

EN LOS OCHENTA LA POSMODERNIDAD *

POR FRANCISCO JOSÉ LARA BARRANCO

La precipitación de los procesos ha propiciado, en la época posmoderna, una consideración ambigua y dudosa de "lo nuevo" (de los resultados), cuestionándose la idea del trabajo fácil y salpicado de sospecha, porque bajo la trama del camuflaje estilístico (el eclecticismo) se pudiera esconder una pintura mala o una obra carente de recursos. Aspectos que ha determinado confusión y actitudes de xenofobia ante los modos artísticos.

The precipitation of the processes has propitiated, in the postmodern epoch, an ambiguous and doubtful consideration of "new" (of the results), questioning the idea of easy work sprinkled with suspicion, because under the trama of stylistic camouflage (eclecticism) it is possible to hide a bad painting or a work lacking in resources. These aspects that have determined confusion and attitudes of xenophobia toward artistic modes.

"Es arte moderno el que por su forma de experimentar y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe todo aquello que la industrialización en las formas ("relaciones" en su original alemán) dominantes "de producción ha conseguido llevar a razón."

W. Adorno

Lo posmoderno "designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX."

Jean François Lyotard

1. INTRODUCCIÓN

El arte más reciente ha estado sometido a conjeturas continuas, que han cuestionado no sólo la validez (la legitimidad) de los procesos artísticos y con ello los propios resultados, sino incluso -y sobre todo-, la *durabilidad* de los mismos en el tiempo, a sabiendas, de lo imprudente que pudiera resultar el "otorgar un

*. Extraído de la Tesis: *La Estética de la Posmodernidad en la ciudad de Sevilla. En torno a la revista "Figura" (1983-1986)*.

crédito excesivo a la futurología."¹ Aunque no es menos cierto, que a la mayoría de los intentos les ha precedido la prudencia. Hablar de normas resultará comprometido y difícilmente justificable -al menos como se hace con el saber de la ciencia-, quizás por la falta de profundidad y la superficialidad aparente -*respirable* en algunos de los discursos de la época posmoderna, y *contagiable* al resto. Éste aspecto superficial probablemente haya sido motivado no sólo por los cambios y transformaciones habidas en la sociedad (donde se han visto retratados), sino por la pérdida de control sobre la *experimentación*² (amparada ésta en el deseo por *lo nuevo*). La experimentación se ha vuelto acelerada y la precipitación de los procesos han propiciado una consideración ambigua y dudosa de "lo nuevo" (los resultados), cuestionando la idea del trabajo fácil y salpicado de sospecha porque, bajo la trama del camuflaje estilístico se pudiera esconder una pintura mala o una obra carente de recursos.

Habría que *"subrayar las heterogeneidades y discontinuidades profundas de la obra de arte, que ya no se presenta de forma unificada u orgánica, sino prácticamente como un almacén de desperdicios o como un cuarto trastero para subsistemas disjuntos, impulsos de todo tipo y materiales en bruto dispuestos al azar. En resumen, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación."*³ Y precisamente de la heterogeneidad de imágenes surge el problema de contemplarlas todas a la vez, de ahí que ante tal imposibilidad sea necesario un acercamiento parcial, de una en una, para acceder a la globalidad. Y hacia éste punto irá dirigido nuestro discurso más que hacia las posibilidades de legitimidad⁴ de los procesos posmodernos.

Hoy, *"el consenso se ha convertido en un valor anticuado, y sospechoso. Lo que no ocurre con la justicia. Es preciso, por tanto, llegar a una idea y a una práctica de la justicia que no esté ligada a las del consenso. El reconocimiento del heteromorfismo de los juegos de lenguaje es un primer paso en esta dirección. Implica, evidentemente, la renuncia al terror, que supone e intenta llevar a cabo su isomorfismo. El segundo es el principio de que, si hay consenso acerca de las reglas que definen cada juego y las "jugadas" que se hacen, ese consenso debe ser local, es decir, obtenido de los "jugadores" efectivos, y sujeto a una eventual*

1. Jean-François Lyotard: La condición postmoderna. Madrid (Ediciones Cátedra), col. "Teorema", 4ª ed., 1989, p. 13.

2. La pérdida de control de la experimentación (en el artista), está referida a las labores de producción. Igualmente habría que extender ésta pérdida de control, a las labores de promoción artística (en el galerista), a las labores de interpretación de los productos (en el crítico), y a las labores de difusión (en el mercado).

3. Fredric Jameson: El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona (Ediciones Paidós), 1ª ed., 1991, pp. 72-73.

4. "La legitimación es el proceso por el cual un legislador se encuentra autorizado a promulgar esa ley como una norma." Op. cit., Lyotard, p. 23.

*rescisión. Se orienta entonces hacia multiplicidades de meta-argumentaciones finitas, o argumentaciones que se refieren a metaprescriptivos y limitadas en el espacio-tiempo."*⁵

Tampoco nuestras orientaciones irán dirigidas hacia las valoraciones que rigen el *gusto* en un momento sin duda confuso y fragmentario (para ello remitiríamos al lector a la obra de Omar Calabrese, *La era Neobarroca*). Nuestra intención principal tratará de acotar las características generales que han definido una época -un período o una condición particular de entender la práctica y la teoría artística-, a fin de que, sea posible un reconocimiento estilístico, y posteriormente un acercamiento que facilite la comprensión de las diferentes obras elaboradas. Y siendo nuevamente conscientes, advertimos de las limitaciones a la que nuestro discurso se verá sometido por varias razones:

Primera: En base a lo extenso del panorama, así como las no menos diversas posturas teóricas que lo han abordado, de filósofos, historiadores y críticos, sin duda más calificadas.

Segunda: La diversidad y disparidad de teorías existentes al respecto no sólo pretenden aclarar las diferentes "razones" y "argumentos" de los *procesos* sino que, incluso conducen al lector a una "considerable" confusión, dado que para la asimilación de las mismas sería necesario una familiarización plena con las teorías críticas (literarias, filosóficas, socioeconómicas, históricas) a fin de acceder al conocimiento de las raíces de los movimientos artísticos.

Tercera: No nos dedicamos a la *Semiología*, de ahí que no puntalicemos -quizás con la profundidad deseada-, en las posibles acepciones de los términos lingüísticos empleados. Tampoco nuestra especialidad es la *Filosofía*, o la crítica artística basada en argumentos filosóficos y de consideración semiológica.

Cuarta: Parece que se nos ha terminado el campo para abordar éste capítulo. En cambio, nos quedan los "rescates" que hemos realizado de los diferentes textos utilizados y seguramente la claridad -quizás porque no sepamos hacer otra cosa-, de los términos -o más bien-, de las palabras utilizadas.

Desde que los hombres de las cavernas, utilizaran la sangre de los animales, o las diferentes gamas de tierras -para lograr, aunque limitadas, distintas coloraciones de ocre, de sombras y de sienas-, incluso en esos estados iniciales (con claras deficiencias técnicas), la expresión humana se podría considerar que estuvo determinada bajo un principio: la posibilidad de *elegir* entre los medios disponibles. Desde entonces, los recursos disponibles no sólo ha crecido sino que incluso se han mezclado los medios en las diferentes prácticas y de ahí, que no nos extrañen los cuadros-collages de Kurt Schwitters, o las esculturas móviles de Calder. Éstas "multi-formas" de concebir y realizar una obra ha caminado de forma paralela a las múltiples transformaciones sociales, que han contemplado -a su vez-, cómo se sucedían los cambios en la percepción.

5. Op. cit., Lyotard, p. 118.

En palabras de Thomas Lawson: "*a question of faith (todo es cuestión de fe)*,"⁶ con el sentido de que la elección de los elementos está precedida por una razón, ante todo, personal y voluntaria. Bonito Oliva -por su parte-, insistía en los inicios de los ochenta en la recuperación del "*genius loci*", para que la decisión individual, se inclinara por un modo de expresión determinado, modificable únicamente a juicio del propio autor y según las aspiraciones o necesidades particulares. La intención primaria del artista sería renunciar a una homologación de lenguajes, en favor de la recuperación de las particularidades de la cultura nacional, regional y propia de cada individuo.

Lo que se *pretenderá* plantear a lo largo de todas las páginas-, no es otra cosa que considerar como imprescindible la elaboración de un *análisis*, de un juicio inicial de acercamiento libre de preconcepciones -aséptico o sin color de partida-, porque vamos a tratar unos acontecimientos en principio desconocidos para nosotros; y tales planteamientos, por la objetividad pretendida, creemos son los requeridos para las aproximaciones a cualquier manifestación artística, aún surgida en otros contextos.

Dicho de otro modo, se aporta un tratamiento, un enfoque (una visión sobre todo social), más que referirnos al relato de anécdotas o revelaciones espectaculares-, sin pretender -con ello-, proponer una escuela o unos dogma inalterables. No son absolutas, ni totalizadoras, nuestras consideraciones. Sólo están contenidas en las páginas de este escrito y debe, como todo, ser sometido a nuevos juicios y distintas opiniones.

2. SITUACIÓN DEL TÉRMINO "POSMODERNO" EN EL TIEMPO

La *eclosión* de hechos artísticos en este siglo, y no digamos ya en las tres últimas décadas ha sido tan amplia y variada, que en la mayoría de los casos se nos escapan algunas de las posibilidades existentes para acceder, dialogar y comprender los fundamentos en los que se articulan los discursos -y en ésta situación creemos que nos encontramos con respecto al período de la *Posmodernidad*.

Nuestras orientaciones se dirigen hacia la búsqueda de las características que han definido una época y han de ser tomadas como orientativas y parciales, porque no queremos caer en la ingenuidad de querer proponer una idea completa y auto-suficiente del período. La estética de la *Posmodernidad*, es una estética social particular, amparada en todos los acontecimientos que han rodeado al arte. Asistimos a un período donde han predominado diferentes teorías, todas ellas con calificativos homónimos: teoría del caos, teoría de la complejidad, ... en un momento marcado por "*la pérdida de la integridad, de*

6. Thomas Lawson: "Last exit: Painting" en *Art after Modernism: Rethinking Representation*. The New Museum, New York (Publishing Brian Wallis), 1986, p. 153.

la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad de la mutabilidad."⁷

Todas las pretensiones de abordaje de ésta época irán precedidas de la advertencia de Lyotard: *"El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable,"*⁸ debido -en parte-, a que la *Posmodernidad*, no es un estilo concreto, ni está argumentado de normas que permitan realizar determinaciones precisas. Lo posmoderno *"designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX,"*⁹ y por tanto, su acercamiento es más teórico que práctico, y ante la ausencia de una razón única -de un método único-, que permita delimitar condiciones o cualidades, será necesario recurrir a las comparaciones a fin de localizar el discurso en un marco. Calabrese por su parte, considera el gusto del momento reciente con el calificativo de *"neobarroco"*, aclarando que tal *"etiqueta no significa que hemos "vuelto" al barroco, ni de que lo que define "neobarroco" sea la totalidad de las manifestaciones estéticas de esta sociedad, ni su ámbito victorioso, ni el más positivo. El "neobarroco" es simplemente un "aire del tiempo" que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente"*.¹⁰

Situándolo en el tiempo la existencia de lo "posmoderno" se enclava en *"una ruptura radical o "coupure" que por lo general se remonta al final de la década de los años cincuenta o a principios de la de los sesenta [...] tal ruptura se relaciona casi siempre con la decadencia o la extinción del ya centenario movimiento modernista (o bien con su repudio estético o ideológico),"*¹¹ y afectaría a las diferentes ramas del saber, tales como la ciencia, la arquitectura, la filosofía, la literatura, o la cultura en general. Así el *Expresionismo Abstracto* sería en la pintura, el final del impulso modernista ya caduco, y daría paso a lo empírico -la experimentación por lo nuevo-, lo caótico y lo heterogéneo (recuérdense todas las desviaciones y orientaciones habidas en el terreno artístico desde los sesenta a nuestros días).

Según los críticos y filósofos, es una época caracterizada por la ambigüedad y el eclecticismo, y sin duda alguna por la confusión. Africa Vidal, considera

7. Omar Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid (Ediciones Cátedra), col. "Signo e imagen", n. 16, 1989, p. 12.

8. Op. cit., Lyotard, p. 11.

9. Op. cit., Lyotard, p. 9.

10. Op. cit., Calabrese, p. 12.

11. Op. cit., Jameson, pp. 9-10. El término "coupure" trasladado al español significaría "corte o incisión".

de igual manera a lo "posmoderno" como *"un fenómeno contradictorio, uno que usa y abusa, que establece y destruye, a un tiempo, los conceptos que desafía en cualquier campo, pintura, escultura, música, arquitectura, literatura, danza, cine, fotografía, filosofía, psicoanálisis: el posmodernismo es el proceso de hacer el producto, la dispersión que necesita el centro para poder diseminarse, la inminencia que niega la trascendencia; dicho de otro modo, la posmodernidad no adopta una actitud de o/o, sino de tanto/como. [...] una forma de pensar que opera en términos paradójicos, puesto que sabe que toda afirmación de autoridad epistemológica es precisamente lo que se intenta desplazar."*¹² Paradójicamente es, con toda probabilidad, uno de los términos más citados, y a la vez de los menos definidos, por contar con las características expresadas de lo contradictorio, lo impreciso, lo disperso, y aquello que resulta difícilmente encasillable. En él, tienen cabida una innumerable gama de conceptos como: la discontinuidad, la dislocación, el descentramiento, la indeterminación... Y al filo de estos comentarios podríamos apuntar que: *"Aún cuando muchos han oído la palabra "Posmodernismo", son pocos los que conocen en profundidad todas sus implicaciones,"*¹³ tal vez como argumenta Calabrese *"porque se ha desnaturalizado el significado original."*¹⁴

La Posmodernidad, viene a ser *"la rebelión contra la rebelión que ha dejado de serlo", aunque no sabemos qué vendrá después o cuánto tiempo durará; de hecho, en algunos círculos ya se ha anunciado su muerte."*¹⁵ Quizás lo más importante del período posmoderno sea su carácter atemporal, es decir, se trata de un período donde ninguna manifestación, "camina" por delante de otra, ningún acontecimiento prevalece sobre otro, nada tiene el carácter de líder, no existen vanguardias, o al menos la utilización del término "vanguardia". Todo lo que coexiste en este tiempo es vanguardia, y todo puede dejar de serlo. Se deduce la imposibilidad de hacer uso de la idea "vanguardia" para calificar como tal, a todas y a cada una de las manifestaciones que conviven en la posmodernidad, al menos con el mismo sentido ya tradicional, a como se utilizó y denominó, a principios de siglo, a los primeros "ismos" con el término globalizador de *Las Primeras Vanguardias*.

Otro punto fundamental para acercarse a lo posmoderno sería el considerarlo *"no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí,"*¹⁶ quedando definido, por tales circunstancias y a niveles generales, como un período ecléctico, paródico, absurdo, falto de coherencia, heterogéneo..., un momento que toma a través de la *imitación* y el

12. M. Carmen Africa Vidal: *¿Qué es el posmodernismo?* Alicante, (Universidad de Alicante), 1989, p. 11.

13. Op. cit., Africa Vidal, contraportada del libro.

14. Op. cit., Calabrese, p. 28.

15. Op. cit., Africa Vidal, pp. 17-18.

16. Op. cit., Jameson, p. 16.

rescate hechos anteriores, que descontextualiza de forma muy particular. De ahí, que para definir la época podamos apuntar como gráfico posible, la extensión de una línea quebrada de diseño incoherente. Es más, incluso pareciera como si todo lo que se dijera a fin de establecer las fronteras de los posibles sentidos -de las poéticas individuales o de grupo-, tuvieran cabida y fueran admitidos como posibles.

Las razones, por tanto, que han guiado y conducido a los artistas a manifestarse, en la mayoría de los casos con estilos tan dispares, serán sin duda, múltiples y posiblemente, tantas como individuos. No obstante, las actitudes de los artistas en el período aún vivo, no han sido lineales, y podrían quedar expresadas en:

1. La conducta que elabora objetos y por sus características formales y teóricas están en consonancia con "el estado de la cultura" -"se deja" influir, como dirían algunos, por unos poderes dominantes¹⁷ tales como la moda, el "marketing", el mercado... *"La lección más importante de Duchamp fue que el artista que desea crear una molestia crítica en las aguas tranquilas de un gusto aceptado, tendrá que actuar de la manera más perversa posible, hasta el punto de poner en peligro su propio puesto,"*¹⁸ y con éste parecer no pretendía indicar la existencia de un artista subyugado por la moda -o al gusto del momento-, sino que para modificar el estado del sistema dominante, habría que estar "dentro" del mismo.
2. Otras veces -aún consciente de la existencia de ese "estado" externo-, esa conducta -humana- fija sus objetivos no en un placer, o en un triunfo social, sino en la búsqueda de algo propio, quizás inexistente, que "rompa" con ella misma (evolución de la propia conducta) y tal vez, de rebote con lo que hay -aunque ésta última pretensión no es *pretendida* a priori. En éstas circunstancias muchos artistas descubren que las obras realizadas en las periferias del mercado se quedan allí, y para hacerse oír hay que estar "dentro".
3. Y en el tercer caso, la conducta, se muestra ajena totalmente a una realidad existente, y elabora unos planteamientos para el logro de unos objetivos particulares que no llegan a trascender a la realidad del mercado existente.

En el momento que nos ha tocado vivir, si no se puede declarar que existan valores *perdurables*, sí podemos afirmar que el color de la llama *evolución*, es algo inherente al particular contexto social, donde las diferentes posturas, coexisten con el cambio general como algo incontrolable.

17. Según las épocas históricas, estos poderes han sido diferentes pero en tal caso, los artistas y las formas de expresión, fueron mediatizadas por los mismos. "Si en otro tiempo las ideas de una clase dominante (o hegemónica) configuraron la ideología de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilista carente de norma." Op. cit., Jameson, p. 43.

18. Op. cit., Lawson, p. 164.

Todas las claves que se enuncian del *Posmodernismo*, una vez asimiladas, nos servirán de ayuda, y de pista, para una aproximación al *entendimiento* de "la filosofía" de lo que ha sido la década de los ochenta que ha girado en plena relación con el sentir de un momento histórico reciente.

3. ACERCAMIENTO A TRAVÉS DEL CONCEPTO DE "HISTORIA "

A mediados del s. XIX, ya lo hemos apuntado, comenzaron a surgir, indicios radicales, posturas contrarias, a los formas hasta el momento dominantes. Éstas actitudes pretendían liberar, a los artistas y a sus obras, de los vínculos históricos y propiciaron un rechazo frontal para con la burguesía; desde entonces y hasta los sesenta -dando un salto en la historia con el relevo de la capitalidad artística que propició que los "nuevos aires" vinieran de Nueva York-, *"la señal definitiva de lo moderno es el grito poundiano: ¡Make it New! (!Hazlo nuevo!)."* ¹⁹

Desde los sesenta, *parece* que todo tiene cabida, y este "parecer" ha resultado mucho más radical y amplio en los ochenta. No discutiremos aquí la idea de: qué es arte, o qué no lo es, ²⁰ sino que se está apuntando, la dificultad "de definir", de concretar, de dividir en parcelas si se quiere a la enorme variedad de "modos", debido a los diversos significados en los que se estructuran, y sin poder ajustarlos a definiciones sistemáticas, está presente la indeterminación y el carácter híbrido de los "estilos". Si hablamos en un sentido figurado, sería como decir que existiera un conflicto continuo entre lo que es y lo que no es; entre lo cálido y lo frío; entre lo nuevo y lo antiguo; entre la base y el vértice; en definitiva, entre cualquier tipo de polos. *"Según los datos del historiador de la literatura, Andreas Huyssen, que imparte clases en Nueva York, el arte actual se mueve en un espacio intermedio: "Así pues, la postmodernidad de los años 80 actúa en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y cultura elevada; pero ya no se prefiere, automáticamente, el segundo término de cada caso con respecto al primero. Las antiguas categorías y atribuciones dicotómicas de progreso contra reacción, derechas contra izquierdas, racionalismo contra irracionalismo, futuro contra pasado, modernismo contra realismo, abstracción contra representación, y vanguardia contra cursilería, han dejado de funcionar del modo habitual conocido."* ²¹

19. Op cit., Africa Vidal, p. 26.

20. La valoración de los productos realizados por los diferentes artistas en el período de la posmodernidad, en términos de calidad, trascendencia, o importancia, quizás sea "el encargo, o la asignatura pendiente" del propio tiempo y del devenir de las diferentes y futuras actuaciones artísticas.

21. Klaus Honnef: *L'Art Contemporain*. Köhl (Benedikt Taschen), 1990, p. 36.

Nuestro acercamiento para conducir al análisis de los valores estéticos del período posmoderno, lo estableceremos en base -precisamente-, a las diferencias que del concepto de "historia" se plantean, porque *"es, probablemente, el que mejor resume las diferencias y coincidencias entre modernidad y posmodernidad, en tanto en cuanto participa de conceptos tales como el de fragmentación o incoherencia, entre otros. La modernidad, ya lo hemos dicho, rechazó a sus padres."*²² El rechazo frontal que la modernidad hace de todo lo anterior es evidente, y cuando se recurren a "las citas" del pasado, se hace con un sentido trascendental, a fin, de otorgar a la obra un trato distinguido e intelectual. El rescate, de hacerlo, iría dirigido a un pasado grandioso colmado de valores seguros y universales -insistiendo en el "aura" del artista y de las producciones. La idea de la "esperanza" en un futuro más o menos próximo está presente en éstas circunstancias, dado que se sabe de su llegada y se producirá con los derrumbes necesarios de las ideologías presentes -a las que se les consideran caducas. El período moderno estuvo caracterizado -lo sabemos todos-, por las continuas, reiteradas y repetitivas situaciones de cambios y de rechazos con respecto a los "modos" predecesores, de ahí que la rebelión contra lo existente fuera el proceso a tener en cuenta a la hora de emprender la práctica y la teoría artística. Había un punto de partida que era conocido y aceptado por los modernistas: la sublevación contra el pasado. *"El cuadro de Edvard Munch "El Grito" es sin duda una expresión paradigmática de los grandes temas modernistas como la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento; es casi un emblema programático de lo que suele llamarse la era de la ansiedad."*²³ La negación se convirtió en la posibilidad de hallar los inicios de la creatividad buscada. La modernidad, se puede decir que funcionó porque tomó una posición claramente contraria a lo existente, luchó contra el orden acomodado y los gustos propios de la burguesía. El rechazo de lo mimético con la liberación de la técnica -hasta ese momento dominante en el arte occidental-, y la implantación del proceso discursivo de la práctica artística fueron los factores más representativos de los "ismos" de la modernidad; y los diferentes discursos no eran sino declaraciones de intenciones previas, que se orientaban hacia el advenimiento y la necesidad de los manifiestos que eran los representantes de toda práctica. El *Cubismo*, el *Expresionismo*, la *Abstracción*, el *Dadaísmo*, el *Futurismo*, el *Surrealismo*,... fueron diferentes orientaciones tomadas por los artistas y regidas de un manifiesto previo de intenciones. El "sin sentido", las demandas por/para lo inmediato, el azar, o el capricho se convirtieron en los centros de los procesos artísticos e hicieron que las producciones adoptaran unas débiles conexiones -en el mejor de los casos-, entre los discursos y la vida diaria. De aquí, que el arte se convirtiera en una verdadera abstracción, sólo comprensible para los artistas creadores.

22. Op. cit. Africa Vidal, p. 63.

23. Op. cit., Jameson, pp. 31-32.

Las obras quedaron envueltas de trascendencia propia, aunque los artistas de cara a la sociedad se encontraban aislados y marginados, y su deseo de cambiar la sociedad (y más aún la mentalidad burguesa), a penas, en una postura. Desde entonces, las resucitaciones de la pintura (un concepto pisa al anterior) han sido reiteradas y permanentes; y habría que significar -de entre todas ellas-, que en los intentos de rupturas ideológicas y estilísticas hasta nuestros días, han sido los minimalistas y conceptualistas (Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson, Art and Language, Joseph Kosuth y Mel Bochner) "*quienes reintrodujeron la idea de que un artista puede ser más que una persona sensitiva con un talento, y de hecho puede ser también inteligente y articulado, y tener algo para decir.*"²⁴ Añadiremos a nuestro discurso -antes de continuar-, que éste parecer conceptualista ha significado una apertura para con el arte de inestimable valor. El arte puede manifestarse en cualquier lugar, dentro y fuera del museo, dentro y fuera de la galería (Robert Smithson, il. 1). Se desmitifica el proceso clásico de entender la práctica artística y las posibilidades míticas de la obra. La idea es lo que prevalece sobre cualquier componente estilístico o formal y es lo que otorga la significación necesaria a la obra.

La modernidad es la idea del continuo reciclaje, de la exaltación continua de la novedad, de lo novedoso, del presente frente a lo pasado antiguo y caduco, frente a lo perteneciente a otra época, a otro momento, a otros hombres, a otras modos de pensamiento y de actuación. Se ataca toda herencia de un pasado, no ya lejano, sino incluso, más o menos próximo.²⁵ Es un arte que se enfrenta a la naturaleza, el resultado no obedece a un intento de imitación, sino que se determina en "un mundo" al margen, apartado y autónomo. Antinatural, antimimético, antireal, fruto de ideas, cálculos ordenados y geométricos; así *Krauss adopta la cuadrícula como emblema de la modernidad.*²⁶ Este afán moderno, por lo nuevo y lo original reprimía el concepto de la copia²⁷ y el acercamiento a lo real a través del mimetismo, porque se consideraba que todo original poseía más valor artístico que cualquier copia (reproducción pictórica, escultórica, fotográfica, ...). Y al mismo tiempo, ninguna copia era considerada como una obra nueva. En cambio,

24. Op. cit., Lawson, p. 155.

25. "Los ejemplos se podrían multiplicar. El primer Manifiesto Futurista, publicado en 1908 por Filippo Tommaso Marinetti, afirmaba que únicamente liberándose de "profesores, arqueólogos, guías turísticos y anticuarios", tan sólo quemando bibliotecas y museos, podría sobrevivir Italia. El nuevo mundo de la velocidad y la tecnología requería un nuevo lenguaje derivado, no del pasado, sino del futuro. El Segundo Manifiesto destaca que el arte sólo podía corresponder a las necesidades intelectuales de su tiempo mediante la negación del pasado." Op. cit., Africa Vidal, p. 47.

26. "La cuadrícula es un emblema de la modernidad por ser propia de nuestro siglo; al descubrirla, Mondrian, Malevich, el Cubismo, de Stijl, se movieron en un espacio nuevo, en el presente, y todo lo demás era pasado. Paradójicamente, la originalidad surge, según Krauss, de la repetición y de la recurrencia, y es la cuadrícula la figura que mejor representa esa paradoja." Op. cit., Africa Vidal, p. 49.

27. "Aberrante y enmarañada se nos antoja hoy la disputa sin cuartel que al correr el siglo diecinueve mantuvieron la fotografía y la pintura en cuanto al valor artístico de sus productos." Walter Benjamin: Discursos interrumpidos I. Madrid (Ediciones Taurus), 3ª reimp., 1988, p. 32.

otras perspectivas invadieron el panorama artístico tras el desmoronamiento del "aura" de la obra de arte (original y única), puestas de manifiesto con la llegada de la época de la reproductividad técnica, quedando ampliamente asumido. Dado que -y continuamos con Benjamin-, *"cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos."*²⁸

El formalismo modernista, en los inicios quería demostrar las posibilidades que había para ver algo nuevo, y con el tiempo quedó descreditado, porque terminó mezclándose con las estructuras sociales a las que antes quería tanto subvertir. El gusto burgués absorbió las que en su día fueron ideas artísticas revulsivas, y la absorción vino con la aceptación de las obras y la entrada de las mismas en las galerías, los salones y los museos. Hoy se veneran los "ismos" y se hacen películas sobre la persona de Vincent Van Gogh. Lo nuevo no está claro cuando *"lo que nos está viniendo tiene mérito únicamente por significar cierta novedad. Como Antonio Gramsci observó en sus escritos de la cárcel, un período ausente de certeza es poseído por una gran cantidad de síntomas mórbidos. Siguiendo la idea de los críticos arquitectuales, éstos síntomas, han sido llamados como "posmodernos", con éste término significando un deseo nostálgico para recubrir un pasado indiferencial."*²⁹ Y un desprendimiento inmediato, a raíz de ésta postura, sería el considerar con el calificativo de "posmoderno" a cualquier arte que adoptara o se apropiara de diferentes estilos, imágenes, o síntomas de otras épocas, otras culturas y otros pensamientos ya pasados o presentes. Y al mismo tiempo los trabajos vertidos, tendrán, necesariamente, que considerarse con cierto espíritu modernista en base a las fuentes a las que se han recurrido.

En el período posmoderno, la sociedad se enclava en el sistema económico del capitalismo avanzado (o *"cultura posmoderna, que podríamos llamar estadounidense"*),³⁰ y queda definida con los sobrenombres: "sociedad postindustrial", "sociedad de consumo", "sociedad de los media", "sociedad de la información", "sociedad electrónica", "sociedad de las altas tecnologías", o "cultura de la imagen y de la simulación", y se siente heredera de las transformaciones científicas y culturales. Lo posmoderno propone una utilización de la "historia" que es diametralmente opuesta al período modernista. Se plantea la imposibilidad de concebir la historia humana con un desarrollo lineal, coherente y "darwiniano", *"tan único e inequívoco como las huellas dactilares, tan incomparable como el cuerpo propio."*³¹ La evolución estará expuesta a mutaciones incoherentes, donde la selección natural es rechazada, y los resultados inconexos. *"El discurso crítico sobre el darwinismo lingüístico de las vanguardias no vale para destruir su glorioso pasado, aunque sí para evidenciar su inadecuación,"*³² y *"ha provocado*

28. Op. cit., Benjamin, p. 25.

29. Op. cit., Lawson, p. 156.

30. Op. cit., Jameson, p. 19.

31. Op. cit., Jameson, p. 44.

32. Achille Bonito Oliva: El arte hacia el 2000. Madrid (Ediciones Akal), col. "Arte y Estética", n. 29, 1992, p. 37.

que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global."³³

La cultura de los setenta ya apuntaba hacia el triunfo del *Nihilismo* y la decadencia de los cánones. En esta actitud de desconfianza hacia toda verdad absoluta, las normas se rompen, los límites dejan de existir, es una situación en la que "todo está permitido", donde las definiciones fijas, dogmáticas y precisas se disuelven y desaparecen. La incertidumbre, la incoherencia, la ambigüedad en ciertos "modos" se imponen. Dado que los límites han desaparecido, en la época posmoderna, la interrelación y la invasión de un medio sobre otro, no resulta casual, sino más bien, es un factor de estrategia en los procesos artísticos y una forma que define y reconoce las obras.³⁴

Contrariamente al espíritu modernista, la idea de lo nuevo y lo original se destruye. La utilización del pasado no se realiza con el fin de "superar los conceptos anteriores" sino que se hace desde la parodia, la burla o la crítica, de todo lo que anteriormente era considerado como bueno o ideal. Cobra una importancia relevante la idea de *la copia*, y sobre todo la simulación.³⁵ Se destruye toda referencia de "aura", de poder, en cualquier parcela, tanto del artista como de la obra. "Todo es meta" -en palabras de Africa Vidal-, sería como decir que con la ausencia de verdades únicas, cualquier punto de vista, venga de donde venga, tiene valía y sentido. Todo se mezcla. *"Se mezcla el "dripping" con fotografías y gráficos, la figuración con la abstracción, el formalismo con el mimetismo, etc. Los grandes movimientos de la historia de la pintura acaban siendo referencias sin seguir norma alguna."*³⁶ Estamos en un terreno movedizo, donde la apariencia, la ilusión o la metamorfosis son constantes y cobran una valía capital; lo más falso puede ser el referente más verdadero, y al mismo tiempo, lo más verdadero puede convertirse en la pista más errónea.

Así bajo éstos parámetros, ya enunciados, *la incertidumbre*, se convierte en el asidero más real. El origen de los hechos se encuentra en el azar, en el

33. Op. cit., Jameson, p. 44.

34. "Son obras "refrescantemente nuevas e iconoclastas -no se les rinde ningún tipo de culto. Muchas de ellas se dirigen contra un arte de interpretar la realidad en busca de significado." Op. cit., Africa Vidal, p. 40.

35. "Se trata de una especie de juego con la reproducción fotográfica que empieza en los lienzos de *Rauchenberg y que culmina con una serie de artistas jóvenes (...) entre los que destaca *Sherry Levine por ser quizá quien cuestiona de un modo más radical el concepto de origen, y con él, el de originalidad. Levine hace fotografías de fotografías ("refotografías" como "relecturas", donde re es el prefijo de la simulación)." op cit., Africa Vidal, p. 50.

36. "Es un método que va más allá del esfuerzo de los cubistas por demostrar lo artificioso del arte: cada figura pintada, ya abstracta ya objetiva, está en relación falsa con la realidad, aunque es verdadera en el ámbito del arte", y esta manera de enfrentarse al lienzo no sólo es aplicable a la forma, sino también al contenido, "poniendo juntos temas contrarios y dispares y dándoles el mismo valor". Op. cit., Africa Vidal, p. 75.

accidente incluso, que nos conduce al cambio continuo, donde todo puede disolverse en instantes.

La confusión cobra protagonismo, ya que lo original en el arte se enfrenta y se aleja de forma reiterada, quedando muchas interrogantes en el aire ante la imposibilidad de respuesta única o viable: ¿Existe más originalidad a mayor novedad? ¿Dónde radica la novedad de una obra? ¿A mayor originalidad (o mayor novedad), mayor *valor* estético y de mercado? ¿El valor de la obra reside en lo nuevo, lo original, o en la apropiación? Hoy, se utiliza el pasado *no* con el fin único de "superarlo" estéticamente y se entiende lo nuevo como algo creado no sólo a partir de un elemento eterno o invariable, sino también (y a partir) de un elemento relativo, circunstancial, o transitorio, formado por la época, por la moda, por las ideas del presente o por la yuxtaposición de las imágenes del pasado. La mayoría de las críticas que intentan describir el término posmoderno, definen la experiencia estética como dudosa, es decir, se duda de su legitimidad. Sin duda el cinismo del mercado capitalista le ha hecho mucho daño al arte, porque ha "inflado" la situación de producción-adquisición llegando a originarse una condición descontrolada. Y en éste estado de cosas, no ha sido extraño encontrar artistas que se han limitado a "re-presentar" (presentar algo ya presentado) actuaciones de otros autores, poniendo en duda la originalidad de su propia obra (incluso la autoría), o cuestionando la producción privilegiada del talento individual. El caso de Sherrie Levine (il. 2), que considera que "lo nuevo" y "lo original" en la actividad creativa llega a ser imposible, y por tanto fundamenta su obra en las apropiaciones de lo que le hace falta. Ésta actitud en palabras de Benjamin, sería hoy "*irrecusable*". No se acusa, al artista que como método emplea el de la apropiación, y es más se considera una actitud que estaría legitimada como práctica artística (Cindy Sherman, il. 3; David Salle, il. 4; Julian Schnabel, il. 5; ...). La ausencia de la esperanza como valor puesto en el futuro, desaparece en tales circunstancias y se crea un "clima" desesperanzador.

5. EL MÉTODO DE TRABAJO: LA ALEGORÍA

El proceso más idóneo para esta forma de arte es el de la *apropiación* de la imagen, repitiéndola, cambiando su escala, alterándola haciendo más brillante su color, para revelar las estructuras escondidas de los deseos que empujan a nuestros pensamientos. El método implica una tela de araña sin fin para las representaciones, y esto que parece sólo un primer paso para empezar se transforma en un recurso muy recurrido. Se han hecho frecuentes (adquiriendo legitimidad) las expresiones: "*anything-is-fair-game (cualquier cosa es justa)*,"³⁷ o "*everything goes*" (todo

37. Op. cit., Lawson, p. 157.

vale),”³⁸ y a partir de aquí el énfasis atribuido a los diferentes collages de imágenes descontroladas y a las anexiones de material diverso ha sido lo peculiar y característico. Los fragmentos referidos a la pintura del *Renacimiento*, del *Barroco*, del *Manierismo*, de las tribus africanas, de los indios, de los artefactos baratos, de los símbolos religiosos,... todas éstas referencias han sido tomadas y mezcladas en un nuevo estilo, donde las imágenes, los métodos y los materiales han surgido a modo de tormenta que llega a confundir el todo.

Estamos hablando, en palabras de Thomas Lawson, de un “*canibalismo cultural*”³⁹ de fuentes del pasado, sin el mayor reparo de dar explicaciones, y por otra parte amparados en la ausencia de convenciones rígidas en cuanto a la concepción de la obra artística; y con ello, toda asimilación adquiere un carácter en cierto modo difícil, dado que será necesario reunir elementos y actitudes opuestas. El trabajo proclama ser personal, pero usa desvíos e imágenes de otros llegando incluso a considerar (tener en cuenta y usar) no sólo lo “naif”, sino ir más lejos para apropiarse de lo admitido como “arte malo”, para adaptarlo a las nuevas circunstancias, convirtiéndose, en algunos casos, en algo irónico y divertido (Jeff Koons, il. 6): no obstante, la apropiación incluso relacionada con el humor, o la más absolutas de las banalidades unas veces es protegida por unos términos que la justifican extensamente, y en otras ocasiones es declarada sin reparos (Jiri Dokoupil, Jeff Koons). La apropiación llega a ser lo ceremonial, la acomodación en que un “collage” se entiende no como un agente destructivo. Una estrategia planteada para alimentar el crecimiento iconográfico sin límites para enriquecer la percepción visual.

El concepto tradicional de entender un cuadro o una escultura queda desbordado, también, por la incorporación de materiales, de fragmentos, que son afines a otros medios. Así por ejemplo, en la cultura posmoderna, podemos encontrarnos desde un monitor de vídeo colgado “del vientre de un Zeus” que porta a su vez un bate de beisbol” (Francesc Torres); hasta un cuadro bidimensional que podrá presentar “diversos materiales” en la superficie en principio ajenos a los tradicionales “materiales de la pintura” (Anselm Kiefer)... en realidad la lista sería interminable y todo lo pensable admisible. La *aparente confusión* de estos ejemplos, se radicaliza, y extrema, cuando se contemplan las obras englobadas bajo el nombre de *instalación multimedia*, donde la diversidad de medios utilizados, pintura, escultura, fotografía, filosofía, medios audio-visuales, o incluso arquitectura, para transmitir, a veces, no sólo una idea, resulta tan amplia y compleja, que a menos

38. Op. cit., Honnef, p. 188.

39. Op. cit., Lawson, p. 157.

que se conozca el "ideario" de la obra, el conjunto nos resultará ajeno y falto de algún significado.⁴⁰

Hablamos de obras que presentan un "espacio" ambiguo, las imágenes tan pronto aparecen unidas, como separadas, o incluso superpuestas (David Salle, il. 7).⁴¹ El significado queda disperso en un océano plural, tal es la sensación al contemplar las obras de David Salle, autor de unas pinturas que se quedarán en las habitaciones más elegantes del mundo. Su preferencia del color es brillante, colores pálidos, líneas contrastadas, y campos manchados. Una apariencia de alta moda, y aunque las imágenes que presenta son emocionalmente molestas. Muchas veces sus sujetos son mujeres desnudas, presentadas como objetos o casualmente son hombres. Son representaciones de la humanidad y aunque por la forma como las representa adquieren un aspecto brutal y sobre todo desconocido porque las representa de espaldas en la mayoría de los casos. Las coloca unas juntas y/o encima de otras. Y éstas yuxtaposiciones nos preparan para entender la obra metafóricamente, aunque al final las metáforas se niegan a identificarse. El significado parece estar en la superficie, pero cuando nos acercamos desaparece, provocando distancias. *"No alcanza soluciones, sino complicadas piruetas -cual trapezista, durante una actuación deliberadamente ostentosa, que nos mantiene a todos en vilo. Salle fomenta la multiplicidad de interpretaciones, pero no se queda con ninguna."*⁴²

El trabajo de Salle es seductor y oscuro, y ésta oscuridad es su fuente de la fuerza. Sigue una estrategia de infiltración, canibalismo y sabotaje, usando convenciones ya establecidas con la esperanza de mostrar las represiones sociales. La yuxtaposición heterogénea de estilos es evidente. Sus obras parecen representaciones inertes. Toman señales muy llamativas para revelar las falsedades de la cultura en la que vivimos, las pinturas son reales pero parecen falsas. Las posibilidades son múltiples. Lo

40. A modo de ejemplo, nos podemos remitir a la obra del artista *Francesc Torres. Sus instalaciones tienen como origen una idea, y ésta se desarrolla, posteriormente, de forma compleja a través de un conjunto de "unidades" o elementos, unas veces de lectura simple y otras ambigua, a fin de crear un primer contacto que determine una desorientación inicial en cierto modo necesaria para que se produzca un proceso de reflexión. En los "escenarios" de Torres predomina pues, la idea, y la multiplicidad de datos, extraídos de las múltiples también, unidades. No existe un punto de partida, ni una jerarquía en la lectura de la obra conjunta y la lectura va más allá de las apariencias. Con la independencia y la especificidad que caracteriza a toda obra, de un modo general, se puede decir que la obra de Torres plantea conflictos, de un modo continuo, en torno a los hechos históricos o contemporáneos, en torno a la naturaleza y la cultura en general.

41. "Las figuras de David Salle, por ejemplo, quedan inconexas, fragmentadas, pero, por alguna extraña razón que nunca llegaremos a entender, existe a la vez una cohesión momentánea, aunque jamás una resolución definitiva. Son obras creadas por un yo múltiple que a su vez reflejan al hombre en constante lucha y en el proceso continuo de definirse mediante sensaciones y percepciones tanto del pasado como del momento presente y cambiante". op cit., Africa Vidal, p. 72.

42. Kevin Power: "David Salle: Interpretado a mi modo", en David Salle, Madrid (Fundación Caja de Pensiones), Salas de la Fundación Caja de Pensiones, 27 Septiembre-13 Noviembre, 1988, p. 19.

ecléctico de nuestra sociedad, ha influido de tal manera en los artistas, que éstos adoptan también esta postura camaleónica, para interpretar y reinterpretar, así todo significado unidireccional o categórico es reemplazado por lo sutil, lo artificioso o lo complejo. Bajo la superficie se esconde una amplia gama de posibles significados, todas las partes tienen igual categoría.

De lo señalado se deduce que "la entrada" en este tipo de obras no resulta fácil, y sobre todo, debe hacerse desde varios puntos de vista. La interrelación de medios equivale a la interpretación, primero fragmentaria y después global; de otro modo el acceso a la obra puede manifestarse equívoca o parcialmente. La obra adquiere un sentido amplio, y en cierto modo, reina el desconcierto, en un ambiente donde la asimilación depende, estrechamente, de factores íntimos, escondidos o camuflados. La lectura lineal desaparece en favor de algo más abierto y por qué no, confuso, diferenciado e intencionadamente contradictorio. Evidentemente, lo que aquí se encuentra, es un juego de significados existentes y de otros aún por descubrir, a fin de ir, más allá, de todo límite.

Las manifestaciones artísticas vanguardistas e innovadores que parezcan (y sean), necesitan de un público, de unos receptores, que se encarguen de ver, comprender y hacer trascender el ideario que las obras arrojan. Y el conocimiento de las claves para acceder a la resolución del significado escondido es pues, muy importante y necesario. Todo lo descrito nos conduce a lo que los filósofos han considerado con el término de "*alegoría*"⁴³, metáforas o todo tipo de giros enigmáticos y sugerentes. Surge entonces la duda de cómo interpretar. Si no existe ningún tipo de referencias que permitan la entrada a cualquier indicio, se producirá un "escuchar" sin "recibir" sonido alguno. Así, hay que considerar como premisa fundamental al empleo que de los fragmentos se hace con un sentido alegórico: ("*Allos*" = otro + "*agoreuei*" = hablar; "*Alegoría*" = otro habla). La "*alegoría*" llega a ser el modelo de todo comentario, de toda crítica."⁴⁴ La imagen alegórica es la imagen apropiada, el alegorista no inventa, no crea las imágenes sino que las confisca, reclama el significado cultural, interpreta las imágenes y llegan a ser algo diferente. No se restaura el significado original, que quizás se haya perdido u oscurecido; la alegoría no es "*hermenéutica*"⁴⁵ (no llega a interpretar los textos los fragmentos que adopta del pasado) para fijar su verdadero sentido. Insistimos, no se restaura, sino que se le añade otro significado a la imagen al descontextualizarla de su contexto real. El significado alegórico suplanta y propone un nuevo

43. "Las alegorías posmodernas son enigmáticas, porque, por una parte, no conoces la historia que se está contando, ni tampoco el mito con el que se ha de comparar de ahí que, en vez de dos centros, tengamos dos cosas descentradas". Op. cit., Africa Vidal, p. 22.

44. Craig Owens: "The allegorical impulse: Toward a theory of Postmodernism", en *Art after Modernism: Rethinking Representation*. The New Museum, New York (Publishing Brian Wallis), 1986, p. 205.

45. Op. cit., Owens, p. 205.

sentido; es un suplemento. La alegoría puede ser condenada por extravagante, quizás porque otorgue a la otra una intrascendencia de significado. "*Croce la consideraba monstruosa, precisamente porque codificada dos contenidos dentro de una forma,*"⁴⁶ aunque, no es menos cierto, que nos permite acceder a la fuente de un significado teórico.

Las imágenes adquieren un sentido "fijado" (se fijan literalmente a la tela) y al mismo tiempo fascinado o misterioso (por la extrañeza que produce la suma de yuxtaposiciones), llegando a crear una doble distancia. La primera sería la que hiciera referencia a la distancia "inicial" (la imagen en su propio contexto); y la segunda, sería "adquirida", y se produciría con la integración en un nuevo contexto de esa imagen (la imagen descontextualizada). El método es una mirada "*melancólica*" que diría Benjamin, y "*quiere decir que el objeto es incapaz de emanar cualquier significado propio; el significado que tiene el objeto, lo adquiere del alegorista.*"⁴⁷

Con éstas consideraciones previas, la imagen no es directamente transparente a su significado, porque se muestra difusa ante la yuxtaposición (Sigmar Polke, il. 8) y segundo, porque aparecen incompletas mediante fragmentos (Robert Gober, il. 9), y en tales circunstancias han de ser descifradas. La alegoría, de forma consistente, atrae al fragmento y a lo incompleto. La acumulación sería un resultado alegórico, es decir, la suma indefinida de suma o sucesión de fragmentos unidos por un hilo desconocido. Craig Owens, para aclarar éste misterio, recurre al símil matemático de una sucesión numérica: "*Si un matemático viera los números 1, 3, 6, 11, 20, reconocería el significado de la progresión,*"⁴⁸ porque sería (para él) una "sucesión significativa o con significado" dado que conocería el fundamento interno de la misma. Es decir, sabría que se estructuran a través de la fórmula: $X \text{ más } 2 \text{ elevado a } X$. Sin embargo, si se desconoce dicho fundamento, la sucesión de números, efectivamente, es contemplada sólo como sucesión, sin orden específico y sin significado. No queremos insinuar la necesidad de los conocimientos científicos para el acercamiento artístico, sino que únicamente planteamos la *necesidad* de conocer, en nuestro caso, los fundamentos teóricos para comprender las razones de algunos comportamientos humanos. La cuestión del gusto, no tiene cabida en éste paréntesis y creemos que es algo evidentemente personal. Nuestra intención no es "forzar", o que tenga que gustar una estética, sino que únicamente hablamos de lo necesario que resulta el conocimiento de su organización interna para que no resulte una distancia infranqueable la posibilidad de comprender su significado (o significados).

46. Op. cit., Owens, p. 215.

47. Op. cit., Owens, p. 206.

48. Op. cit., Owens, p. 207.

El método alegórico propicia un resultado que no es dinámico sino ritualista y repetitivo, y estático, porque detiene lo narrativo en un sitio. La lectura es vertical (en estratos), porque los fragmentos se apoyan unos sobre otros aunque no existe una fuga direccional. Las sucesión de imágenes adquieren un aspecto pictográfico aún por descifrar; y el juego de imágenes conduce al juego del lenguaje para descifrar su significado. El juego de las imágenes, produce transformaciones y alteraciones de las imágenes empleadas, y cuyo abanico se extiende desde "el naturalismo más objetivo al expresionismo más subjetivo o del realismo más determinado al barroco más surrealístico y ornamental." ⁴⁹

La obra posmoderna se identifica por tanto, con aquella que cruza todas las fronteras estéticas permitidas y es ésta confusión de géneros o "*desvanecimiento progresivo del estilo personal*," ⁵⁰ lo que le ha propiciado un carácter híbrido, y en tales circunstancias la interpretación ha de partir de tales consideraciones. El espectador de pinturas contemporáneas no se puede colocar con una posición desconocedora del panorama, y de desconcierto reiterado, ha de acceder a las claves, y ha de hacerlo con una mirada múltiple y dispar. Podemos aprender del pasado distante y reciente, aunque la enseñanza no podrá utilizarse de forma lineal sobre los momentos presentes. La historia nunca se repite. Los significados de cosas formales dependen del contexto de la historia. Es necesario experimentar las obras de los maestros antiguos, pero también tenemos que experimentar las maneras del presente. Esta visión crea un diálogo, la base para la comunidad del mundo del arte, y esto es algo verdaderamente valioso para el *hoy* y para el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- AFRICA VIDAL**, M. Carmen: *¿Qué es el posmodernismo?* Alicante, (Universidad de Alicante), 1989.
- BENJAMIN**, Walter: *Discursos interrumpidos I*. Madrid (Ediciones Taurus), 3ª reimp., 1988.
- BONITO OLIVA**, Achille: *El arte hacia el 2000*. Madrid (Ediciones Akal), col. "Arte y Estética", n. 29, 1992.
- BREA**, José Luis: "Visiones en Madrid, o los trabajos y los días del "portador de un mensaje arcaico y paradójico", o un "no" comporta múltiples posibilidades", *Figura*, nº. 5, Primavera-Verano (1985).
- CALABRESE**, Omar: *La era neobarroca*. Madrid (Ediciones Cátedra), col. "Signo e imagen", n. 16, 1989.
- DELGADO**, Gerardo: "Entrevista a Achille Bonito Oliva", *Figura*, n. 3, Otoño (1984).

49. Op. cit., Owens, p. 208.

50. Op. cit., Jameson, p. 41.

- FEAVER**, William: "A New Spirit- Or Just a Tired Ghost?", *Art News*, n. 80, Mayo (1981).
- HONNEF**, Klaus: *L'Art contemporain*. Köln (Benedikt Taschen), 1990.
- JAMESON**, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona (Ediciones Paidós), 1ª ed., 1991.
- LAWSON**, Thomas: "Last exit: Painting" en *Art after Modernism: Rethinking Representation*. The New Museum, New York (Publishing Brian Wallis), 1986.
- LYOTARD**, Jean-François: *La condición postmoderna*. Madrid (Ediciones Cátedra), col. "Teorema", 4ª ed., 1989.
- MARCHAN FIZ**, Simon: *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Madrid (Akal), col. "Arte y Estética", n. 4, 3ª ed., 1988.
- OWENS**, Craig: "The allegorical impulse: Toward a theory of Postmodernism", en *Art after Modernism: Rethinking Representation*. The New Museum, New York (Publishing Brian Wallis), 1986.
- POWER**, Kevin: "Releyendo a Bonito Oliva: Unos pensamientos que algunos aparentemente no comparten", *Figura*, n. 5, Primavera-Verano (1985).
- "David Salle: Interpretado a mi modo", en *David Salle*, Madrid (Fundación Caja de Pensiones), Salas de la Fundación Caja de Pensiones, 27 Septiembre-13 Noviembre, 1988.
- ROSE**, Barbara: "A Critical Interpretation", en *American Painting: The Eighties*, Barcelona (Generalitat de Barcelona), Salón del Tinell, Marzo-Junio, 1982, (separata en español).

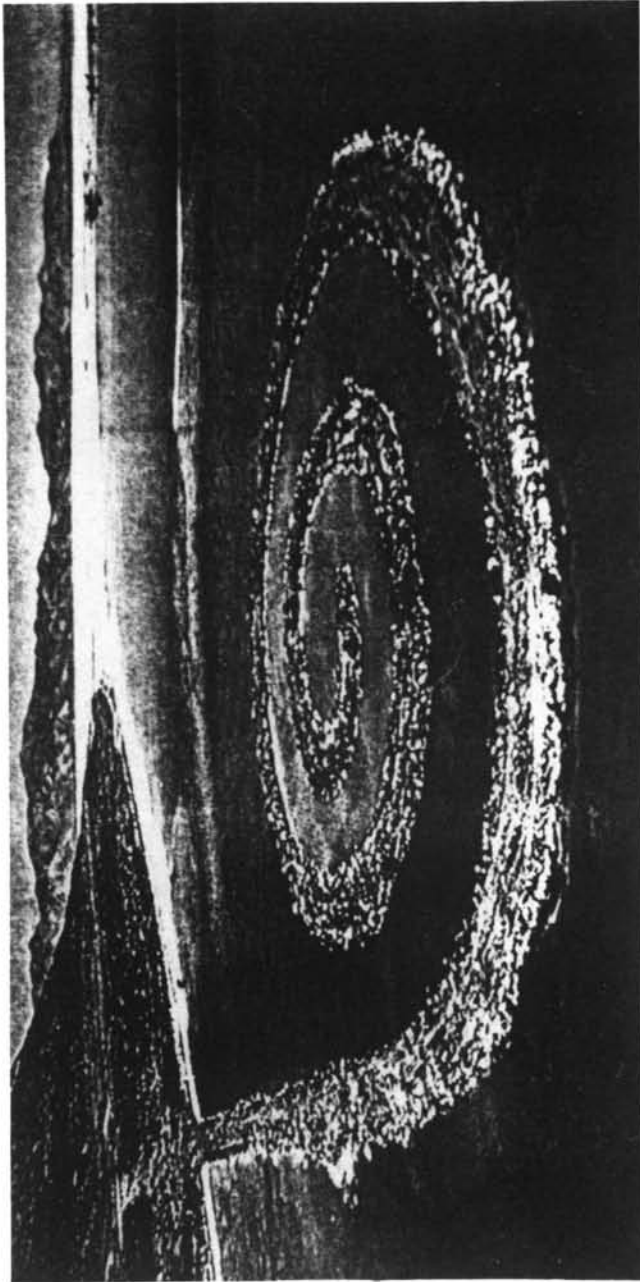


Foto 1. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.



Foto 2. Sherrie Levine, *De la serie Walker Evans*, 1981.



Foto 3. Cindy Sherman, *Sin título*, 1990.

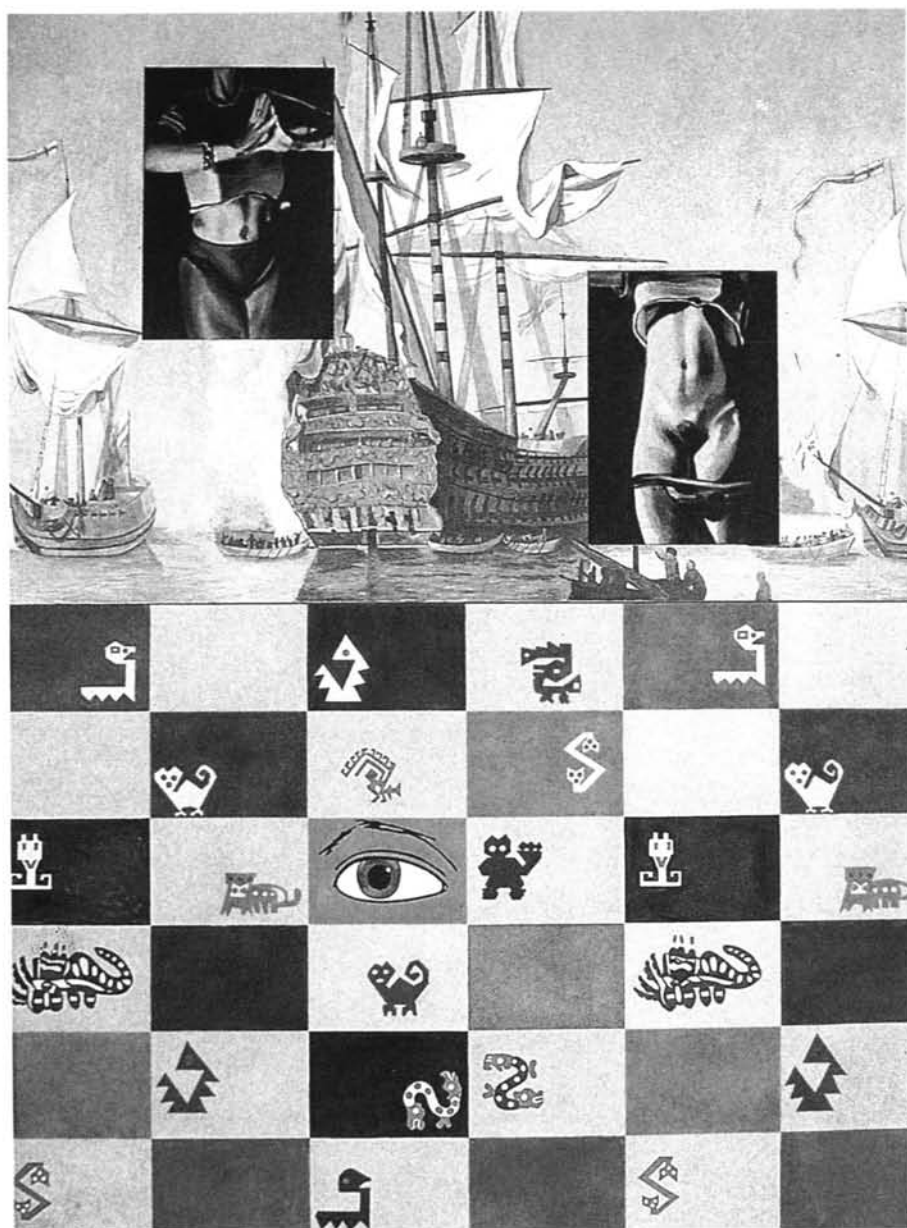


Foto 4. David Salle, *Dual aspect picture*, 1986.

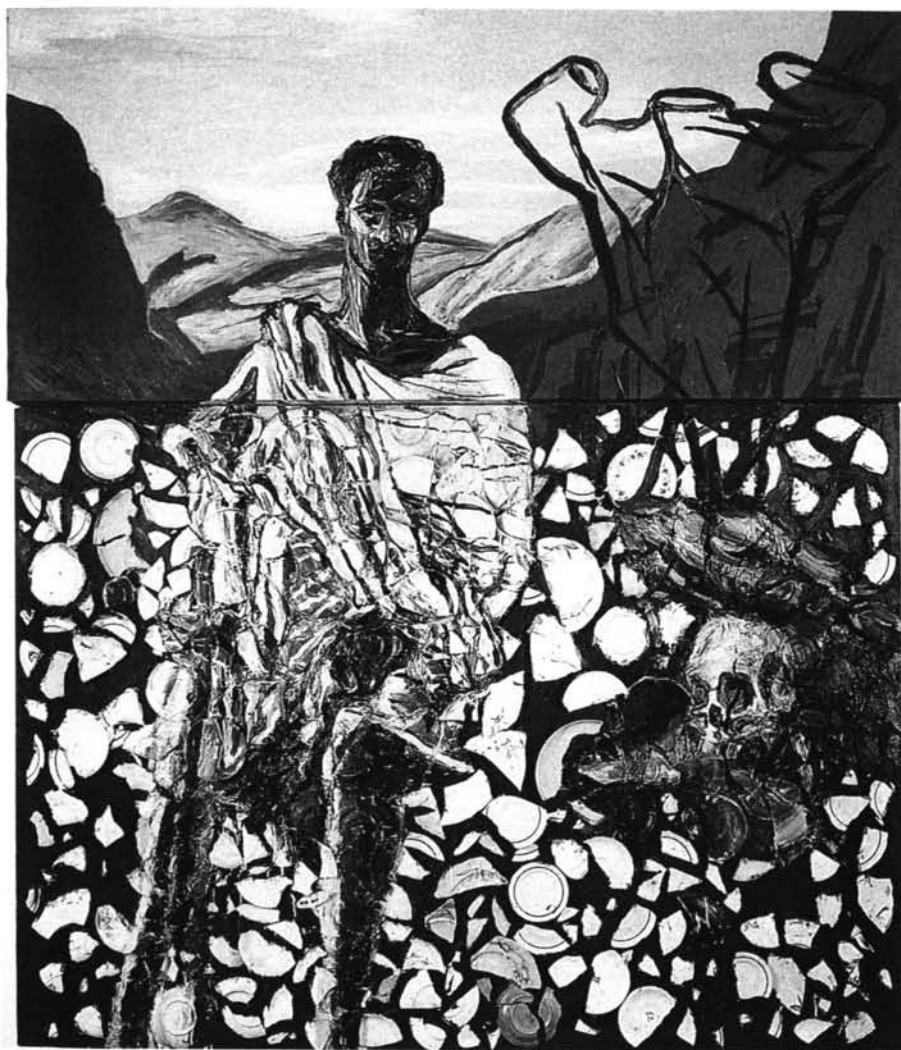


Foto 5. Julian Schnabel, *St. Francis in ecstasy*, 1983.



Foto 6. Jeff Koons, *Ushering in banality*, 1988.



Foto 7. David Salle, *Sturges superpuestos*, 1988.

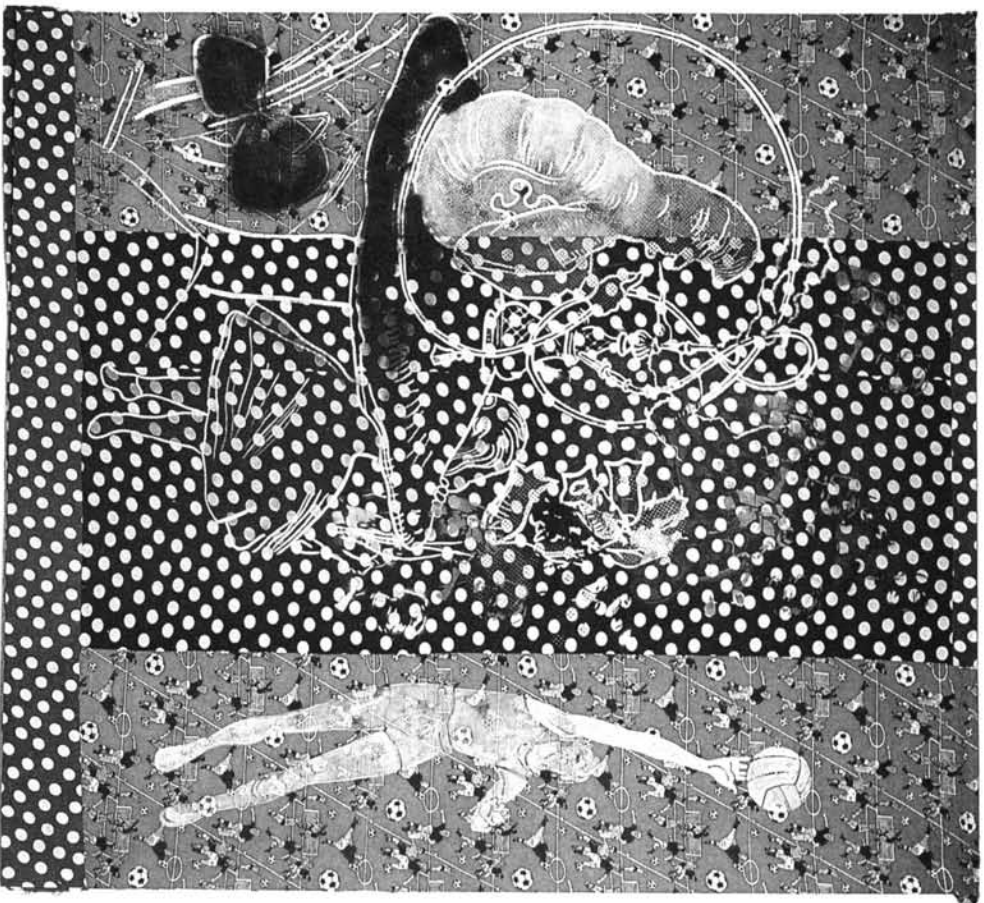


Foto 8. Sigmar Polke, *Alicia en el país de las maravillas*, 1983.



Foto 9. Robert Gober, *Sin título*, 1990.