero mientras la institución arte - el "status" del arte - se puede considerar completamente formada hacia finales del s.XVIII, "el desarrollo del contenido de las obras está sujeto todavía a una dinámica histórica cuyo punto final se alcanza con el esteticismo, donde el propio arte se convierte en el contenido del arte" (Bürger:103)

Otro factor que complejiza el análisis del proceso de la autonomía del arte es el hecho de que éste se puede seguir a través de, al menos, tres criterios distintos que destilan otras tantas versiones del proceso no coincidentes entre sí. Estos criterios son la finalidad de la obra, el polo de la producción y el de la recepción.

Respecto a la producción, el arte ya se hace autónomo en la Corte Renacentista, "pues aquí el artista produce como individuo y desarrolla una conciencia de la singularidad de su actuación". (Bürger:101) Aparecen los nombres propios y las grandes "personalidades". "El concepto de genio da fe de ello" (Bürger:106) Por otro lado, la ya mencionada nueva alianza del arte con la ciencia, en detrimento de su unión con lo sagrado, se considera un primer paso hacia la autonomía. La recepción, por el contrario, sigue siendo colectiva, aunque el contenido de ésta va virando de lo sagrado a lo social.

Respecto al arte burgués , su finalidad ⁷ es la "objetivación artística de la autocomprensión de la propia clase".(Bürger:101) "La producción y la recepción de la autocomprensión articulada en el arte ya no están vinculadas a la praxis vital.(...) El modo adecuado de apropiarse de la obra de arte consiste en sumergirse individualmente en ella⁸, que ya

⁷ Bürger periodiza el arte burgués a partir del triunfo emancipatorio de la burguesía a finales del s. XVIII.

⁸ W.Benjamin(1936) describe este tipo de recepción, en contraposición a la nueva recepción "distráida" provocada por la nueva situación "post-aurática".

Por otro lado, Bürger afirma, apoyándose en la expresión de

está alejada de la praxis vital del burgués, aunque pretenda todavía reflejarla. Y el esteticismo, con el que el arte burgués alcanza el estadio de la autocrítica, conserva todavía esa pretensión. La separación de la praxis vital, que ha sido siempre el modo de función del arte en la sociedad burguesa, se transforma ahora en su contenido." (Bürger:101).

Así, con el arte burgués, la autonomía amplía su efecto de la producción a la recepción.

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

En el proceso desde la autonomía del status del arte hacia la autonomía fáctica de las obras de arte, hemos de diferenciar también entre el realismo y el esteticismo como dos momentos distintos.

En el primero, los contenidos no han perdido su lazo con la realidad socio-política, sino más bien al contrario: "tan pronto como la emancipación de la burguesía se consuma, comienza ya la lucha de la clase trabajadora por la influencia política" (Hauser:7,tomo 3). Y un aspecto fundamental del movimiento realista "radica en su puesta al servicio de la lucha obrera: resulta uno de los primeros casos de arte contemporáneo comprometido. Y no sólo por la temática y la dicción empleada, sino incluso por la misma actividad extraplástica de sus autores" (Lexis 22:270)

El realismo se situó en la base inmediata del naturalismo y posibilitó la existencia del impresionismo, y con éste, precisamente, su propia muerte.

El "art pour l'art" de Th.Gautier como reacción frente al realismo, es el punto de ruptura hacia la postura esteticista. "Lo que en un principio fue simplemente una rebelión contra las reglas clásicas, se ha convertido en una sublevación contra toda traba externa, una emancipación de todos los valores intelectuales y morales ajenos al arte. La libertad artística significa ya para Gautier independencia de la tabla de valores de la burguesía, desinterés por sus objetivos utilitarios y

Hegel(1835: tomo 2) de "la moderna epopeya burguesa", que la novela es el género literario que corresponde a este nuevo tipo de recepción. Aquí reconoceríamos una compleja contradicción implícita, pues la novela es un producto de la reproductibilidad técnica, y en cambio se le asigna una recepción de carácter aurático, a la vez que nos ofrece "los primeros personajes modernos de la literatura occidental" (Hauser,1951:6,tomo 3).

negativa a colaborar en la realización de estos objetivos." (Hauser:27,tomo 3)

Hauser describe la situación desde el otro lado: "Hasta 1830 la burguesía esperaba que el arte fomentara sus ideales, y así defendía la propaganda política por medio del arte.(...) pero después de 1830 (...) se vuelve recelosa frente al arte, y prefiere una neutralidad en vez de la antigua alianza.(...) se apropia del "l'art pour l'art"; se ensalza la naturaleza ideal del arte y la alta categoría del artista, situado por encima de partidos políticos. Se le encierra en una jaula dorada. Cousin recurre a la idea de autonomía de la filosofía de Kant y renueva la teoría del "desinterés" del arte; a ello le ayuda mucho la tendencia a la especialización puesta en vigor con el capitalismo. El arte por el arte es, efectivamente, de un lado, la expresión de la división del trabajo, que se acrecienta con la industrialización, y, de otro, el baluarte del arte contra el peligro de ser devorado por la vida industrializada y mecanizada." (Hauser:28,tomo 3).

El esteticismo de finales del s.XIX es la radicalización de esta postura y su actualización en las artes plásticas, donde el arte se convierte en el contenido mismo del arte, y la autonomía se hace carne definitivamente en la obra de arte. Esta especulación sobre el mismo medio artístico, que será la condición de posibilidad de la autocrítica llevada a cabo por la vanguardia histórica, está profundamente ligado a las corrientes antirracionalistas encabezadas por el propio Nietzsche, que subrayan la decadencia, el vitalismo y el nihilismo en un rechazo histórico del patrimonio de la modernidad, que estaba corroborando su crisis a marchas forzadas.

"En la obra de arte esteticista, la finalidad es convertir en contenido esencial de la obra la separación de las obras respecto a la praxis vital que caracteriza el status del arte en la sociedad burguesa" (Bürger:105)

Pero paradójicamente, es en la misma época cuando las así llamadas prácticas artísticas "menores", las artes industriales, pasaban al primer plano de la reflexión teórica. Aquí vemos ya perfectamente diferenciado el devenir no casualmente divergente del arte culto y las artes menores. La autonomía del arte "preserva" el arte culto y al artista genio de la sociedad industrializada y especializada que lo ha generado. Pero esta sociedad industrial necesita de un arte aplicado pegado a la realidad: es el nacimiento del diseño, que liberará - para bien o para mal -, definitivamente al arte culto de cualquier función de servicio directo a la sociedad burguesa. Indirectamente, sin

embargo, podríamos hablar de una función fundamental, la de tener un "otro" frente al cual autoafirmarse.

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

La vanguardia "comparte la recusación del mundo (burgués) ordenado conforme a la racionalidad de los fines que había formulado el esteticismo⁹" (Bürger, 104) Pero el esteticismo se excluye de ese mundo, mientras que la vanguardia intenta organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital, incomodando así la cotidianidad burguesa.

"Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al "status" del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres." (Bürger:103) Su respuesta no es tampoco la construcción de un estilo, sino de una actitud, que es la que da sentido a sus manifestaciones. La forma final de sus productos es algo que queda en segundo plano, aunque implícitamente sí había unas consignas de trabajo: la máquina era su fuente iconográfica más potente¹⁰.

"La exigencia [de que el arte vuelva a ser práctico] no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido" (Bürger:103) Del mismo modo, el contenido de sus obras o manifestaciones venía determinado por el efecto de cuña social que querían producir.

"Los vanguardistas intentaron, pues, una superación del arte en el sentido hegeliano del término, porque el arte no había de

⁹ El planteamiento de A. Wellmer (1985), de una triple crítica concéntrica a la razón, contextualiza esta actitud del esteticismo y de las vanguardias tanto respecto a la razón como respecto al concepto mismo de sujeto, afectando en consecuencia al status del autor en el proceso creativo. Este tema es desarrollado en el apartado 4.1.1.2.

¹⁰ La influencia de la figura de la máquina en la iconografía de las vanguardias es tratado en el apartado 2.0.5.3.6.

ser destruido sin más, sino reconducido a la praxis vital, donde sería transformado y conservado." (:103)

¿Cómo se traduce la intención vanguardista de superar la institución arte a los tres ámbitos con los que hemos caracterizado el arte autónomo?

Primeramente, recordemos la ya mencionada preferencia de las vanguardias por el concepto de manifestación artística frente al de obra de arte¹¹. "La categoría de obra no es destruida por los vanguardistas, aunque quizás la hayan transformado por completo" (:105)

3.1.6.0. Respecto a la **finalidad**, Bürger afirma que no se puede hablar de tal porque ya no rige la separación entre arte y praxis vital. Esta afirmación es un tanto confusa y poco aclaratoria, en la medida en que en el arte sacro y el cortesano, había afirmado que ambos estaban unidos a la praxis vital, y su finalidad era ser el objeto de culto o el objeto de representación del poder. ¿Qué hemos de deducir de la afirmación de Bürger: que la vanguardia no tenía ninguna finalidad? Yo más bien diría que dejará de tenerla, o que tendrá una "falsa finalidad", cuando se convierta en vanguardia triunfante, tras la Segunda Guerra Mundial.

Según varios autores - Huyssen y Ferry, por ejemplo - la finalidad consciente de la vanguardia es ambigua: por un lado quieren alterar el orden social, pero para hacerlo se adscriben al proyecto de "modernización capitalista y/o al vanguardismo comunista, el hermano gemelo de aquella modernización." (Huyssen, 1984:195) Ponen toda su fe en el futuro, aboliendo la historia y con ella toda capacidad de relativización de sus proyectos.

3.1.6.1. "En sus manifestaciones extremas, la vanguardia no propone una creación colectiva, sino que incluso niega radicalmente la categoría de **producción** individual (...) La provocación de Duchamp (...) hace vacilar el mismo principio del arte en la sociedad burguesa, conforme al cual el individuo es el creador de las obras de arte. Los "ready mades" de Duchamp no son obras de arte, sino manifestaciones" (:106-107) El concepto de producción queda minimizado por dos implicaciones de su gesto: el carácter anónimo del producto hecho en serie y la apropiación

¹¹ "Los surrealistas afirman que se interesan exclusivamente por la creatividad, que ésta es importante sólo por sí misma, y no el objeto producido" (Tatarkiewicz:75)

del diseño de otro individuo. La originalidad es ahora expulsada del proceso de producción para extinguirse en un sólo acto de provocación que ya no puede repetirse sin convertirse en gesto hueco. Este es el drama que lleva implícito en su proyecto la vanguardia.

3.1.6.2. Tal y como la vanguardia niega la categoría de la producción individual, hará lo mismo con la **recepción** individual; para los surrealistas, por ejemplo, "ya no hay productores ni receptores, sólo queda la poesía como instrumento para dominar la vida" (Bürger:108) Por encima de la comunicación entre el productor y el receptor, está la simbiosis pretendida por la vanguardia entre arte y vida, que invita a una praxis artística indiferenciada, sin distinguir entre productores y receptores, pues tal distinción implicaría de nuevo el protagonismo de la institución arte, que es justamente lo que quieren abolir.

Bürger utiliza el teorema de Marcuse para describir la intención contradictoria de la vanguardia, la cual la llevaría al fracaso en el capitalismo tardío:

"En la sociedad burguesa, el arte juega un papel contradictorio: al protestar contra el orden deteriorado del presente prepara la formación de un orden mejor. pero, en tanto que da forma a ese orden mejor en la apariencia de la ficción, descarga a la sociedad existente de la presión de las fuerzas que pretenden su transformación. Estas quedan presas en un ámbito ideal. Marcuse llama "**afirmativo**" al arte que tiene estas consecuencias.(...) Por eso se entiende que el intento de los vanguardistas por reintegrar el arte a los procesos de la vida sea en sí mismo una empresa en gran medida contradictoria. **La libertad (relativa) del arte frente a la praxis vital es la condición de posibilidad de un conocimiento crítico de la realidad.**(...) El intento de suprimir la distancia entre arte y praxis vital podría reclamar todavía, en la época de los movimientos históricos de vanguardia, el "pathos" del progresismo histórico. Desde entonces, hemos conocido la falsa anulación de esa distancia producida por la industria de la cultura, lo que ha hecho evidente ese carácter contradictorio" (:104-105)

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

Las intenciones de los movimientos históricos de vanguardia se cumplen en la sociedad del capitalismo tardío como una profecía funesta, a través de esa falsa anulación protagonizada por la literatura de evasión y la estética de la mercancía. De forma convergente, Bürger afirma:

"el concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas¹², como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. (...) Cuando un artista de nuestros días [1974] envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los "ready mades" de Duchamp. Al contrario: mientras que el "Urinoir" de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su "obra" acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario" (Bürger:54-55, nota 4)

Bürger nos invita a preguntarnos, desde la experiencia de esa falsa anulación de la distancia entre arte y vida; y la del poder de absorción de las actitudes críticas por parte de la institución arte, "si es deseable, en realidad, una superación del "status" de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual" (:110).

Así pues, la categoría de autonomía del arte no sólo le sirve a Bürger - y a nosotros - para explicar la teoría de la

¹² Es una lástima que Bürger no dé más importancia a vestir sus argumentos con ejemplos y concreciones históricas, que rentabilizarían, pienso, su trabajo. En el caso de lo que él llama "obras neovanguardistas", sí lo hace: "Ejemplos (...) en el ámbito de las artes plásticas se encuentran en el catálogo de la exposición *Sammlung Cremer. Europäische Avantgarde 1950-1970* (Colección Cremer. Vanguardia Europea entre 1950 y 1970) editado por G.Adriani, Tubinga, 1973." (107-108, nota 18)

vanguardia, sino también para preguntarse sobre el presente. El debate sobre la autonomía del arte no queda cerrado de momento.

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

No hay que olvidar, para contextualizar mejor los argumentos de Bürger, que su "Teoría de la Vanguardia" fue publicada por primera vez en 1974. En esta fecha - y de hecho desde los años 60 (Enzensberger, 1962) - la conciencia del fracaso de las vanguardias está ya muy solidificada y la mayoría de las lecturas de las manifestaciones artísticas de esta década están subordinadas a la nostalgia de aquellas primeras - ¿y únicas? - vanguardias. Bürger deja su reflexión justo en el gozne entre el debate sobre las neovanguardias y el debate sobre el postmodernismo, con las manifestaciones que justo en esa fecha empezaban a proliferar bajo este término. Ya en la década de los 80, desde "el otro lado de la vanguardia", muchos autores (Cueto (1983), Jameson (1982) y Huyssen (1981), por ejemplo), han visto en el Pop Art¹³ - uno de los principales movimientos de los años 60 - el primer germen del arte postmodernista.

Así, ¿qué diferencia de perspectiva hace que Bürger conciba el Pop Art - en tanto parte del paquete del arte de los años 50 y 60 - como tentativa neovanguardista, mientras que otros puedan considerarlo el principio de una manifestación artística distinta?

Si comparamos el Pop Art con las vanguardias históricas, el veredicto será de "falsedad" (en el sentido hegeliano antes apuntado) respecto a aquéllas, pues, con palabras de Hegel (1817), se produce una contradicción entre "la determinación o el concepto y la existencia de un objeto"; es decir, el Pop Art no responde al planteamiento original de las vanguardias históricas, y el contexto ha cambiado considerablemente, como veremos más adelante. Su existencia no responde a la determinación vanguardista europea de principios de siglo. Pero la categoría de la autonomía del arte funciona como una bisagra que nos permite ver el otro lado de la puerta del Pop Art no como falsa respecto a las vanguardias, sino como afirmación de "otra cosa". A esa otra actitud, hija bastarda de las vanguardias, es a lo que

¹³ Tomamos el Pop Art como metonimia de las manifestaciones artísticas de los años 60 porque su perfil nos permite analizar mejor este punto de encuentro entre la vanguardia y el postmodernismo, al cual volveremos a lo largo de este estudio.

hoy en día llamamos postmodernismo.

A.Huyssen (1984) parte de la teoría de la vanguardia de P.Bürger para definir el postmodernismo - sobre todo en EE.UU¹⁴ -, transitando las dos caras de la puerta del Pop Art¹⁵. Como su enfoque está muy próximo al de Bürger, en el sentido de poner énfasis en la capacidad autocrítica del arte, vamos a partir de sus investigaciones para situar las manifestaciones artísticas de los años 60 y 70.

Los años 60 retoman en sus distintas manifestaciones artísticas la aversión vanguardista por el concepto de autonomía del arte, y ligado a él, el de la institución arte. De hecho, A.Huyssen califica las manifestaciones artísticas de los años 60 en EE.UU como vanguardia postmodernista, argumentando que se trata de un intento de superación del modernismo instituido, pero todavía desde las premisas de las vanguardias históricas, aunque el contexto ya no sea el mismo. La producción sigue teniendo características parecidas pero el contexto de la recepción, y por tanto el efecto de la obra, ha cambiado totalmente.

Vamos a aplicar las diferenciaciones metodológicas creadas por Bürger - génesis/valor; status del arte/contenido de las obras - para explicar este cambio de contexto, el paso del proceso del devenir autónomo del arte al proceso siguiente: la estetización de la praxis vital, o lo que Bürger llama la "falsa superación" de la autonomía del arte.

En los EE.UU., este proceso de estetización se da desde mediados de los años 50, cuando su arte "culto" sufre un doble proceso simultáneo de institucionalización y divulgación. Pero de nuevo nos topamos con el mismo problema: podemos hablar de falsedad en la medida en que nos referimos a un planteamiento concreto - el de la vanguardia histórica - que ha sido desvirtuado por la existencia de un objeto-circunstancia distinto - el desarrollo de la "industria de la cultura" -. Pero esta falsedad puede interpretarse también como "metamorfosis", susceptible de ser analizada bajo pautas adaptadas a su realidad.

¹⁴. Huyssen considera que el postmodernismo es un concepto de origen norteamericano, como veremos más adelante en el desarrollo de sus argumentaciones. Ver también a este respecto el subcapítulo 1.2.

¹⁵ A.Huyssen (1975) ha escrito un interesante ensayo centrado en el Pop Art, titulado "The Cultural Politics of Pop".

La reacción frente al modernismo instituido, o quizás mejor, frente a la institución del modernismo, responde a la conciencia creciente de que el contexto está cambiando y que la dicotomía "culto-popular" ya no va a ser eficaz en este nuevo estadio cultural.

Las reacciones de choque siempre son radicales y siguen atrapadas en la dicotomía vigente, aunque sea desde el polo contrario. La exaltación acrítica de la cultura popular de los años 60 por parte del Pop Art, la inspiración mistificada en el lenguaje de la nueva ciencia por parte del Minimal Art, el rechazo radical tanto de la existencia objetual del arte como de su marco institucional por parte de la propuesta conceptual, todo ello son ejemplos de esta reacción de choque, en la que se ha sustituido la tiranía del arte elitista por su contrario. Pero en la negación de la institución arte y de la autonomía del arte, éstas siguen estando presentes, no sólo teóricamente sino en la compleja realidad paradójica.

Los enunciados de todos estos movimientos - los contenidos de las obras de arte - apuntan hacia el final de la autonomía del arte y de su institución, pero existen gracias a ella. Esta paradoja no ha abandonado todavía a la práctica artística desde entonces.

El arte de los 60 fue posible gracias a la existencia de los museos, las galerías y los coleccionistas. Incluso el arte conceptual, anti-institucional por excelencia, se difundió gracias a los coleccionistas (Panza di Biuno), a los certámenes internacionales (Documenta 5, 1972), a las exposiciones en los museos, etc. Aunque al mismo tiempo estas manifestaciones artísticas sufren un proceso de divulgación extremadamente rápido a través de los medios de comunicación y del fenómeno de la moda (Wolfe, 1975). Su existencia y su identidad van ligados inevitablemente tanto a la institución arte como a la industria de la cultura.

Es como si el doble proceso de institucionalización-divulgación hubiera de dar lugar a un modelo distinto de arte que lo integrara en su misma gestación. Este nuevo modelo, basado como hemos visto en la propuesta vanguardista, sustituye el concepto de revolución de ésta por el de subversión, y es en este punto donde yo veo el mayor argumento para considerar los años 60 - y sobre todo el Pop Art, tanto por un respeto a la cronología como por nuestra perspectiva desde la actualidad - como precedente y prehistoria del postmodernismo de los años 80. Este proceso metamórfico empieza en los 60 y se extiende hasta la década de los 80.

Así, en los años 60 en EE.UU. tenemos unas obras cuyos contenidos rechazan el arte institucionalizado y su autonomía, pero que existen como tales en la medida en que el status del arte continúa basado en su autonomía. Tenemos aquí la génesis de un proceso de involución del concepto de autonomía que comienza a gestarse en los enunciados de las obras en un contexto de arte todavía autónomo.

Aplicando la misma lógica de Bürger, hemos de decir que el hecho de que la génesis de esta alternativa se dé en el seno del arte autónomo no resta valor a las obras de los 60 en tanto antecedentes que ilustran un modelo de arte que utiliza su impregnación de la praxis vital como estrategia subversiva dentro de la institución arte. Lo que nace como propuesta desde el arte en los años 60, está dándose paulatinamente también como realidad cultural, en un proceso que no depende tan directamente de la comunidad artística como de la propia lógica del sistema capitalista y la sociedad de consumo que éste ha generado. La propuesta de los 60 va a ser también "falsamente" superada cada vez en mayor grado, hasta llegar a la década de los 90, en la que la cultura de masas es definitivamente una institución mucho más significativa socialmente que la institución arte, la cual se resiste a desaparecer, a la vez que cumple su función de contrapunto a esta cultura de masas.

3.1.8.0. Vanguardia postmodernista americana de los 60.¹⁶

La adopción de este título implica dos puntualizaciones importantes: en primer lugar, que la vanguardia y el postmodernismo no son términos que funcionan como paquetes cerrados de información, sino que se interaccionan entre ellos dándose sentido mutuamente; en segundo lugar, que los fenómenos y manifestaciones a los que dan nombre no son homogéneos ni en su emisión ni en su recepción, habiendo de incluir la variable del tiempo y el espacio para poder captar su complejidad. Metodológicamente, Huyssen acude al concepto de asincronía ("Ungleichzeitigkeiten") de E. Bloch¹⁷ para mostrar la

¹⁶ A.Huyssen también incluye bajo este título el arte conceptual. Este apartado está relacionado con su diferenciación entre vanguardia y modernismo, presentada anteriormente en el subcapítulo 2.0.

¹⁷ Huyssen facilita la bibliografía en p.243, nota 12: "El concepto de "Ungleichzeitigkeit" de Bloch puede verse en Ernst Bloch, "Non-Synchronism and the Obligation to its Dialectics", y Anson Rabinbach, "Ernst Bloch's "Heritage of our Times" and

necesidad de aplicarlo a la modernidad con el fin de contextualizar su análisis en las historias y culturas nacionales y regionales. No es correcto pues pensar en una homogénea interpretación internacional y/o intemporal de un mismo fenómeno o concepto.

"La visión de que la cultura de la modernidad es esencialmente internacionalista - con su filo cortante que se desplaza en el tiempo y en el espacio (...) - es una visión ligada a una teleología del arte moderno cuyo mensaje subyacente es la ideología de la modernización." (Huysen:210)

Frente a la propuesta universalizadora de la modernidad, se da una búsqueda de la historia que es también una búsqueda de las identidades culturales actuales.

Teniendo en cuenta lo dicho, podemos intentar explicar el hecho de que el Pop Art sea considerado por unos (sobre todo desde Europa) como una neo-vanguardia más y por otros (desde los años 80 y desde EE.UU. preferentemente) como el precedente y germen de lo que más tarde se denominará postmodernismo.

"(...) el postmodernismo americano de los años 60 fue, por una parte, una vanguardia americana, y por la otra, la última jugada del vanguardismo internacional." (Huysen:209)

El Pop Art debe mucho al dadaísmo, del que aprendió a reciclar las imágenes de la cultura popular y del inconsciente, pero Huysen nos ha recordado que tanto el dadaísmo como el surrealismo no tenían un público propio ni manifestaciones autóctonas en los EE.UU., debido a que en el momento en que estos movimientos estaban en su pleno auge en Europa, EE.UU. estaba todavía construyendo su arte culto, y no había lugar para la crítica de un arte establecido, al no existir tal fenómeno. El mismo R.Venturi (1966), al utilizar el Pop Art como legitimador de sus ideas críticas respecto a la arquitectura moderna, atribuye a éste "descubrimientos" propios del dadaísmo y el surrealismo, sin hacer la más mínima referencia a ellos. Es como si la vanguardia europea histórica fuese un sueño inspirador del que no queda ningún recuerdo consciente, pero sí su efecto. Por ello se entiende perfectamente que sea desde la tradición europea

Fascism", en NGC, 11, primavera 1977, pp.5-38.

que esta relación genealógica se ponga de relieve.

En América, las realidades históricas del masivo cambio político-social-tecnológico que le habían dado al mito del vanguardismo y la innovación su fuerza, su capacidad de convicción y su impulso utópico a principios del s.XX habían casi desaparecido en los años 40 y 50. Parece ésta la razón más plausible de la despolitización del arte y la cultura norteamericanos en este período: el vanguardismo y el modernismo se alinearon realmente con el liberalismo conservador de la época. Una muestra de ello son los análisis críticos de estas décadas - años 40 y 50 - contra la cultura de masas. El mismo Bürger, aunque desde otra perspectiva, interpreta esta cultura de masas como negativa, como la falsa superación de la distancia entre el arte y lo que él llama la praxis vital.

"Ciertamente, el arte culto se había institucionalizado en la incipiente cultura de museo, de galería, del disco y del libro de bolsillo de los años 50. El propio modernismo se había incorporado a la corriente cultural por vía de la reproducción en masa y la industria de la cultura. Durante la época de Kennedy, la cultura de élite comenzó incluso a tomar funciones de representación política con Robert Frost y Pau Casals, Malraux y Stravinsky en la Casa Blanca¹⁸. Lo curioso del caso es que cuando los Estados Unidos habían conseguido algo que se parecía a un "arte institucional" en el sentido enfático europeo, éste fuera precisamente el modernismo, el arte cuyo propósito había sido siempre el de resistirse a la institucionalización¹⁹." (Huysen:207)

¹⁸ Aunque también Marilyn Monroe fue invitada por la Casa Blanca, hecho que podría hacernos matizar que la cultura de élite no era la única que tomaba funciones de representación política. Sin embargo, se habría de estudiar más a fondo el contexto socio-histórico e ideológico antes de emitir un juicio sólido sobre esta cuestión.

¹⁹ Huysen entra aquí en contradicción consigo mismo, pues uno de los argumentos que había esgrimido para diferenciar la vanguardia del modernismo era justamente el de la institucionalización: según Huysen, el modernismo aceptaba la institución arte, mientras que la vanguardia la negaba sistemáticamente, como núcleo de su razón de ser.

De nuevo constatamos la dificultad de mantener en la práctica una separación efectiva entre la vanguardia y el modernismo.

"Aproximadamente desde mediados de los años 50, la literatura y las artes presenciaron una rebelión de una nueva generación de artistas como Rauschenberg y J. Johns, Kerouac, Ginsberg y los beats, Burroughs y Barthelme, contra el dominio del expresionismo abstracto, la música serial y el modernismo literario clásico. A la rebelión de los artistas se sumaron algunos críticos como Susan Sontag, Leslie Fiedler y Ihab Hassan, quienes postularon enérgicamente, aunque en distintos modos y en grados diferentes, en favor de lo postmoderno. Sontag abogó por la estética camp [1964] y una nueva sensibilidad, Fiedler cantó las glorias de la literatura popular y la ilustración genital, y Hassan - más próximo que los otros a los modernos - abogó por una literatura del silencio, intentando mediar entre la "tradición de lo nuevo" y los acontecimientos literarios de la postguerra." (Huyssen:202)

En la primera mitad de los 60 se produce el **despegue en serio del postmodernismo**²⁰, ratificado por las frecuentes necrológicas dedicadas al vanguardismo y el modernismo tanto en EE.UU como en Europa. "El uso del montaje visual, una de las grandes invenciones de la vanguardia, ya se había convertido en un procedimiento estándar en la publicidad comercial y de pronto podían hallarse ecos del modernismo literario incluso en los anuncios del Volkswagen escarabajo" (Huyssen, 1981:142) La **vanguardia surrealista y el lenguaje modernista de la abstracción habían agotado su capacidad subversiva.** "(...) el postmodernismo de los años 60 intentó revitalizar la herencia de la vanguardia europea y darle una forma americana entorno a lo que se podría llamar, en resumidas cuentas, el eje Duchamp-Cage-Warhol" (Huyssen,1984:201)

Según Huyssen, la función contestataria del modernismo de élite "fue reemplazada en los años 60 por una cultura de

²⁰ Para Huyssen, sobre cuya investigación nos estamos basando en este apartado, el término "postmodernismo" se refiere a los movimientos artísticos norteamericanos desde el pop hasta el performance, el experimentalismo actual en la danza, el teatro y la narrativa, y ciertas tendencias vanguardistas en el campo de la crítica literaria desde Fiedler y Sontag en los años 60 hasta la más reciente apropiación [años 70] de la teoría cultural francesa a cargo de algunos críticos americanos que pueden calificarse o no como postmodernistas. (Huyssen:162,nota 7).

confrontación muy distinta en las calles y en las obras de arte [transformando] las antiguas nociones ideológicas del estilo, la forma y creatividad, la **autonomía artística** y la imaginación ante las cuales el modernismo ya había sucumbido.(...) la revuelta de los años 60 nunca mantuvo un rechazo hacia el modernismo "per se", sino más bien (...) contra aquella versión del modernismo que había sido domesticada en los años 50, que se había convertido en una parte del consenso liberal-conservador de la época y que incluso se había utilizado como un arma propagandística entre el arsenal político-cultural del anticomunismo de la guerra fría (...) la revuelta surgió precisamente del triunfo del modernismo, desde el punto de vista de que en los Estados Unidos, como en Alemania Occidental y Francia, el modernismo se había convertido en una cultura afirmativa." (Huyssen :203-204)

Huyssen sugiere que es más que una coincidencia el hecho de que la cultura de protesta de los 60 adoptara la etiqueta de **contracultura**, "proyectando así la imagen de una vanguardia que señalaba el camino hacia un tipo de sociedad alternativa" (1981:146).

Frente a las críticas anteriores [años 40 y 50] a la cultura de masas y frente a las complejidades y ambigüedades del modernismo, **se adopta el Pop, lo Camp y los mass-media**. Esta aceptación incondicional de la cultura popular y esta especie de amnesia frente a las críticas de las décadas anteriores, que contestaba a ellas pero sin explicitarlo ¿era provocada por una implacable lucha de los postmodernistas contra la tradición o más bien era el resultado de la política de guerra fría"(1981:147), una continuación de la inercia despolitizadora de la segunda postguerra mundial? Huyssen cree tener motivos para decantarse por la segunda posibilidad.

Cuando L.Fiedler proclama la "muerte de la literatura de vanguardia" en 1964²¹(:454-461) y la necesidad de "cruzar la frontera, cerrar la brecha"(1968:270-294) entre la alta cultura y la cultura popular, lo que realmente está atacando es el modernismo y su autoidentificación e institucionalización como arte culto. La introducción del prefijo "post" en su ensayo "The New Mutants" (1965) iba destinado al derrocamiento del dogma modernista y de la noción del "establissement" cultural relativa a la civilización occidental, aunque su postura es un tanto contradictoria en la medida en que reitera la oposición entre arte culto y cultura de masas propia del modernismo, sólo que

²¹ Huyssen anota que "con la estética camp de S.Sontag ocurrió lo mismo. Aunque era menos populista, era igualmente hostil al modernismo elitista." (:208)

decantándose por esta última y condenando al primero. Huyssen considera estas declaraciones como la crítica política implícita de lo que más tarde se llamará "eurocentrismo" y "logocentrismo", así como el germen de una nueva relación creativa entre arte culto y ciertas formas de cultura de masas que encontramos en el arte y la literatura durante los años 70 y 80 en Europa y Estados Unidos; y que es, en opinión de Huyssen, uno de los signos diferenciales más importantes respecto al modernismo de élite:

"Es precisamente la reciente autoafirmación de las culturas minoritarias y su toma de conciencia la que ha derrocado la creencia modernista de que la alta cultura y la popular deben ser mantenidas como categorías distintas". (:209)

En los diferentes ámbitos se reacciona simultáneamente frente al modernismo:

- "Los críticos literarios rechazaron el canon congelado y las prácticas interpretativas del New Criticism (en el que sólo importa la forma del texto) reivindicando para sus propios textos la creatividad, la autonomía y la presencia propias de la creación original"²² (Huyssen, 1981:146)

- "Surgió en las artes y el teatro un espíritu participativo que se podría relacionar fácilmente con los teach-ins y sit-ins del movimiento de protesta." (:146) Peter Brook y el Living Theatre acaban con el teatro del

²² Constatamos en este caso concreto - el rechazo del "New Criticism" - la complejidad intrínseca al debate que estamos intentando recomponer:

La autonomía del arte es una categoría paralela a la de originalidad. Hemos visto que, con Duchamp, ambas entran en crisis en el contexto de las vanguardias históricas. Reclamar de nuevo estos dos valores supone entrar en un nuevo estadio del problema muy distinto al planteado por Duchamp, el cual, desde un gesto genuinamente original, se le puede considerar motor, en cierto sentido, de manifestaciones como el "New Criticism".

Atisbamos aquí una exigencia de revisión de los resultados a que ha dado lugar la postura anti-original y anti-autónoma de Duchamp. Es como si la vanguardia quisiera rectificar sobre sí misma en aquellos planteamientos que han derivado en soluciones poco deseables. Pretende hacer sobrevivir su espíritu utópico, aunque sea volviéndose contra sí misma.

absurdo y proponen un nuevo estilo de práctica escénica marcado por la relación entre público y escenario.

- Frente al expresionismo abstracto, el **pop** enciende la mecha que da lugar a una serie de corrientes artísticas: **fluxus, arte conceptual, Minimal Art**²³ Warhol, uno de los tres personajes claves, según Huyssen, de la vanguardia postmodernista americana, es un personaje extremadamente controvertido y complejo. Una de sus consignas más influyentes fue su reivindicación de lo aburrido y ordinario, su alienación en los medios de comunicación. Pero curiosamente, esta reivindicación fue una de las propuestas más frescas y creativas de los años 60, a pesar de su contenido literal. Lo mismo podríamos decir de John Cage y su reivindicación de lo no voluntario, del azar, ajeno al hombre, como principal generador del texto artístico. Duchamp, Warhol y Cage fueron más seguidos y admirados por su actitud frente a lo establecido que por sus enunciados literales, que en sí mismos conducían a una anulación del arte entendido como producto "especial" del hombre, como ámbito autónomo. Paradójicamente, se tomaron de ellos los rasgos geniales de sus personalidades individualizadas - su espíritu rebelde, su originalidad - justo aquello que ellos condenaban como categoría para el arte.

- En arquitectura, es Robert Venturi quien inicia la revisión de la arquitectura moderna, proponiendo "aprender de las Vegas".

²³ Que haya una relación de causalidad entre ellas no quiere decir que tengan objetivos y perfiles homogéneos, sino incluso todo lo contrario.

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

El Pop Art se asemeja a las vanguardias históricas desde el punto de vista de la emisión de enunciados, y se diferencia de ellas en el contexto de la recepción. Analizemos con más detalle esta doble relación.

A. Semejanzas.

- "Una imaginación temporal que mostró un poderoso sentido del futuro y de las nuevas fronteras, de ruptura y de discontinuidad, de crisis y de conflicto generacional (...) que recuerda al dadaísmo²⁴ y el surrealismo antes que al modernismo culto." (Huyssen, 1984:205).

- "su vocabulario de formas y técnicas estéticas no era radicalmente nuevo" (:206), sino que tomó mucho prestado de la vanguardia europea: sobre todo el collage y el assemblage, así como el "ready made".

- "fue ese radicalismo específico de la vanguardia, dirigido contra la institucionalización del arte culto como discurso de hegemonía, el que se autorizó a sí mismo como fuente de energía e inspiración para los postmodernistas americanos de los años 60. Quizás por primera vez en la cultura americana, una revuelta vanguardista en contra de una tradición de arte elitista y lo que se entendió como su papel hegemónico, tuvo un sentido político" (:207)

- "(...) muchos de los defensores del postmodernismo compartieron el optimismo tecnológico de algunos sectores de la vanguardia de los años 20²⁵, [lo cual] combinó fácilmente con las visiones eufóricas de una sociedad postindustrial. (...) es sorprendente con qué poco sentido crítico²⁶ la tecnología de

²⁴ Huyssen recuerda que el resurgimiento de Marcel Duchamp como padrino del postmodernismo de los años 60 no es ningún accidente histórico.

²⁵ Remito aquí al apartado 2.0.5.3.6.

²⁶ Hasta R. Venturi, uno de los primeros arquitectos en revisar la propuesta del Estilo Internacional, cae en la tentación de ese optimismo tecnológico, que sustituye en los mismos términos a la

los "media" y el paradigma cibernético fueron asumidos en los años 60 por los conservadores, los liberales y los izquierdistas por igual" (:208) Esta fascinación incontrolada por los adelantos tecnológicos, que quizás suple a la antigua fascinación por las fuerzas de la naturaleza, parece que todavía no nos ha abandonado ni hay ninguna señal de que ello vaya a ocurrir en un futuro inmediato. A pesar de que el progreso es un concepto en crisis, no lo son sus productos.

- "(...) surgió un intento enérgico, aunque de nuevo muy poco crítico, de revalidar la cultura popular como desafío al canon del arte culto, modernista o tradicional." (:208)

En resumen, una fuerte conciencia de futuro coexiste con la utopía de una sociedad alternativa, cuyo motor ha de ser la crítica del "arte institucional" y la experimentación formal en las artes como forma de liberación, tomando la cultura popular y la tecnología como inspiración.

B. Diferencias.

Estas afectan al contexto: las circunstancias históricas han cambiado y existe ahora un mayor peligro de que la tentativa vanguardista se convierta en una cultura afirmativa" desde el principio:

- El modernismo contra el que se rebelaron los artistas no fue ya considerado una cultura enemiga, no combatía ya a una clase dominante -la burguesía- y su visión del mundo.

- La adopción postmodernista de la nueva tecnología apenas podía sorprender a un público que había sido aculturado al modernismo por la vía de esos mismos medios. Paralelamente, en el arte, la mayoría de los experimentos formales, narrativos y temporales ya son conocidos a través de las propuestas modernistas. Lo nuevo tiene ya una cierta tradición y su impacto es menor.

- La apuesta por la cultura popular de Leslie Fiedler es inocua excepto en los ambientes académicos, en un país en el que siempre se habían reconocido los valores de la cultura popular con más facilidad y menos discreción que en Europa. Las distintas manifestaciones artísticas, y en especial el Pop Art, no

utopía maquinista simbolizada implícitamente por la arquitectura moderna.

solamente no mantienen su pureza programática frente a la contaminación de la industria de la cultura, sino que se jactan de tal contaminación.

- Hay una mayor resistencia por parte de una institución más sedimentada, que utiliza el efecto museístico para neutralizar la historia de la vanguardia europea, así como las tendencias más recientes de su momento. De hecho, Marcel Duchamp, el padre del dadaísmo, está presente en exposiciones de los años 60 en EE.UU (New York, 1965). Otro dato ejemplar en este sentido es la exposición titulada "Art of Assemblage" celebrada en el MOMA cuando en la comunidad artística esta estrategia todavía connotaba marginalidad y radicalidad. El museo actúa en estos casos como esterilizante.

La coyuntura histórica en la cual se desarrolló el postmodernismo de los años 60 (desde la Bahía de los Cochinos y el movimiento por los derechos humanos hasta las revueltas en los campus, el movimiento antibélico y la contracultura) hace a esta vanguardia específicamente norteamericana por tener un contexto propio, aunque las actitudes, como hemos visto, tuvieran muchas semejanzas con la vanguardia histórica europea.

La confluencia de estas circunstancias impide sostener la visión radical de transformación política y social del vanguardismo histórico. Las estrategias experimentales y la cultura popular ya no están unidas en un proyecto crítico, estético y político. Los experimentos postmodernistas de los años 60 pierden la conciencia vanguardista revolucionaria de unir arte y vida y pronto se valoran por sus características típicamente modernistas: autorreflexividad, inmanencia e indeterminación²⁷. La distancia entre vanguardia y modernismo es mágica: a veces intensa y cortante, otras veces mínima y difusa. Por ello no es de extrañar que en la práctica de la escritura se utilicen indistintamente tan a menudo.

Los años 60, a pesar de sus ataques al modernismo y al vanguardismo, se acercan más a la idea tradicional de la

²⁷ Con estos mismos adjetivos definía Ihab Hassan el posmodernismo. Jencks ha objetado esta atribución de adjetivos, argumentando la necesaria diferenciación terminológica entre tardomodernismo y postmodernismo, y adjudicando el primer término a lo que Hassan está definiendo. Este problema está tratado ampliamente en el subcapítulo 2.1.

vanguardia que la arqueología de la modernidad tan característica de finales de los años 70.

"(...) desde una perspectiva americana, el postmodernismo de los años 60 tenía algunos elementos de un movimiento de vanguardia auténtico, aun cuando la situación política global de la América de los años 60 no era en ningún caso comparable a la de Berlín o Moscú en los años 20 cuando se forjó la tenue y efímera alianza entre el vanguardismo y la vanguardia política" (Huyssen:209)

La vanguardia postmodernista americana de los 60 es, según Huyssen, la jugada final del vanguardismo, además de representar la fragmentación y el declive del mismo como cultura genuinamente crítica y de oposición. (Huyssen, 1981:154)

En la misma década, **Europa** es más consciente - como hemos visto con Bürger - de la cooptación creciente de todo el arte modernista y vanguardista con la **industria de la cultura** - "industria de la consciencia" según Enzensberger (1962)²⁸ - y declara la muerte de todo arte y literatura apelando a la revolución cultural, aunque no todos los escritores y artistas prestaron atención a esta llamada. Ambas propuestas fracasan en el movimiento de protesta alemán y en el Mayo del 68.

"Alemania occidental aún estaba enfrascada en el redescubrimiento de sus propios modernos, que habían sido perseguidos y prohibidos durante el Tercer Reich [1933-1945]. En todo caso, durante los años 60 en Alemania Occidental se produjo un gran cambio de valoración e interés desde un grupo de modernos a otro: desde Benn, Kafka y Thomas Mann a Brecht, los expresionistas de izquierda y los escritores políticos de los años 20, desde Heidegger y Jaspers a Benjamin y Adorno, desde Schönberg y Webern a Eisler, desde Kirchner y Beckmann a Grosz y Heartfield. Fue una búsqueda de tradiciones culturales alternativas dentro de la modernidad, y como tal, dirigida contra el espíritu de una versión despolitizada del modernismo que había provisto la tan necesitada legitimidad

²⁸ Enzensberger (1962): "la vanguardia histórica ha muerto, y el revival del vanguardismo después de 1945 es fraudulento y regresivo".

cultural precisada por la restauración de Adenauer [1948-1963] (...) ni las variaciones del modernismo de los años 50 ni la lucha de los años 60²⁹ por unas tradiciones culturales socialistas y democráticas alternativas podían haberse interpretado como "postmodernas" (:204)

"También en Francia, los años 60 presenciaron un retorno al modernismo más que un paso adelante (...) En el contexto de la vida intelectual francesa, el término "postmodernismo" simplemente no se utilizaba (...) e incluso hoy no implica una gran ruptura con el modernismo tal como en EE.UU." (:205)

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

En la década de los 70, se pierde definitivamente la conciencia de posibilidad de la vanguardia. El progresivo crecimiento de la industria de la cultura y la absorción cada vez más rápida de las manifestaciones "marginales" por parte de la institución arte, hacen que el proyecto de la vanguardia contra la autonomía del arte aparezca como imposible. Si el contexto de los años 60 ya no permitía la eficacia del proyecto vanguardista, los años 70 acaban con la vigencia del proyecto mismo. El arte de esta década se caracteriza por su diseminación de intereses y su eclecticismo.

"La situación de los años 70 parece más bien estar caracterizada por una mayor dispersión y diseminación de prácticas artísticas trabajadas a partir de las ruinas del edificio modernista, al asalto de ideas, saqueando su vocabulario y suplantándolo con motivos e imágenes elegidos al azar entre las culturas premodernas y no modernas así como entre la cultura de masas contemporáneas. Los estilos modernistas no han sido abolidos en la actualidad sino que (...) continúan "disfrutando de una especie de media vida en la cultura de masas"(Lucie-Smith,1980).

"(...) El punto hasta el cual esta gran capacidad de

²⁹ El SPD (Partido Socialdemócrata) toma el poder en los años 60.

almacenaje de información y procesamiento de datos ha afectado a los artistas y su trabajo está aún por analizar." (Huysen:211-212)

Sólo a mediados de los 70, el término "postmodernismo" es ampliamente aceptado, al mismo tiempo que ciertos principios básicos de la década precedente habían desaparecido o bien se habían transformado:

3.1.8.1.0. El sentido de "revolución futurista" (Fiedler) deja de existir cuando la progresiva circulación comercial de sus productos (pop, rock y punk) les priva de su condición vanguardista. (Huysen:210) Otro factor que contribuye a reducir ese sentido de futuro son los cambios políticos y económicos (por ejemplo, la reducción del presupuesto NEA (National Endowment for Artists)". (Huysen:149)

Paralelamente se cuestiona la orientación de las sociedades occidentales hacia el crecimiento futuro y el progreso infinito, al mismo tiempo que el status de la historia y la tradición en relación con el conservadurismo:

"Las prácticas culturales de los 70 - a pesar de la teoría postmodernista - señalan de hecho la necesidad vital de no abandonar la historia y el pasado en manos de los neoconservadores traficantes de la tradición resueltos a restablecer las normas del primitivo capitalismo industrial: disciplina, autoridad, ética del trabajo y familia tradicional." (Huysen:156)

Respecto a la opción anti-histórica de un postmodernismo de futuro-feliz propio sobre todo de los años 60, Huysen afirma que "la preservación de elementos de la tradición vanguardista no es incompatible con la recuperación y la reconstitución de la historia y de la narración que hemos presenciado en los años 70, (...) no es un salto hacia atrás al pasado premoderno, prevanguardista, como algunos postmodernistas parecen sugerir." (Huysen:158) Para hacer frente a los Neoconservadores, se hace necesaria "la enfatización de los lazos ocultos entre el vanguardismo y el desarrollo del capitalismo en el s.XX, para contrarrestar las propuestas que separan una "cultura de oposición" (Bell) del reino de convenciones sociales con el fin de culpar a la primera de la desintegración del

segundo." (Huysen:158)

Tanto en Europa como en América, la vanguardia histórica se convierte definitivamente - en los años 70 - en tradición, y como a tal se le dedican exposiciones, debates y publicaciones. La lucha contra la institución arte parece perdida definitivamente tras el fracaso del arte conceptual. Se trata la modernidad con un enfoque arqueológico. La tradición del vanguardismo, incluyendo el postmodernismo, está agotada como fuerza activa propia. Huysen relaciona esta evocación "museística" de las vanguardias y del modernismo culto de los años 50 con el giro conservador de estos últimos años en respuesta a "la aparición sociológicamente significativa de diversas formas de "alteridad" en la esfera cultural, que se interpretan como una amenaza a la estabilidad e inviolabilidad del canon y la tradición (...) Y es en este contexto en el que la cuestión del neoconservadurismo aparece políticamente esencial en el debate en torno a lo postmoderno". (Huysen:214).

¿Para qué, pues, recuperan los años 70 las vanguardias: para olvidarlas definitivamente o para replantearse sus objetivos desde nuestro nuevo contexto ?

"Lo nuevo en los años 70 [en EE.UU.] era, por una parte, la aparición de una cultura del eclecticismo, un postmodernismo en gran medida afirmativo que había abandonado cualquier reivindicación de la crítica, de la transgresión o la negación; y, por la otra, un postmodernismo alternativo en el que la resistencia, la crítica y la negación del "status quo" fueron redefinidas en términos no modernistas y no vanguardistas, términos que guardan una estrecha relación con los acontecimientos políticos en la cultura contemporánea, más efectiva que en el caso de las anteriores teorías del modernismo." (Huysen:201-202)

3.1.8.1.1. La exigencia de una segregación indiscriminada de lo elitista y lo popular ha perdido una gran parte de su poder persuasivo, lo cual ha permitido una mejor posición para entender las presiones políticas y contingencias históricas que configuraron estas valoraciones en su principio.(Huysen:212)

"Lo que sugiero es que el período de Hitler, Stalin y la guerra fría produjo unas valoraciones específicas

del modernismo, tales como las de Clement Greenberg y Adorno³⁰, cuyas categorías estéticas no pueden ser disociadas de las presiones de aquella época."(:212)

(...) "Aunque la cuestión ya se había suscitado en los años 60, por ejemplo en el arte pop y en varias formas de literatura documental, no sería hasta los años 70 cuando los artistas expusieran formas y géneros de cultura popular o de masas, intercalándolos con estrategias modernistas y/o vanguardistas."³¹(:213)

"Fue especialmente el arte, la escritura, el cine y la crítica literaria obra de mujeres³² y artistas pertenecientes a minorías con su recuperación de tradiciones escondidas y mutiladas, con su énfasis en formas exploratorias de la subjetividad basada en el sexo y la raza, en las producciones y experiencias estéticas y su negativa a limitarse a las canonizaciones estándar, lo que dio una dimensión completamente nueva a la crítica del alto modernismo y a la emergencia de formas culturales alternativas"(:213)

3.1.8.1.2. El optimismo inicial en torno a la tecnología, los medios de comunicación y la cultura popular da paso a unas valoraciones más sensatas y críticas: la televisión como contaminante más que como panacea.(Huyssen:211). Se produce un **desplazamiento de intereses: de la cultura popular y el experimentalismo a la teoría de la cultura.**

Debido a que la diversidad cultural de los 70 ya no albergaba un sentido unitario - aunque fuera la unidad de la experimentación, la fragmentación, la "Verfremdung" y la indeterminación, sobre la que se asentó una cierta evolución

³⁰ Huyssen facilita bibliografía sobre estos dos autores en la nota 27. p.245.

³¹ Según Huyssen, "uno de los principales géneros que representan esta tendencia es el nuevo cine alemán, y aquí debemos citar especialmente las películas de Rainer Werner Fassbinder, cuyo éxito en los Estados Unidos se puede explicar precisamente en esos términos" (:213)

³² "el arte, la literatura y la crítica de la mujer constituyen una parte fundamental de la cultura posmoderna de los años 70 y 80, y desde luego un exponente de la vitalidad y energía de esta cultura." (Huyssen:214).

unitaria de los movimientos artísticos de los 60, heredada de las vanguardias -, el postmodernismo se identificó con una especie de teoría que, apoyándose en sus nociones claves de descentramiento y deconstrucción, parecía restituir el centro perdido del vanguardismo. Sería acertado sospechar que el desplazamiento de los críticos postmodernos hacia la teoría continental constituye el último y desesperado intento del vanguardismo postmoderno de asirse a una noción de vanguardia que ya fue refutada por ciertas prácticas culturales de los 70. Este desplazamiento refleja en parte la institucionalización académica del postmodernismo.

La ironía es que "muchos de los principales exponentes del postestructuralismo francés como Foucault, Deleuze/Guattari y Derrida están más preocupados por la arqueología de la modernidad que por la ruptura y la innovación, por la historia y el pasado que por el año 2001" (Huysen:155)

El postmodernismo de los 70 puede ser descrito ahora como una búsqueda de una tradición moderna viable fuera del canon del modernismo clásico. Esta búsqueda de la tradición y de la continuidad cultural yace debajo de toda la retórica radical de ruptura, discontinuidad y rupturas epistemológicas; y combinada con un intento de recuperación, parece más importante que la propia innovación y ruptura. La paradoja es que esta búsqueda les ha llevado de regreso a la tradición que fundamentalmente y por principio despreciaba y negaba todas las tradiciones: la vanguardia.

En Europa, la situación no es la misma. En Alemania, la década de los 70 supone el fin fáctico del vanguardismo tradicional:

- P.Handke desafía la noción de estilo unitario.
- J.Beuyts hace evocaciones del pasado arcaico.
- Herzog, Wenders, Fassbinder carecen de sentido del futuro.

"La misma noción del postmodernismo no ha surgido en Alemania hasta finales de los 70, y aún entonces sin relación con la cultura de los años 60, aunque estrechamente relacionada con los acontecimientos arquitectónicos más recientes y, sobre todo, en el contexto de los nuevos movimientos sociales y su crítica radical de la modernidad³³" (Huysen:205)

³³ Huysen(:243,nota19) documenta con bibliografía las connotaciones específicas que la noción de postmodernidad ha tomado en ciertos sectores políticos intelectuales alemanes.

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

En los años 80, es significativo que el tema de la autonomía del arte haya quedado sin respuesta. Y si nadie se preocupa de ello, podemos interpretarlo de dos maneras: la autonomía del arte ha sido superada satisfactoriamente, o tal intención se considera definitivamente vana, como el mismo Bürger parecía concluir al final de su análisis de tal categoría preguntándose:

"si es deseable, en realidad, una superación del "status" de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual" (Bürger:110).

La realidad objetiva apunta hacia un doble diagnóstico: la "falsa superación" - en la cultura actual - de la que hablaba Bürger, y el abandono definitivo de la intención de lograr otro tipo de superación de la autonomía del arte más satisfactoria.

El único que parece seguir preocupado por el tema es J.Habermas, el cual es cuestionado por Huyssen:

" (...) sugerir, como Habermas implícitamente lo hace, que hasta ahora no ha habido tales intentos de conducir la modernidad en direcciones diferentes y alternativas es una visión que procede del sector ciego de la Ilustración europea, de su incapacidad de reconocer la heterogeneidad, la alteridad y la diferencia." (Huyssen,1981:161)

En el ámbito concreto de las artes plásticas, la aceptación de la institución arte - y por tanto de la autonomía del arte - es un hecho consumado tras el filtrado ambiguo del Pop (Huyssen:207) y el último intento fallido del arte conceptual.

Cualquier energía crítica que pueda todavía quedar ha sustituido la vía de la revolución por la de la subversión desde dentro de la propia institución. Se acepta la imposibilidad de una solución definitivamente efectiva.

El trabajo de Jenny Holzer es patéticamente representativo de esta situación. Sus enunciados tienen un carácter político; incluso la corporeidad de su trabajos se salva del formato "obra

de arte", pero el circuito de difusión de su discurso se limita, salvo contadas excepciones que confirman la regla - como su rótulo colocado en Times Square -, a los límites de la institución-arte, y por tanto de la comunidad artística. Holzer no puede superar, como tantos otros, la gran contradicción que supone jugar a salir de los límites del arte para tener siempre que volver a la hora de cenar. Quizás nos servirían aquí las palabras de Kant:

"El juicio del gusto no es juicio de conocimiento, no es lógico sino estético (Kant,1790:101).

Quizás el arte está irremisiblemente condenado, en este mundo nacido de la Revolución Industrial, a no intervenir en la vida, y el postmodernismo ha aceptado este destino contradictorio.

4. EL POSTMODERNISMO COMO PROPUESTA.

En el capítulo anterior hemos ido desgranando los presupuestos constitutivos del modernismo y analizándolos desde una perspectiva que hemos convenido en llamar postmoderna. Vamos ahora a entrar de lleno en el análisis del postmodernismo como propuesta, con el objetivo de clarificar sus puntos de diferencia respecto al modernismo, al que pretende servir de alternativa. Se trata de poner de manifiesto sus "presuposiciones absolutas" - como las llamaría Collingwood¹ - tomándolo como totalidad paradigmática. Esto supone crear un modelo de pensamiento que responda a la imagen del "hablante" actual, tal como se planteaba en el subcapítulo 1.0.

Toda esta investigación se ha desarrollado desde una perspectiva concreta: la "selbstverständnis" o autocomprensión (Huyssen, 1984:243) de las intenciones del artista por él mismo: **el discurso que los artistas proyectan sobre el arte y desde él.** Sé que es un enfoque polémico en tanto la comunidad artística no ha llegado a un consenso respecto al papel de la intención del emisor en relación con la propia obra y la recepción de ésta. Pero como esta discusión no es la que organiza mi investigación, que quede mi paquete de trabajo como una "caja negra" a utilizar por unos u otros en una polémica cuyo final se ve más que lejano.

Con este capítulo, la tesis alcanza su razón de ser al abordar el objetivo a cuyo servicio han estado los capítulos anteriores: **mostrar los principales núcleos conceptuales que han aglutinado el discurso artístico de los años ochenta.**

Llegamos así al subcapítulo final de esta investigación, donde ensayo una interpretación sobre la manifestación del postmodernismo en las artes plásticas.

Aunque una tesis no es estrictamente un buen lugar para albergar ensayos, pienso que el resto de ésta cobra interés en la medida en que actúa como una base sólida sobre la que poder especular con más levedad sobre esta cuestión, que por su naturaleza de tiempo presente - los años ochenta de nuestro siglo - y a la vez de status incierto - vivimos una profunda crisis del propio concepto de arte - no puede ser abordada más que provisionalmente.

¹ Estas palabras de Collingwood son utilizadas por Jameson (1972:x).

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

4.1.0. METODOLOGIA.

4.1.0.1. DELIMITACION DEL OBJETO DE ESTUDIO.

La primera tarea consiste en delimitar la realidad fenoménica en la que se encarna la "manifestación del postmodernismo en las artes plásticas"². Esta realidad fenoménica está constituida por dos grandes grupos de productos relacionados con el ámbito de las artes plásticas: los objetos artísticos y los "textos"³ interpretativos de dichos objetos.

El criterio metodológico que preside este capítulo, y que explicaré a continuación, implica utilizar el primer grupo de productos - los objetos artísticos - como material de trabajo de primera mano. Ello no significa, sin embargo, realizar un análisis exhaustivo e inventarial que, si no es imposible, sí es absurdo desde un criterio interpretativo.

Respecto al segundo gran grupo, no vamos a tratarlo como material de estudio, sino como instrumento puntual para confirmar o documentar los enunciados de este ensayo interpretativo sobre el objeto artístico. De hecho, este ensayo no sería posible sin la previa reflexión sobre estos textos, a partir de los cuales ensayo ahora una organización propia del tema.

Los objetos artísticos - así como los textos interpretativos - sobre los que se ha construido este análisis son aquéllos que, físicamente (a través de exposiciones, ferias, colecciones, etc; y conferencias, cursos, etc en el caso de los textos) o virtualmente (a través de reproducciones o publicaciones), se han

². En este capítulo vamos a hablar, pues, del postmodernismo según su primera acepción, la más restringida, que vimos con Featherstone en el subcapítulo 1.1. y que alude a las manifestaciones de las artes plásticas. Vamos a considerar temas ya tratados las consideraciones metodológicas sobre la definición y periodización del término, así como una lista significativa de definiciones y periodizaciones.

³. Bajo el término "textos" incluyo cualquier enunciado, escrito o verbal, que se haya emitido sobre estos objetos artísticos en cualquier formato: ensayo, presentación de un catálogo, conferencia, seminario, conversación, debate, etc.

"internacionalizado", es decir, han llegado a todas las naciones que participan del proyecto de Occidente. A continuación explícito los argumentos que respaldan esta decisión.

Una realidad fenoménica queda definida, por encima de todo, por un tiempo y un lugar. El segmento de tiempo sobre el que vamos a trabajar es básicamente la década de los años ochenta. El lugar, más que geográfico es cultural: se trata, evidentemente, del mapa que configuran los países con un alto grado de "occidentalización". Toda esta investigación sólo puede adquirir sentido dentro de la cultura llamada "occidental", compartida por las sociedades crítico-democráticas⁴.

Respecto a la coordenada temporal, el segmento elegido coincide con la periodización propia de la historia del arte, que viene marcada por la metamorfosis del objeto artístico: aunque ya hemos visto que el postmodernismo se retrotrae casi con unanimidad a los años sesenta, no es hasta los años ochenta que el término se generaliza y se aplica directamente a la producción de las artes plásticas. Son las obras de los años ochenta las que reciben el calificativo de postmodernas. Y ésta no es una cuestión arbitraria, sino que responde a un cambio real en el objeto artístico: a finales de los setenta el arte conceptual está agotado. La década de los ochenta se inaugura con un cambio significativo: el retorno a la pintura. Es este cambio el que precipita la necesidad de un nuevo término.

Respecto a la coordenada espacio-cultural, también hay que hacer alguna aclaración. Por encima de las variantes nacionales, esta investigación se refiere a un fenómeno artístico global, pues así es como se ha vivido el fenómeno de las artes plásticas en la década de los años ochenta: desde aquella "aldea global" de McLuhan, temida por unos y deseada por otros. Este carácter global proviene de una total ubicuidad de las imágenes, generada por los medios de comunicación y propiciada por las leyes de un mercado internacional. Determinados certámenes, publicaciones y exposiciones se encargan de solidificar esta situación. Pero hay que hacer algunas matizaciones:

1. El término "global" significa aquí homogeneizado pero no homogéneo. Las propuestas artísticas no son idénticas en Europa y EE.UU, ni en cada una de las divisiones culturales de cada continente, pero sí identificables bajo unos presupuestos compartidos.

⁴. Terminología tomada de A.Cardín en sus clases de Pedagogía, curso 1985-86.

2. Estos presupuestos compartidos se han solidificado tanto a partir de determinadas imágenes que han dado la vuelta al mundo como a través de una serie de textos igualmente difundidos y que han sido objeto de un debate internacional. Ambas fuentes se han relacionado simbióticamente hasta el punto que a ciertas teorías les corresponden determinadas imágenes y viceversa. Todo ello ha dado lugar a una especie de imaginario libro sagrado - ilustrado con los objetos artísticos - que delimita, como es inherente a toda definición, la propuesta del postmodernismo.

3. Pero este libro sagrado no es tanto fruto de una síntesis como de una colonización cultural por parte de los países más potentes económica y políticamente, que conlleva la construcción de un museo imaginario en el que todas las colonias puedan reflejarse.

4. La interpretación de este libro sagrado sufre lógicamente variaciones desde cada contexto cultural distinto. Así que es de suponer que la selección de objetos y textos que han tenido una influencia considerable en el Estado español no coincida exactamente con la de otros países. Así, este ensayo - de organizar una interpretación de las artes plásticas en la década de los años ochenta a partir de las fuentes plásticas y bibliográficas "internacionalizadas" - ha de leerse en el contexto histórico y el debate cultural español, y si quisiéramos ser todavía más exactos, en el contexto artístico barcelonés.

4.1.0.1.0. Un mapa sincrónico-diacrónico de tres términos: Neoexpresionismo, Neogeo y Neoconceptual.

Las divisiones interiores de este mapa de la manifestación del postmodernismo en las artes plásticas podrían ser más o menos exhaustivas y hacerse según distintos criterios. Teniendo en cuenta que el criterio de análisis aplicado es el que hemos llamado "retórica compositiva", he elegido una división tripartita que ofrece un mapa bastante sintético del fenómeno, ordenándolo diacrónica y sincrónicamente a la vez. Los tres grandes grupos de objetos artísticos responden a los siguientes términos: **Neo expresionismo, Neogeo y Neoconceptual**. Voy a explicar ahora las razones que me han llevado a esta elección:

A. La primera de ellas, como ya he dicho, es el hecho de que esta clasificación permite una comparación desde el punto de

vista de la "retórica compositiva": hay diferencias morfo-estructurales considerables entre los tres grupos de objetos artísticos.

B. Una segunda razón es que los tres términos tienen una estructura parecida: todos ellos están constituidos por el prefijo "Neo" seguido de términos usados por la historia del arte para denominar tendencias artísticas anteriores. Esta circunstancia etimológica deja a la vista uno de los principales rasgos constitutivos del postmodernismo: su actitud ético-estética hacia la historia, marcada por la ironía y el pragmatismo.

C. Una tercera razón es que estos términos son conocidos y usados por toda la comunidad artística, y su medio de difusión han sido los medios de comunicación, y en general lo que al principio he llamado los textos interpretativos. En una década donde los medios de comunicación y la especulación mercantil han sido los principales factores determinantes, me parece pertinente adoptar una terminología compatible con ellos. En este caso, además, a la pertinencia de los términos se une su eficacia como tales para poder construir una interpretación verosímil "de los hechos" a partir de ellos.

D. La cuarta y última razón es que, aunque podría objetarse, en nombre del eclecticismo defendido por la propuesta postmoderna, que esta clasificación es reduccionista, lo cierto es que ésta ha sido una clasificación real en la década de los ochenta, a pesar de que lo que hubiera bajo el paraguas de cada término fuera más o menos plural y divergente de lo que se daba a entender. Nos guste o no, con estos términos se ha explicado la historia "oficial" de las artes plásticas en la década de los ochenta, y de ella es de la que queremos dar cuenta. Aunque el pluralismo ha sido una característica indiscutible de esta década, inevitable más que deseada, tampoco puede discutirse que han habido unas tendencias compartidas y homogeneizadoras a las que estos términos dan nombre.

Estos tres términos están ordenados cronológicamente tal como han sido nombrados. El término "Neo expresionismo" denomina aproximadamente la propuesta dominante durante los primeros cinco años del decenio, que podríamos de momento resumir, atendiendo a su etimología, como la revisión de la tradición expresionista en el arte moderno. En el ecuador del decenio aproximadamente aparece el término "NeoGeo", que apareció - y desapareció con la misma rapidez - para denominar una revisión de la tradición

geométrica en el arte moderno. Como explicaré más adelante, el "Neogeo" preludia el "Neo conceptual", que aparece como un grupo de objetos más amplio marcado por una pretendida revisión del arte conceptual de los años setenta. Bajo este último término se guarecen la mayoría de producciones que siguen esta línea de trabajo hasta el final de la década, cuando se produce - con la Guerra del Golfo como detonante - una fuerte crisis del mercado del arte en la que todavía hoy (1992) estamos inmersos.

Así pues, si consideramos el "Neogeo" y el "Neoconceptual" como dos momentos de una misma propuesta, podemos reducir todavía más el orden cronológico y hablar de una segunda ordenación que consta sólo, por el momento, de dos etapas: "primer postmodernismo" y "segundo postmodernismo".

4.1.0.1.0.1. Límites de la ordenación diacrónica y sincrónica.

Como ya he dicho, estos términos responden tanto a una ordenación diacrónico/cronológica como sincrónico/tipológica, sin que puedan tratarse separadamente una de otra. A pesar de ello, este ensayo pone el énfasis en la segunda, reservando el uso de la ordenación cronológica antes apuntada para el guión narrativo que nos ha de conducir a lo largo de toda la década. Así como es útil como guión, no lo es como base fenomenológica para una interpretación de peso: se ha de reconocer su falibilidad, puesto que estamos hablando de un lapsus de tiempo muy limitado y de un espacio cultural muy amplio e interconectado, haciéndose muy difícil afirmar la no intersección de ambos períodos en el espacio y en el tiempo. Es muy delicado pues hacer una interpretación basada en la diacronía, puesto que las fuentes no son claras: al solaparse la cronología de la producción real de las obras con la de su presentación en el mercado, se hace inverosímil interpretar, por ejemplo, los diferentes aspectos de la composición del "primer postmodernismo", que veremos más adelante, como la construcción progresiva de un estilo.

Por otro lado, también la ordenación sincrónico-tipológica encuentra sus límites, al ser incapaz de compaginar la particularidad de la realidad con la generalidad de las teorías agrupadoras.

Un ejemplo de lo complejo que es establecer divisiones en ambos sentidos lo tenemos en la misma génesis del llamado "Neoexpresionismo alemán": sus primeras imágenes surgen en talleres alemanes a principios de los años 60, y algunos de sus protagonistas exponen ya a lo largo de esta década, pero su

lanzamiento como una propuesta estética conjunta y renovadora no se da hasta los años 80. En 1981, se organiza en la Royal Academy de Londres una exposición titulada "A new spirit in painting", en la que exponen juntos Baselitz, Hacker, Hödicke, Kiefer, Kirkeby, Koberling y Penck. A partir de ese momento, las colectivas se sucederán por todo el mundo incluyendo posteriormente a pintores de las nuevas generaciones de Berlín, Colonia y Hamburgo, bajo el mismo término⁵. Esta agrupación de artistas según criterios "extra-artísticos" - contextuales, generacionales, sociológicos...- lleva a confusiones, puesto que tal clasificación no suele coincidir con la que responde a un análisis conceptual y estilémico más estrictamente metodológico. Las imágenes del Neoexpresionismo alemán tienen pues una doble historia: su génesis en los años 60 como individuos aislados que trabajan más o menos al margen de las tendencias coetáneas y su desarrollo a través de distintas generaciones y contextos culturales de cada ciudad; y la interpretación global de ellos como un grupo, con una serie de rasgos ético-estéticos y morfo-estructurales compartidos.

Ambas realidades son igualmente ciertas, pero a la hora de elaborar teorías artísticas, hoy prima la segunda sobre la primera. De ahí que en esta investigación no distinga particularidades y trate las obras de todo el "primer postmodernismo" de un modo genérico, partiendo de sus rasgos morfo-estructurales. Así pues, respeto y aplico la terminología lanzada por los medios de comunicación, pero dejo abierta la discusión sobre la correspondencia de cada artista con una u otra propuesta.

El motivo de esta tendencia sistematizadora quizás hay que buscarlo en la influencia decisiva que el sistema de la ciencia ha tenido sobre el arte en este siglo, hasta el punto de que lo que más importa de un objeto de arte en la década de los ochenta es su imagen (en el sentido literal de la palabra) y no su génesis. Esta elección da preferencia a la imagen sobre su autor, a la obra de arte entendida como investigación plástico-individual dentro de un marco cultural, más que como prolongación autobiográfica de su autor. El sujeto, y por tanto su diferencial, ha pasado a segundo plano. Es a partir de las semejanzas que puede construirse una propuesta, una teoría, un grupo. Las diferencias nos llevan de la obra a su autor; las

⁵. Como bibliografía en español sobre el tema, cabe citar el artículo de Javier Barón Thaidigsmann (1985) sobre las diferencias internas existentes dentro del grupo homogeneizado bajo el epígrafe de "Neoexpresionismo alemán". Entre la bibliografía alemana, el libro del crítico y comisario Stephan Schmidt-Wulffen (1987) es paradigmático.

semejanzas nos conducen en el sentido contrario: nos permiten elaborar teorías más allá del autor, de las cuales las obras se convierten en ilustración de lujo.

Nos encontramos así con una gran paradoja: en una década que ha reivindicado al máximo la individualidad, y donde la biografía y las relaciones individuales influyen decisivamente en la selección interna de los artistas que han de estar en el candelerero; en una década en la que se habla sin cesar del fin de las ideologías, resulta que la imagen que refleja el mundo del arte no genera más que generalizaciones, grandes agrupaciones que sobreviven más allá de los individuos que las forman, los cuales apenas se reconocen en ellas. Es ahora, cumplidos los 90 años de este siglo, que parece aceptado ya definitivamente el pluralismo real e ingeneralizable que preside el ámbito artístico. Por fin quizás la comunidad artística se reconocerá a sí misma como lo que es: un cúmulo de individualidades entre las que reina el equivoco más que las consignas compartidas. Y quizás sea este el comienzo de una nueva reformulación del papel del arte en este fin de siglo.

Los tres macrotérminos que constituyen nuestro mapa son el resultado de esta tendencia conceptualizadora del arte. Así, aunque ambas realidades - la heterogénea y la homogénea - han de ser tenidas en cuenta si no se quiere caer en graves errores interpretativos, esta investigación se centra en diagnosticar los enunciados generales del postmodernismo, a partir de un análisis visual de los objetos artísticos, y sin entrar en las particularidades de cada autor. Por encima de éstas, existe una particularidad más paralela que sintética: la del propio postmodernismo como dominante cultural, y ésta es aquí la que nos interesa, porque ella ha sido el espejo en el que todos nos hemos mirado, aunque lo que viéramos no fuéramos nosotros.

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

La homogeneidad que se destila de la exhibición de objetos artísticos de un grupo de artistas en un mismo espacio y de su reproducción conjunta en revistas y catálogos de exposiciones, eclipsa la heterogeneidad real de sus propuestas. Esta ha sido una de las características de toda la década de los ochenta, en la que el verdadero objeto artístico, mirado y sentido, ha sido la imagen fotográfica del original. Detrás de la fotografía de

un catálogo o revista no hay nada que tenga que ver con ella; con mucha suerte, podemos girar la página y encontrar un espacio blanco donde poder alargar unos segundos la memoria de la imagen. Una imagen sujeta a las vicisitudes de la cuatricomía, la compaginación, la calidad del papel, ... El formato "libro" tanto como el formato "exposición" implican hoy en día, más que nunca, un camino sin parada: pasar páginas, pasar por delante de uno y otro cuadro. El tiempo está pautado, arrastrado hacia un ritmo rápido. El gran desarrollo de los medios de comunicación ha transformado radicalmente las condiciones perceptivas de la obra de arte. La percepción distraída de Benjamin(1936) se ha hecho realidad. Un cuadro ha pasado de ser un objeto-fetiché a ser un objeto-idea: la mayoría del grupo social interesado en el arte "contemporáneo"⁶ no posee originales, no son suyos: esta circunstancia también influye en la percepción de la obra como algo abstracto, sin cuerpo. Si existe materialidad es la del deseo, que siempre idealiza más que conoce. Sin la propiedad, y muchas veces sin la presencia del propio objeto más que en un espejismo de papel, el objeto de arte se convierte inevitablemente en una breve idea que pasa por la mente. Cuando el objeto pierde su piel, su peso, su tamaño, su color, su olor; cuando pierde hasta su nombre (¿Cuántas imágenes recordamos sin conocer su autor ni su título?) le queda sólo la materialidad de una palabra, se convierte en resorte e ilustración de conceptos y teorías, olvidándose lo que también y sobre todo es: un objeto "desinteresado", en el sentido kantiano.

Esta transformación del medio de emisión y recepción de los objetos artísticos es una de las causas del proceso de conceptualización del arte al que antes aludimos, que afecta también a ambos polos de la comunicación. El medio afecta inevitablemente al mensaje, o si se prefiere, al objeto de arte. Si el medio empuja a una conceptualización del arte, es normal que el artista se vea empujado a este juego, que en parte él mismo ha generado. El artista conceptual defendía que lo importante no era el original, el objeto final resultante, sino el proceso de trabajo, la idea, el modo de presentarlo. El fue el primero en utilizar la fotografía y la cinematografía como testimonio y vehículo de su trabajo. El medio de difusión del

⁶. El adjetivo "contemporáneo" connota aquí la asunción de la responsabilidad investigadora del arte, heredada de la ciencia en el siglo XIX. Así, cuando hablamos de arte contemporáneo, no nos estamos refiriendo a todos los objetos artísticos producidos en la actualidad, sino sólo a aquéllos que son realizados y/o interpretados bajo el signo de la investigación, y que generan un circuito propio y diferenciado, tanto respecto al mercado como respecto a la reflexión estética.

arte no ha hecho más que convertir en realidad los proyectos del arte conceptual: el original ha desaparecido bajo la presencia omnipotente de su memoria fílmica o fotográfica. Alguna exposición "en directo" de los originales es suficiente para estimular la percepción de miles de imágenes virtuales. El medio se ha adaptado al mensaje. Y ahora el mensaje ha de volver a adaptarse al medio, que lo ha superado con creces: las mejores obras conceptuales son las propias instalaciones expositivas y las publicaciones artísticas. Si el Neoexpresionismo todavía no estaba acoplado al medio, el NeoGeo y el Neoconceptual lo están completamente: son objetos consumibles a distancia y por catálogo. Con verlos una sola vez es suficiente, están adaptadas a su medio de difusión.

Esta consideración sobre el objeto de arte aprisionado en un papel nos da pie para reforzar por otra vía la hipótesis que presento más adelante: la "retórica compositiva" es el único rasgo plástico que no queda afectado por la transformación que ha sufrido el objeto de arte; es el factor que mejor resiste su traducción infinita. El único que permanece inequívoco cuando es interpretado a través de una imagen virtual, y a la vez su rasgo más "lingüístico".

4.1.0.2. INSTRUMENTAL METODOLOGICO

Antes de continuar, es necesario dejar constancia de que este análisis está pensado como una interpretación "a posteriori" de la producción artística de la década de los años ochenta vista en su conjunto, de lo cual no se deriva que estos contenidos formaran parte del discurso de los artistas implicados. O dicho de otro modo, el todo interpretado no coincide con la suma de las partes emisoras, pues la perspectiva de uno y otras es distinta. De las partes se pueden extraer conclusiones que sólo pueden ser recreadas desde la visión de la totalidad. Esta vista a vuelo de pájaro, con la altura ganada gracias al paso del tiempo, permite establecer relaciones de semejanza y diferencia entre las partes, más allá de la identidad intrínseca de éstas.

Si las teorías son "la integración temporal de nuestros pensamientos, de nuestro conocimiento" (Tatarkiewicz, 1975:382), y es desde ellas que podemos delimitar el objeto de estudio para una investigación así como el instrumental metodológico determinado para abordarla, una vez cumplida la primera tarea, vamos a entrar ahora en la segunda. Para ello vamos a partir de

una premisa metodológica: los objetos artísticos del postmodernismo pueden ser analizados como texto, en la medida en que presentan una determinada estructura "lingüística"; y como artefacto, en la medida en que esta estructura sirve para producir determinados efectos. De esta premisa podemos extraer un modelo explicativo que nos ayude a abordar este doble análisis.

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

El ensayo interpretativo que presento a continuación se articula sobre un guión diacrónico para dar más pregnancia a la narración; y sobre este guión se insertan las comparaciones tipológicas de carácter sincrónico. La estructura interna de éstas responde a un modelo explicativo directamente inspirado en el que Panofsky (1962) ideó para las imágenes figurativas del Renacimiento⁷: partiendo de un análisis pre-iconográfico - que en nuestro caso sería un "análisis de la retórica compositiva", pasamos a un análisis iconográfico, en el que semantizamos los significantes en su contexto, para llegar así a un tercer estadio analítico - que Panofsky llama iconológico - cuyo objeto de estudio son las alegorías, aquellas significaciones que sobrepasan la composición y la primera lectura de la obra. Estas alegorías coinciden con los rasgos constitutivos de lo postmoderno, y para explicarlas, habrá que introducir también algunos conceptos a medida que se vayan presentando.

Pero el modelo aquí presentado se diferencia del de Panofsky en la medida en que vamos a atribuirle una imagen distinta. El modelo iconológico de Panofsky podría representarse con una espiral cónica, pues se ha usado como una vía de interpretación progresiva que va desde la información físico-visual más primaria a la descripción de la mentalidad concreta de una cultura. En este modelo podemos encontrar, seguramente a pesar de Panofsky, un argumento para las posiciones formalistas: la forma es la base de la interpretación. Los factores considerados por el modelo que aquí presento son parecidos, pero la diferencia está, como en la cuarta posición del ballet clásico, en dónde se descansa el peso del cuerpo (en la pierna derecha o en la izquierda): en la forma

⁷. La intención de Panofsky era rastrear lo que él llamaba "la historia de los síntomas culturales o símbolos en general (percatación acerca de la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos)"(1962:25).

o en la alegoría. En nuestro caso, vamos a utilizar el modelo de Panofsky para afirmar que la alegoría es la base de la interpretación, aunque utilicemos el análisis de la forma para llegar a ella.

A diferencia del modelo panofskiano, al que aquí presento vamos a asignarle la imagen de una elipse de dos polos, siendo éstos la retórica compositiva y las alegorías a las que ésta da lugar. Ambos polos son igualmente necesarios para definir el postmodernismo, y aquí vamos a analizarlos interrelacionadamente, aunque habrá que aclarar las posibles paradojas que se desprendan de este doble análisis. Aunque la retórica compositiva es la base desde la que se articulan las alegorías del postmodernismo, son estas últimas de las que podemos extraer un perfil propio y privativo de aquél. La retórica compositiva, por sí sola, sólo nos remite en último término al collage, conduciéndonos a una definición del postmodernismo sometida a la definición de la vanguardia y por tanto obsoleta⁸.

Este modelo explicativo necesita de la explicitación de dos hipótesis para considerarse completo⁹. La primera hace referencia a la interpretación del objeto artístico como texto, argumentando la pertinencia de la "retórica compositiva" como criterio de análisis; y la segunda hace referencia a la interpretación del objeto artístico como artefacto, argumentando la pertinencia de la "ético-estética" como criterio de análisis.

4.1.0.2.0.1. Primera hipótesis: la "retórica compositiva" como un criterio pertinente para analizar la manifestación del postmodernismo en las artes plásticas.

Esta hipótesis se ha planteado a partir de la preocupación por buscar las claves pertinentes para acceder a una determinada producción artística desde su propia materialidad.

⁸. Esta relación entre vanguardia y posmodernismo es tratada ampliamente en el subcapítulo 2.0.

⁹. Estas dos hipótesis están inspiradas en la propuesta de Jameson (1982) de reconstruir la percepción de una obra de arte a dos niveles o estados: el cuadro como texto y como artefacto. Lo que Jameson está planteando en último término es que la hermenéutica amplía concéntricamente el campo interpretativo respecto a la semiótica. Aquí sólo he tomado la idea de la reconstrucción en dos niveles, dejando suspendida la implicación que Jameson deriva de ella.

De la teoría que he articulado en la introducción a esta investigación puede derivarse la siguiente hipótesis, la cual integra en su enunciado la propia teoría, el objeto de estudio y el criterio metodológico: Si el postmodernismo se vehicula en las artes plásticas a través del collage¹⁰, una técnica compositiva que genera sintagmas y paradigmas indistintamente¹¹, podemos tomar la "retórica compositiva" como un criterio pertinente para analizar las manifestaciones del postmodernismo en las artes plásticas.

Las aportaciones propiamente plásticas, aunque no pueden separarse del ámbito ético-estético que las ha generado, han de basarse en alguna estrategia que vehicule la transgresión del sistema establecido en aquel momento: el neoclasicismo, por ejemplo, basó su transgresión en la línea, convirtiéndola en portadora de todos sus presupuestos ético-estéticos.

¹⁰. Ulmer (1983) da un sentido más completo a este concepto, denominándolo "la pareja compositiva collage-montaje".

¹¹. Para Bürger (1974), el collage - aunque él prefiere el término más amplio de "montaje" - sólo genera paradigmas. No hay que olvidar que su discurso se enmarca en una teoría de la vanguardia: para él, el fenómeno más representativo del montaje de vanguardia es la escritura automática surrealista, la cual se sitúa en el momento previo a la construcción racional de frases. Es una involución hacia el magma del lenguaje como materia prima, del cual las imágenes oníricas son un buen ejemplo de "significante paradigmático" generado por montaje.

Pero aquí me estoy refiriendo al collage sin ceñirme a su uso por las vanguardias históricas. El collage puede producir "frases visuales" paradigmáticas y/o sintagmáticas. El momento reivindicativo del collage como paradigma puede acotarse históricamente en el punto álgido de las vanguardias, pero luego esta misma técnica del montaje ha dado pie a otras estrategias, que incluyen la formación de sintagmas. De hecho, desde el punto de vista exclusivamente lingüístico, del cual provienen los conceptos de sintagma y paradigma, toda emisión artística es por definición un acto de habla, una frase, un sintagma, la elección de una determinada cadena de significantes, independientemente de que éstos constituyan una frase convencional o no. El paradigma es una cadena virtual y el sintagma una cadena real. Hasta el "Triple Elvis" (1962) de Warhol es un sintagma en el sentido lingüístico, pues se trata de la elección de una cadena de significantes que resultan ser todos iguales.

Así como en el sistema del vestido - por tomar un sistema estudiado por Barthes (Selden, 1985:72) - es poco "operativo" ir desnudo llevando sólo tres relojes, en el sistema de las artes plásticas esta elección entra dentro de lo posible, y no sólo eso, sino que constituye la fuente generadora de cambios en el sistema ya establecido.

Ni la línea, ni el color, ni la luz, por nombrar tres aspectos fundamentales en las artes plásticas, identifican la propuesta del postmodernismo, que ha centrado su estrategia autodefinidora en la manipulación de lo que aquí denomino "retórica compositiva", y que defino como la articulación de imágenes y/o objetos o fragmentos de ellos según distintas técnicas compositivas de las cuales podríamos encontrar claros paralelismos en la retórica clásica. Sólo el análisis de esta retórica compositiva, en la que se transmutan los presupuestos básicos de su estrategia, nos permite establecer un perfil propio del objeto artístico "postmoderno", a partir del cual poder analizar sus emisiones ético-estéticas. Y en éstas precisamente es donde podemos encontrar una identidad verdaderamente propia para el postmodernismo: usando una figura retórica, podemos decir que la retórica compositiva es la base desde la que se articulan las alegorías del postmodernismo.

Esta hipótesis converge con el reconocimiento concreto de lo que aparece en los textos críticos sobre postmodernismo y arte: el uso de los términos "alegoría" e "ironía", entre otros tomados igualmente de la retórica, es constante¹². En el índice de conceptos de las famosas biblias postmodernas de Jencks (1977 y 1980), van desfilando uno por uno la mayoría de ellos.

Y es normal que sea así, puesto que estamos frente a una floración del arte eminentemente lingüística. "Ut pictura poesis": las artes plásticas y la literatura se rigen por el mismo juego retórico. La propuesta del postmodernismo ha llevado a sus máximas consecuencias el proceso de conceptualización del arte cuyo principio podemos señalar con la aparición de la

¹². Robert Venturi, en su conocido trabajo "Complejidad y Contradicción en la Arquitectura" (1966), publicado por el MOMA, ya planteaba la utilización de este instrumental teórico a partir del trasvase y recuperación de conceptos ya existentes, relacionados con la retórica, al campo de la arquitectura: complejidad, contradicción y ambigüedad. Venturi no proponía una nueva gramática, sino más concretamente, la recuperación de estos sintagmas retóricos que han existido siempre en la arquitectura y que la propuesta moderna había querido ignorar. De hecho, su trabajo de 1966 consiste esencialmente en la lectura, desde los conceptos antes mencionados, de alrededor de trescientas imágenes entresacadas de la historia de la arquitectura occidental. Su oferta tenía más que ver con la recepción que con la producción. Lo que él ofrecía era una revisión de la historia del arte para recuperar de ella valores olvidados. No proponía en absoluto un modo de hacer arquitectura, sino de leerla, no una fórmula constructiva sino una serie de categorías que, según él, respondían a la sensibilidad de su momento: la década de los sesenta.

estética como ciencia en el s.XVIII, convirtiendo el arte en un objeto de estudio. En el postmodernismo, el lenguaje de las artes plásticas parece pensado para poder ser "traducido" con facilidad al lenguaje escrito, lo cual comporta la pérdida de un componente esencial de las artes plásticas: precisamente todo aquello que, en palabras de Kant, no podía reducirse a concepto. El objeto artístico del postmodernismo aparece así moldeado por dos condicionantes distintos que le arrastran a un mismo destino: su castración. Estos dos condicionantes son en realidad dos caras de la misma moneda: la historia de occidente bajo el proyecto del capitalismo, ligada al proyecto moderno de la autonomía del arte¹³.

4.1.0.2.0.1.0. Objeciones a la primera hipótesis:

"[La línea es] El símbolo físico de una realidad compuesta, espiritual y física a la vez, al igual que toda realidad. Y precisamente por ser un símbolo, la línea, aún cuando es abstraída de la obra de arte donde ha sido realizada, va acompañada de un séquito de referencias históricas. Así que más que de una materia física, es una manifestación del gusto, una relación entre una creación individual y la "tradición". (Venturi,1936:278)

En este párrafo, Venturi nos habla de la línea, elemento casi canónico de la forma visual, como el lugar de encuentro de la percepción visual y la especulación intelectual, del individuo y el socio, de la creación y la tradición, de la cultura y la visión. Aunque lo que afirma Venturi parece razonable, la otra cara de esta afirmación podría ser el uso indiscriminado del análisis de la línea para deducir de ella las alegorías que más convengan a la comunidad crítica de ese momento. Este peligro no puede negarse, pero ello no priva de la necesidad de establecer cierta relación entre la visión y el concepto. Es necesario ver la línea tanto como sentirla y pensarla.

Podría objetarse a esta primera hipótesis que está demasiado

¹³. Estas conexiones están tratadas ampliamente en el subcapítulo 3.1.

cercana a la metodología formalista. Para evitar estas sospechas, vamos a intentar matizar al máximo el sentido de lo que he llamado "retórica compositiva".

El análisis formal de la composición no basta, en efecto, para explicar el postmodernismo, si no es complementado por la interpretación del uso de esa composición como propuesta metalingüística que plantea problemas relacionados directamente con la identidad y papel actual del arte. Es por ello que propongo sustituir el término "composición" por el de "retórica compositiva", pues la retórica está siempre, por definición, al servicio de una intención.

Para calibrar la utilidad de este criterio interpretativo frente a la metodología formalista, vamos a aplicarlo a un ejemplo concreto: el Neoexpresionismo alemán.

El criterio formalista, que nació para explicar el arte moderno, reduce el Neoexpresionismo alemán a cenizas, porque éste nunca cumplirá los requisitos de innovación y originalidad que se encuentran implícitos en dicho criterio. El formalismo intenta "descubrir" la esencia pictórico-lingüística de cada autor, su idiolecto. Este objetivo no tiene mucho sentido en el caso que nos ocupa, puesto que no entra dentro de las expectativas de los autores de las obras, para los que el estilo no es un valor importante, como ya volveremos a comentar más adelante. Suzy Gablik (1984:14) plantea una propuesta clasificatoria distinta para el arte: su función, en vez de su forma-estilo. "El estilo no es un criterio pertinente de esta década". Igualmente es inútil hablar de innovación estrictamente lingüística, pues tampoco se pretende.

Si "queremos" leer de un modo más positivo este movimiento, no nos queda otro remedio que adaptarnos a sus reglas del juego, que evidentemente son distintas a las que han presidido los juegos de la modernidad. Es necesaria una "interpretación" de lo que estamos describiendo en el cuadro, para darle un carácter positivo de presencia de "algo", y no sólo de ausencia de "modernidad". Sería incompleto afirmar que estas pinturas no contienen en ellas mismas lo que son, sin decir que el problema está en utilizar un método de "observación" que permita ver "eso" que son.

Mi propuesta de análisis de la retórica compositiva incluye indagar el "Kunstwollen", para lo cual hace falta contar con el testimonio de los propios artistas. O. Calabrese (1985:52) define este término como "la finalidad inmediata (de naturaleza social y, por lo tanto, contractual), de la cual la obra es expresión."

Y hace una pequeña reseña de su origen:

"término cuyo significado literal es "querer artístico", adoptado por el historiador alemán Riegl[(1893)], que en su reivindicación del valor autónomo del arte romano del tardío Imperio, hasta ahora considerado como expresión de decadencia respecto al período áureo-greco, sostiene que los cambios estilísticos en la obra de arte no se deben a decadencias técnicas o culturales, sino a una voluntad artística consciente. El término puede considerarse equivalente a gusto, pero con un valor más creativo".(Calabrese:52, nota 11)

Considero que el concepto de "Kunstwollen", nacido en el seno de la tradición crítica formalista, es todavía vigente hoy, aunque su acepción haya cambiado inevitablemente con el tiempo. Si se leen los escritos de Mondrian o Klee, por nombrar dos ejemplos, uno ve que tiene sentido aplicar en sus obras unas claves de lectura formalista-realista (versus contenidista-nominalista) que ellos mismos proponen y defienden. Pienso que lo mismo se habría de hacer con los escritos de artistas como Baselitz y Chevalier, así como con el resto de los neo-expresionistas: analizar las claves de lectura que ellos proponen y a partir de ahí, emitir interpretaciones sobre sus obras.

En el catálogo de la exposición "Origen y Visión" - sobre el neoexpresionismo alemán -, publicado en 1984 por el Ministerio de Cultura y la Fundación Caja de Pensiones, se dedican casi 60 páginas a entrevistar uno por uno a los artistas de la exposición, y se tratan muchos de los problemas básicos de su pintura, tanto formales como conceptuales. En seguida se observa en la mayoría de ellos una preponderancia del discurso conceptual sobre el puramente pictórico-formal. De hecho, muchos de ellos están pintando casi por "casualidad", pues provienen del arte conceptual, en el que el medio de expresión elegido era lo menos importante; pero de repente hay un interés general en la pintura porque encuentran en ella un medio inmediato y sensible para poder expresar "visiones, mitos, sufrimientos y sueños". Estas y otras ideas van configurando una poética propia desde la cual atisbar su obra.

Creo que éste es un medio eficaz de acercarse a ellos, además de la visión lo más directa posible de las obras. Esta visión directa permite, por ejemplo, plantear un **análisis compositivo vertical** que complementa al horizontal. En las pinturas neoexpresionistas, podemos extraer tantos datos de la yuxtaposición de imágenes como de la superposición de éstas, así

como del grosor obtenido a partir de las distintas capas de pintura. Este análisis compositivo vertical tiene cierto paralelismo con las técnicas de restauración y arqueología, disciplinas que están a su vez llenas de connotaciones que sintonizan con las alegorías del postmodernismo, como veremos más adelante. En efecto, el proceso de construcción de imágenes en el neoexpresionismo no deja de tener cierto carácter restaurador y arqueologizante.

Voy a terminar este apartado con algunas observaciones sobre el neoexpresionismo alemán que sobrepasan los límites del formalismo.

Si un cuadro de los 80 está firmado, podemos afirmar, casi sin riesgo de equivocarnos, que el autor no considera la forma como lo más importante de su obra. Después de la experiencia del Minimal Art respecto a la pureza compositiva, en la que, hasta la firma sobraba, sólo se puede pensar en firmar un cuadro cuando uno sabe que no afecta a su totalidad. **La mayoría de los cuadros neoexpresionistas están firmados.** Esto es sólo un indicio, no una norma, pero pienso que es interesante tenerlo en cuenta.

Es sintomático y ejemplar de la "Kunstwollen" neoexpresionista comparar la relación que establece Baselitz entre el cuadro y su título en "Triángulo entre brazo y tronco"(1973) y la de Miró en su cuadro "Mujeres en la noche"(1945). Baselitz designa con una forma abstracta una imagen figurativa, mientras que Miró, por el contrario, designa con una forma concreta, realista, una imagen abstracta. Miró quiere dar vida propia a la abstracción y acercarla al mundo real, reivindicando así su legitimación. Baselitz, en cambio, acepta la autonomía del arte, reconoce que la representación de un fragmento del mundo sobre un cuadro no significa que el arte esté imbricado con el mundo. Todo en la pintura es ornamento, es abstracción.

El cuadro de Lüpertz que asemeja un edificio visto desde encima (1983) es especialmente tentador para escaparse de las "formalidades" y entrar en las interpretaciones "extra-formales". La línea gruesa negra que protagoniza la composición, abstraída en un esquema, asemeja un cuadro de Kline. Los edificios de Lüpertz generados a partir de esta línea configuran una metáfora de uno de los puntos troncales de la pintura neo-expresionista: la conjugación de figuración y abstracción partiendo de la libertad pictórica que aportó el expresionismo abstracto. O dicho de otro modo, **la utilización del lenguaje del expresionismo abstracto** para abordar problemas relacionados con la figuración como mediadora de temáticas referentes al mundo visual-cultural que nos rodea.

En el caso de S. Polke, también se nos hace muy difícil hacer una lectura puramente formal, puesto que la **connotación de "foto de prensa" que tiene la imagen**, eclipsa y subordina cualquier otra posible observación de la forma.

La pintura de Kiefer casi se habría de **mirar de perfil**, en vez de frontalmente, ya que las diferentes capas con las que cubre el lienzo son la base de su propuesta pictórica. Evidentemente, esto es una afirmación retórica y exagerada, pero contiene algo de verdad en la medida en que su pintura, si se reduce a un esquema de lo que se ve en la superficie, pierde todo su sentido como palimpsesto. Este concepto, a mi parecer, es uno de los más ricos y sugerentes de la poética neoexpresionista. Aunque prácticamente Kiefer es el único que lo lleva a cabo literalmente en su obra, podemos decir que, en un sentido más amplio, el concepto de apropiación subjetiva de la historia está presente en la mayoría de los pintores de esta tendencia.

Hermann Albert, por ejemplo, está utilizando las musas picassianas de la época neoclásica para poblar sus paisajes, en los que plantea otras historias paralelas.

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

Esta segunda hipótesis pretende elaborar un enfoque "ético-estético" para la interpretación de las alegorías del postmodernismo, partiendo del convencimiento de que son ellas las que generan su retórica compositiva y no al revés, y de las que podemos desgranar los rasgos constitutivos de la manifestación del postmodernismo en las artes plásticas. El término compuesto "ético-estético" encarna la postura frente al "mundo" circundante y en consecuencia frente al arte.

La práctica del arte es intrínsecamente ética en la medida en que la entendemos como proyección estética de una conciencia autorreflexiva sobre el propio individuo en su relación con el mundo, al mismo tiempo que reacción cuasi-química a un modelo social interiorizado por el artista.

La práctica del arte es la configuración de una determinada ética, sublimada en la producción de productos para-políticos, que no neutrales.

La práctica del arte es la autoidentificación y autoconstrucción ritual de una identidad individual, que se

define como diferente al otro en la variada y compleja gama de pequeñas decisiones, concesiones o rebeliones, frente al modelo socio-cultural establecido, no tanto desde fuera de él como desde dentro. En su reacción consciente, en el deshilachamiento analítico y a la vez vital de cada acción plástico-estética, se reconoce como persona, como cúmulo de determinados modos de hacer, que actúan como maquetas del comportamiento del individuo en la propia vida cotidiana.

El artista contempla los presupuestos culturales con los que convive y se hace cómplice de algunos de ellos - a favor, en contra, o en un excepticismo ignorante - en sus obras. A la vez que esos argumentos de la cultura se sirven del arte para ilustrar sus presupuestos¹⁴.

Un objeto artístico puede resultar, para el espectador, hermético, autónomo frente a los códigos político-literarios que conoce; pero nunca para su autor. Un objeto artístico puede perder, o no haber tenido nunca, incidencia sobre el consciente cultural-racional del espectador, pero la producción de toda obra implica la puesta en práctica de una postura "ético-estética" determinada, tanto si el artista es consciente como si no lo es.

El nexo externo con la cultura vigente es evidente cuando algún signo de ésta queda representado de un modo u otro en el tema; pero se hace invisible cuando reside en la forma, ya que nuestra experiencia de lo objetual está tan profanada que los intersticios detectivescos donde podríamos disfrutar de la individualidad y la particularidad quedan fuera de nuestro umbral perceptivo y ahogados por la presencia amorfa e indiferente de una unidad objetual-perceptual más: una mercancía.

Así, la práctica del arte afecta principalmente al artista, puesto que compromete su modo de vida y su modo de pensar. Para el espectador, ajeno a esta implicación, el artista y sus productos son un objeto de deseo, dentro de su museo imaginario propio.

Los efectos producidos por el objeto artístico entendido como artefacto son difíciles de descifrar a modo individual, y en consecuencia sólo podemos racionalizarlos a partir de códigos culturales ya conocidos.

La postura "ético-estética" que se encarna en la práctica del arte conlleva una importante carga subconsciente, entendida como aquel estado de la mente en que los conceptos y sensaciones-sentimientos hacen combinaciones que no siempre se corresponden con las que utilizamos en nuestra cotidiana vida consciente. Esa parte inasible del arte debe respetarse.

¹⁴. Un ejemplo claro de ello es el tándem formado por el teórico J.Derrida y el artista plástico V.Adami.

La principal objeción que se hace a esta afirmación es que tal margen de inexplicabilidad se utiliza con fines totalmente conscientes para introducir una ideología y/o un producto. La obra de arte queda así envuelta en un aura que lo libra de soportar una crítica fuerte, incluso desde un criterio artístico. Mi contestación es que el arte siempre ha existido en la medida en que había un "plus" que no podía ser abarcado, y justamente es éste el que lo hace deseable. En el arte no pueden controlarse las relaciones idea/forma al cien por cien.

Esta reflexión sobre el aspecto inasible del arte muestra los límites de este ensayo, puesto que no es posible, como ya he dicho, traducir al lenguaje racional todo ese entramado de relaciones que se producen en la práctica del arte, y que, como mucho, podrían intuirse en esos intersticios detectivescos sobre los que hemos hablado. Hemos de conformarnos con cuestiones generales que no dan cuenta del acto artístico en toda su extensión.

4.1.1. CONTENIDOS.

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

Se trata de una hipótesis que parte de la transformación del objeto artístico bajo las nuevas condiciones de recepción-percepción, haciendo converger este fenómeno con el devenir de la ciencia estética en la contemporaneidad: la manifestación del postmodernismo en las artes plásticas supone el culmen del proceso conceptualizador del arte, produciendo objetos metaculturales (versus culturales e incluso artísticos) para la representación de la postmodernidad.

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

Sobre el inasible y fascinante término **arte** se han escrito en Occidente muchas historias, tratados y teorías. El término ha nombrado prácticas con funciones y significados bien distintos.

El hombre "mayor de edad" (Kant, 1784), hijo de la Ilustración, institucionalizó el estudio de todo lo referente a estas prácticas milenarias bajo el término **estética**, objetivando al mismo tiempo la experiencia que así se califica.

Desde Pitágoras se había tratado el tema de la experiencia estética (Tatarkiewicz, 1975:348), pero nunca hasta el siglo XVIII había existido una palabra que con su sola pronunciación evocara toda la problemática, primero de la belleza, y luego del arte.

Así, un término que en la filosofía de la Antigüedad y de la Edad Media sólo había sido utilizado en el ámbito teórico¹⁵, pasaba ahora, de mano de **A. Baumgarten**, a las especulaciones sobre la belleza, el arte y las experiencias relacionadas con ellos (Tatarkiewicz:348 y ss.).

El cambio fundamental dado por éste consistió en identificar la "cognitio sensitiva" - versus la "cognitio intellectiva" -, el conocimiento sensible, con el conocimiento de la belleza, "denominando el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre grecolatino de "cognitio aesthetica", o estética, para resumir"(Tatarkiewicz:348). "La experiencia **estética** demostró ser un nombre tardío para aquellos fenómenos que habían sido discutidos al menos durante dos mil años." (Tatarkiewicz:350)

Otro cambio importante en la acepción del término "estética" se dió con **Kant** (1790), con quien el nombre pasaba a "señalar una de las grandes divisiones, junto a la lógica y la ética, de la filosofía" (Tatarkiewicz:349) El ámbito del arte había iniciado así, con la creación de la especulación llamada estética, el proceso de autonomía que culminaría de facto con el esteticismo de finales del s.XIX. (Bürger, 1974)

"La expresión que desde el s.XVIII ha sido denominada como estética, había sido sencillamente definida en siglos anteriores como la percepción de la belleza"(...) Pero en la actualidad, "el ámbito del concepto de "experiencia estética" se diferencia aún del ámbito del concepto de "experiencia de la belleza": y aún más de la "experiencia del arte". Cada uno de los tres grandes conceptos de la

¹⁵. "Sensatio e intellectus, sensitivus e intellectivus; y a sensitivus se le denominó algunas veces, según el modelo griego, aestheticus" (Tatarkiewicz:348)

estética - belleza, arte y experiencia estética -
tiene un ámbito especial propio"
(Tatarkiewicz:350)

Así, nos encontramos con que una palabra que denomina originalmente el conocimiento sensible es relacionada de un modo quasi ontológico con la experiencia del arte y de la belleza - aunque extrañamente "en su etimología no hubiese ni belleza, ni arte ni deleite" (Tatarkiewicz:350) -, y a la vez es paradójicamente, estandarte de proliferantes teorías provenientes del conocimiento intelectual, que pretenden explicar y dar cuenta de tales experiencias¹⁶.

Podemos calibrar este **enfrentamiento de competencias** entre el conocimiento sensible y el intelectual, partiendo del supuesto de que son discernibles en la experiencia real, a partir de dos dicotomías:

1. El debate etic-emic aplicado al campo de la antropología y
2. el inmemorial parangón entre pintura y poesía, como representantes respectivas de las artes visuales y verbales.

4.1.1.0.1.0. Emic-etic.

La perspectiva **etic** es la que caracteriza la mayoría de las teorías que el hombre "ilustrado" ha imaginado, pues para cumplir con el imperativo de "Creced y multiplicaos, llenad la tierra y sometedla", era necesario entender la naturaleza como algo extraño al hombre, como un objeto. Es en esta perspectiva en la que se apoya el proyecto de progreso de la cultura occidental.

La reflexión de Adorno y Horkheimer (1944:22) sobre el iluminismo puede aplicarse perfectamente al ámbito artístico: los artistas pagan el acrecentamiento de su perspectiva sobre el arte con el extrañamiento de la propia actividad artística. Este proceso comienza, como hemos visto, cuando Baumgarten nombra la actividad estética como tal (1750), y Kant la hace autónoma

¹⁶. A principios del s.XIX, Herbart y Hegel utilizaron el término de estética en títulos de obras suyas (Tatarkiewicz:349). En el s.XVIII ya habían utilizado el término Baumgarten y Kant.

respecto a la lógica y la ética (1790). Las fechas coinciden con las del auge del iluminismo.

"El mito perece en el iluminismo y la naturaleza en la pura objetividad. Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con el extrañamiento de aquello sobre lo cual lo ejercitan. El iluminismo se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres" (Adorno y Horkheimer:22)

(...) "Las múltiples afinidades entre lo que existe son anuladas por la relación única entre el sujeto que da sentido y el objeto privado de éste, entre el significado racional y el portador accidental de dicho significado" (:23)

Heidegger tiene también una hipótesis de periodización muy sugerente para determinar el nacimiento de la era moderna. En este caso el extrañamiento no viene dado por el concepto de objeto sino por el de imagen: Heidegger coloca la frontera entre la era pre-moderna y la moderna en el hecho de que el mundo se convierta en imagen para el hombre. Según Cardín¹⁷, esto ocurre con Descartes, quien promueve con su planteamiento filosófico la capacidad del hombre para controlar su entorno, para objetivarlo.

Voy a plantear ahora una hipótesis en relación al arte, que sintoniza con las dos anteriores: **La creación de una ciencia llamada estética construye, en el s. XVIII, una imagen del arte.** Aquí podríamos enlazar con la "teoría de la vanguardia" de P.Bürger(1974), en la que hace un estudio sobre las condiciones socio-ideológicas y políticas que hicieron posible este paso, que a su vez dio lugar al ámbito del arte autónomo, pero no vamos a entrar aquí en las posibles causas¹⁸, sino en las supuestas consecuencias sobre la teoría del arte y la práctica artística.

Al crearse el arte como objeto de estudio e institucionalizarse una ciencia para ello, se adopta inevitablemente una perspectiva **etic** sobre la experiencia estética, provocando una situación especialmente paradójica en el caso del estudio de las artes visuales: **se pretende estudiar un conocimiento llamado**

¹⁷. 1985-86. Apuntes de la asignatura "Pedagogía", impartida por A.Cardín en la Facultad de Bellas Artes de Sant Jordi. Barcelona.

¹⁸. Ver para ello el subcapítulo 2.1.

sensible, cuyo instrumento son las imágenes visibles, desde la institución que detenta el conocimiento intelectual - la filosofía -, cuyo instrumento es la palabra escrita.

4.1.1.0.1.1. Ut pictura poiesis?

Y aquí entramos en el segundo de los temas que he apuntado más arriba: el parangón entre la pintura y la poesía, entre las artes visuales y las verbales. Tatarkiewicz resume las diferencias fundamentales en dos:

-Las artes visuales presentan cosas y la poesía únicamente símbolos. Así, el origen de las experiencias es diferente. En una es principalmente la forma, en otra, el contenido. En una, el origen de la experiencia, de la emoción y del placer es el mundo visible; la otra no lo representa en absoluto directamente, sino que únicamente lo sugiere por medio de símbolos.

-El arte visual se basa en la percepción, el arte verbal en la imaginación.(Tatarkiewicz:151)

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

Si aceptamos las diferencias intrínsecas entre estos dos medios de expresión, hemos de optar por una perspectiva emic, que reconozca la imposibilidad de un trasvase transparente de experiencias de uno al otro. Pero parece ser que la institución filosófica no ha tenido demasiado en cuenta esta cuestión - sólo en el Renacimiento fueron los mismos artistas los que emitieron las teorías estéticas de su tiempo -, dejando que la palabra escrita dominara y recreara todo el universo de la experiencia estética, sin preservar lo que ésta tiene de inasible, no por inefable, sino por provenir de otro tipo de experiencia, de otro medio de expresión. Esta circunstancia no debió afectar realmente a la experiencia estética hasta que los artistas entraron en contacto con la filosofía. La influencia en la producción artística de esta objetivación del arte, de este "hablar" del arte, hasta el punto que la propia reflexión verbal parece sustituir a la propia experiencia estética - hecho que llega a sus máximas consecuencias con el postmodernismo -, ya fue preludiada por Hegel en 1835 en su "Estética":

"El artista ya no se encierra en el círculo de una creencia particular, fiel al espíritu de su nación y de su siglo (...) En casi todos los pueblos, el desenvolvimiento de la reflexión, la crítica, y particularmente en Alemania, la libertad filosófica, se han apoderado de los artistas. Recorridos todos los grados del arte romántico, han hecho tabla rasa en su espíritu". (Hegel, 1835:278, Tomo I)

4.1.1.0.3. Estética y "autonomía relativa".

La incorporación de la estética como disciplina y la reivindicación de la autonomía del arte corrieron paralelas en el tiempo. Habermas (1972) define la autonomía como la "independencia de la obra de arte delante de pretensiones de aplicaciones ajenas al arte". La obra de arte se había librado momentáneamente de las prácticas rituales relacionadas con la religión, la economía y la política, e incluso con la ciencia. Pero pronto se hizo esclava de un nuevo dueño: la cultura, el contexto institucional del propio arte, el mismo contexto que había reconocido su autonomía, una autonomía que más bien había sido un cambio de dueño promovido por la Ilustración y consumado con la Revolución Francesa. Con la autoconciencia del contexto del arte, este dueño quedaba internalizado y engarzado fuertemente dentro de la propia actividad artística.

Podemos atribuir a Duchamp el primer jaque a esta "autonomía relativa" de la que disfrutaba el arte, al presentar en 1917 en Nueva York un urinario bajo el título de "Fuente" en una exposición que estaba ayudando a montar y de la cual él era jurado.

Paradójicamente, esto ocurre en la misma década en la que nace el arte abstracto, representante de la autonomía del arte por excelencia: un ejemplo más de que a menudo la historia no es solamente yuxtaposición de hechos e ideas, sino también superposición, intersección, simultaneidad, y contradicción: una de las floraciones de ese mismo arte abstracto se convertirá en los años 50 en un instrumento de la Guerra Fría.

Otra coincidencia sugerente es la del nacimiento del diseño moderno: ¿Podría haber contribuido la "Fuente" de Duchamp a la autoestima del diseño como actividad singular y de carácter propio a partir del gesto bautismal en el que un urinario manufacturado es acogido en el seno del arte "mayor"?

4.1.1.0.4. Estética y conceptualización del arte

Sea como sea, con el "ready made" de Duchamp, una obra de arte no podrá separarse nunca más de la historia de la cultura, de su contexto: la institución-arte ha quedado contaminada. El arte ha absorbido en su ámbito debatológico la especulación sobre el contexto del arte, convirtiéndose así en metalenguaje cultural y las obras de arte en objetos metaculturales. Su propia esencia se desplaza del conocimiento sensible al intelectual, al ritmo de la progresiva colonización del ámbito de la práctica artística por la nueva tribu de los comentaristas culturales y los filósofos¹⁹. Todo este conjunto de circunstancias, aparte de afectar a las tensiones de poder de uno u otro gremio dentro del arte, afectan a algo a mi parecer mucho más importante: la propia práctica de la sensibilidad, que ha sido descalificada oficialmente por el postmodernismo. Una obra de arte actual no es digna de ser llamada tal si no muestra y demuestra su discurso metalingüístico sobre el arte. Lo demás es tradición o cocina. Y de hecho, las propuestas actuales sobre la sensibilidad muy pocas de ellas se salvan de la quema porque la historia del arte ha deformado de tal modo nuestra percepción que nos es muy difícil estimular nuestra sensibilidad por encima de nuestro intelecto: tendemos a una primera mirada inquisitoria, clasificatoria, que priva a la comunidad artística en especial, de poder disfrutar "desinteresadamente" del arte. Este proceso de intelectualización es irreversible en la medida en que afecta la lectura de toda posible práctica artística, sea del signo que sea; lo que no quiere decir que sigan existiendo otros niveles de lectura menos

¹⁹. Una buena y divertida descripción de este fenómeno es "La palabra pintada" de Tom Wolfe (1975). En la década de los ochenta, el crítico sigue utilizando su poder para reafirmarse a sí mismo - hasta aquí siempre ha sido así - y lo hace apoyando esta propuesta conceptualizadora, en la que la palabra escrita tiene un papel importante: estos críticos se convierten en el alter-ego del artista, legitiman su trabajo con su propio discurso, y no sólo eso, sino que apoyando este tipo de trabajo quasi puramente conceptual y literario, se están apoyando a ellos mismos, a su herramienta de trabajo, a su propia fuerza. Incluso se empieza a dar el caso de intervenciones "artísticas" de críticos dentro de la Institución. ¿Por qué no puede ser un artista el crítico, si al fin y al cabo la palabra es la que mejor cuenta este tipo de trabajos y ellos son los dueños de la palabra, tanto por oficio como por poder real en la prensa del arte? Es una situación muy tentadora para ellos, y que no dudan en aprovechar en esta era del narcisismo. Al fin y al cabo, ya llevan más de un siglo siendo la sombra de los artistas y ahora les toca a ellos.

mediatizados que todavía no hayan sido contaminados por esta tendencia.

Esta mirada más naïf quizás se ha trasladado a otros ámbitos: el cine o la música, que a pesar de todo son más "vírgenes" en este sentido.

4.1.1.0.5. Conceptualización de la práctica artística

La propuesta de Duchamp (y también la de Dadá) fue ganando terreno; en los años sesenta con el Pop Art, y en los setenta con el arte conceptual, la intención puntual de las vanguardias históricas se tornó extensión: la conceptualización del arte era un hecho consumado, aunque todavía limitándose al ámbito interpretativo. En la interpretación del objeto artístico fue perdiendo importancia la materialidad, la cosificación de la que hablaba Heidegger (1952), y ganando terreno su verbalización y conceptualización. La temática de los artistas se centraba en el propio lenguaje del arte: los límites de la institución-arte, las fronteras entre los géneros tradicionales, el sistema del arte, la posibilidad de su función social... Aunque, como ya hemos visto con Warhol, el Pop Art no se centraba en la expresión de los sentimientos del sujeto, sí que lo hacía en el fenómeno de la fascinación por los objetos de consumo, lo cual no dejaba de ser un valor más sensorial que conceptual. Lo mismo podríamos decir del Minimal Art, la otra propuesta significativa del momento, donde los conceptos de empatía y percepción eran también más importantes que la conceptualización. Con el arte conceptual, esta conceptualización comienza a afectar a la propia práctica artística. Para escapar a la norma, las vanguardias históricas todavía pudieron utilizar los objetos; en la década de los setenta, el arte conceptual había de prescindir del formato-objeto para construir su discurso "revolucionario", que por otro lado llevaba todavía sobre sí la tradición de la vanguardia: la necesidad de innovaciones formales, el pasado de la historia del arte como tabú, la función revolucionaria del arte, la rebeldía frente a la institución-arte...

Pero en realidad, el arte conceptual no lo fue tanto: a excepción de un sector concreto (Joseph Kosuth, Art & Language,...), supuso más bien la negación vitalista, casi neo-romántica, del arte "cosificado", que la construcción de un arte verdaderamente conceptualizado.

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

A mi modo de ver, no es hasta la década de los ochenta, con la propuesta del postmodernismo, que esta actitud más distanciada e intelectualizada se convierte en un rasgo constitutivo del perfil del artista postmoderno. Esta actitud se genera desde la convicción de que la historia moderna ha tocado a su fin. El hecho de no estar comprometidos con la historia en un sentido activo comporta para una parte de la comunidad artística una reacción compleja y contradictoria. Si ya no se puede hacer historia, la tradición deja de ser un enemigo con el que compararse. La novedad y la originalidad pierden sentido, a no ser que se adopten como simulacro de una identidad que no existe como tal. El individuo artista se encuentra sin un proyecto, sin una ideología, sin convicción ni religión que pueble sus sueños. Es así como decide viajar al campo de batalla abandonado hace tanto tiempo: la historia del arte y la ve como si nunca lo hubiera hecho antes. En ella redescubre nostálgico otros tiempos en los que había algo en lo que creer, y en los que el arte no era motivo de duda sino de afirmación de un mundo real. Aunque utiliza la ironía para no contaminarse en exceso de ese tiempo perdido, no puede evitarse cierta empatía al visitar esos pasados estéticos. El excepticismo se mezcla con la fascinación. El cinismo con el juego. Más adelante veremos como se va moldeando esta actitud a lo largo de la década.

Su información es la misma que estaba en la mano del artista conceptual, pero su actitud ética frente a ella ha cambiado: no solamente acepta la historia del arte sino que no siente ningún reparo en buscar una nueva fórmula artística a partir de su utilización. También Hegel preludió esta nueva ética mucho antes de que fuera adoptada como bandera por una generación:

"El arte ha llegado a ser un instrumento libre que todos pueden manejar convenientemente (...) ninguna idea, ninguna forma se confunde ya con la esencia de su naturaleza y de su espíritu. (...) No le pidais que preste más su propia individualidad a sus personajes (...) todas las formas, como todas las ideas están al servicio del artista (...) Se consagra a un nuevo culto: el de la humanidad (...) Ningún interés resulta excluido, porque el arte no necesita representar solamente lo que es inherente a una época determinada; todos los asuntos en que el hombre puede verse de nuevo en él son de su dominio. Pero, en medio

de esta multitud de asuntos de todas las épocas, puede ponerse esta condición como principio: y es que, en cuanto al modo de tratarlos, el espíritu "actual" debe manifestarse donde quiera" (Hegel:276-282, tomo I)

Pero el verdadero cambio residía en el hecho de que ahora los artistas participaban directamente de estas especulaciones. Ya no se trataba de que el arte, condicionado por los medios de comunicación²⁰ o por la comunidad de teóricos fuera percibido bajo un prisma conceptualizador, sino que el propio artista había internalizado este debate y lo iba a proyectar en su práctica artística.

Si el arte se había convertido en objeto de estudio, en materia prima del propio arte, los artistas no querían formar parte pasiva en el experimento, y se colocaron en el lugar del comentarista cultural, para no estar a merced de sus interpretaciones. El artista postmoderno de los años 80 propuso vías de especulación intelectual sobre el arte y a partir de allí creaba sus obras, que eran testimonios e ilustraciones de dichas teorías. El artista siempre había manejado poéticas, pero ahora éstas ya no tenían un radio de acción circunscrito a la obra, sino a toda la institución-arte.

"En este período artístico (1960...), la obra se convierte en el punto de partida de una reflexión más amplia que remite continuamente a la misma obra. Esta emerge en el marco de teorías, como valor confirmatorio de concepciones y modelos teóricos. La máxima consecuencia de este proceso es el arte conceptual, donde prevalece la teoría sobre el objeto.(...) Ya no se basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías que la fundamentan. (...) desde el "minimalismo" (...), la poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. Importan más los procesos formativos y artísticos de la constitución que la obra realizada. En ello se acusa la transición de la estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual." (Marchán,1974:12-13)

²⁰. Ver el apartado 4.1.0.1.0.2 "La transformación del objeto artístico bajo las nuevas condiciones de recepción-percepción" de este mismo subcapítulo.

El ámbito propio del arte visual, la cosa, lo sensible, el objeto, iba siendo sustituido progresivamente por la especulación teórica. La experiencia estética se sustituía por el debate teórico sobre el arte. Pero lo que en un principio se interpretó por parte de los artistas como "tomar la palabra", más bien significaba lo contrario: Así como en otros momentos de la historia de Occidente los artistas plásticos habían tenido un papel pionero - los impresionistas, los cubistas - incluso a veces en la política fáctica - futuristas en Italia, constructivistas en Rusia, etc -, en este caso, la propuesta venía del campo de la literatura y de la filosofía, para seguir en la arquitectura y más tarde en las artes plásticas. Es en el ámbito de la palabra, de lo que tiene un nombre, donde se instaura la nueva especulación teórica. Los artistas no habían tomado "su" palabra sino la de "los otros".

Los artistas plásticos se han visto obligados, a pesar de que no quieren aceptar su destino histórico como vanguardias, a ponerse a la altura de los acontecimientos, y de hecho una nueva generación de artistas post-románticos - en el sentido amplio del término romántico, bajo el que todavía se enmarcan muchas de las pautas éticas del modelo actual de artista - ha surgido con fuerza. El cinismo y la ironía son sus principales herramientas de trabajo, ambas basadas en tomar distancia del objeto a tratar: la imagen visual desde su origen conocido hasta la cultura de la publicidad.

Perdura en la práctica artística una relación con la ética, pero el ámbito de lo sensible parece condenado a perderse para siempre. Lo verbal se está sobreponiendo sobre lo visual y lo táctil. La sociedad occidental se está tornando higiénica, indirecta, informática. La experiencia estética kantiana como interés desinteresado está perdiendo terreno frente al despertar de los deseos interesados propugnado por la estética de la publicidad. Los anuncios son la experiencia estética más común: el interés pragmático sublimado en un constante deseo frustrado. La práctica del arte también es objetivada y utilizada para conseguir identidad, poder y dinero.

Como ya observó Hegel, el modelo de artista tras el fin del arte romántico no se compromete más que consigo mismo en un objetivo que está fuera de él: realizarse a través de la infinita difusión de su obra.

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

A pesar de su heterogeneidad real intrínseca, la temida aldea global de M. McLuhan (1964) parece ser una realidad para el sistema del arte, con un enemigo que acecha para neutralizarla - enemigo si es que consideramos que la pluralidad es saludable para la cultura - : **la homogeneidad planetaria de las imágenes del arte**. El mercado más potente marca las pautas a seguir, desde dentro de la institución, y dichas pautas están reforzadas por una bibliografía muy concreta que también ha dado la vuelta al planeta en forma de consignas - por lo que en general los artistas no se han leído los libros porque las cuatro frases a considerar ya están señaladas en negrita en los artículos de las revistas especializadas de arte -. También la realidad del imaginario visual proporcionado por las multinacionales, por las series de televisión, la música, etc, contribuye a crear este macroclima que afecta por "casi" igual a todos los países "desarrollados", dando frutos parecidos.

Un ejemplo de este fenómeno es el de la transvanguardia italiana. Bonito Oliva (1986), su teórico y máximo defensor, propugnaba su fe en el *genius loci*, pero el resultado fue muy distinto: la transvanguardia se convirtió en la nueva pauta a seguir por todas las facultades europeas de arte e incluso norteamericanas.

Además, a pesar de los pesares, -lesee todas las argumentaciones de la crisis del valor de progreso en Occidente - **el concepto de novedad sigue siendo el motor de la dinámica de la economía capitalista de consumo**, y el sistema del arte no es ajeno a ello. Aunque los artistas rechacen explícitamente en sus obras el valor de lo nuevo, el mercado del arte sigue la misma política agresiva que en las pasadas décadas, y todavía con mucha más fuerza, sofisticación y puntería. Lo difícil, como decía Derrida (1979:94-95), es extirpar tumores de la misma estructura, no de los contenidos.

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

Haciendo un balance de cambios y continuidades, yo resumiría diciendo que han cambiado las consignas, los temas y las formas, pero el lenguaje en tanto que contrato jurídico-político sigue

las mismas pautas por el momento. El cambio que puede provocar a su vez cambios en el futuro es el que se ha dado en el mismo centro del concepto arte, tal y como se ha entendido hasta ahora: en la práctica artística. Este cambio consiste esencialmente en la marginación del ámbito sensible de la práctica artística en aras de su progresiva verbalización y conceptualización. Esto se da en su máximo exponente en una época en que la cultura es un ente orgánico al servicio del sistema, del cual el arte es sólo un apéndice. La palabra unifica todo el discurso. El artista encuentra escindido su proceso de trabajo en dos ámbitos: el de la especulación teórica y el de la sensibilidad empírica - al que todavía está unido por genética cultural-. Desde que el arte se ha convertido en un objeto del que uno se puede distanciar, desde que el artista ha tomado conciencia de la imposibilidad de seguir inmerso en la experiencia artística como vivencia quasi biológica, éste se ha visto obligado a colocarse al otro lado de la barrera, pero este estado esquizofrénico no es tan fácil de dominar como creía en un principio. El artista no puede ser a la vez el comentarista cultural y el actuante de la obra con toda naturalidad, y esto provoca desequilibrios. Al descuidar el ámbito del conocimiento sensible, el artista está convirtiendo su praxis en ilustraciones de la propuesta cultural de la postmodernidad. Todo encaja demasiado bien. El arte y el artista de la postmodernidad son inevitablemente cómplices de los poderes sofisticados de la democracia y el capitalismo consumista. Bajo una complicada estrategia, parece que el arte en cuanto praxis del conocimiento sensible está realmente en vías de extinción. Toda decisión artística ha de pasar por el consenso de la dominante cultural, y finalmente el sistema está consiguiendo limar cada vez con más precisión las asperezas que no le permiten rodar sin resistencia. Los propios comentaristas culturales no sólo tienen el verdadero poder de decisión sobre lo que es o no pertinente en el arte, sino que están empezando a ocupar el lugar de la praxis objetual, cosa completamente lógica dentro de la dinámica de supervivencia de los gremios si el artista está también haciendo lo mismo. Pero esta interrelación de papeles no conlleva pluralidad, sino una creciente preponderancia del concepto y el verbo sobre el objeto. La objetualidad queda ahora reducida a los "objetos" de consumo. Ellos son el blanco generador de cualquier tipo de sensibilidad "pura", lo cual no deja de ser inquietante. También los medios audiovisuales, como hemos apuntado antes, generan una respuesta menos conceptualizada, quizás por su capacidad de estimular varios sentidos a la vez.

A partir de aquí, supongo que habremos de dejar pasar más tiempo para elaborar conclusiones.

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

A continuación, presento, desde la perspectiva más cercana a la práctica artística, de la que participo con mi propia experiencia, una serie de cuestiones que pretenden poner en tela de juicio este camino tomado por el arte en el postmodernismo:

¿ Tiene la práctica artística la capacidad real de trabajar racionalmente las ideas conscientes del pensamiento contemporáneo?

Desde luego, las estrategias no son las mismas: la práctica del arte -que no la reflexión estética sobre el arte - es fundamentalmente sintética-intuitiva-biográfica. ¿Qué quiero decir con ello? Cuando estoy trabajando en el taller, aunque haya estado reflexionando analíticamente sobre el marco de ideas o propuestas en el que voy a trabajar, llega el momento de la acción, de traducir en objetos e imágenes aquello que estoy pensando. Esta traducción ya la he estado haciendo de hecho en mi cabeza, pues a menudo se mezclan las ideas con las imágenes, con los materiales. Pero vamos a suponerlo separado para entendernos mejor. Es ese momento de la práctica el que veo como sintético, porque de golpe una composición, un material, un objeto ya existente -industrial o gráfico- resumen y condensan como un pararrayos el cúmulo de ideas que se movían continuamente en el análisis. La intuición "pinta" aquí quizás más que la reflexión, y la experiencia autobiográfica limita y define la elección y confección de la imagen final.

Pero yo me pregunto ¿ Hay una relación "real" de correspondencia entre lo que había en mi cabeza y lo que ahora está delante de mis ojos ?

¿La reflexión racional ha condicionado objetivamente las decisiones de la práctica? ¿O se ha dado un corte abismal que hemos salvado sin darnos cuenta, como en los dibujos animados y, legitimándonos con la teoría racional que podemos compartir con el mundo a través de una cierta jerga discursiva, hemos dado un salto al "otro" lado, a aquél lado sintético-intuitivo-autobiográfico que nadie puede legitimar con palabras; a aquel lado que responde a necesidades muy sensoriales y primarias, a nuestras relaciones particulares con el mundo a través de los sentidos: el olor-sabor-color-sonido-tacto de los materiales y el sentimiento sobre sus configuraciones?. ¿Qué mueve nuestras manos-decididoras cuando trabajamos en el taller, nuestro

pensamiento social o nuestro pensamiento personal? Considero pensamiento social a aquel susceptible de ser compartido por el lenguaje; y personal al que no lo es.

Mi respuesta "personal", en el sentido de que es intuitiva y experiencial, es que se da efectivamente ese corte de un modo u otro. Los objetos de arte no se corresponden por identidad simbólica con los pensamientos que aparentemente los han generado. Los objetos de arte son fetiches personales en los que se soluciona de un sólo golpe el conflicto entre lo social y lo personal, entre el pensamiento y la materia. La práctica artística es el acto mágico-ritual de dar ese salto. El objeto de arte se nos aparece como una fotografía-satélite de las constelaciones de sentidos estrellados y razones planetarias.

Volvamos ahora a la pregunta que nos ha llevado a esta disquisición:

¿Tiene la práctica artística la capacidad real de trabajar racionalmente las ideas conscientes del pensamiento contemporáneo?

Según lo que he dicho hasta ahora, he de contestar en sentido estricto que NO: la práctica artística no es estrictamente un instrumento de reflexión racional.

Y si no lo es, si en la práctica artística se da un corte entre nuestra interpretación racional del mundo y nuestra experiencia "animal" - por contraponerlo a racional -, ¿qué papel juega entonces esa interpretación del mundo y del arte de la que se alimentan los discursos sobre los objetos artísticos y aún ellos mismos?

¿ Qué tipo de saber nos proporciona entonces el arte, la práctica artística ?

Nuestra propia práctica artística está condicionada por nuestra interpretación concreta del mundo y del arte, en la medida en que ésta interactúa continuamente con nuestra síntesis-intuición-biografía. Son los pasos que damos de una a otra los que constituyen nuestra práctica del arte. En la medida en que estamos hablando de caminar entre lo personal y lo social, estamos hablando también de ética, de tomar posiciones frente al mundo. A menudo se tiene la idea de que la ética se mueve solamente en el campo racional: aquello que yo racionalmente pienso que he de hacer dentro del marco de ideas racionales en el que vivo. Pero lo que yo pienso y lo que "la sociedad" piensa está muy cercano, es casi lo mismo. Lo que ya es diferente es el

pensamiento racional-social del pensamiento intuitivo-personal. Yo diría que en la práctica artística se consume ese acto de forma simbólica, que las transgresiones o conformidades que definen nuestras decisiones concretas en nuestro taller son un trasunto de nuestra misma actuación en la vida cotidiana.

Quizás hemos de concluir entonces que la práctica artística no nos confiere específicamente saber racional, sino que consiste más bien en la puesta en práctica, en nuestra utilización personalizada, de aquel marco interpretativo que nos hemos ido formando en interacción con nuestro "fuero interno". La práctica artística no construye nuevas teorías del pensamiento contemporáneo, pero las utiliza, las recorre, las repasa; las reconoce.

Así, creo que los cambios en la posición personal ético-estética se dan por dos vías:

-la reflexión racional continuada sobre este marco interpretativo.

-la puesta en práctica de tal marco en nuestra vida cotidiana y en nuestro trabajo artístico, de tal manera que ese marco se puede gastar, puede dejar de sernos útil en determinado momento, por ya no motivarnos en nuestra ética, en nuestra actuación. Sólo puede gastarse un marco si se usa. Sin la práctica es imposible cambiarlo o modificarlo. De aquí se deriva la duda frente a la idea de la evolución autónoma del arte y de los estilos, e incluso frente al propio concepto de evolución.

Desde Duchamp, pero sobre todo desde el advenimiento del llamado arte conceptual - aunque todo arte, como hemos visto, tiene como uno de sus polos el concepto -, algunos artistas herederos del espíritu radical de la vanguardia dejaron de representar el mundo, pero también dejaron de crear mundo; su principal objetivo fue "re-flexionar" el mundo. Aquel paso "medio racional-medio animal" del que hablábamos al principio se convierte - o pretenden que se convierta- en actividad plenamente racional. El objeto no importa, lo único importante es el concepto, la concepción de la obra de arte. Esta idea, que nació con una ingenuidad digna de admiración en la medida en que se pretendía utilizar para acabar con la institución social del arte, desencadenó fenómenos bastante opuestos a su intención inicial. Ya en el expresionismo abstracto Tom Wolfe (1975) nos habla de la "Palabra pintada", del argumento racional-social que queda ilustrado con la imagen del cuadro; los artistas ilustran las ideas de los críticos. Pero en el postmodernismo se da todavía un paso más: los artistas quieren hablar por sí mismos,

no quieren que nadie hable por ellos, dado que parece ya instaurado que el arte ha de ser argumentado desde el punto de vista racional para ser válido, puesto que al perder una función unívoca, se hace necesaria la declaración de intenciones "ad hoc". Es de este modo como los artistas interiorizan esta práctica, y toman distancia de sí mismos, inhibiendo en gran parte el polo animal, o al menos desvalorándolo. El resultado de ello, en combinación con el desarrollo de los medios de comunicación, está siendo la homogeneización del arte. Ya hemos visto cómo se desarrolla el proceso de homogeneización de las imágenes a través de los medios de difusión. Paralelamente, las prácticas artísticas, al codificarse y verbalizarse bajo ciertos presupuestos y alegorías compartidas, se hacen manipulables e intercambiables, quedan también homogeneizadas y simplificadas.

La práctica artística contemporánea no es estrictamente un instrumento de reflexión racional, pero si seguimos esta espiral en la que estamos inmersos, tampoco será un instrumento que genere ética, sino sólo moral, facilitando más la homogeneización de las costumbres intelectuales y artísticas que la privación de la sensación de lo personal-sintético-intuitivo-biográfico.

Soy consciente de que esta argumentación es un arma de doble filo que fácilmente podría ser reconducida por los sectores neoconservadores hacia una vuelta a la autonomía "aurática" del arte. El devenir de nuestra cultura nos muestra que el uso que se hace de las ideas a menudo es equívoco, lo cual, a mi juicio, no resta pertinencia a éstas.

4.1.1.1. Cita >>>> palimpsesto >>>> deconstrucción: una interrelación para interpretar las alegorías del postmodernismo.

Estos tres términos aparecen muy a menudo en los estudios sobre el postmodernismo. Vamos a ensayar aquí una definición de cada uno de ellos, adaptada expresamente al ámbito de las artes plásticas, y en la que cada uno de los términos incluye en su definición a los otros, pues los tres pertenecen a una misma alegoría, propia del postmodernismo: el arte mirándose en un espejo. Cuando el arte se convierte en un concepto inteligible con la estética, cobra identidad propia, aunque a cambio se separa del mundo del que surgió.

El arte mirándose en un espejo es una alegoría semejante a

la del monstruo del doctor Frankenstein (Mary Shelley, 1816), que ve su cara reflejada en el estanque.

El monstruo es un ser extraño al hombre pero creado por él. Su extrañeza surge de la propia naturaleza humana cuando se cambia el orden y ritmo de ésta para producir una cadencia no natural. El monstruo de Frankenstein es fruto del afán de progreso del hombre, en su obsesión por controlar las leyes de la naturaleza, por convertirse en Dios; por ello sólo podía aparecer en Europa, donde el hombre no sólo no se adapta a la naturaleza, sino que quiere que ésta se adapte a él, someterla, doblegarla. El monstruo cobra vida, pero se produce un rechazo fuerte del entorno hacia ese ser extraño. El monstruo es independiente pero no puede engarzarse en la naturaleza social que le rodea: es un ser totalmente asocial. Su vida no tiene sentido. Está condenado a desaparecer.

Al igual que el cuerpo del monstruo de Frankenstein, el arte del postmodernismo es fruto del injerto - en la historia del arte se le ha llamado collage -. Dentro del proceso de autoconocimiento del hombre se incluye la autoconciencia del arte, convirtiéndose así éste en un extraño. Perdida la relación de continuidad con el arte, el hombre comienza una relación de contigüidad que se va agudizando cada vez más y en la que todavía no se ha producido un cambio de dirección. En el arte del postmodernismo se convierten en extrañas las partes antes integradas en nuestra memoria y en nuestro entorno, tanto cotidiano como de la historia del arte. El cuerpo del arte es una suma híbrida de injertos. Como autónomo que es, se mira en un espejo, pero en él sólo se ve a sí mismo. Es un objeto extraño dentro de un mundo de objetos, en el que el sujeto ha perdido su identidad. El que lo creó ha desaparecido y ahora el arte no sabe de dónde viene ni para qué está aquí. Mira desolado sus suturas y se pregunta por qué no puede ser un objeto "normal", integrado en la vida del consumidor "normal". Pero esos objetos normales lo admiran en secreto y aprenden de él. Es así como el arte-monstruo se funde sin saberlo con la vida, siendo él el único que se queda sin un lugar en ella.

La cita, el palimpsesto y la deconstrucción son tres términos que aluden a esta naturaleza monstruosa y antinatural del arte. Veamos pues algo sobre el origen y el significado de estas "suturas".

4.1.1.1.0. La cita en la obra de arte.

En 1947, A.Malraux escribió un libro titulado "El museo imaginario", en el que afirmaba que el factor común de todo lo que alberga un museo es "lo artístico". Es en el museo donde - a mediados del s.XIX - el arte se separa "legalmente" de su contexto, de su origen, dejando su lenguaje al descubierto y haciendo prevalecer "lo artístico", algo que nadie sabe exactamente qué es pero que se convierte en el recipiente de un mito en un mundo que se está quedando sin ellos.

El museo es la metáfora de la mente del hombre ilustrado que creó la enciclopedia. El museo "desaplica" el arte, disipa su valor de uso real y lo convierte en un objeto de cambio. Si el arte se aplicaba como una piel sobre el mundo, ahora esta piel se separa del cuerpo y se muestra en su propio espesor y corporeidad. El arte se compendia en el museo al igual que el resto de los saberes en la enciclopedia.

El museo es un indicio del final del arte aplicado a la vida como continuación de ella. Y es en el mismo museo donde podemos imaginar el origen de la obra de arte como cita. La cita es un fragmento arrancado de un texto para servir a otro. Muerta al separarse de su texto inicial, resucita transmutada tras el injerto.

El postmodernismo impone este mecanismo al propio proceso artístico, generando objetos de arte, no a partir de la vida fuera del museo, sino a partir de museos imaginarios, a partir de "lo artístico". ¿Por qué se llega a esta decisión-destino?

- Si el progreso es una falacia, también lo es seguir respetando la historia del arte que se ha alimentado de ella. El artista de la postmodernidad utiliza la historia del arte porque ya no se identifica con ella como proyecto. Es una forma de exorcizarla. Cuando el cono moderno del tiempo y de la historia se achata hasta convertirse en una circunferencia caótica en la que todo gira como en un sueño, los fragmentos del museo imaginario se convierten en citas que han muerto con la separación de su mundo y que resucitan a menudo como zombies. Con el fin de la historia como progreso, el arte ha perdido su proyecto.

- Lo que definitivamente permite al artista postmoderno utilizar la historia del arte como materia prima es la **disolución del concepto de creador original**, propiciada por el sujeto desmembrado de Nietzsche, por un lado, y por la propuesta de Duchamp, por el otro.

Pero lo irónico de la cita es que, a pesar de generar extrañeza, también genera asimilación. Así es como podemos interpretar, por ejemplo, esta observación de Jameson (1984:73) de que el alto modernismo cita lo popular, mientras que el postmodernismo asimila su esencia. Más adelante volveremos a ver cómo actúa este efecto asimilatorio de la cita en las diferentes fases del postmodernismo.

4.1.1.1.1. La deconstrucción.

Un concepto básico en el presupuestario postmoderno y en la génesis de la retórica compositiva postmoderna es la deconstrucción, estrategia a partir de la cual la cita se engarza en la obra de arte del postmodernismo.

Este término, que surgió en el discurso filosófico postestructuralista con Derrida (1967) y Lyotard (1971) y fue explotado posteriormente por Derrida (1978), ha pasado a la teoría del arte con un gran peso específico. El siguiente texto de Derrida (1979:94-95), al que ya he hecho referencia en varias ocasiones pero que voy a volver a citar aquí, esclarece el porqué de la importancia de este término filosófico en el ámbito de la teoría contemporánea del arte:

"La deconstrucción de una institución pedagógica y todo lo que implica. Lo que esta institución no puede soportar es que nadie se entremeta en el lenguaje...Puede aguantar con más facilidad las clases de "contenido" ideológico en apariencia más revolucionario, mientras que ese contenido no toque las fronteras del lenguaje y todos los contratos jurídico-políticos que garantiza"

Hal Foster interpreta dicho término dentro de la teoría del arte:

"Con este modelo textual, resulta clara una estrategia postmodernista: deconstruir el modernismo no para encerrarlo en su propia imagen sino a fin de abrirlo, de reescribirlo; abrir sus sistemas cerrados (como un museo) a la "heterogeneidad de los textos" (Crimp), reescribir sus técnicas universales desde el

punto de vista de las "contradicciones sintéticas" (Frampton) (...), en una palabra, desafiar sus narrativas dominantes con el "discurso de los otros" (Owens))." (Foster, 1983:10)

Veamos ahora qué poder explicativo tiene este concepto en las artes plásticas. En el ámbito de la pintura, la deconstrucción parte del citacionismo más o menos literal de lenguajes plásticos anteriores. El tipo de citacionismo - o revisionismo - que se lleva a cabo da lugar a la "pintura de una pintura"²¹ "la cual - necesariamente - substancializa su inconsistencia" (origen ídem) a partir de este proceso deconstrutor.

Dependiendo del grado de literalidad de cada deconstrucción y de los referentes citados, ésta se vehicula a través de tres operaciones distintas²²: hibridación (el palimpsesto se da básicamente en este tipo de deconstrucción), autodesacreditación o simulacro.

Lo que llamamos "hibridación" consiste concretamente en la recuperación de lenguajes abstractos y figurativos a la vez practicada sobre todo por los neoexpresionismos.

La "autodesacreditación" es la deconstrucción a partir de aquéllos lenguajes figurativos más despreciados por la "alta" cultura. Podría considerarse en sintonía con la estrategia del Pop Art.

El "simulacro" se da en la revisión de la tradición abstracto-geométrica del arte - por parte del NeoGeo -, utilizando la sofisticación entreverada para socavar su sentido.

Los casos más relacionados con el simulacro se dan en las posturas más conceptuales, siendo la autodesacreditación - y todavía en mayor medida la hibridación - más propia de posturas expresionistas y vitalistas.

El citacionismo suele ser más literal al principio de la construcción de un "estilo", actuando como escape rápido de reacción a posiciones anteriores; y a medida que pasa el tiempo, aquella cita literal va tomando (en el mismo artista o en otros) una envergadura que la hace inconfundible con sus fuentes de un modo mucho más determinante que antes, y le da una riqueza de

²¹. Expresión usada por Max Faust (1987) en su artículo sobre el Neo Geo.

²². Estos conceptos han sido concretados por Pere Pla Buxó en unas conversaciones mantenidas en 1987.

posibilidades que al principio no se mostraban.

Este fenómeno se reproduce a lo largo de la década que aquí nos ocupa y se aprecia con especial claridad en el segundo postmodernismo: el NeoGeo practica un citacionismo "duro" para marcar distancias definitorias con los neoexpresionismos, y de él se irán segregando poco a poco las distintas propuestas neoconceptuales.

De todas las operaciones nombradas, vamos a hacer ahora hincapié en el palimpsesto por dos razones. Por un lado, es la primera operación propia del postmodernismo, y por otro, a partir de su metamorfosis puede explicarse el paso entre las dos fases de éste que hemos marcado.

4.1.1.1.2. El palimpsesto como técnica y como metáfora.

Rodríguez Sánchez (1986) ha utilizado una metáfora útil para entender cómo la cita se articula en la retórica compositiva del primer postmodernismo: el **palimpsesto**.

Este término hace referencia a las diversas imágenes superpuestas en un mismo papel en la Edad Media, debido a la carencia de materia prima para el soporte. Así, un papel era utilizado varias veces a lo largo del tiempo; y la imagen anterior no quedaba nunca borrada del todo, de manera que algún rastro de las diferentes imágenes se iba superponiendo, conservando cada una algo de su antigua presencia.

El palimpsesto es representativo de la realidad plástica tangible que nos encontramos al analizar las imágenes de la pintura del primer postmodernismo: superposición y yuxtaposición de signos de diverso origen histórico, índole estilística y tratamientos técnicos distintos donde la convivencia de imágenes de diferentes autores y épocas crean un resultado ecléctico y heterogéneo. En efecto, en el primer lustro de la década de los ochenta, el palimpsesto y la descontextualización formal a la éste conduce han sido los vehículos de la práctica artística. Se ha pasado, en palabras de Rodríguez Sánchez (1986:49 y ss.)

"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 (...) 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".

En un primer momento, parecía que la libertad de elección era total, no sólo en la teoría sino también en la práctica. Pero la distancia de unos pocos años ha bastado para reconocer la mirada selectiva y tendenciosa que, inevitablemente, se había hecho sobre la historia del arte. En un primer momento, todas las opciones vitalistas y expresionistas (ligadas a la tradición de lo empático) fueron recuperadas, mientras que la tradición geométrico-abstracta, más rigurosa y austera, fue dejada de lado. Se volvió a la pintura en su sentido tradicional; pero de todo esto ya hablaremos más adelante.

A la vez, el palimpsesto podría ser una de las metáforas de la propuesta ético-estética de este primer postmodernismo: escribir el presente sin la conciencia de pasado, sin los prejuicios de las vanguardias clásicas ni el fervor devoto de los revivals. Escribir el presente cuando la historia ya no cuenta.

Podríamos decir que el palimpsesto es la solución plástica fundamental en la que ha derivado la propuesta citacionista y revisionista del primer postmodernismo. Las producciones anteriores se ven como posibles herramientas de trabajo y no como ídolos de la tradición que hay que destruir. Pues una de las lecciones que el artista ha tomado al pie de la letra en este final de siglo es lo que Rimbaud ya predicaba: "Hay otros mundos, pero están en éste". El futuro es una ilusión que se construye con el pasado. Al perder el carácter de ídolo, toda la imaginería anterior se pone indiscriminadamente al servicio del artista.

Concluiremos este capítulo con el encadenamiento de los tres términos: la cita, a través de la deconstrucción, se encarna en la obra de arte según distintas operaciones, siendo el palimpsesto la primera de las que detectamos en la década de los ochenta. Si hemos explicado con el palimpsesto la técnica principal del primer postmodernismo, podemos decir que la deconstrucción explica la estrategia artística de todo el postmodernismo, dando lugar a otro tipo de "técnicas" a lo largo de la década.