



**ABRIR CAPÍTULO XXI PARTE IV**

postmoderno los estilos de todas las épocas pueden convivir lado a lado sin relación de subordinación entre ellos lo que no era posible en el decimonónico.

## **XXII. BREVE APORTACIÓN SOBRE EL PENSAMIENTO EN LA POSTMODERNIDAD**

El postmoderno, como sabemos, es el período en que vivimos. Es el momento cultural actual y, por consiguiente, la filosofía todavía no se ha puesto de acuerdo sobre lo que realmente es. El debate, pues, está abierto y es muy amplio. Existen muchas controversias y conflictos respecto a las definiciones del postmoderno y del postmodernismo e, incluso, existen pensadores que niegan que la postmodernidad sea una nueva etapa en la cultura, distinta de la modernidad.

En las otras partes de este trabajo de investigación, cuando hemos tratado del pensamiento helenístico y del pensamiento ecléctico del siglo XIX, en vista de que no tenemos una formación filosófica, nos hemos valido de obras de historia de la filosofía y hemos seguido la interpretación de sus autores para comprender el pensamiento en ambas épocas. Pero, ahora, si el debate sobre la postmodernidad está abierto, como hemos dicho, y no hay acuerdo respecto a sus conceptos y definiciones, tampoco existen obras que relacionen históricamente e interpreten los puntos de vista de los pensadores. Sin embargo, a modo de ilustración y con la finalidad de demostrar la heterogeneidad del pensamiento en el período, intentaremos resumir aquí algunos puntos de algunas de las opiniones filosóficas existentes, de forma simplificada y sin la pretensión de aportar todas.

Para Jürgen Habermas, uno de los más importantes críticos del momento actual, la modernidad estética "asumió perfiles definidos en la obra de Baudelaire", posteriormente se extendió en los movimientos de vanguardia y, por último, alcanzó su climax en el Dadaísmo y en el Surrealismo. A partir de entonces, con las propuestas surrealistas, el espíritu de la modernidad empieza a

envejecer.<sup>382</sup> Habermas reprocha a la vanguardia surrealista por su intento de superación de la autonomía del arte para reintegrarlo a la vida cotidiana. Entiende que es falso este intento de eliminar la diferencia entre arte y vida. Según él, el proyecto de la modernidad todavía no está concluido, y esta actitud es absurda y antagónica al ideal moderno de contestación al establecido. Vincula estas actitudes surrealistas de suprimir la diferencia entre arte y vida a las actitudes postmodernas, y las acusa de conservadoras.<sup>383</sup>

Andreas Huyssen está de acuerdo con Habermas en que existen actitudes conservadoras en la postmodernidad y que estas deben ser combatidas y reprochadas.<sup>384</sup> Sin embargo, entiende que las contramedidas de la vanguardia histórica no tienen más efecto para romper la hegemonía de la cultura burguesa y los males del capitalismo. Ellas muestran a veces un profundo compromiso con la “tradición occidental de crecimiento y progreso”. El entusiasmo por la tecnología y por la modernización, “los incesantes ataques al pasado y a la tradición”, la transformación en dogma de una originalmente legítima crítica a las formas artísticas tradicionales vinculadas a la representación, el entusiasmo por los medios de comunicación y por la informática, “revelan los lazos secretos entre el vanguardismo y la cultura oficial en las sociedades industriales avanzadas”. La modernidad no ofrece más soluciones para los sectores más amplios de la cultura contemporánea.<sup>385</sup> Para Huyssen, Habermas ignora el hecho de que la propia

---

<sup>382</sup> Jürgen Habermas, “Modernidad versus Postmodernidad” in *Modernidad y Postmodernidad*, compilación de Josep Picó, pp. 89, 90 y 91.

<sup>383</sup> Ídem, pp. 96 y 97.

(...) se reunieron finalmente aquellas energías explosivas que se decargaron en el intento surrealista de destruir la esfera autárquica del arte y forzar una reconciliación del arte y la vida. Pero todos aquellos intentos de nivelar en un sólo plano el arte y la vida, la ficción y la praxis, la apariencia y la realidad; los intentos de suprimir la distinción entre el utensilio y el objeto de uso, entre la representación consciente y la excitación espontánea; los intentos de declarar que todo es arte y cualquier cosa un artista, de replegar todos los criterios e igualar el juicio estético con la expresión de experiencias subjetivas – todas estas empresas se ha probado que son una especie de experimentos sin sentido.

<sup>384</sup> Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70” in *Modernidad y Postmodernidad*, compilación de Josep Picó, pp. 159 y 160.

Por supuesto los viejos conservadores, que rechazan la cultura del modernismo y la vanguardia, y los neoconservadores, que definen la inmanencia del arte y su superación del *Lebenswelt*, deben ser combatidos y refutados. (...).

(...). No me cabe la menor duda de que una gran parte de la apropiación postmoderna de Foucault y especialmente de Derrida en los Estados Unidos es en efecto políticamente conservadora, pero esto, al fin y al cabo, es sólo una línea de recepción y respuesta.

<sup>385</sup> Ídem, p. 157.

idea de una modernidad uniforme, así como el punto de vista totalizador de la historia, se han “convertido en un anatema durante la década de los setenta, y no precisamente para la derecha conservadora”. Fenómenos como “la búsqueda de alternativas para nuestra relación con la naturaleza”, la lucha de las mujeres y de los homosexuales por una identidad social y sexual legítima, distinta de los parámetros de la visión machista y heterosexual, “la deconstrucción crítica del racionalismo y el logocentrismo de la Ilustración por los teóricos de la cultura” hacen “cuestionable”, sino “indeseable” la propuesta de Habermas de concluir el proyecto de la modernidad.<sup>386</sup>

Sergio Paulo Rouanet, a su vez, reconoce que existen actitudes postmodernas en el período contemporáneo, pero no está de acuerdo con esta denominación para determinar el período. Entiende que el espíritu que impulsa la cultura contemporánea es el mismo de la modernidad. Son las mismas “energías subversivas” desarrolladas cuando la modernidad se antepuso a lo tradicional. Para él, lo que ocurre es que los artistas de la modernidad, antes considerados “malditos”, son estudiados hoy en las universidades. Y recobrar la cultura de las masas que la modernidad estética había puesto en ridículo es el único modo de contraponer este academicismo. Rouanet defiende que existen muchas más semejanzas que diferencias entre el moderno y el contemporáneo. La diferencia residiría entre dos vanguardias, entre dos modernismos y no en algo tan radicalmente distinto que se hiciera necesario crear el término postmodernismo. Serían momentos diferentes de la propia modernidad y no un nuevo paradigma.<sup>387</sup>

Además de estas, existen muchas otras opiniones y pensamientos respecto a la postmodernidad. Según Josep Picó, “las orientaciones epistemológicas y los enfoques son tan plurales y fragmentarios como la propia postmodernidad predica”. Se trata de un debate que se circunscribe en el agotamiento del racionalismo incapaz de encontrar nuevas vías de progreso humano y que es débil teóricamente para vislumbrar lo que ocurrirá en un futuro próximo:

*Así, en política asistimos al final del Estado de Bienestar social y la vuelta a posiciones conservadoras de economía monetarista, en ciencia presenciamos el boom de las tecnologías – la cibernética, la robótica abren un horizonte*

---

<sup>386</sup> Ídem, p. 159 y 160.

<sup>387</sup> Sergio Paulo Rouanet, “Blefando no Molhado” in *Folhetim*, suplemento del periódico *Folha de São Paulo*, 15 de diciembre de 1985, pp. 3 y siguientes.

*incalculable a las capacidades humanas -, en arte se ha llegado a la imposibilidad de establecer normas estéticas válidas y se difunde el eclecticismo que, en el campo de la moral, se traduce en la secularización sin fronteras de los valores, lo que constituye para algunos una fuerza subversiva incalculable.*<sup>388</sup>

Aunque el debate filosófico respecto al momento contemporáneo sea muy amplio, como hemos dicho, Picó lo sitúa en tres corrientes principales dentro de esta variedad de opiniones que caracteriza el pensamiento en la postmodernidad: la posición de los *conservadores*, representados por Daniel Bell, “que no quieren ser contaminados por el modernismo cultural, denuncian el proceso de secularización de los valores y auspician un retorno a posiciones anteriores a la modernidad”; la posición de los *des-constructores y postmodernos*, representados por Jean-François Lyotard y Derrida, “que rehúyen todas las metanarrativas emancipadoras, las sustituyen por una multiplicidad de juegos de lenguaje y se aprestan a desconstruir la lógica modernizadora”; y, por último, la corriente de los *re-constructores reformistas*, cuyo principal representante es Jürgen Habermas, que rechazan los discursos de las dos primeras corrientes y “tratan de desvelar el proceso selectivo de racionalización que se ha seguido hasta aquí denunciando sus patologías, y trabajan en la reconstrucción racional de las condiciones universales del desarrollo de la razón que nos guíe hasta un proyecto de modernidad compartido por todos”.<sup>389</sup>

Apesar de la amplitud del debate y la diversidad de opiniones filosóficas y pese la opinión de pensadores que no creen en una línea divisoria entre modernidad y postmodernidad, con relación a la praxis artística, según la historiografía contemporánea, existe una división muy clara y definida entre los dos períodos que está marcada por la vuelta a la materialización del objeto artístico, por el agotamiento de la incesante búsqueda de lo nuevo, por la vuelta a la historia con el pluralismo estilístico historicista y, con las mezclas, yuxtaposiciones y fusiones de todos los estilos conocidos, por el eclecticismo, conforme hemos visto a lo largo de este trabajo de investigación y comprobaremos aún más con los ejemplos que aportaremos a continuación.

---

<sup>388</sup> Josep Picó, Introducción a *Modernidad y Postmodernidad*, p.13.

<sup>389</sup> Ídem, pp. 44 y 45.

## XXIII. ALGUNAS MANIFESTACIONES ECLÉCTICAS NO PLÁSTICAS EN EL PERÍODO POSTMODERNO

### XXIII.1. LA LITERATURA

Según Andreas Huyssen, el eclecticismo del período postmoderno no se encuentra sólo en la arquitectura y las artes plásticas sino también en el cine, en la cultura colectiva e, incluso, en la literatura.<sup>390</sup>

Un ejemplo de este eclecticismo es la obra teatral **Marat-Sade** de Peter Weiss, publicada en 1964. Según David Roberts, **Marat-Sade**, en el contexto de los años sesenta fue recibida como una renovación de las vanguardias de la década de los veinte. Pero después de la revuelta estudiantil del 68, debe tener otra lectura, en la que se evidencian sus dimensiones postmodernas. Para este autor, **Marat-Sade** es “la obra paradigmática de la post-vanguardia”.<sup>391</sup> Esta obra de Peter Weiss consiste en una mezcla del teatro de la crueldad de Artaud y el teatro épico y político de Bertold Brecht. Roberts señala también otras influencias en la obra de Weiss como el cine surrealista de Buñuel.<sup>392</sup> Otras obras de Peter

---

<sup>390</sup> Andreas Huyssen, “Cartografía del postmodernismo” in *Modernidad y Postmodernidad*, compilación de Josep Picó, p. 197.

<sup>391</sup> David Roberts, “Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia” in *Modernidad y Postmodernidad*, compilación de Josep Picó, pp. 171 y 172.

(...). Si *Endgame* de Beckett marca los límites de la estética de la modernidad de Adorno, entonces *Marat/Sade* representa en relación con la teoría de la vanguardia de Bürger la obra paradigmática de la post-vanguardia (que no puede ser asimilada ni a la estética de Adorno ni a la de Luckács), al plantear la cuestión central de la *función* del arte en la sociedad burguesa desde la Revolución Francesa y la posibilidad de autotranscendencia del arte. Sin embargo, se debe añadir que las dimensiones postmodernas de *Marat/Sade* se han vuelto evidentes sólo a la luz de una consciencia post-sesenta y ocho. En el contexto de los sesenta la obra se recibió como una renovación revolucionaria de la vanguardia de los años veinte y como una contribución importante a la repolitización de la esfera pública en Alemania Occidental. El impacto “revolucionario, anárquico de *Marat/Sade* anterior a la revuelta estudiantil requiere otra lectura, porque ahora podemos ver que sólo era la respuesta pre-sesenta y ocho a preguntas planteadas a raíz de 1968. La obra ha adquirido un tipo distinto de actualidad, revelada en su *fusión y suspensión* contradictoria del impulso vanguardista de abolir la distancia entre arte y vida – una suspensión (*Auphebung*) que es paradigmática de la situación postmoderna porque la cuestión de los fines y el fin del arte ha encontrado una objetivación estética todavía no superada.

<sup>392</sup> Ídem, p. 177.

(...) *Marat/Sade* es teatro analítico y épico, que continúa el proyecto de ilustración de Brecht, y una obra de sensación e impacto, que continúa el “teatro de la crueldad” de Artaud y termina en el caos y es escándalo.

Weiss donde se puede encontrar esta misma fusión entre Artaud y Brecht son **La Ilustración** y **El canto del fantoche lusitano**.

Con respecto a la literatura, no podríamos dejar de destacar la Poesía Concreta que surge simultáneamente en Brasil y en Ulm, Alemania, con los experimentos del suizo-boliviano Eugen Gomringer, radicado en Alemania, y de los brasileños Decio Pignatari, Haroldo de Campos y Augusto de Campos. Después de empezar sus experimentos, Gomringer y los brasileños intercambian informaciones y, posteriormente hacen conferencias y exposiciones internacionales juntos. La Poesía Concreta es poesía visual como la de Simias, Teócrito y Dosiadas en el período helenístico y la de Mallarmé en el Modernismo que, como hemos visto, luego fue seguida por Appolinaire y por otros poetas en los inicios de las vanguardias.

Tanto Gomringer como los brasileños empiezan sus experimentos en la Poesía Concreta partiendo de las mismas investigaciones: los ideogramas chinos, hacen referencia a la poesía visual helenística, como **El huevo** de Simias, y los caligramas de Appolinaire. Pero, según Decio Pignatari, su principal influencia fue el poema **Un Coup de Des** de Mallarmé que hemos visto cuando estudiamos el eclecticismo en la literatura modernista.<sup>393</sup>

Sus primeras obras fueron producidas en 1953 y los manifiestos de la Poesía Concreta, "nova poesia: concreta", escrito por Décio Pignatari, "poesia concreta", por Augusto de Campos, y "olho por olho a olho nu", por Haroldo de Campos, fueron publicados en 1957. En esta década, las imágenes de los poemas eran formadas básicamente por palabras y letras aunque a veces encuadrasen el poema dentro de una figura geométrica y cambiasen el color del fondo como se puede ver en un poema de Augusto de Campos [192] y en otro de Haroldo de Campos [193]. Pero, a partir de la década de los sesenta, empiezan a introducir figuras geométricas en el poema o, mejor dicho, "escribir" el poema con figuras geométricas que significaban palabras. Los significados de las figuras era

---

La conexión entre Weiss y Artaud es mucho más antigua que el interés de Weiss por Brecht. La influencia de Strindberg, al que ha traducido, su reconocimiento de la importancia de los manifiestos teatrales de Artaud, su admiración y deuda al cine surrealista, especialmente a Buñuel, confirman que Weiss fue originalmente arrastrado a un mundo fantástico de violencia y sueño, como deja claro su obra temprana *El Seguro* (*Die Versicherung*) escrita en 1952 pero publicada sólo en 1967.

<sup>393</sup> Décio Pignatari, "Poesía Concreta: pequena marcação histórico-formal" in *Teoria da Poesia Concreta*, p. 69.



Aunque este movimiento no se encuadre con una exactitud cronológica en el período postmoderno, sigue hasta los inicios de este y sus fechas están en la transición de las vanguardias al postmodernismo que coinciden con la fecha de publicación de **Marat-Sade** de Peter Weiss que, según Roberts, es la obra paradigmática de la postmodernidad. Tampoco podemos olvidar que, como ha señalado Charles Jencks, la utilización y yuxtaposición de elementos conocidos es una tradición creciente en la cultura postmoderna ya desde los años sesenta y durante los setenta. Y, aunque la Poesía Concreta tenga características distintas de los poemas visuales producidos en otras épocas, las investigaciones para su producción, como hemos visto se remiten a la historia. Se trata, pues, de una vuelta al pasado que es una característica esencial de la cultura postmoderna. Tanto a un pasado muy antiguo, como el período helenístico, al investigar **El huevo** de Simias, como a un pasado más reciente, como el Modernismo, al investigar **Un Coup de Des** de Mallarmé. Y, coincidentemente, ambos períodos históricos también fueron eclécticos.

Aunque los creadores de la Poesía Concreta la considerasen de vanguardia, la vuelta al pasado, a culturas remotas, y la utilización de elementos formales y estilísticos de movimientos artísticos anteriores son, como hemos visto, características de las más importantes del postmodernismo y no de las vanguardias que, como sabemos, fueron siempre comprometidas con lo nuevo y con lo futuro.

Además de todo lo expuesto, la Poesía Concreta, como toda la poesía visual, tanto la helenística como la modernista, es ecléctica, pues se trata de una mezcla de dos campos artísticos distintos: por un lado, la poesía, la escritura, que es un arte literario; por otro, las imágenes, que son elementos que proceden de las artes visuales.

## **XXIII.2. LA MÚSICA**

La música en la actualidad se caracteriza por la convivencia de una variedad impresionante de ritmos y estilos musicales tal vez nunca vista en épocas pasadas. Está marcada por un pluralismo historicista con la vuelta de

ritmos que hace un tiempo eran considerados pasados de moda. Pero lo que más nos llama la atención son los experimentos con mezclas y fusiones de ritmos que los músicos populares suelen llamar de "música fusión". Este fenómeno ocurre hoy en día en prácticamente todos los países del mundo. Se trata de un eclecticismo sólo comparable al de la arquitectura y al de la pintura, que en las bellas artes son los campos en que aparece con más fuerza. Todos los ritmos pueden ser mezclados y fusionados. Pero no sólo en la música popular. Teixeira Coelho señala un ejemplo de eclecticismo en un tipo de música que no se sabe si se puede llamar música erudita, pero tampoco la podemos llamar popular pues es una mezcla de ambas categorías, además de la aportación de otros elementos. Se trata de la música de los alemanes Heiner Goebbels y Alfred Harth que, por ejemplo, en una pieza musical, mezclan la música política de Brecht y Eisler y el jazz, "generando un sonido mixto de música postshoenberguina + jazz expresionista". En otra pieza que los músicos llaman "música teatralizada", mezclan una "*Pekin-Oper*" con ruidos grabados, sonidos producidos por un balde de agua y otros ruidos producidos por objetos de uso cotidiano distintos de los sonidos de los instrumentos musicales<sup>394</sup>. Es, por lo tanto, una mezcla de elementos muy variados: ritmos distintos, sonidos de instrumentos musicales tradicionales con ruidos producidos por objetos cotidianos y lo nuevo con lo viejo, como las experiencias con ruidos diversos - que también son utilizados en músicas de vanguardia - con la música antigua de la Opera de Pekin.

Otro ejemplo importante es el del músico y compositor brasileño Egberto Gismonti que, en el conjunto de su obra, mezcla la música clásica con la música popular. En la composición clásica de Villalobos llamada **Trenzinho Caipira**, por ejemplo, ha hecho arreglos populares.

En una línea claramente popular, tenemos el ejemplo de Carlinhos Brown, un músico brasileño que surgió recientemente y muy pronto ganó proyección internacional. En su obra, utiliza una gran variedad de ritmos populares: diversos ritmos brasileños antiguos y más recientes, ritmos caribeños, etc.

En España, tenemos el ejemplo del Flamenco, que, en una corriente menos pura y tradicional, está mezclándose con ritmos de casi todos los países del mundo, como la música de Francia, Portugal, Marruecos, Argelia, Egipto,

---

<sup>394</sup> Teixeira Coelho, op. cit., p. 147.

Cuba, Brasil, etc. Se fusiona con ritmos como Samba, Bossanova, Rock'n roll, Pop, Jazz, los ritmos caribeños, etc. Ya en los años cincuenta, Lionel Hampton inicia la conexión entre el Jazz y el Flamenco y , en 1968, el grupo *The Doors* incluye *Spanish Caravan* en el album *Waiting for the Sun*. En 1990, el jazzista Chick Corea, uno de los introductores del Flamenco en Estados Unidos, colabora con Paco de Lucia en la grabación de *Ziryab*.<sup>395</sup>

En 1980, Ruben Dantas, el percusionista brasileño del grupo de Paco de Lucia, introduce el timbal en el Flamenco. Y, en 1987, se experimenta en directo la fusión del Flamenco con la música brasileña, con Manolo Sanlucar, tocando con el brasileño Wagner Tiso, y Enrique Morientes, con el grupo Uakti de Minas Gerais, Brasil.<sup>396</sup>

Raimundo Amador fusiona Flamenco y Blues en el disco *Blues de la frontera* en 1987 y, en 1995, lanza el album *Gerundina* en que colabora B.B. King.<sup>397</sup>

Además de estos, existen muchos otros ejemplos de fusiones y mezclas en la música contemporánea, pero con estos ya hemos podido demostrar el eclecticismo musical en la época del postmodernismo, sin hablar del Rock'n roll, que hoy día se fusiona con una enorme variedad de otros ritmos, y que el Jazz es cada vez más difícil de clasificar, pues se mezcla con las músicas étnicas y con muchos otros ritmos y estilos musicales.

#### **XXIV. EL ECLECTICISMO ESTÍLISTICO EN OTRAS MANIFESTACIONES DEL ARTE PLÁSTICO**

En los otros períodos eclécticos, además del eclecticismo estilístico en la pintura que es el tema de nuestra investigación, hemos estudiado la arquitectura y la escultura eclécticas de estos períodos. Sin embargo, en las segundas

---

<sup>395</sup> Ramón Gantín y Marici Nuñez, "Flamenco en el mundo", *El País Semanal*, suplemento de *El País*, 7 de julio de 1996., p. 65.

<sup>396</sup> Ídem, *ibídem*.

<sup>397</sup> "Flamenco fusión", anónimo, *El País Semanal*, suplemento de *El País*, 7 de julio de 1996, p. 60.

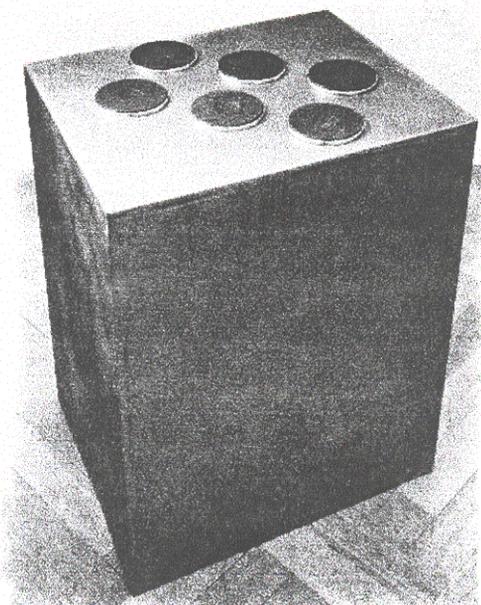
vanguardias, como hemos visto, se añaden a los otros campos tradicionales de las artes plásticas, las manifestaciones de desmaterialización del objeto artístico. Aunque estos movimientos sean de los últimos representantes de las segundas vanguardias, y el arte postmoderno se caracteriza, entre otros factores, por la vuelta del objeto artístico, algunos artistas todavía siguen manifestándose dentro de esta categoría artística durante el período postmoderno, pero de forma menos "pura" que en la época en que surgieron los movimientos. Por lo tanto, en este capítulo, dedicaremos un apartado a este tipo de arte que también tuvo algunos ejemplos de eclecticismo.

#### **XXIV.1. EL ARTE DE DESMATERIALIZACIÓN DEL OBJETO ARTÍSTICO**

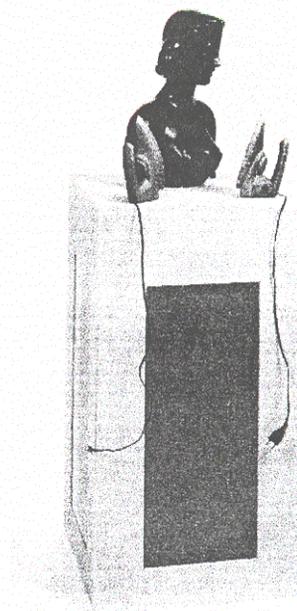
Los movimientos de desmaterialización del objeto artístico se clasifican, como hemos visto, en el Arte de Acción, los *Happenings* y el Arte Conceptual que se subdivide en *Body Art* o Arte Corporal, *Performances* y *Land Art* o Arte de Paisaje. Esta clasificación es difícil porque a veces es muy tenue la diferencia entre unos y otros. Algunos elementos utilizados en unos pueden ser los mismos de otros. Es decir, en una *performance* pueden ser utilizados elementos que también se utilizan en los *happenings*, por ejemplo. Por este motivo, a veces es difícil saber si se trata de un *happening* o una *performance*. Sin embargo, existen ejemplos de obras de desmaterialización del objeto artístico en que es clara la mezcla y fusión de distintos elementos, que pueden ser provenientes de diferentes categorías de este tipo de arte y también de las manifestaciones tradicionales, como veremos a continuación.

Según Valeriano Bozal, Rosemarie Trockel (1952), en su obra, que se trata de esculturas-objeto, pero que también pueden ser consideradas instalaciones, juega con elementos estilísticos de fuentes muy diversas. En una de estas esculturas-objeto sin título [196] de 1988, utiliza elementos minimalistas pues se trata de una caja sencilla. Pero, en la parte superior, introduce seis placas de cocina que son elementos que aluden al *Pop-Art*. En otra escultura-objeto, también sin título y de 1988 [197], la artista utiliza otra caja sencilla con mínima

variación en el relieve de sus lados y, en la parte superior, coloca un busto femenino y dos planchas eléctricas. En esta obra, además del minimalismo y también del *Pop-Art*, se encuentran elementos surrealistas o dadaístas que recuerdan a Duchamp.<sup>398</sup>



196. Sin título. *Rosemarie Trockel*. 1988.  
Museo Ludwig, Colonia.



197. Sintítulo. *Rosemarie Trockel*.  
1988. Col. J. Gessel.

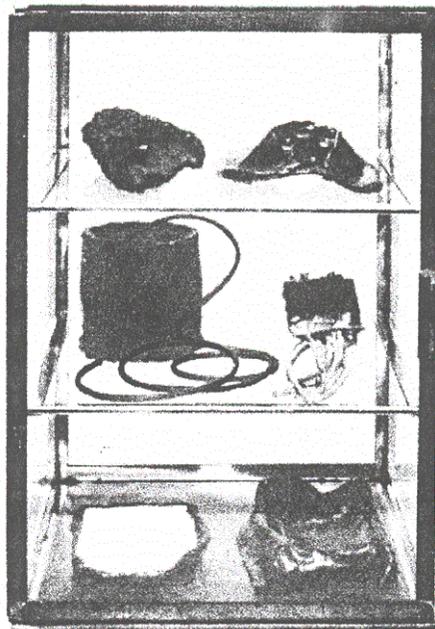
Elementos estilísticos del Minimalismo, del *Pop-Art* y del Surrealismo se encuentran también en la obra de Robert Gober (1954) como también señala Bozal. Este autor señala también la versatilidad de la obra del danés Per Kirkeby (1838) en que el artista utiliza las tendencias conceptuales, el *Pop* y el Informalismo cuando ya había pasado la época de estas tendencias. Kirkeby trabaja también con distintos géneros como pinturas, esculturas, fotografías, *collages*, obras arquitectónicas, películas, poemas, etc., lo que caracteriza su obra como ecléctica en cuanto al género y al estilo.<sup>399</sup>

Otra artista que también trabaja con varios elementos estilísticos es Eva Hesse, cuya obra es difícil adscribir a una única tendencia o movimiento, pues la artista utiliza elementos *pops*, conceptuales, minimalistas, de las instalaciones,

<sup>398</sup> Valeriano Bozal, op. cit., pp. 57 y 58.

<sup>399</sup> Ídem, pp. 58, 59 y 60.

etc., como se puede ver en una obra sin título que consiste en seis piezas de látex en un expositor de metal y cristal [198] de 1967-1968.



198. Sin título. *Eva Hesse*. 1967-1968. Col. Le Witt.

Además de estos existen muchos otros ejemplos de eclecticismo estilístico en esta forma de manifestación artística. Y, para finalizar este apartado, no podríamos dejar de hablar en Joseph Beuys que actualmente es considerado un clásico de la desmaterialización del objeto artístico. Sin embargo, Beuys fue un artista de una versatilidad impresionante, cuya obra es de difícil clasificación, pues, como apunta Bozal, fue autor de *happenings*, acciones, cuadros, esculturas, donde ha utilizado diversos estilos y tendencias como Conceptual, *Minimal*, *Pop*, *Body Art*, etc.<sup>400</sup> Fue, sin duda, un artista ecléctico en el conjunto de su producción, pero también ha mezclado elementos distintos en una misma obra. En la acción **¿Como explicar los cuadros a una liebre muerta?** [174], por ejemplo, a la que ya nos hemos referido cuando tratamos del Arte de Acción, Beuys cubre su cabeza y su cara con miel y oro en polvo, lo que puede ser considerado como una utilización de elementos del *Body Art*. Es decir, en esta obra se funden elementos de las acciones o de los *happenings* con elementos del

---

<sup>400</sup> Ídem, p. 62.

*Body Art*, sin considerar que el propio hecho de explicar cuadros a una liebre muerta tiene un carácter indudablemente surrealista.

## XXIV.2. LA ARQUITECTURA

La arquitectura es la categoría artística donde más aparece el eclecticismo en la postmodernidad. Además, es, sin duda, el campo en que el eclecticismo estilístico fue más estudiado y teorizado. Existen más obras literarias que hablan del fenómeno en esta área que en otras del arte plástico.

Cuando hemos tratado del pluralismo historicista postmoderno en el capítulo XXI, muchos de los ejemplos que hemos aportado ya nos sirven para demostrar el eclecticismo estilístico en la arquitectura, pues, en la mayoría de los casos fue ya un historicismo ecléctico en razón de que los arquitectos, en la transición de la arquitectura moderna a la postmoderna, todavía no podían desvincularse totalmente de la arquitectura de la vanguardia y, por eso, en este momento, ya ocurrieron mezclas entre lo viejo y lo nuevo, entre los estilos arquitectónicos históricos y los modernos de las vanguardias. Sin embargo, existen muchos otros ejemplos.

Uno de los más famosos ejemplos de la arquitectura ecléctica postmoderna es la **Plaza de Italia** [199] en Nueva Orleans, obra del arquitecto Charles Moore, construida entre los años 1976 y 1979. En el suelo del centro circular de la plaza, se encuentra un mosaico con un gran mapa de Italia, "la bota". La plaza está constituida por fachadas, en las cuales Moore ha mezclado distintos estilos como el dórico, el corinto, el toscano, etc.. Y, colgados del cuello de las columnas, existen collares de neón que, según Charles Jencks, "indican que este es el siglo XX y que el mal gusto comercial forma parte de él".<sup>401</sup>

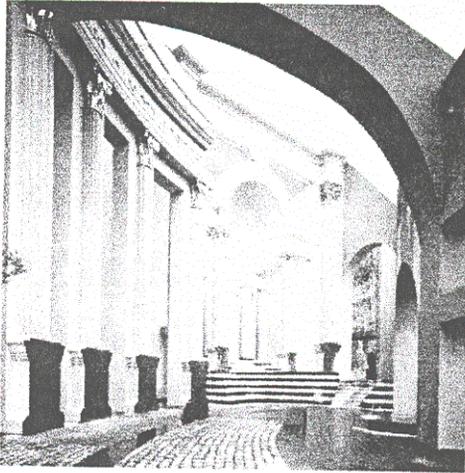
Lourdes Cirlot menciona también otros ejemplos de eclecticismo estilístico en la arquitectura como la obra de Leon Krier (1946) y Hans Hollein (1934).<sup>402</sup> De la obra de Leon Krier, nacido en Luxemburgo, pero que desarrolló sus estudios en Alemania, se destacan el barrio de **La Villete** [200] en París, construido entre

---

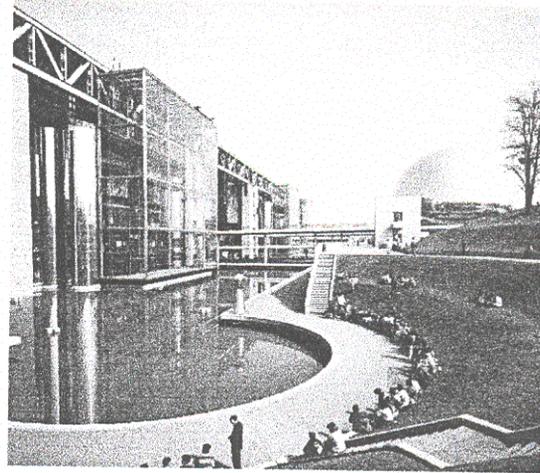
<sup>401</sup> Charles Jencks, op. cit., pp. 143 y 146.

<sup>402</sup> Lourdes Cirlot, **Últimas Tendencias**, pp. 359 y 360.

1984 y 1989, y el proyecto **Rione**, construido en Roma en 1978, en que “mezcla, de manera indiscriminada, elementos de construcciones primitivas con otros provenientes de la aplicación de una sofisticada tecnología”.

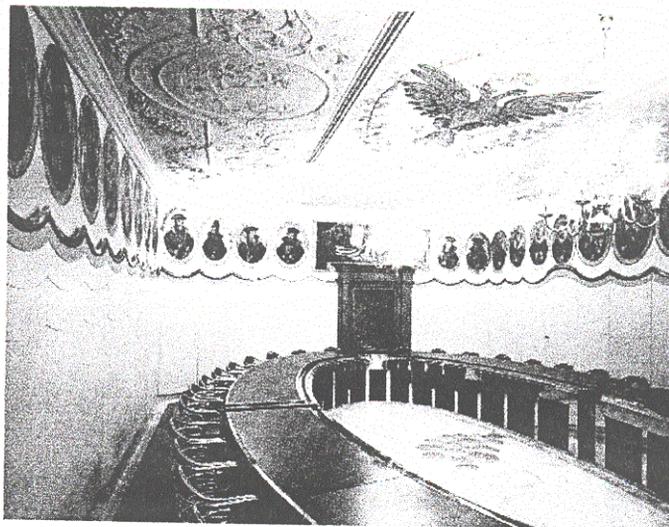


199. Plaza de Italia. *Charles Moore*.  
1976-1979. Nueva Orleans.



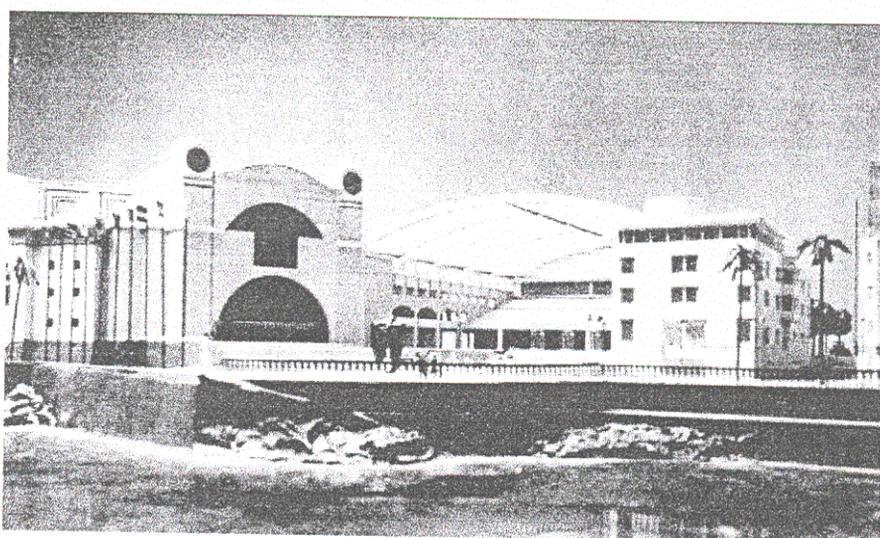
200. La Villette. *Leon Krier*. 1984-1989. París.

Un ejemplo muy importante de eclecticismo en la obra de Hans Hollein es la restauración del **Ayuntamiento de Perchtoldsdorf** [201] realizado entre 1975 y 1976. En esta obra, Hollein mezcla elementos nuevos de la arquitectura moderna con otros procedentes del rococó austriaco.



201. Ayuntamiento de Perchtoldsdorf. *Hans Hollein*. 1975- 1976. Austria.

En España, uno de los más importantes arquitectos postmodernos y conocido internacionalmente es Oscar Tusquets. Tusquets se ha declarado “profundamente ecléctico” y ve la arquitectura postmoderna como una transgresión de los dogmas de la arquitectura moderna. Señala que recibe influencia de diversos tipos de arte como el *Pop*, de varios estilos históricos, etc.<sup>403</sup> Cuando hemos estudiado el pluralismo historicista en la arquitectura, ya hemos visto un ejemplo de su obra realizada conjuntamente con el arquitecto Lluís Clotet: el **Belvedere Giorgina** [183] que se consiste, como ya hemos mencionado, en una mezcla entre lo nuevo y lo viejo. Otra obra de Tusquets en que existen varios estilos es el **Auditorio de La Puntilla** en Las Palmas [202].



202. La Puntilla. Oscar Tusquets. Maqueta. Las Palmas.

### XXIV.3. LA ESCULTURA

Aunque en la escultura postmoderna, el eclecticismo estilístico no se haya manifestado en gran profusión como en la arquitectura y en la pintura postmoderna, existen también varios ejemplos de mezclas y fusiones de estilos en esta categoría artística. Las esculturas-objeto de Rosemarie Trockel, que hemos tratado en el apartado respecto al eclecticismo en la desmaterialización del

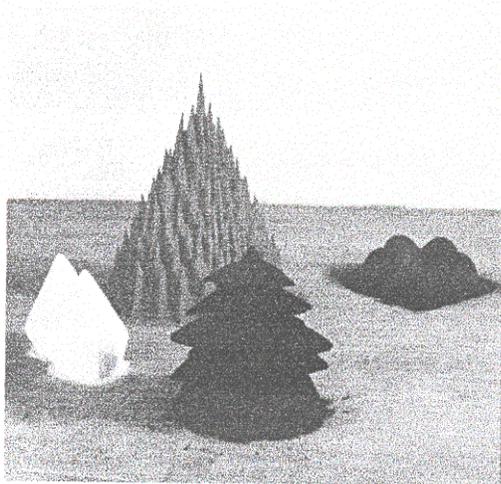
---

<sup>403</sup> Oscar Tusquets, “Soy profundamente ecléctico”, entrevista a Pilar Rubio, **Lapiz** – Revista mensual de arte, nº 35, julio, agosto, septiembre, 1986, pp. 16 a 23.

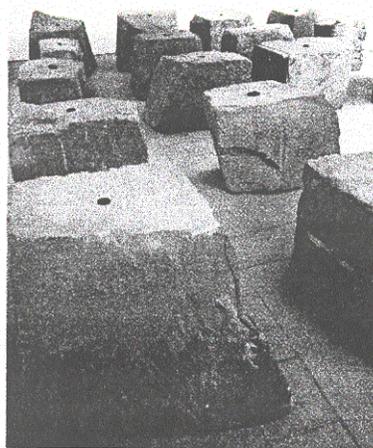
objeto artístico, ya nos sirven como ejemplos de eclecticismo también en esta área artística. El eclecticismo en estas obras, además de ser estilístico, pues son utilizados varios estilos al mismo tiempo, es también de género, pues se trata de una mezcla de escultura e instalación. Sin embargo existen otros ejemplos.

La obra de Bill Woodrow (1948), artista británico, es uno de ellos. En sus esculturas, Woodrow reúne elementos procedentes de máquinas de lavar, de televisores, de coches, etc. y los asocia a varios tipos de imágenes, lo que confiere a su obra un carácter irónico. Del punto de vista estilístico, existe una mezcla entre elementos provenientes del *Arte Povera* y del *Pop-Art*.

Otro ejemplo es la obra del también británico, pero de origen hindú, Anish Kapoor (1954). Lourdes Cirlot señala que “en la obra de Kapoor, se observan configuraciones que semejan elementos arquitectónicos o que hacen referencias al mundo orgánico – vegetales y animales – o incluso al mundo geológico de los cristales”.<sup>404</sup> De este modo, en la obra de este artista, encontramos elementos geométricos mezclados con formas orgánicas como en **Arena blanca, mijo rojo y muchas flores** [203] de 1982. Otra obra suya y que alude mucho al *Arte Povera* es **Campo vacío** [204] de 1989. Es completamente distinta de la anterior con relación al estilo. Kapoor es un artista ecléctico en el conjunto de su obra, pues una escultura suya puede no tener mucho que ver con otra del punto de vista formal y estilístico.

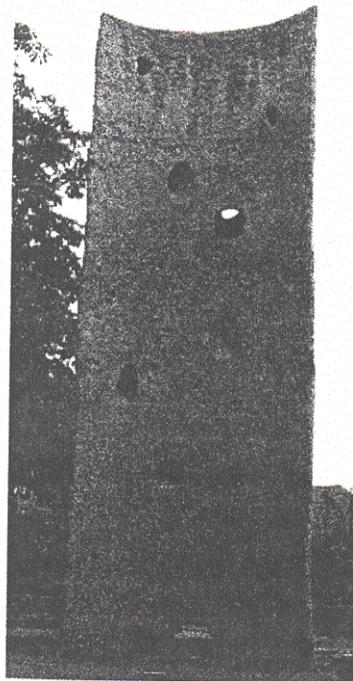


203. **Arena blanca, mijo rojo y muchas flores.** *Anish Kapoor.* 1982. South Bank Centre. Londres.



204. **Campo vacío.** *Anish Kapoor.* 1989. Galería Lisson.

Shirazeh Houshiare (1955), también británica, ha declarado, según Cirlot, que no desea tener en sus esculturas ningún tipo “de preocupaciones formales, sino que su interés se centra en realizar obras sobre la creencia o sobre la pasión”.<sup>405</sup> En su obra hay una mezcla indiscriminada de formas orgánicas y geométricas. Un ejemplo es **Templo de Alba** [205] de 1987.



205. Templo de alba. *Shirazeh Houshiary*. 1987. Münster.

## XXV. EL ECLECTICISMO ESTILÍSTICO EN LA PINTURA POSTMODERNA

Después de la arquitectura, es en la pintura donde el eclecticismo estilístico postmoderno es más reconocible y se manifiesta con mayor intensidad. Las tendencias pictóricas postmodernas han tenido distintas denominaciones de

---

<sup>404</sup> Lourdes Cirlot, *Últimas Tendencias*, p.337.

<sup>405</sup> Ídem, *ibídem*.

acuerdo con el país de origen. Las principales fueron la Transvanguardia Italiana, el Neoexpresionismo Alemán y el *Pattern & Decoration* en Estados Unidos. Achille Bonito Oliva entiende que el Neoexpresionismo Alemán es una forma más de Transvanguardia porque ambas tendencias tienen muchos puntos en común.<sup>406</sup> Sin embargo, la pintura postmoderna se manifestó también en otros países con las mismas características de estas tendencias, pero sin una denominación específica, pues características como el pluralismo historicista y el eclecticismo estilístico se han manifestado en el arte y en la cultura de prácticamente todos los países de cultura occidental.

La pintura de algunos artistas de estas tendencias y de otros países que han practicado en parte o en la totalidad de su obra solamente el historicismo sin mezclas o fusiones estilísticas ya los hemos estudiado cuando tratamos del pluralismo historicista postmoderno. A partir de ahora, estudiaremos a los que han mezclado y fusionado estilos en sus obras.

## XXV.1. LA TRANSVANGUARDIA ITALIANA

La denominación "Transvanguardia" fue dada por Achille Bonito Oliva a fines de la década de los setenta. Este crítico, además de la denominación, ha señalado las características de la tendencia, cuya principal y más significativa "es la adopción de una posición nómada con respecto a los lenguajes del pasado sin respetar ninguna filiación determinada".<sup>407</sup> Esta característica, como ya hemos mencionado se traduce en el pluralismo historicista y en el eclecticismo estilístico y no se circunscribe solamente a la Transvanguardia Italiana, pues se encuentra presente en todo el arte postmoderno.

Uno de los principales artistas de esta tendencia es Sandro Chia (1946) que utiliza una amplia gama de estilos del pasado. En su pintura, según Lourdes Cirlot, se perciben estilos procedentes tanto de la obra de artistas como Rubens o Tintoretto como de la de artistas del siglo XX como Picasso, Chagall, De Chirico,

---

<sup>406</sup> Ídem, p. 256.

<sup>407</sup> Ídem, p. 274.

Picabia o Carrá.<sup>408</sup> Dos ejemplos de su obra son: **Fumador con guante amarillo** [206] y **Genova** [207] en la cual se percibe claramente en el edificio el estilo de De Chirico y en los dos hombres, principalmente el que está arriba, el de Chagall. Sin embargo, el cielo de esta última obra y el fondo de **Fumador con guante amarillo** fueron resueltos como pintura abstracta informal.



206. **Fumador con guante amarillo.** *Sandro Chia.* 1980.  
Galería Bruno Bischofberger. Zurich.



207. **Genova.** *Sandro Chia.* 1980. Col. particular.

---

<sup>408</sup> Ídem, p. 276.

Otro ejemplo de artista ecléctico es Mimmo Paladino (1948) que a inicios de la década de los ochenta viaja varias veces a Brasil para asistir a sesiones de macumba y candomblé, rituales que mezclan las tradiciones cristianas con las religiones afros llevadas por los esclavos negros. A partir de entonces, su obra se transforma radicalmente. Utiliza elementos de estos rituales brasileños, como también de otras religiones y mitologías. En su obra aparecen también referencias a estilos pasados como el arte bizantino, del Quattrocento, de esculturas romanas, principalmente de la región del Benevento de donde procede.<sup>409</sup> Dos ejemplos de su obra son: **Baal** [208], en la cual se perciben algunos signos religiosos y una clara alusión al arte bizantino, y el mosaico **Alegoría** [209], donde existen también signos religiosos y, en algunas partes, la manera de trabajar es igual a de los mosaicos bizantinos. En esta obra aparece también una gran variedad de otros elementos estilísticos.



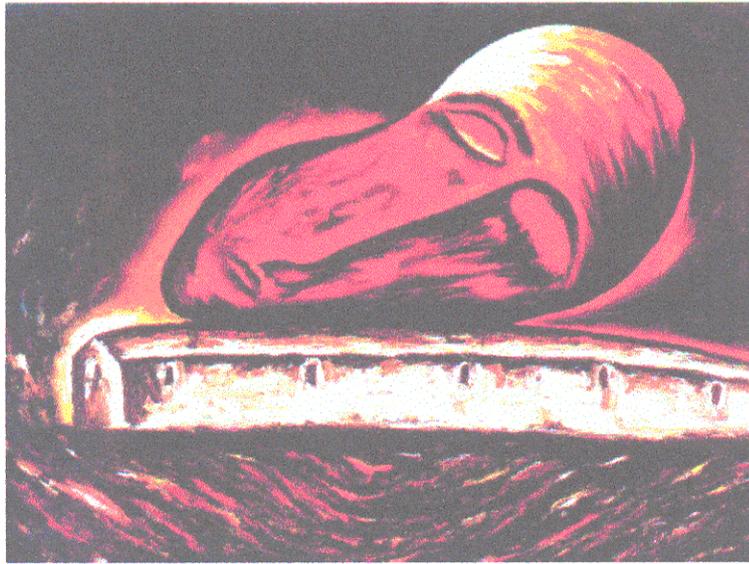
208. Baal. *Mimmo Paladino*. 1986. Galería Speroni-Westwaten. Nueva York.



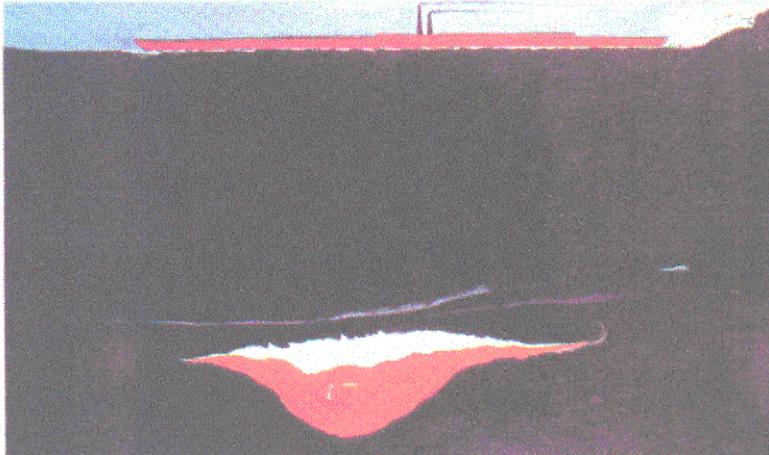
209. Alegoría. *Mimmo Paladino*. 1984. Gal. Sperone-Westwaten. Nueva York.

Enzo Cucchi (1950) es otro artista de la Transvanguardia Italiana que, para la ejecución de sus pinturas, toma elementos de varias fuentes. Sin embargo, lo que se percibe más claramente en su obra es la yuxtaposición de elementos figurativos y la abstracción como se puede ver en **Cuadro tonto** [210] y **Pintura en la oscuridad del mar** [211].

<sup>409</sup> Ídem, p. 280.



210. Cuadro tonto. *Enzo Cucchi*. 1982. Heiner Bastian. Berlin.



211. Pintura en la oscuridad del mar. *Enzo Cucchi*. 1980. Gal. Bruno Bischofber. Zurich.

Francesco Clemente (1952) es un artista de esta tendencia que utiliza muchas técnicas distintas. Trabaja con esculturas en *papier mâché*, frescos, acuarelas, vinilo y resina, grabados, pastel, etc.. En su obra encontramos también una gran variedad de estilos que, según Valeriano Bozal, proviene de tres tradiciones: la clasicista, que procede del arte etrusco y de las ruinas de Pompeya y Herculano; “la judeocristiana, que aporta además de figuras y sentimientos, un cierto sentido de lo perverso carente, paradójicamente de culpa”; y la oriental,

pues pasa parte de su tiempo en la India y tiene contacto con la filosofía y el pensamiento hindú.<sup>410</sup> Antonio Manuel Gonzales, además del arte clásico y otros estilos en la obra de Clemente, menciona también elementos del Barroco y del Manierismo italianos.<sup>411</sup> Liliana Albertazzi destaca también la existencia de elementos del arte egipcio como se puede ver junto con otros elementos estilísticos en **Nec Spe Nec Metu** [212].<sup>412</sup> La verdad es que en la obra de Clemente, como ya hemos mencionado, la variedad estilística es enorme. Además de las mezclas de estilos en un único trabajo, si analizamos una pintura en relación a otra, muchas veces no encontramos coincidencias estilísticas y nos parece que no fueron hechas por el mismo artista, pues Clemente, en cada obra, cambia los estilos de acuerdo con la técnica que utiliza. Pero, además de los otros estilos mencionados, percibimos también en su obra elementos de la abstracción, que pueden ser geométricos, y ciertas texturas con distintos grafismos en que mezcla con la figuración como se puede ver en un pastel sin título de 1986 [213]. Otro ejemplo de su obra es el cuadro titulado **Mis Padres** [214] donde la variedad de estilos es impresionante.

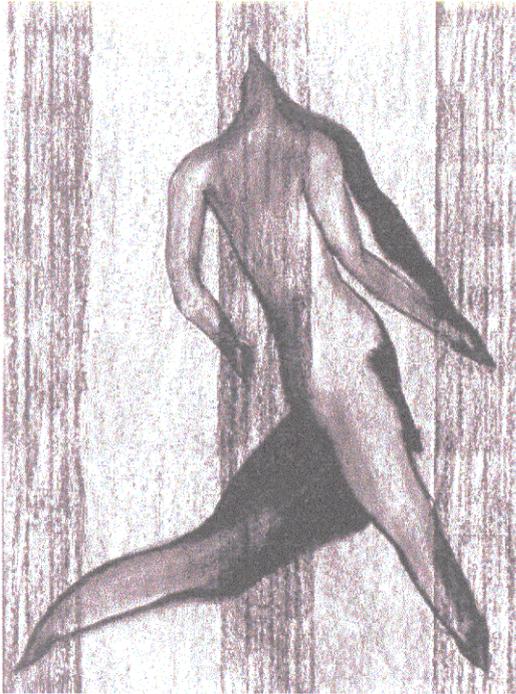


212. *Nec Spe Nec Metu*. *Francesco Clemente*. 1986.

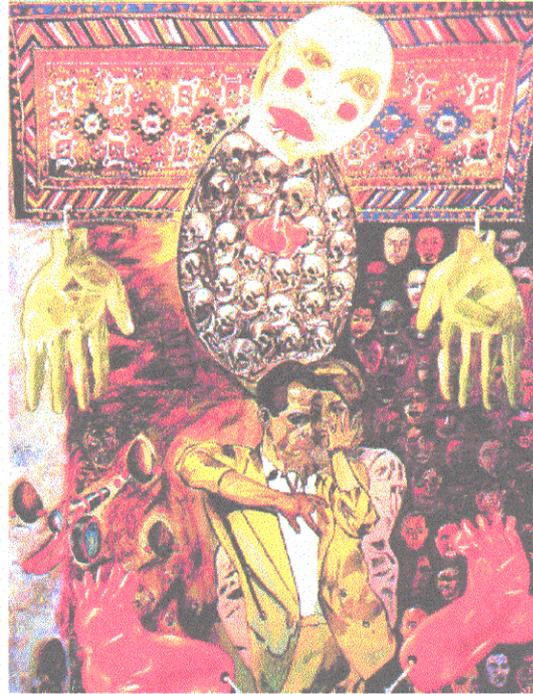
<sup>410</sup> Valeriano Bozal, op. cit., pp. 19 y 20.

<sup>411</sup> Antonio Manuel Gonzales, op. cit., p. 60.

<sup>412</sup> Liliana Albertazzi, "Francesco Clemente – El fresco como lenguaje", **Lapiz** – Revista mensual de arte, n° 46, Diciembre, 1987, p. 52.



213. Sin título. *Francesco Clemente*. 1986.



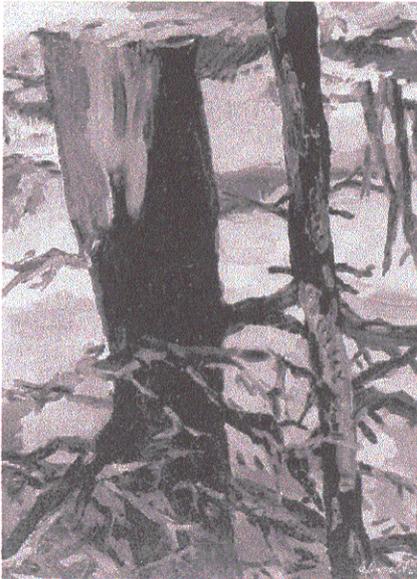
214. *Mis padres*. *Francesco Clemente*. 1982.  
Gal. Thomas Ammann. Zurich.

## XXV.2. EL NEOEXPRESIONISMO ALEMÁN

El Neoexpresionismo Alemán empezó en la década de los setenta y se consolidó en los ochenta. Fue un movimiento de jóvenes artistas alemanes, pero su lenguaje no se circunscribió solamente al arte de características alemanas. Fue, como el arte postmoderno en general, una tendencia en que los artistas han utilizado una gran variedad estilística de carácter universal, pues, además del Expresionismo han reciclado también otros lenguajes del pasado.

Uno de los artistas más significativos de esta tendencia es Georg Baselitz (1938). En su pintura, como señala Lourdes Cirlot, se percibe claramente el lenguaje expresionista con influencias de Munch, Kirchner, Heckel y Schmidt-Rottluff. Pero su lenguaje va más allá de este movimiento, pues se observa también, por la gestualidad de la pincelada, rasgos de la abstracción informal y

algunos puntos de contacto con el Surrealismo.<sup>413</sup> Como ejemplos de su obra, tenemos los cuadros **Bosque invertido** [215] y **Orange-eater 4** [216].



215. **Bosque invertido.** *George Baselitz.*  
1969. Museo Ludwig. Colonia.



216. **Orange-eater 4.** *George Baselitz.*  
1981. Gal. Neuendorf. Hamburgo.

Otro importante artista del Neoexpresionismo Alemán es Markus Lüpertz (1941). Sus imágenes, según Cirlot, son el resultado de “un eclecticismo estilístico y en ellas se mezclan, de manera indiscriminada, elementos procedentes del mundo natural con otros del mundo cultural”.<sup>414</sup> Pero se puede observar también en su pintura formas abstractas e imágenes fantásticas que aluden al Surrealismo. Y las distintas formas de ejecutar la pincelada entre un cuadro y otro nos hace pensar, así como la obra de Clemente, que no fueron pintados por el mismo artista como se puede observar en **Eros y Psique** [217], **Negro-Rojo-Oro I-ditirámbico** [218] y **Corot “Comida del filósofo” II** [219].

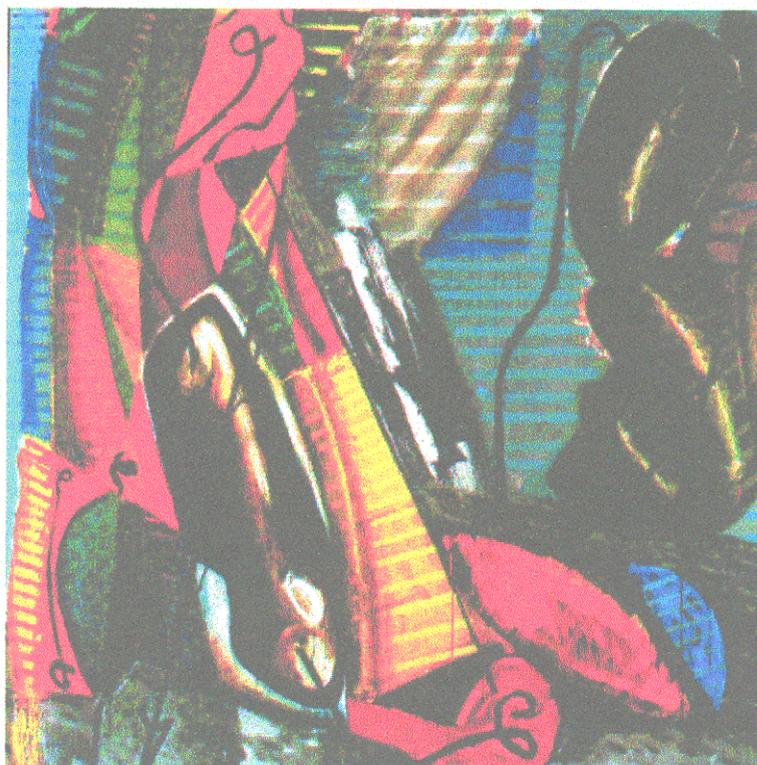
Sigmar Polke (1942) es otro importantísimo artista de este movimiento que presenta en su pintura una amplia variedad de estilos. Según Valeriano Bozal, no podemos fijar en su obra una única tendencia estilística, pues, en ella, se encuentran elementos dadaístas, surrealistas, minimalistas y del *Arte Povera*.<sup>415</sup> Sin embargo, percibimos también elementos puramente abstractos como las

<sup>413</sup> Lourdes Cirlot, *Ultimas Tendencias*, p. 261.

<sup>414</sup> Lourdes Cirlot, *Las Ultimas Tendencias Pictóricas*, p.38.

<sup>415</sup> Valeriano Bozal, op. cit., p. 135.

manchas y pinceladas sueltas en **Sin título – a partir de Max Ernst** [220] que no tienen nada que ver con los otros elementos figurativos de la pintura. Otra obra de Polke claramente abstracta con manchas y pincelada gestuales es **Arte Moderno** [221].



217. Eros y Psique. *Markus Lüpertz*, 1978-1979. Gal. Michael Wermer. Colonia.

Es importante mencionar que por las diferencias existentes entre el eclecticismo y el historicismo de los neos y *revivals*, la denominación Neoexpresionismo en este caso nos parece errónea, pues, por la variedad de estilos distintos mezclados y fusionados, no se trata de un simple *revival* o de un mero neo. Este grupo de artistas no ha revivido el Expresionismo, pues ha trabajado con una amplia gama estilística.



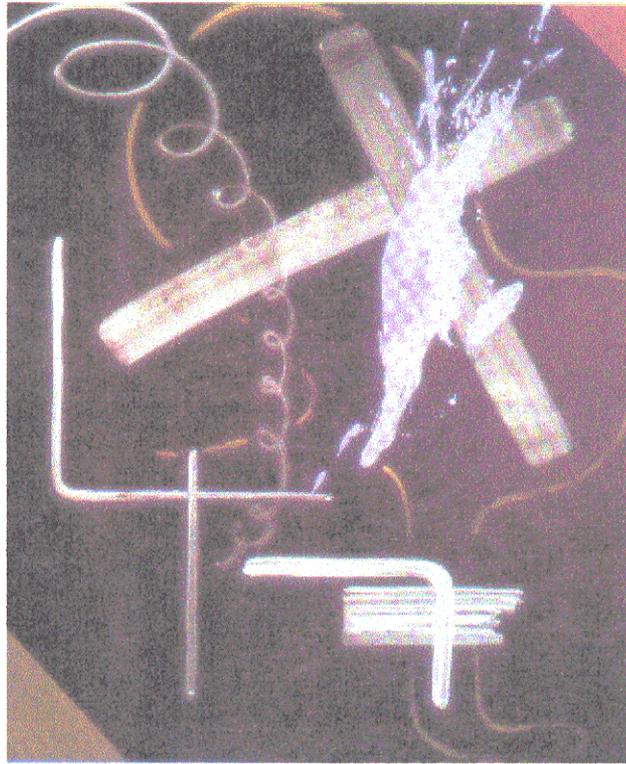
218. Negro. Rojo-Oro I-ditirémbico.  
*Markus Lüpertz*, 1974. Gal.  
Michael Wermer. Colonia



219. Corot "Comida de filósofo" II.  
*Markus Lüpertz*, 1985. Col.  
Wiertz. Vaduz. Liechtenstein



220. Sin título-a partir de Max Ernst. *Sigmar Polke*. 1981. Städtischen. Bonn.

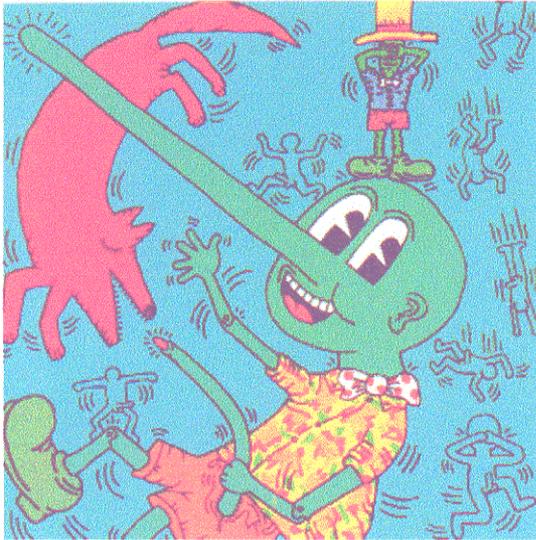


221. Arte Moderno. *Sigmar Polke*. 1968. Col. A. y O. Block. Berlín.

### XXV.3. LA PINTURA ECLÉCTICA POSTMODERNA EN LOS ESTADOS UNIDOS

En la obra del artista norteamericano Keith Haring (1958), como señala Lourdes Cirlot, se puede observar una gran cantidad de formas y signos procedentes de diversas fuentes: elementos de la obra de Paul Klee; figuras de animales distintos como delfines, perros, etc.; elementos procedentes de culturas primitivas; algunas imágenes de los cómics que aluden al *Pop-Art*. Haring también yuxtapone en su obra figuras geométricas, como pirámides, círculos y cruces, y elementos que proceden de las culturas mayas o aztecas. Y, debido a su interés por la dimensión atómica, por los protones, electrones y otras partículas, reúne elementos procedentes de las más avanzadas tecnologías con otras absolutamente primitivas. En su pintura se puede observar también el contacto

con la obra de artistas tan distintos como Léger, Matisse, Frank Stella o Miró.<sup>416</sup> Como ejemplo de la obra de Haring tenemos dos cuadros sin título, uno de 1984 [222] y otro de 1989 [223].



222. Sin título. *Keith Haring*. 1984.  
Gal. Salvatore Ala. Milán.



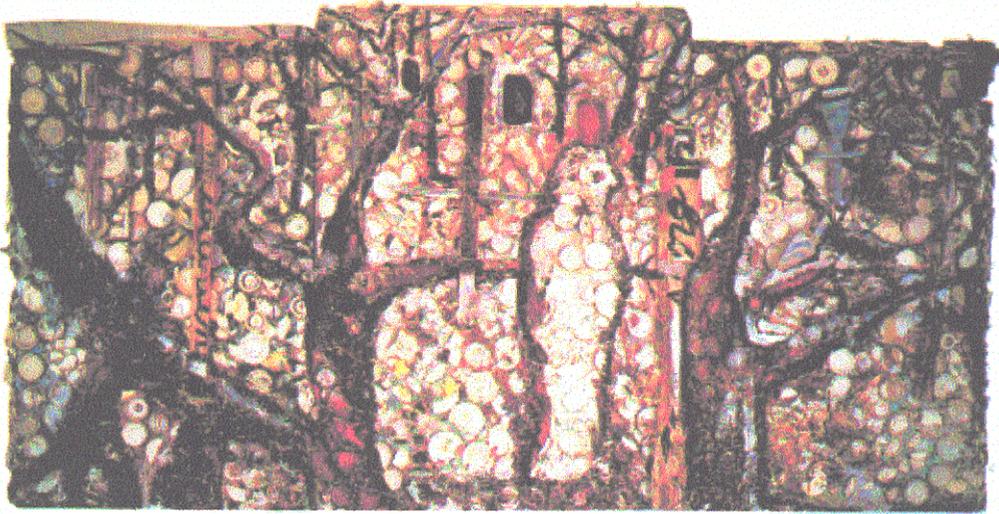
223. Sin título. *Keith Haring*. 1989.  
Gal. Tony Shafrazi. Nueva York.

Otro importante artista representante de la pintura ecléctica postmoderna en Estados Unidos que, según Cirlot, “puede considerarse como un artista prototipo de la postmodernidad pictórica”,<sup>417</sup> es Julian Schnabell (1951). Es un artista, como señala Antonio Manuel Gonzales, “ecléctico en cuanto al estilo y a la técnica”.<sup>418</sup> Con relación a los materiales, Schnabell integra en su pintura trozos de platos rotos, madera, algodón, etc. En cuanto al estilo, se percibe elementos del Renacimiento, Barroco, Manierismo y de la antigüedad clásica y referencias a artistas tan diversos como Picasso, Picabia, Pollock, Joseph Beuys, etc. Yuxtapone, por lo tanto, elementos de la pintura moderna y del pasado más remoto. **El estudiante de Praga** [224] y **Ethnic Type-4** [225] son dos obras en que se puede observar muy bien el eclecticismo de la pintura de Schnabell.

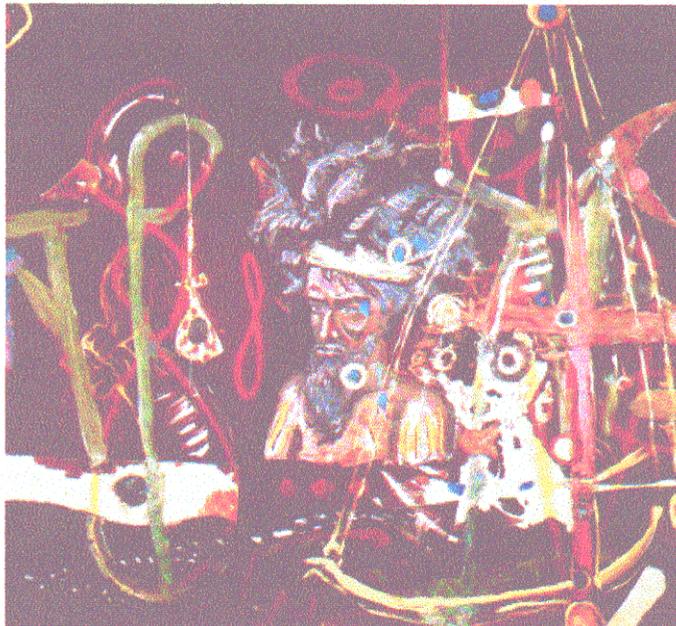
<sup>416</sup> Lourdes Cirlot, *Últimas Tendencias*, pp. 289 y 290.

<sup>417</sup> Ídem, p. 290.

<sup>418</sup> Antonio Manuel Gonzales, op. cit., p. 59.



224. El estudiante de Praga. *Julian Schnabel*. Gal. Pace. Nueva York.



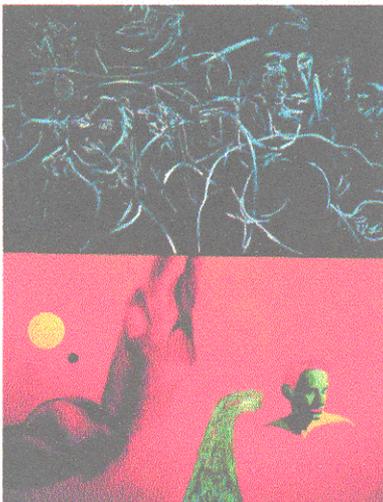
225. Ethnic Type-4. *Julian Schnabel*. 1951. Gal. Pace Nueva York.

Bastante ecléctica es también la pintura de David Salle (1952). Este artista trabaja con una amplia gama de estilos. En su obra podemos encontrar elementos figurativos y abstractos. Según Valeriano Bozal, Salle utiliza elementos del cómic, imágenes *pop* como cuerpos femeninos desnudos en posiciones eróticas y

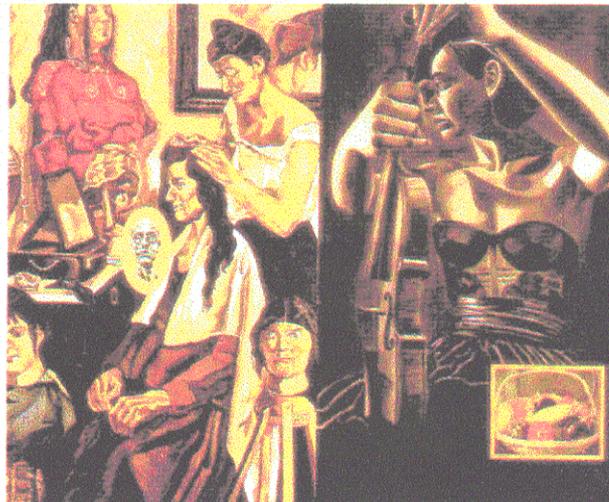
elementos procedentes de obras de artistas como Picabia, Géricault, Courbet, Solana o Giacometti.<sup>419</sup> Esta variedad estilística se puede comprobar en obras como: **Frutero** [226], en que el frutero está resuelto de una forma casi academicista y las figuras humanas con pinceladas lineales casi como dibujo; **Zeitgeist Painting Nr. 4** [227], en que el lienzo está dividido en dos, como si fueran dos pinturas con estilos completamente distintos: en la parte de arriba, las formas son conseguidas con pinceladas lineales, y, en la de abajo, la pintura es realista mezclada con elementos abstractos; y **La Peinadora** [228], que también son dos cuadros en uno con estilos totalmente distintos, y, dentro de uno de ellos, Salle pinta un recuadro con una naturaleza muerta.



226. **Frutero.** *David Salle.* 1982. Gal. Mary Boone. Nueva York.



227. **Zeitgeist Painting Nr. 4.** *David Salle.* 1982. Col. Saatchi. Londres.



228. **La peinadora.** *David Salle.* 1987. Col. R. J. Leary. Sharon, Connecticut.

<sup>419</sup> Valeriano Bozal, op. cit., 16 y 17.

Otro artista ecléctico norteamericano y que se encuentra más precisamente dentro de la corriente *Pattern & Decoration*, surgida en Estados Unidos en la década de los ochenta, es Robert Kushner (1949). En su pintura se puede observar elementos orientales, formas humanas y vegetales y un intenso decorativismo. El eclecticismo de su obra se puede ver en el cuadro **Hazte a la mar** [229], que consiste en pintura acrílica sobre *collage* de telas, donde se puede observar una variedad de grafismos bajo un cuerpo desnudo y otras formas resueltas con pinceladas lineales.



229. **Hazte a la mar.** *Robert Kushner.* 1983. Gal. Holly Solomon. Nueva York.

Frank Stella es un artista que ya hemos estudiado cuando tratamos de las segundas vanguardias. Su obra ha sido parte de la corriente norteamericana de la Nueva Abstracción. Sin embargo, su pintura posteriormente fue teniendo cambios radicales y ha pasado por varias etapas distintas, llegando al eclecticismo. En sus obras más recientes, presentadas en una exposición retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se puede observar claramente este eclecticismo. En **Salta nel mio sacco! (4x)** [230], Stella mezcla elementos informales, obtenidos a través de pinceladas sueltas y gestuales, con elementos geométricos. En los cuadros **Hooloomooloo 1, 2 y 3** [231] también mezcla lo geométrico con lo informal, pero utiliza también una variedad de grafismos distintos. Además, en esta serie, al contrario de otras obras suyas, la pintura es plana sin relieve y volúmenes reales, pero cuando estamos lejos de las obras nos dan la impresión que existen realmente los relieves y volúmenes, lo que alude al

Arte Cinético, más precisamente al *Op-Art*. No podemos dejar de destacar que Stella es un pintor ecléctico también en cuanto a la técnica y a los materiales, pues trabaja con diversos tipos de técnicas como, por ejemplo, la corrosión del grabado en metal que mezcla con las técnicas pictóricas tradicionales y utiliza materiales como madera, metales, telas, etc.



230. Salta nel mio sacco! (4x). *Frank Stella*. 1984.



231. Hooloomooloo, 1, 2, 3. *Frank Stella*. 1994. Col. Robert y Jane Meyerhoff.

## XXV.4. LA PINTURA ECLÉCTICA POSTMODERNA EN ESPAÑA

Uno de los más significativos artistas de la actualidad en España y que rápidamente ha conseguido proyección internacional es Miquel Barceló (1957). Su pintura se destaca también por el eclecticismo, que se caracteriza por una gran variedad de estilos que utiliza. Barceló divide su tiempo entre Felanix (Mallorca), su tierra natal, París y Mali, donde también recoge elementos para su producción. Según Lourdes Cirlot, muchos elementos estilísticos del pasado se perciben en su obra como, por ejemplo, de “la tradición barroca española e incluso la obra de Goya”.<sup>420</sup> Y Enrique Juncosa señala que sus cuadros **Mapa de Carn (Mapa de Carne)** y el homenaje a Marcel Duchamp **Nu pujant escales (Desnudo subiendo escaleras)** [232]:

*se caracterizan por su eclecticismo, su colorido brillante, contrastado y expresionista, la dinamización de la pincelada, la imagen plana sin perspectiva, y la agresividad radical de sus formas y motivos bestiales – animales defecando, vomitando, peleándose, convirtiéndose en máquinas...- mezclas de manchas, **drippings** y líneas quebradas. Son trabajos también inudablemente urbanos y herederos de cierta tradición surrealista.*<sup>421</sup>



232. Nu pujant escales. *Miquel Barceló*. 1982. Gal. Antoni Estrany. Barcelona.

<sup>420</sup> Lourdes Cirlot, **Las Últimas Tendencias Pictóricas**, p. 43.

<sup>421</sup> Enrique Juncosa, “De Rerun Natura” in Catálogo de la exposición **Miquel Barceló 1984 – 1994**, IVAN Centre del Carne, Valencia, 2 de febrero a 23 de abril de 1995, p. 11.

Además de los elementos estilísticos ya mencionados, en la obra de Barceló se pueden observar también elementos de la abstracción, sobre todo del Informalismo, por sus pinceladas sueltas y gestuales. Otros ejemplos de la pintura de este artista son **Big Spanish Dinner** [233] y **The Way of the Rabbit** [234].



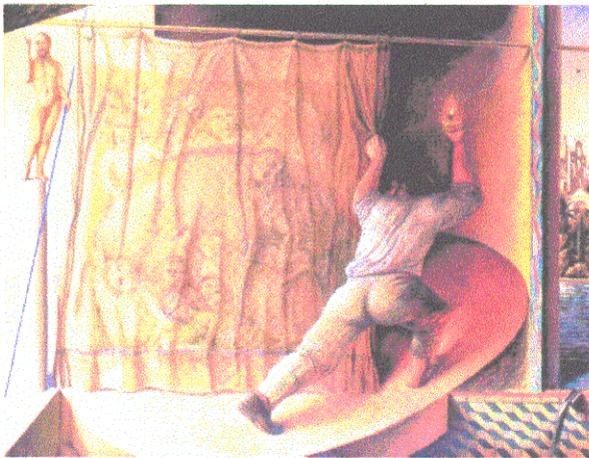
233. **Big Spanish Dinner.** *Miquel Barceló.* 1985. Museo Español de Arte Contemporáneo.



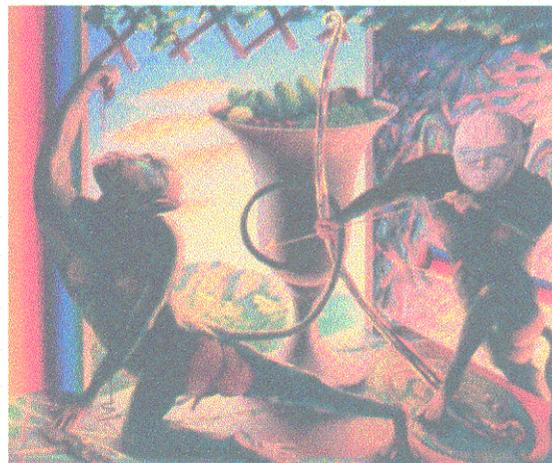
234. **The way of the Rabbit.** *Miquel Barceló.* 1987. Gal. Fernando Alcolea. Barcelona.

Otro artista postmoderno español que también es muy ecléctico en cuanto al estilo y a sus temas es Guillermo Pérez Villalta. En sus obras, Villalta aborda

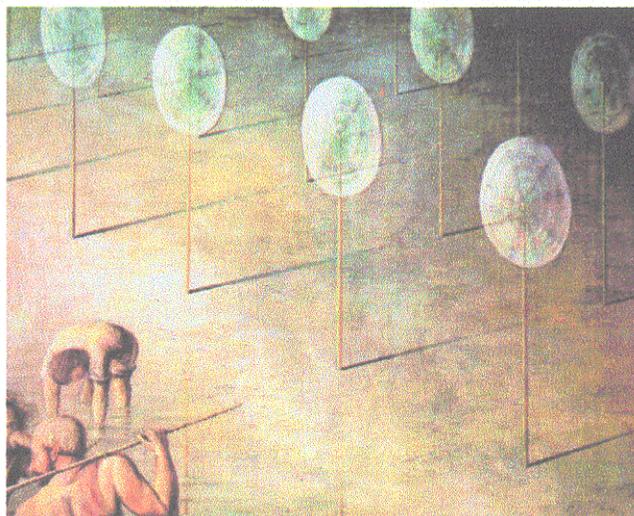
temas religiosos, mitológicos, de su propia autobiografía y otros más conocidos de la iconografía artística. Utiliza también una amplia gama de estilos que va desde la antigüedad clásica hasta elementos del arte de las vanguardias. En algunos de sus cuadros se percibe algo del Surrealismo o de la pintura metafísica de De Chirico como en **El rumor del tiempo** [235]. Otros ejemplos de su obra son **Finge fingiendo** [236] y **La energía del viento** [237]. En este último, las figuras humanas están pintadas de forma muy realista, mientras que las aspas de las turbinas de viento parecen una pintura de vanguardia, casi abstracta.



235. **El rumor del tiempo.** *Guillermo Pérez Villalta.* 1984. Col. particular. Madrid.



236. **Finge fingiendo.** *Guillermo Pérez Villalta.* 1982. Col. particular. Madrid.



237. **La energía del viento.** *Guillermo Pérez Villalta.* 1990. Gal. Soledad Lorenzo. Madrid.

## XXV.5. OTROS EJEMPLOS DE ECLECTICISMO ESTILÍSTICO EN LA PINTURA POSTMODERNA

Cuando hemos estudiado el arte de las segundas vanguardias, más precisamente el Informalismo Europeo, hemos visto que el artista belga Pierre Alechinsky, en la década de los sesenta ya realizaba el eclecticismo estilístico en su pintura, pues divide sus cuadros en diferentes zonas en las cuales pinta con formas distintas (**Bajo el fuego** [146]). Además del Informalismo se puede observar también en su pintura algo de Surrealismo. Aunque este artista haya empezado su pintura ecléctica en la época de transición de las segundas vanguardias al postmodernismo, como hemos visto, ha seguido posteriormente en la misma línea. Por este motivo, podemos considerarlo como un pintor ecléctico contemporáneo a los postmodernos.

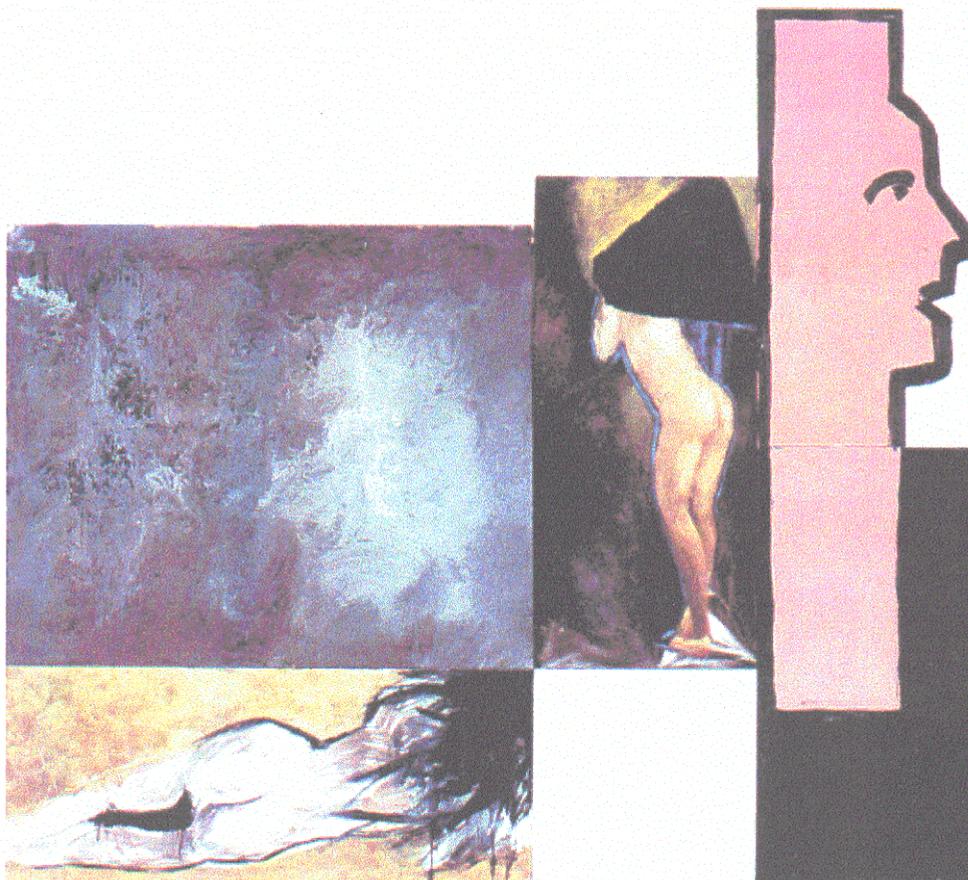
Otro importantísimo ejemplo de eclecticismo estilístico en la pintura postmoderna es la obra de los artistas rusos, nacidos en Moscú, Vitaly Komar (1943) y Aleksander Melamid (1945). En 1965, se conocen en la Academia de Bellas Artes de esta ciudad y deciden convertirse en un dúo artístico. En 1978, como emigrados judíos, llegan a Israel y, a partir de 1979, se trasladan a Nueva York. En su obra no hay límites estilísticos. Son de los artistas más eclécticos de la pintura postmoderna. Entre los estilos que se puede observar en su obra, se encuentran, por ejemplo, el abstracto geométrico, el informal, el expresionista, el renacentista, la pintura bizantina, el arte propagandístico soviético, el realismo socialista y muchos elementos del arte de las vanguardias. Suelen pintar dípticos o polípticos, en los cuales cada parte tiene un estilo totalmente distinto de las otras. Esta mezcla se puede ver en el detalle de **Invierno en Moscú, 1977** [238], que es un políptico que consiste de 26 paneles, cada uno pintado con un estilo distinto, y en el detalle de **Yalta, 1945** [239], que es otro políptico formado por 36 paneles y, como el anterior, cada panel está pintado con un estilo diferente.<sup>422</sup>

Komar & Melamid, tal como Francesco Clemente, en algunas de sus obras, David Salle, también en parte de su obra, y Pierre Alechinsky, por ejemplo,

---

<sup>422</sup> Komar & Melamid, "Toda la individualidad es la suma de la tradición", entrevista a José Lebrero Stäls, *Lapiz* – Revista mensual de arte, n° 46, Diciembre, 1987, pp. 18 a 24.

realizan una pintura ecléctica que sigue el principio de la parataxis que ya hemos tratado anteriormente, pues, al trabajar con estilos variados en diferentes partes de sus cuadros, los están dividiendo en bloques de significaciones distintas.



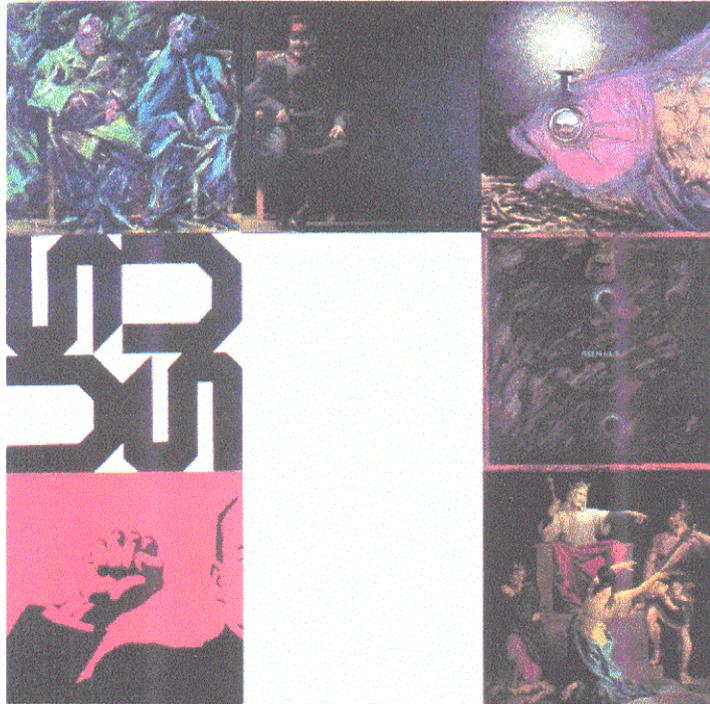
238. Invierno en Moscú, 1977. Komar & Melamid. 1986-1987.

Otro artista ecléctico, cuya obra también sigue el principio de la parataxis, es el pintor francés Louis Cane (1943). Según Philippe Andre Rihoux, Cane utiliza una gran variedad estilística como el arte americano de los años cincuenta, la obra de Matisse, de Cézanne, la pintura china y elementos de la obra de pintores del Renacimiento.<sup>423</sup> El propio artista declara que utiliza elementos estilísticos de Piero de la Francesca, de Giotto, Brunelleschi, Uccello “y a otros creadores del Renacimiento italiano como punto de apoyo para sustraerme a las influencias

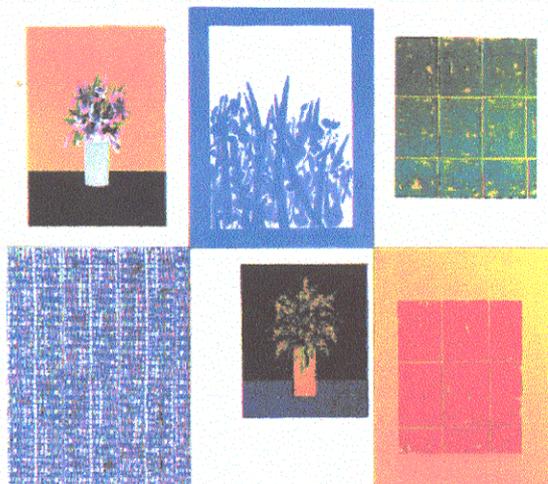
---

<sup>423</sup> Philippe Andre Rihoux, “Louis Cane – pintor ecléctico”, **Guadalimar** – Revista mensual de las artes, n° 45, octubre, 1979, p. 27.

minimalistas”.<sup>424</sup> Ejemplos de su obra son los cuadros titulados **Vive la France** [240 y 241] donde aparece claramente su eclecticismo. Cane divide estas obras en varios recuadros en los que trabaja con distintos estilos. Yuxtapone naturalezas muertas con pinturas abstractas tanto geométricas como informales. En otras partes de los cuadros utiliza la palabra como elemento pictórico.



239. Yalta, 1945. *Komar & Melamid*. 1986-1987.



240. *Vive la France*. *Louis Cane*. 1989.



<sup>424</sup> “Los tres ángeles”, texto del artista en el Catálogo Kunsthalle Bielefeld, abril, 1976. p. 201. Citado por Philippe Andre Rihoux en el artículo mencionado en la nota anterior.



241. *Vive la France*. *Louis Cane*. 1989-1990.

La obra de Georg Dokoupil (1954), nacido en Checoslovaquia y ligado a la pintura alemana – ha sido profesor en la Academia de Düsseldorf en 1983 y 1984 –, es también un importante ejemplo de eclecticismo estilístico en la pintura postmoderna. Dokoupil, según Valeriano Bozal, utiliza elementos estilísticos tan diversos como del surrealismo de Dalí, de Max Ernst y de otros surrealistas; elementos del *Pop-Art*, como estampas populares producidas industrialmente; elementos del arte ingenuo y del arte primitivo.<sup>425</sup> En el cuadro titulado **El alma** [242], en el primer plano se puede observar una figura humana resuelta como si fuera una estampa, pero el fondo del cuadro no tiene nada que ver con el primer plano y parece otra pintura distinta que se entremezcla con la del primer plano. En **Una mano pacífica rodeada de formas** [243] se puede observar claramente

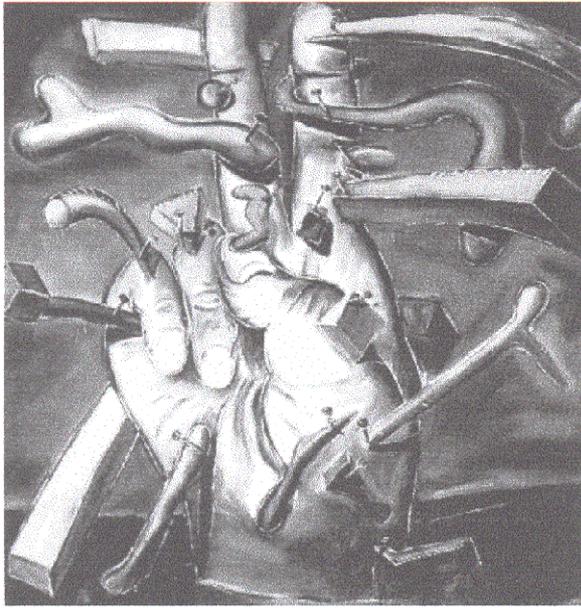
<sup>425</sup> Valeriano Bozal, op. cit., pp. 18 y 19.

elementos surrealistas, y **Pequeño Jesucristo de la Santa Cruz** [244] es una obra ingenua.

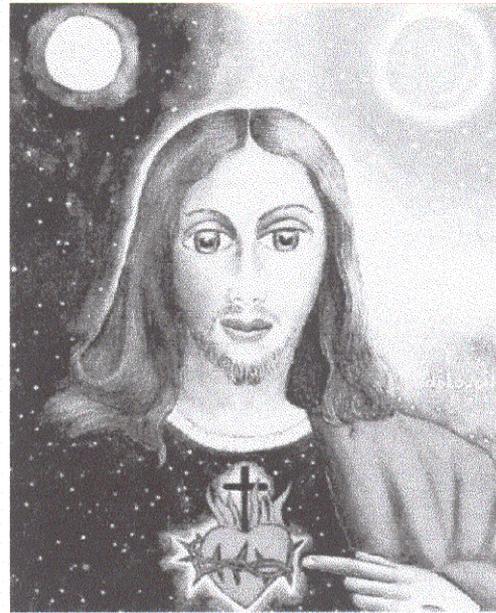


242. El alma. *Jiri Georg Dokoupil*. 1986. Col. del artista.

Además de estos, existen muchos otros pintores eclécticos postmodernos. A muchos no los hemos mencionado porque, como se trata de la pintura de la actualidad, no existe todavía una bibliografía muy amplia, y algunos no fueron todavía estudiados. Por este motivo, en esta parte de nuestra investigación, nos hemos valido también de catálogos, entrevistas y artículos de periódicos y revistas. Sin embargo, creemos que los ejemplos que hemos utilizado son de las obras de pintores de los más significativos y de los que han tenido un reconocimiento más rápido por parte de la teoría y de la historiografía artística contemporánea. De este modo, creemos que hemos ofrecido un panorama general del eclecticismo estilístico en la pintura postmoderna y demostrado que es una de sus más importantes características.



243. Una mano pacífica rodeada de formas.  
*Jiri Georg Dokoupil.* 1982.  
Col. Schürmann Herzogenrath.



244. Pequeño Jesucristo de la Santa Cruz.  
*Jiri Georg Dokoupil.* 1987. Galería  
Leyendecker. Santa Cruz de Tenerife.

## XXV.6. RELACIONES ENTRE LA PINTURA ECLÉCTICA POSTMODERNA Y LA CULTURA EN GENERAL DEL PERÍODO

La tradición del pluralismo estilístico y la inexistencia de un estilo unitario de época, que persisten en la época postmoderna, provienen, como hemos visto, ya desde el siglo XIX que fue cuando empezó la proliferación de los “ismos” que caracterizó también el arte de las vanguardias. Sin embargo, este pluralismo no fue siempre igual. En el siglo XIX fue historicista, pues fue marcado por un *revival* de estilos históricos que duró hasta la época del Modernismo. Pero en la época de las vanguardias, tanto de las primeras como de las segundas, el pluralismo deja de ser historicista, pues fue determinado por los nuevos estilos surgidos entonces, que no se mezclaban, pero convivían paralelamente. En la postmodernidad, empero, el pluralismo vuelve a ser historicista, pues fueron

revividos todos los estilos conocidos incluso los más recientes de las vanguardias que , en esta época, ya hacen parte del pasado y de la historia.

Además del pluralismo, en la segunda mitad del siglo XIX, como también hemos visto, empieza el eclecticismo con las mezclas y fusiones de todos los estilos conocidos, tanto de los revividos como de los surgidos en la época. Este eclecticismo se interrumpe en las vanguardias, cuyos estilos surgían, pero no se mezclaban entre sí. Sin embargo, en el período postmoderno, este fenómeno vuelve a ocurrir nuevamente.

Estos fenómenos, en la época postmoderna, fueron causados, en parte, por los mismos factores que han causado el pluralismo y el eclecticismo decimonónicos como los conflictos generados por la existencia simultánea del Neoclasicismo y del Romanticismo que marcaran la heterogeneidad de la cultura hasta nuestros días y son los orígenes de la imposibilidad de existencia de un estilo unitario de época. Sin embargo, cada período tiene sus particularidades. Por lo tanto, existen también factores más específicos que determinaron estos fenómenos en el postmodernismo.

Hemos visto que en la época hay una gran explosión en el desarrollo de las comunicaciones con los avances de la informática y las transmisiones via satélite, que permite la información prácticamente instantánea de lo que ocurre en las más remotas partes del mundo y, con esto, aproxima las diferentes culturas, aumentando aún más el intercambio entre ellas.

A partir de la década de los sesenta, con el abaratamiento de los costos de la aviación, obtenidos por los avances tecnológicos, hubo un gran incremento en los transportes aéreos, pues se multiplicaron las líneas continentales e intercontinentales. Este factor es responsable por el cada vez más rápido desplazamiento de los artistas y productores de cultura por las diversas partes del planeta, lo que influye en el autoconocimiento universal y en el intercambio cultural. Y, junto con el avance en las comunicaciones, ha sido un factor importante para que la época postmoderna haya podido abarcar la totalidad de la cultura existente en el mundo, tanto pasada como presente y de sus más recónditas partes, y de este modo, ha influenciado directamente el surgimiento del eclecticismo.

Pero, por otro lado, como ya nos hemos referido, los progresos científicos y tecnológicos no fueron solamente positivos. Existieron avances de consecuencias desastrosas como los experimentos termonucleares que posibilitaron la bomba H, capaz de destruir completamente el planeta, y los experimentos de la ingeniería genética, capaz de producir fenómenos indeseables como la clonación de seres humanos y la formación de seres híbridos y monstruosos. Estos factores pueden haber causado un descrédito y una desilusión con respecto al progreso y al futuro, conceptos a los cuales la modernidad vinculaba su cultura.

Las transformaciones políticas fueron también de gran importancia para los cambios culturales. El hundimiento de los regímenes marxistas europeos y el fracaso del sistema de bienestar social de las economías liberales pueden haber causado también una desilusión en relación a la idea de progreso social y humano ofrecido por ambos modelos. Este factor, aliado al descrédito y la incertidumbre respecto a los avances científicos y tecnológicos, puede haber sido decisivo para que el arte y la cultura abandonase la idea de progreso y futuro y se volviera al pasado y a culturas regionales, minoritarias e, incluso, primitivas como se ha podido observar en las pinturas del norteamericano Keith Haring, del checo Dokoupil y del italiano Mimmo Paladino. Sin hablar del propio fracaso interno de las vanguardias, cuyo proceso de incesante búsqueda de lo nuevo, vinculado al concepto de progreso y de futuro, se ha convertido en rutina, en tradición y en un nuevo academicismo que se ha agotado por sí mismo.

Por lo tanto, todos los factores arriba mencionados han contribuido, en su conjunto, al aumento de la diversidad, de la heterogeneidad y del hibridismo de la cultura postmoderna que se han expresado a través del pluralismo historicista y del eclecticismo estilístico, fenómenos que se manifiestan en prácticamente todos los aspectos de la cultura, incluso en el cine, conforme ha mencionado Andreas Huyssen.

En el área del pensamiento, si no se puede hablar de la existencia de un eclecticismo filosófico, como en los otros períodos eclécticos, tampoco se puede hablar de un pensamiento unitario y homogéneo, pues, conforme ha señalado Picó, es tan fragmentario y heterogéneo como la propia postmodernidad, no existiendo acuerdo entre los pensadores, llegando a ser conflictivo y contradictorio.

Con respeto a las artes no plásticas, hemos estudiado la literatura y la música y comprobado la existencia de *revivals* y mezclas estilísticas en estos sectores culturales, sobre todo en la música en donde, como hemos visto, el eclecticismo se manifiesta con gran fuerza y profusión.

En la arquitectura, hemos visto que, de la misma forma que en los otros períodos eclécticos, es el campo artístico donde más se manifiesta el revivalismo y el eclecticismo estilístico. Y, en la escultura, si estas características no se manifiestan con la misma intensidad que en las otras artes, también existen ejemplos importantes de historicismo y de mezclas y fusiones de distintos estilos.

Además de las tradicionales manifestaciones del arte plástico, el eclecticismo se ha manifestado también en el arte de desmaterialización del objeto artístico que fueron las nuevas propuestas artísticas surgidas en las segundas vanguardias. También en los campos del diseño y de la fotografía artística, sus creadores han retomado estilos del pasado y los han mezclado y fusionado indiscriminadamente.

En la pintura, que es el objeto de nuestra investigación, el eclecticismo estilístico, en vista de todos los ejemplos que hemos aportado, se manifiesta de forma tan importante que sólo puede ser superado, en número de ejemplos, por la arquitectura. Por esta razón, podemos decir que, aunque no sea la única característica de la pintura postmoderna, pues el pluralismo historicista tiene también su protagonismo, es, sin duda, una de las más importantes. Y, por todo lo que hemos visto, comprobamos también que este fenómeno, tal como en los otros períodos eclécticos, no se manifiesta de forma aislada en la pintura, pues la actitud ecléctica es una característica que abarca prácticamente toda la cultura postmoderna.

Y, si el eclecticismo y fenómenos como la vuelta al pasado y al objeto artístico son características generalizadas y que se han manifestado con tal fuerza en la cultura postmoderna y no una particularidad de un sólo campo artístico; y, si los factores que los han determinado son también fuertes y variados como los que hemos expuesto; considerarlos como artificios del sistema mercadológico para restablecer el consumo de arte en las galerías, como sostienen algunos autores, es ver apenas una pequeña parte de la cuestión y no toda su complejidad. Según Vicente Aguilera Cerni, por ejemplo, la

transvanguardia y otras tendencias de la pintura postmoderna han surgido como “un esfuerzo para la reactivación comercial del cuadro de caballete” y como una salida para restablecer el mercado de arte y la obra como mercancía contra las que las manifestaciones de desmaterialización del objeto artístico se habían rebelado.<sup>426</sup> Ahora bien, estamos de acuerdo en que el mercado se haya aprovechado de la situación para vender más, pues es evidente que vender cuadros o cualquier otro tipo de objeto concreto es más fácil que obtener ganancias a través de otros tipos de manifestaciones. Pero la condición de producto vendible o de mercancía no es una particularidad exclusiva del arte y de la pintura postmodernas, pues sabemos que los grandes maestros de las vanguardias han ganado mucho dinero con la valoración de sus obras por el mercado.

Estamos de acuerdo también que la postura crítica de los movimientos de desmaterialización del objeto artístico en reacción al arte como mercancía y en contra de la sociedad de consumo en general, que transforma todo en productos vendibles, fue una actitud loable y necesaria para el debate de las cuestiones artísticas y culturales. Pero tampoco sus manifestaciones dejaron de ser, de un modo u otro, comercializables. Christo, uno de los más importantes artistas representantes del *Land Art*, por supuesto, no vende los empaquetamientos que realiza en edificios y monumentos públicos, pero sus proyectos son vendidos como cuadros en el gran circuito comercial de arte, como se ha podido comprobar recientemente en las últimas ediciones de Arco y de Estampa. Los clavos con los

---

<sup>426</sup> Vicente Aguilera Cerni, *Textos, Pretextos, Notas – Escritos escogidos 1953-1987*, Tomo 2, pp. 133 y 134.

¿Porque surgió esta propuesta?[la transvanguardia] En primera instancia, brotó (al igual que la “pintura-pintura” y otras subtendencias) como salida a la situación creada por las corrientes “alternativas” del arte, históricamente reciente, caracterizadas por su desvinculación del objeto artístico tradicional, desmaterializándolo (caso del “arte conceptual”) o manifestándose en contextos inusuales (“happenings”, “performances”, “body art”, etc.) que explícitamente impugnaban el arte concretado en objetos, en cuadros y esculturas comercializables. Entonces, resulta inevitable relacionar estas tensiones con la espectacular crisis internacional del mercado artístico.

Consiguientemente, la “transvanguardia” ha venido siendo un esfuerzo para la reactivación comercial del cuadro de caballete que se vende y se compra (es curioso que no se haya hablado para nada, de un eventual “transvanguardismo” escultórico) [pero, en la escultura postmoderna, como hemos visto, es posible observarse muchas características comunes a la pintura]. Del mismo modo, la propia denominación declara ampararse en las vanguardias históricas. O dicho de otra manera: mientras las corrientes precedentes se esforzaron para ofertar innovaciones, en este caso no se trataba de “inventar” nada. Era un glosar y “recuperar lo ya hecho, lo que tuvo legítimo papel histórico y fue luego desplazado por la implacable dinámica de lo “nuevo”.

cuales Chris Burden ha sido clavado en el techo de su coche en una manifestación de *Body Art*, que ya hemos mencionado cuando tratamos esta tendencia, fueron posteriormente montados en una base de terciopelo rojo y vendidos por una alta suma en una galería de Nueva York.<sup>427</sup> En resumen: la posibilidad de transformarse en mercancía no es una peculiaridad exclusiva del arte y de la pintura postmoderna. Y, como hemos visto a lo largo de esta parte de nuestra investigación, son muy variados y complejos los factores que han determinado sus características. Por lo tanto, no es posible atribuir su existencia solamente a una imposición artificial del mercado. Pues si fuera así, el arte y la pintura postmodernos no permanecerían por tanto tiempo con las mismas características, pues la sociedad de consumo también se cansa rápida y fácilmente de los productos “de la moda”, que, por este motivo, muy pronto el mercado debe sustituirlos por otros que serán consumidos en su lugar. Y las principales características de la pintura y del arte postmodernos tampoco se encontrarían en todos los sectores de la cultura de la postmodernidad.

---

<sup>427</sup> Suzi Gablik, op. cit. p. 47.

---

## CONCLUSIONES

---

## CONCLUSIONES

Los objetivos de este trabajo de investigación consistieron, conforme hemos señalado en la introducción, en estudiar el eclecticismo estilístico en la pintura en épocas en que este fenómeno fuese una de las características más importantes o dominantes de este campo artístico. Estas épocas, como hemos visto, son el período helenístico, la segunda mitad del siglo XIX y el postmodernismo. Una vez establecidos estos períodos, nuestras propuestas fueron comparar la pintura estilísticamente ecléctica de todos ellos a fin de descubrir semejanzas y diferencias; comparar la existencia de la pintura ecléctica con otros fenómenos ocurridos en estas épocas a fin de examinar si existieron causas y factores semejantes que han llevado estos períodos al eclecticismo; y comparar la pintura ecléctica con otras manifestaciones artísticas y culturales con la finalidad de examinar si este fenómeno fue una manifestación sólo de la pintura o también ha existido en otros campos artísticos y culturales.

En nuestra hipótesis principal, hemos planteado que uno de los factores que han conllevado al eclecticismo fue la inexistencia de un estilo unitario de época y la no formación de estilos nuevos con estéticas excluyentes entre sí. En las hipótesis secundarias, hemos planteado, en primer lugar, que el eclecticismo en la pintura de los tres períodos no era un fenómeno aislado de los demás campos culturales y que, por ello, se encontraría en toda la cultura en general. En segundo lugar, que el surgimiento del fenómeno se debía a factores y causas semejantes que han ocurrido en los tres períodos. Partiendo de estos planteamientos, el estudio y análisis del tema nos han llevado a las siguientes conclusiones.

El término eclecticismo, como hemos visto, tuvo su origen en la filosofía, pero ha evolucionado y puede abarcar cualquier materia. En cuanto a su significado, que, originariamente, era *seleccionar, elegir, escoger*, ha evolucionado también y pasó a designar *conciliación y combinación* de lo seleccionado, lo escogido o lo elegido. De este modo, es el término más

adecuado para designar la actitud de cualquier actividad que combine, mezcle, fusione o yuxtaponga elementos distintos u opuestos. Por este motivo, es también el término más adecuado para designar la pintura que combina, mezcla, fusiona o yuxtapone estilos distintos o contradictorios.

El eclecticismo, conforme hemos visto, puede estar en el origen de un estilo cuando sus elementos formadores proceden de fuentes diversas. Cuando estos elementos se sedimentan en un lenguaje formal homogéneo y no se puede ya vislumbrarlos de forma aislada, el movimiento se convierte en estilo y deja de ser ecléctico y su eclecticismo inicial ya no tiene la misma importancia que ha tenido en su formación, como, por ejemplo, los casos del Renacimiento y del Cubismo.

Pero, aunque los estilos artísticos puedan ser originados por una diversidad de elementos distintos, el eclecticismo en sí mismo no puede ser considerado un estilo. Los elementos formadores de un movimiento artístico, para que este se convierta en estilo, deben cristalizarse en un lenguaje formal homogéneo, conforme ha señalado Ursula Hatje. No obstante, este fenómeno de formación estilística no ha ocurrido en el período helenístico, en la segunda mitad del siglo XIX y en el postmodernismo de modo que el eclecticismo perdiera su importancia como una de las características más fuertes de época. En estos tres períodos, con excepción de la segunda mitad del siglo XIX, en que surgió el Impresionismo y las investigaciones de los postimpresionistas, que se sumaron a la diversidad de la época y contribuyeron con sus elementos al eclecticismo del Modernismo, no existieron formaciones de estilos. Y, en ninguno de ellos, sin excepción, hubo la formación de un estilo unitario "de época" con un lenguaje homogéneo y sistemático. Durante el tiempo que transcurrieron, lo que caracterizó, de forma importante y predominante, las actividades culturales y artísticas fueron: el pluralismo, que casi siempre fue historicista, pues fue formado por la vuelta y el *revival* de estilos pasados con excepción del Modernismo en que a los estilos revividos se sumaron los estilos surgidos entonces; y el eclecticismo formado por la mezcla, fusión y yuxtaposición de todos los estilos existentes. Además, en las definiciones de eclecticismo en arte que hemos citado en la primera parte de esta investigación, hemos visto que todos los autores mencionados no se refieren al eclecticismo como un estilo artístico. Joan Sureda y Ana María Guasch definen el

eclecticismo como "principio estético" y como "valor estético". Frederico Moraes se refiere a él como un "comportamiento" que ocurre cuando no se forman nuevas corrientes estéticas. Y, para Herbert Read, es una actitud en arte. El eclecticismo, por eso y por todo lo que hemos visto, no es un estilo artístico y la mejor manera de definirlo es como una **actitud en arte**, conforme lo señalado por Herbert Read.

A lo largo de nuestra investigación, hemos percibido que a veces los conceptos de eclecticismo, pluralismo e historicismo son confundidos y utilizados como si fuesen lo mismo. No obstante, con base en conceptos de autores como Ferrater Mora, Juan Eduardo Cirlot, Marchán Fiz y Arnold Hauser, hemos desarrollado las diferencias entre estos tres conceptos. Aunque, como ya hemos dicho, en un sentido más amplio, el eclecticismo puede encontrarse dentro del pluralismo por utilizar varios elementos, en el sentido más estricto se diferencia de este porque mezcla o fusiona los elementos. En el pluralismo, conforme lo señalado por Juan Eduardo Cirlot, las "unidades múltiples" o los distintos elementos que lo forman son irreductibles entre sí y no se relacionan mutuamente como el caso de las vanguardias, en que varios estilos y movimientos artísticos han coexistido en un mismo período, pero con estéticas excluyentes entre sí, cuyos elementos no se mezclaban y no se fusionaban. Cada tendencia seguía su propio proceso paralelamente a las otras. Hubo, por lo tanto, en este caso, un pluralismo no historicista, pues todos los estilos eran nuevos, y no ha existido eclecticismo.

La diferencia entre eclecticismo e historicismo, como hemos visto, fue establecida por Marchán Fiz basada sobre conceptos de Hegel. Mientras el historicismo de los neos y *revivals* se caracteriza por una fidelidad semántica al pasado, en el eclecticismo, el artista, a través de su subjetividad, utiliza los elementos del pasado a su propio modo y los mezcla y combina con amplia libertad. El eclecticismo sólo tiene en común con el historicismo la recolección de los elementos históricos, pero los utiliza de forma distinta, no simplemente reviviendo un estilo antiguo y sí mezclando los elementos estilísticos en una nueva obra que trasciende las fuentes históricas utilizadas. El eclecticismo, al contrario que el historicismo, no es una interpretación pasiva de los estilos históricos ya que el artista manipula los elementos al servicio de su propia creación. Por lo tanto, pluralismo, historicismo y eclecticismo, aunque sean

fenómenos que coexistan en un mismo periodo cultural – y el pluralismo puede ser también historicista -, tienen conceptos, definiciones y características que son muy distintos.

La dificultad de comprender estas diferencias se debe en parte a que el eclecticismo estilístico, en todos los periodos que hemos estudiado, ha venido siempre acompañado de un pluralismo historicista que a veces lo precedía y otras veces convivía paralelamente a él. En el periodo helenístico todos los estilos conocidos han convivido al mismo tiempo sin mezclarse entre sí antes de empezar el eclecticismo. Además, en esta época, ha existido otro fenómeno muy similar al historicismo que fue la actividad de copiar las obras maestras del pasado.

El siglo XIX, que estilísticamente, como hemos visto, empieza en la segunda mitad del XVIII, ya desde esta época está marcado por el pluralismo historicista con el surgimiento del Neogótico e, incluso, con el Neoclasicismo que fue muy importante para la época. Además de estos, muchos otros neos y *revivals* de estilos pasados han existido durante este siglo. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX hay también una excepción en relación a los otros periodos eclécticos, como también hemos mencionado. Al pluralismo historicista se ha sumado otro tipo de pluralismo no historicista con la convivencia al mismo tiempo de los nuevos estilos surgidos durante el siglo como el Romanticismo y el Realismo. Y a partir de su segunda mitad, han surgido también el Impresionismo y las investigaciones de los postimpresionistas que se sumaron también al pluralismo ya existente sobre todo en la época del Modernismo.

El postmodernismo tampoco está marcado solamente por el eclecticismo, pues hubo también en esta época un *revival* de estilos antiguos en la arquitectura; y la pintura ha revivido varios estilos de las vanguardias, conforme hemos visto. El pluralismo historicista, por lo tanto, es un fenómeno común a todas las épocas en que el eclecticismo ha existido como característica importante, pero es un fenómeno distinto y que no puede ser confundido con este.

El historicismo es consecuencia, entre otros factores, de un interés generalizado por la Historia. Y este fue un fenómeno que ha ocurrido del mismo modo en todas las épocas eclécticas. En el periodo helenístico, surgen las compilaciones de índices, resúmenes de toda la literatura existente y de todos los

documentos históricos. En el siglo XIX, el descubrimiento de la Historia ocurrió a través de las investigaciones de los historiadores y de las excavaciones que fueron acompañadas de publicaciones de libros de Historia. En el período postmoderno, el historicismo que se ha desarrollado en el principio del eclecticismo, como ha señalado Jencks, fue acompañado también por varias publicaciones importantes de libros sobre la arquitectura pasada. Este, por lo tanto, es un fenómeno que acompaña la vuelta a los estilos pasados y que coincide en los tres periodos estudiados. El historicismo, acompañado por este interés generalizado por la Historia, es también un factor que ha contribuido a la formación del eclecticismo.

El eclecticismo del periodo helenístico se ha manifestado, sin excepción, en todos los sectores de las actividades culturales. El área del pensamiento estuvo marcada por un pluralismo filosófico formado por el surgimiento de varias escuelas. Casi todas ellas, principalmente la estoica, fueron abriéndose a otros pensamientos, lo que culminó en la escuela ecléctica. Con relación a la estética, prácticamente todas las escuelas filosóficas helenísticas han tenido también sus planteamientos, incluso la ecléctica. En las artes no plásticas, como la música y la literatura, han convivido todos los estilos griegos y todos los orientales que, por fin, acabaron por mezclarse entre sí. Es importante destacar que las manifestaciones eclécticas, en esta área, empezaron ya en el tardoclasicismo que fue el período de transición del clásico al helenístico. Pero, en el período helenístico propiamente, fue muy grande el número de ejemplos de construcciones eclécticas en que fueron mezclados los tres estilos griegos: el jónico, el dórico y el corinto, y también los orientales. En la escultura helenística, hemos visto también muchos ejemplos de eclecticismo.

Aunque la pintura helenística prácticamente se haya perdido en su totalidad, a través de la ayuda de los estudios de la arquitectura y de la escultura; a través de la pintura en cerámica, cuyos estilos eran imitaciones de los de la pintura propiamente dicha; a través de los mosaicos del período helenístico-romano; de las versiones renacentistas de pinturas de artistas helenísticos y de la pintura mural, de la cual algunos ejemplos eran originales del período helenístico-romano, hemos podido observar que el eclecticismo fue una característica que se ha manifestado en gran profusión en este campo. Hubo una gran variedad de

estilos mezclados y fusionados, tanto los griegos de períodos anteriores como los del arte de los pueblos orientales.

Un factor importante que ha llevado el período helenístico al eclecticismo fueron las conquistas y el dominio de Alejandro Magno, que ofrecieron las condiciones para una mayor aproximación entre las distintas regiones del mundo conocido en la época y una mejor comunicación entre los diferentes pueblos. Esto, junto al fin del concepto de ciudadanía ligado a la polis por la decadencia de las ciudades-estado, que ha hecho que los habitantes del mundo helenístico no se sintieran ciudadanos de ningún lugar, propició el mayor desplazamiento de los sabios, de los científicos y de los artistas por todo el mundo helenístico y, de este modo, fue posible el contacto y el intercambio entre todas las culturas que lo han formado.

Otro factor importante que contribuyó al eclecticismo de este período fue el surgimiento de la antigua clase media con poder adquisitivo, la burguesía de la Antigüedad, que se ha convertido en un nuevo público consumidor de arte, conforme ha señalado Hauser. Los negocios, incluso los artísticos, pasan a ser realizados en bases capitalistas. Con esto, el liberalismo económico, aunque no detenta el poder político, se afirma en la práctica comercial.

En el período helenístico se formaron los grandes centros de población, que fueron también grandes centros culturales como Rodas, Pérgamo, Efeso, Antioquía y, principalmente, Alejandría que llegó a tener una densidad demográfica descomunal para la época. A estos centros se trasladaron los productores de cultura de todas las regiones, lo que facilitó el intercambio cultural. Este fue también otro factor que contribuyó al eclecticismo.

El siglo XIX también estuvo determinado por una gran diversidad y heterogeneidad que han conllevado al eclecticismo en todas sus actividades culturales. El pensamiento filosófico fue marcado por el surgimiento del eclecticismo de Victor Cousin seguido por Théodore Jouffroy y Lamennais. Todos estos filósofos desarrollaron sus pensamientos en relación al arte y a la belleza. De este modo, existió también una estética ecléctica. En los campos artísticos no plásticos, como la música y la literatura, se mezclaron una gran variedad de estilos conocidos en la época. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, los arquitectos empezaron a mezclar todos los estilos revividos y conocidos entonces.

Y, cuando se aproximó el final del siglo, en la época del Modernismo o *Art Nouveau*, comenzaron a mezclar los estilos históricos revividos con elementos estilísticos que ya anticipaban la arquitectura de las vanguardias e, incluso, con elementos de la arquitectura racionalista norteamericana, que empezaba entonces. De este modo, podemos decir que en el siglo XIX existieron dos tipos de eclecticismo en la arquitectura. Uno formado solamente por la mezcla de los estilos históricos y otro formado por la mezcla de estos estilos con los elementos estilísticos nuevos que empezaban a ser creados. En el siglo XIX, también fue mezclada una gran variedad de los estilos conocidos en la escultura.

Del mismo modo que en la arquitectura, en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX, existieron dos tipos de eclecticismo. Uno formado solamente por mezclas y fusiones de los estilos históricos revividos y otro formado por combinaciones de estos estilos revividos y elementos de los nuevos experimentos formales que surgieron principalmente próximos a fin de siglo. Desde los mediados del siglo, aproximadamente, los pintores empezaron a mezclar, en sus obras, todos los estilos conocidos conforme los ejemplos que hemos visto. Cuando el siglo se aproximó a su final, sobre todo en la época del Modernismo, comenzaron a combinar los estilos del pasado con los nuevos elementos estilísticos surgidos entonces, como el Impresionismo y las investigaciones de los postimpresionistas. Pero también utilizaron algunos elementos que fueron a consolidarse posteriormente en la pintura de las vanguardias. Una prueba de esto fue la obra de Gustav Klimt, que consiste en la mezcla de una amplia variedad estilística. Este artista empleó casi la totalidad de los estilos revividos y surgidos en la época, pero también algunos elementos casi abstractos. La pintura de Klimt puede ser considerada, indudablemente, como una síntesis del eclecticismo estilístico en la pintura del Modernismo o *Art Nouveau*. Con esta aportación de nuevos elementos estilísticos, la pintura modernista representó la transición a la pintura de las vanguardias.

Uno de los factores que contribuyeron al eclecticismo decimonónico fue el gran avance en los medios de comunicaciones y de transportes. El desarrollo de los medios de transportes ha posibilitado el descubrimiento de nuevas rutas oceánicas y nuevos puntos geográficos. Y, junto con el desarrollo en las

comunicaciones, ha propiciado el conocimiento de nuevos pueblos y aumentado el intercambio cultural.

El siglo XIX, como hemos visto, está marcado por la Revolución Industrial y la Revolución Francesa. Es el siglo en que surge el capitalismo moderno y se afirman las leyes del liberalismo económico. La sociedad se transforma y surge una nueva estratificación social. La clase capitalista se consolida como clase dominante, se redefine la clase media y surge la clase obrera industrial. Este fue un factor que ha repercutido en la diversidad del gusto artístico y, con esto, contribuido a la heterogeneidad y el pluralismo de la época que han conllevado al eclecticismo.

Debemos destacar también que en el siglo XIX, entre 1850 y 1895, el crecimiento de ciudades importantes fue enorme. Londres, París, Viena y Berlín aumentaron, en media, cinco veces el número de sus habitantes. En Estados Unidos, Chicago, que tenía cinco mil habitantes en 1850, pasa a tener un millón quinientos mil en 1890. De este modo, los productores de cultura en general de varias partes del mundo se concentraron en las grandes ciudades lo que contribuyó al intercambio cultural y al eclecticismo.

El período postmoderno, con excepción del pensamiento filosófico y estético, está siendo marcado también por el eclecticismo en todos los sectores de su cultura. Sin embargo, si en el área del pensamiento no se puede hablar de una filosofía ecléctica, sí se puede constatar que existe un pensamiento pluralista y heterogéneo, cuyos planteamientos llegan a ser conflictivos y contradictorios, no habiendo acuerdo entre ellos. Y los planteamientos en relación al arte son también pluralistas, heterogéneos, contradictorios y conflictivos como los planteamientos respecto a la cultura y a las actividades en general de la época.

En la época postmoderna, la coexistencia de ritmos musicales es impresionante. Todos los ritmos y estilos del pasado y de culturas distintas conviven a la vez y se mezclan indiscriminadamente. En la literatura del postmodernismo hemos visto también ejemplos de eclecticismo. Además de la existencia del eclecticismo en la literatura y en la música, que fue común a todos los períodos eclécticos, debemos añadir que, en el postmodernismo, existen manifestaciones eclécticas en otras áreas de las artes no plásticas como en el

cine que, aunque no hemos estudiado sistemáticamente, fue mencionado por Andreas Huyssen, cuyo pasaje hemos citado.

Con relación a la arquitectura postmoderna, son más numerosos todavía los ejemplos de eclecticismo. Esto se debe a que los estilos conocidos en la época son más abundantes y la libertad de combinación estilística también es mayor porque no existe la necesidad de subordinar un estilo a otro. Además, la arquitectura postmoderna, ya en la etapa de su transición de la época moderna, empezó con mezclas de los estilos históricos y los modernos. Pero esto se debe también a que la arquitectura postmoderna, como la cultura general de la época, volvió a elementos formales primitivos y de pueblos desconocidos u olvidados en otros períodos. En el postmodernismo, aunque no se puede comparar el eclecticismo escultórico con el de la arquitectura y el de la pintura, hemos tenido ejemplos suficientes para comprobar su existencia también en este área artística.

Con respecto a este período, tenemos que añadir que el eclecticismo, además de existir en las tradicionales manifestaciones del arte plástico, también se puede observar en las manifestaciones de desmaterialización del objeto artístico, que son las nuevas propuestas artísticas aportadas por las segundas vanguardias, pues, en muchas obras, existen mezclas de varios tipos de elementos estilísticos e, incluso, de las formas artísticas tradicionales. Por los ejemplos que hemos visto, tenemos que mencionar también que el eclecticismo se puede observar en la fotografía artística y en el diseño postmodernos, que son campos del arte que no existían o no tenían la misma importancia que los otros en los períodos eclécticos anteriores.

El eclecticismo estilístico en la pintura postmoderna, aunque en algunos países las tendencias hayan recibido denominaciones específicas como Transvanguardia en Italia y Neoexpresionismo en Alemania, se manifiesta del mismo modo en todo el mundo. Todos los estilos pueden ser mezclados, fusionados o yuxtapuestos con amplia libertad de elección. Pueden ser empleados todos los estilos históricos conocidos, como los de culturas exóticas e, incluso, primitivas. El postmoderno es, sin duda, el período más ecléctico de todos en la pintura. Esto se debe a que actualmente es mucho más amplia la variedad estilística existente que en los otros períodos y, además, la libertad de elección es

mucho mayor. Los artistas no necesitan preocuparse con las relaciones entre un estilo y otro, y tampoco existe la preocupación de subordinar un estilo a otro.

Como factores que han contribuido al eclecticismo postmoderno debemos destacar que en este período y en los años que inmediatamente lo precedieron, hubo otro gran salto en los medios de transportes y de comunicaciones. En la década de los sesenta, se multiplicaron de forma considerable las líneas aéreas comerciales continentales e intercontinentales. Las comunicaciones via satélite se consolidaron en los finales de la década de los sesenta e inicios de los setenta. En estos años, empezaron también las comunicaciones por ordenador con la creación de la red Internet que se consolidó en la década de los ochenta.

Otra cuestión que también merece destacarse es la de que la época postmoderna está marcada por el hundimiento de los regímenes marxistas europeos y la reafirmación del liberalismo como prácticamente el único modelo económico en vigor.

También es importante mencionar que actualmente las grandes ciudades del mundo son cada vez mayores lo que permite la concentración de los productores de cultura y la convivencia en el mismo espacio de personas de diferentes orígenes culturales, lo que facilita también la diversidad y contribuye al eclecticismo.

El eclecticismo estilístico no es un fenómeno que se haya manifestado solamente en el campo de la pintura. Como se ha podido observar, ha existido en casi la totalidad de las actividades culturales de los tres períodos que hemos estudiado. Por este motivo, la pintura estilísticamente ecléctica no fue, en ninguna de estas épocas, una manifestación aislada y desvinculada del contexto cultural de estos tiempos lo que confirma uno de los planteamientos de nuestras hipótesis. El eclecticismo estilístico en la pintura forma parte del panorama ecléctico multidisciplinar que abarca desde el pensamiento, con excepción del postmoderno, hacia las manifestaciones artísticas, sean ellas plásticas o no. De este modo, podemos decir que este fenómeno ocurrido en la pintura, así como en las otras actividades culturales, fue una de las más importantes características de estos tres períodos. Sin embargo, no fue la única, pues el pluralismo historicista fue también otra característica muy importante que a veces ha coexistido con él y otras veces lo ha precedido en el tiempo.

Otro de nuestros planteamientos, como hemos mencionado, fue comparar el eclecticismo en los tres períodos a fin de descubrir semejanzas y diferencias. Y hemos encontrado causas y factores muy similares en los tres períodos que han contribuido al surgimiento del eclecticismo estilístico en la pintura y en la cultura en general. Estas causas y factores semejantes ya los hemos visto cuando analizamos cada uno de los períodos, pero más adelante los relacionaremos otra vez. Sin embargo, como se trata de épocas distantes en el tiempo y cada una tiene sus particularidades, existen también algunas causas y factores distintos. Además, el eclecticismo no es exactamente igual en las tres épocas.

Uno de los principales factores que han conllevado a la heterogeneidad, al hibridismo y al eclecticismo de la cultura helenística fueron las conquistas de Alejandro. Este, aunque educado en Grecia, no era un griego sino un macedónico, cuya cultura fue anteriormente considerada “bárbara” por los griegos. Tal vez, por eso, su pretensión no fue solamente helenizar el mundo conquistado e imponer la cultura griega, y, de este modo, fue posible el intercambio cultural y que las influencias fuesen mutuas y recíprocas. No podemos olvidar que muy pronto adoptó el título de Magno que significaba “gran rey” y era un título de origen persa. También muy pronto, por influencia de los faraones de Egipto, deja de considerarse humano y mortal y pasa a considerarse como una divinidad y un héroe, costumbre ésta que fue seguida por sus sucesores. Esto demuestra que ya en sus orígenes la cultura helenística fue híbrida y mezclada. Estos, por lo tanto, fueron factores particulares que han influenciado el eclecticismo helenístico y que no sucedieron en las otras épocas eclécticas.

En la segunda mitad del siglo XVIII aproximadamente, que marca los inicios estilísticos del XIX, empieza la Revolución Industrial que transforma la vida social y económica e influencia la Revolución Francesa que tiene lugar en el final del siglo. Estos hechos determinan que el siglo sea conflictivo en todos sus aspectos. Estos conflictos repercuten en los planteamientos artísticos. Por un lado, existe una tendencia que confía en los conceptos del pasado, incluso los de la Antigüedad y, de este modo, surgen los estilos revividos cuyo mayor ejemplo es el Neoclasicismo. Por otro, surge otra tendencia que se propone resolver las cuestiones artísticas a través de las nuevas formas de expresión surgidas en la

época cuyo marco es el Romanticismo. Estos, por lo tanto, son factores que determinaron el pluralismo del siglo y colaboraron con el surgimiento del eclecticismo decimonónico, pero que no existieron en otros períodos. Es importante destacar también que estos conflictos surgidos en el siglo XIX han repercutido hasta nuestros días en la imposibilidad de formación de un estilo unitario de época, pues en el período de las vanguardias, aunque el eclecticismo no haya existido como una característica importante, tampoco ha existido una sola forma artística con un lenguaje capaz de representar la época en su totalidad.

Los años inmediatamente precedentes a los inicios del postmodernismo fueron marcados por descubrimientos científicos y tecnológicos, como la bomba termonuclear y la ingeniería genética capaces de traer consecuencias catastróficas a la humanidad, en vez de solamente colaborar con su crecimiento. Los campos político y económico están marcados por el hundimiento de los regímenes marxistas europeos, que no fueron capaces de crear condiciones satisfactorias a la mejora de vida social y económica, y por la afirmación del liberalismo cada vez más concentrador de las riquezas y menos preocupado con las cuestiones sociales. Estos hechos, como ya hemos mencionado, pueden haber causado un desengaño y una desilusión respecto a las propuestas de progreso y la mirada al futuro, a las que la cultura de la modernidad siempre ha estado vinculada, y, de este modo, contribuido a que la postmodernidad se volcara al pasado y a culturas minoritarias. Tampoco podemos olvidar el agotamiento en sí mismo de las vanguardias por su propio proceso de búsqueda incesante de lo nuevo y su mirada siempre volcada al futuro. Las frustraciones de las propuestas políticas y económicas, la comprobación de que el progreso científico y tecnológico no siempre puede traer beneficios y el proceso de innovación por la innovación de las vanguardias, que se ha convertido en rutina y, paradójicamente, se ha transformado en un nuevo academicismo, han conllevado a que la postmodernidad rechazara la idea moderna de que todo lo posterior es superior. Estos, por lo tanto, son factores que colaboraron en las causas del pluralismo historicista y del eclecticismo postmodernos que no coinciden en los otros períodos eclécticos.

Si en las tres épocas existieron causas y factores distintos que han colaborado al surgimiento del eclecticismo, el propio fenómeno en sí no se ha manifestado de modo idéntico en los tres períodos. El eclecticismo decimonónico, al contrario del helenístico y del postmoderno, como ya hemos mencionado, no fue formado sólo por la mezcla de estilos revividos, pues, sobre todo durante el Modernismo, el arte y la pintura han combinado los estilos históricos con las nuevas propuestas formales surgidas en la época. También se distingue del postmoderno por su preocupación de armonizar siempre un estilo con otro. En el caso de la arquitectura, los estilos combinados deberían estar armonizados entre sí y no deberían chocar con los estilos de los edificios que se encontraban cerca ni con la arquitectura predominante en la calle o en la plaza donde eran construidos. En el caso de la pintura, deberían estar armonizados entre sí dentro de la misma composición. Esto ha determinado una relación de subordinación entre un estilo y otro y, por eso, el eclecticismo decimonónico fue más débil y más tímido. Mientras tanto, el postmoderno es más fuerte y más radical. Esto se debe en parte, como ya hemos mencionado, a que, en el período postmoderno, existen más estilos conocidos. Pero el propio proceso de formación del eclecticismo postmoderno es también distinto del decimonónico. El postmoderno se basa en el principio de la parataxis que es semejante al de la deconstrucción. No existe la necesidad de que los estilos estén armonizados entre sí. La relación es de coordinación entre ellos. Pueden encontrarse en bloques distintos de la obra de modo que el significado de uno no tiene nada que ver con el significado del otro. Esto se puede percibir en muchos casos de la arquitectura contemporánea y en la pintura de Kolmar & Melamid, Louis Cane y David Salle, por ejemplo.

Las combinaciones estilísticas del eclecticismo helenístico nos parecen más retraídas y más tímidas aún que en el siglo XIX, pues, hoy en día, estamos acostumbrados a mezclas como, por ejemplo, de motivos vegetales con fantásticos motivos animales y representaciones antropomórficas a la vez. Por este motivo, muchas de las obras helenísticas no nos parecen eclécticas. Pero fue en la época helenística que estos elementos han sido combinados por primera vez y procedían de culturas muy distintas. Esta fue una de las razones que nos han llevado a estudiar los estilos del arte griego anterior para comprender las diferencias estilísticas y comprobar el eclecticismo. Por lo tanto, si, en la época

actual, el eclecticismo helenístico nos parece débil y tímido de modo que algunas obras, a primera vista, no nos parezcan eclécticas, seguramente en su época no ha sido así. De este modo, podemos pensar que el eclecticismo helenístico fue tanto o más fuerte y radical en su época que el postmoderno actualmente.

A pesar de estas diferencias entre el eclecticismo de los tres períodos y pese a que algunos de los factores que han contribuido a su existencia sean distintos, la mayor parte de estos factores y causas, como ya hemos mencionado, son similares. Entre ellos se destacan: el interés generalizado por la historia que ocurre siempre acompañado de publicaciones importantes de bibliografías históricas y que influye en el pluralismo historicista, que precede o se manifiesta concomitantemente al eclecticismo; grandes saltos en el desarrollo de los medios de transportes, que aumentan las posibilidades de desplazamiento de los productores de cultura por el mundo; revoluciones en los medios de comunicaciones, que aumentan las posibilidades de contacto e intercambio entre las distintas culturas – y si en el período helenístico no han existido estos avances en los transportes y en las comunicaciones, fueron las propias conquistas y el dominio de Alejandro los que propiciaron el desplazamiento de los productores culturales y el contacto e intercambio entre las diversas culturas de la época -; la afirmación, de una manera o de otra, del liberalismo económico; el considerable aumento poblacional de las grandes ciudades que se convierten en grandes centros culturales y concentran una población de distintos orígenes. Nos ha llamado la atención también el fenómeno coincidente en las tres épocas que fue el surgimiento de los poemas visuales. Entre las coincidencias, es importante destacar otra vez más que el eclecticismo en la pintura de los tres períodos no fue un fenómeno que se haya manifestado de forma aislada, pues ha existido, con excepción del pensamiento postmoderno, en la totalidad de las actividades culturales. De este modo, se confirma otro de nuestros planteamientos que fue el de que el surgimiento del eclecticismo en las tres épocas era consecuencia de causas semejantes.

Por el motivo de que en las épocas eclécticas prácticamente no existen creaciones de nuevos estilos artísticos y la cultura utiliza elementos del pasado, existen autores que tratan el eclecticismo como acomodación, conservadurismo y falta de creatividad, dándole una connotación peyorativa. Sin embargo, por todo lo

que hemos visto, pensamos que los períodos eclécticos son períodos de transición y que reflejan el desgaste de la cultura de la época anterior. El eclecticismo, entre otros factores, se origina del agotamiento de las repetidas fórmulas anteriores, sea de un gran estilo unitario de época o de un proceso de innovación por la innovación, como el de las vanguardias, que, por la repetición constante se convierte en academicismo. El proceso ecléctico, al utilizar elementos de épocas pasadas, lo hace sin sobrevalorar ninguna época específica. Todas son tratadas al mismo nivel, incluso la inmediatamente anterior. Es decir, al no sobrevalorar ninguna época en detrimento de otra, no está valorando el pasado como mejor que el presente o el futuro. Su proceso es de reflexión y de revisión de los antiguos valores en busca de nuevas alternativas. De este modo ya trae consigo ímplicita la renovación. Además, al emplear al mismo tiempo estilos distintos y a veces opuestos y contradictorios, que para la ortodoxia no era permitido, puede llegar a formas inusitadas de arte.

Sin embargo, cuando tratamos el postmodernismo, hemos dicho que pueden existir actitudes conservadoras en este período. Y, sin duda, pueden existir en cualquier período ecléctico. Los que siempre han sido conservadores se aprovechan, sobre todo de la mirada al pasado, para afirmar la postura conservadora que siempre han tenido. No obstante, el conservadurismo no está en la esencia del eclecticismo y tampoco es algo exclusivamente suyo. Actitudes conservadoras pueden existir en cualquier época, cualquier lugar y en cualquier proceso histórico y cultural. Hemos visto que el marco divisorio entre las primeras y las segundas vanguardias fue la Segunda Guerra Mundial. Ésta, como sabemos, fue una lucha en contra de las más conservadoras y retrógradas ideologías surgidas en la era moderna que fueron el nazismo y el facismo y que llegaron al poder en pleno período de las revoluciones e innovaciones constantes de las vanguardias. Sin olvidar que el Movimiento Futurista, cuyos manifiestos son los que más expresan el compromiso de las vanguardias con el progreso y el futuro, en cierta época ha llegado a apoyar las ideas facistas.

Con respecto a la falta de creatividad del proceso ecléctico, hemos tratado esta cuestión cuando desarrollamos las diferencias entre el eclecticismo y el historicismo de los neos y *revivals*. El proceso ecléctico es rico en sus modalidades. No es una simple interpretación pasiva de la Historia e, incluso,

puede desentenderse de ella hasta desbordarla, como, de hecho, ocurrió en el Modernismo. En el eclecticismo, el artista se apodera de los elementos del pasado, pero los utiliza a su libre arbitrio, según su propia subjetividad, llegando a resultados que trascienden los estilos históricos utilizados. Al manipularlos y combinarlos, llega a una nueva creación artística. Es en el historicismo, los neos y los *revivals*, que el artista mantiene una fidelidad formal a los estilos del pasado. De este modo, al revivir e imitar el estilo de una determinada época, la está glorificando y sobrevalorando en relación a otras y al propio presente. Esta sí que puede ser una operación conservadora y poco creativa. Los *revivals* y los neos sí que pueden ser considerados meros academicismos. Tal vez por eso y por la no distinción entre los dos conceptos, es por lo que algunos pueden considerar el eclecticismo conservador y falto de creatividad. Sin embargo, los períodos eclécticos, como hemos podido comprobar, son épocas de gran libertad en que las actividades en general no se encuentran presas a cánones ni a dogmas y, por eso, son muy ricas en cuanto a posibilidades creativas y propician una amplia producción cultural y artística.

No obstante, la pretensión de esta investigación, como hemos mencionado, no fue hacer apología dogmática de la pintura ecléctica ni del eclecticismo, de cuyo peligro ha advertido Juan Luis Moraza. Pero, como estos períodos son épocas de transición en que se gestan muchas transformaciones, no se puede negar lo que también señala este autor, que es la capacidad transformativa y el carácter renovador de lo ecléctico. Por esto, pensamos que el eclecticismo y los períodos eclécticos deberían ser vistos como una necesidad del proceso histórico para que la cultura siga su desarrollo. Y, de este modo, cremos que son tan importantes como los períodos de grandes formaciones estético-culturales con grandiosos estilos unitarios de época o como los períodos de muchas innovaciones y revoluciones estilísticas y formales, pues sirven para repensar, reflexionar y reformular los valores culturales anteriores. Así como son necesarias las épocas de grandes descubrimientos y de grandes cambios, el eclecticismo también es necesario para el replanteamiento de muchas cuestiones y para que la historia siga su camino. Cremos que si no fuera así, no se repetiría de modo tan fuerte y tan contundente en estos tres períodos que hemos estudiado. Tampoco

los factores y las causas que han conllevado a él serían tantas y tan complejas y no se manifestaría en todos los campos de la actividad cultural.

En vista de todo, pensamos que la pintura es apenas uno de los medios, entre todos los demás, en el cual el eclecticismo se expresa como una de las más importantes características de los tres períodos. De este modo, es muy difícil creer que sea una simple consecuencia de un mero artificio del mercado para aumentar el consumo de arte.

Finalmente, nos gustaría mencionar que, con nuestras modestas conclusiones y reflexiones, hemos estado muy lejos del intento de cerrar y agotar las cuestiones referentes a este fenómeno. El eclecticismo en la pintura, así como en cualquier área de las actividades culturales, es un tema muy amplio y está abierto a todo tipo de planteamientos y opiniones.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

El presente índice está relacionado por orden de presentación de las ilustraciones en el trabajo. El número que se refiere a la página donde se encuentra la ilustración es el último en cursiva.

1. **Siringa. Poema visual de *Teócrito*. 62.**
2. **El Huevo. Poema visual de *Simias*. 62.**
3. **El Altar. Poema visual de *Dosiadas*. 63.**
4. **Planta de un Templo en Antas o *in antis*. 68.**
5. **Planta de un Templo Próstilo. 68.**
6. **Planta del Templo de Hera en Samos. 69.**
7. **Exvoto para Heraion de Argos. Modelo de templo en arcilla. Medios del Siglo VIII a. C.. Terracota. 70.**
8. **Estatuilla de Marfil. Alto estilo geométrico. Segundo cuarto del siglo VIII. 71.**
9. **Guerrero blandiendo una lanza. Estatuilla ática en bronce. Finales del siglo VIII a. C.. 71.**
10. **Ánfora del estilo protogeométrico. Siglo X a. C.. 72.**
11. **El meandro. 72.**
12. **Ánfora del estilo geométrico temprano. Siglo IX a. C.. 74.**
13. **Anfora ática de estricto estilo geométrico. Principios del siglo VIII a. C.. 74.**
14. **Crátera ática del estilo geométrico tardío. Medios del siglo VIII a. C.. 74.**
15. **Ánfora ática temprana de Eleusis. Segundo cuarto del siglo VII a. C.. 76.**
16. **Estatuilla en bronce de un efebo. Mitad del siglo VII a. C.. 78.**
17. **Vaso Chigi. Estilo corintio tardío. Tercer cuarto del siglo VII a. C.. 78.**
18. **Cabeza de un kuros de Dipilón. Finales del siglo VII a. C.. 79.**
19. **Heracles y Neso. Escena de un cuello. Anfora ática del pintor de Neso. Finales del siglo VII a. C.. 79.**

20. **Templo de Hera en Olimpia.** Estado actual. Finales del siglo VII a. C.. **80.**
21. **Frontón del templo de Artemis en Corfú.** Hacia 600 a. C. **81.**
22. **Cleobis.** Estatua en mármol del escultor *Polímedes*. Hacia 600 a. C.. **82.**
23. **Vaso François.** Crátera de volutas. Del pintor *Clitias* y del ceramista *Ergótimos*. 570-560 a. C.. **82.**
24. **Templo de Artemis en Efeso.** Segunda mitad del siglo VI a. C.. **84.**
25. **Teseo y Antíope.** Grupo en mármol del templo de Apolo en Eretria. Hacia el 520 a. C.. **84.**
26. **Ayante y Aquiles en el juego de damas.** Ánfora ventral del pintor y ceramista *Exequias*. Hacia el 530 a. C.. **84.**
27. **Templo de Zeus en Olimpia.** Planta. 470-456 a. C.. **86.**
28. **Templo de Zeus en Olimpia.** Alzado. 470-456 a. C.. **87.**
29. **Templo de Hera en Paestum.** Después de 460 a. C.. **87.**
30. **Efebo de Critias.** Estatua en mármol. Antes del 480 a. C.. **88.**
31. **Auriga de una cuadriga.** Estatua en bronce. 474 a. C.. **88.**
32. **Crátera ática de figuras rojas.** Pintor de las Nióbides. 460-50 a. C.. **89.**
33. **Partenón en la Acrópolis.** Vista desde el oeste. 447-32 a. C.. **91.**
34. **Partenón en la Acrópolis.** Planta. **91.**
35. **Propileos de la Acrópolis de Atenas.** 437-32 a. C.. **91.**
36. **Diadúmeno.** Copia romana en mármol del original en bronce de *Policleto*. Hacia 420 a. C.. **93.**
37. **Stamnos de figuras rojas del pintor de Cleofón.** Hacia el 430 a. C.. **93.**
38. **Mausoleo de Halicarnaso.** Tumba del rey Mausolo de Halicarnaso. Proyectada por *Pitio*. Asia Menor. Hacia mediados del siglo IV a. C.. **94.**
39. **Templo de Atena en Priene.** Planta. Proyectado por *Pitio*. Asia Menor. Después de mediados del siglo IV a. C.. **94.**
40. **Aura.** Figura de acrótera en mármol. Del frontón occidental del templo de Asclepio en Epidauro. 380-70 a. C.. **96.**
41. **Cabeza en mármol.** De un frontón del templo de Atena en Tegea. Hacia 350 a. C.. **96.**

42. **Estatua en mármol de Mausolo.** Del escultor *Briaxis*. Hacia mediados del siglo IV. a. C.. **97.**
43. **La Calumnia de Apeles.** Versión de *Botticelli* de pintura de *Apeles* de finales del siglo IV a. C.. **98.**
44. **La Batalla de Alejandro.** Mosaico de pavimento de Pompeya. Copia según pintura de *Filoxeno de Eretria* de después del 320 a. C.. **99.**
45. **Partenón de Atenas.** Fachada occidental. 447-432 a. C.. **102.**
46. **Estoa de Atenea.** Pérgamo. Primera mitad del siglo II a. C.. **102.**
47. **Capitel corintio de Epidauro.** Segunda mitad del siglo IV a. C.. **103.**
48. **Tholos.** Epidauro. Mediados del siglo IV a. C.. **104.**
49. **Plano del Tholos.** **104.**
50. **Planos de tres edificios del siglo II a. C.,** representando la disposición de los órdenes. De izquierda a derecha: **Heroon de Pérgamo, Gimnasio helenístico de Mileto y Buleuterion de Mileto.** **104.**
51. **Aula del gimnasio inferior.** Priene. 130 a. C.. **105.**
52. **Buleuterion de Mileto.** 170 a. C.. **105.**
53. **Cabeza de una princesa egipcia.** Período Ptolemaico. **107.**
54. **Electra y Orestes ante la tumba de Agamenón.** Firmada por *Menelao*. Siglo I a. C.. **107.**
55. **Dibujo de un relieve, ilustrando Ifigenia en Aulide de Eurípides.** 200 a. C.. **108.**
56. **Estela funeraria de Pitágoras.** Filadelfia. Siglo I a. C.. **109.**
57. **Grupo en mármol de Laoconte.** De los escultores *Agessandro, Polidoro y Antedoro*. Siglo I a. C.. **109.**
58. **Crátera de volutas de Apulia.** Siglo IV a. C.. **111.**
59. **La caza del león.** Mosaico de guijarros procedente de Pella. Finales del siglo IV a. C.. **113.**
60. **Dionisio niño, con alas, montando un león.** Mosaico de la casa del fauno. Pompeya. Siglo II a. C.. **114.**
61. **Caza del ciervo.** Mosaico procedente de Pella. Siglo III a. C.. **115.**
62. **Mosaico de pavimento de la Casa de las Máscaras.** Delos. **116.**
63. **Mosaico de pavimento de la Casa de las Máscaras.** Delos. 220-150 a. C.. **116.**

64. **Dionisio sobre una pantera.** Detalle del mosaico de pavimento de la Casa de las Máscaras. **117.**
65. **Cupidos con un león.** Mosaico romano. **118.**
66. **Escenas Nilóticas.** Mosaico. Palestrina. Antigua Prenesta. Hacia 80 a. C.. **119.**
67. **Escenas Nilóticas.** Detalle. **119.**
68. **Escenas Nilóticas.** Detalle. **120.**
69. **Relieve de la Apoteosis de Homero.** Firmado por *Arquelao de Priene*. 150 a. C.. **120.**
70. **Firma de artista en un mosaico del palacio de Pérgamo.** 200 a. C.. **121.**
71. **Pórtico del templo de Atenea Polias.** Pérgamo. 170 a. C.. **121.**
72. **Cupidos jugando con el pavo real de Hera.** Pintura Mural de la Casa de los Bronces. Pompeya. Primera mitad del siglo I d. C.. **122.**
73. **Polifemo recibe la carta de Galatea.** Pintura mural Pompeyana. Copia romana de un original helenístico. **123.**
74. **Pintura Mural en la Casa de Obelio Firmo.** Pompeya. Siglo I a. C.. **123.**
75. **Hércules y Ónfale.** Pintura Mural en la Casa de Sírico. **124.**
76. **Bodas de Alejandro y Roxana.** Versión renacentista de *Giovanni Antonio Bazzi* de pintura de *Aecio* de 325 a.C.. **125.**
77. **Proyecto de iglesia en tres estilos diferentes.** *John Soane*. Segunda mitad del siglo XVIII. **142.**
78. **El juramento de los Horacios.** *Jacques-Louis David*. 1784. Louvre. París. **146.**
79. **La matanza de Quíos.** *Eugène Delacroix*. 1822. Louvre. París. **146.**
80. **La Libertad conduce al pueblo.** *Eugène Delacroix*. 1830. Louvre. París. **147.**
81. **La bañista de Valpinçon.** *Dominique Ingres*. 1808. Louvre. París. **147.**
82. **Un Coup de Dés.** Poema de *Stéphane Mallarmé*. Fragmento. **158.**
83. **Un Coup de Dés.** Poema de *Stéphane Mallarmé*. Fragmento. **158.**
84. **La Mandoline L'Ceillet et Le Bambou.** Caligrama de *Guillaume Apollinaire*. 1918. **159.**
85. **La Colombe Poignardée et Le Jet D'Eau.** Caligrama de *Guillaume Apollinaire*. 1918. **159.**

86. **Art rythmé tic.** Poema visual de *Robert Desnos*. 1923. **160.**  
**Lit temps nic**
87. **S. E. E. C.** Poema visual de *Robert Desnos*. 1923. **160.**
88. **Basílica del Sagrado Corazón.** *P. Abadie*. París. **165.**
89. **Ópera de París.** *Charlies Garnier*. **165.**
90. **Interior de la Iglesia de Todos los Santos.** *Willian Butterfield*. Londres. **166.**
91. **Palacio de Justicia de Bruselas.** *Polaert*. **166.**
92. **Burgtheather.** *Semper y Hasenauer*. Viena. **167.**
93. **Galería Victor Manuel.** *Giuseppe Mengoni*. 1865-1867. Milán. **168.**
94. **Monumento a Victor Manuel.** *Sacconi*. Roma. **168.**
95. **Banco de España.** *Adaro y Sainz de Lastra*. Madrid. **168.**
96. **El Ayuntamiento.** *Friedrich von Schmidt*. Viena. 1872-1883. **169.**
97. **Templo de la Sagrada Familia.** *Antoni Gaudí*. Barcelona. 1883-1926. **171.**
98. **Iglesia de Steinhof.** *Otto Wagner*. Viena. 1906. **171.**
99. **Interior de la Iglesia de Steinhof.** **171.**
100. **Interior de la Iglesia de Steinhof.** **171.**
101. **Casa en la Michaelerplatz.** *Adolf Loos*. Viena. 1910. **172.**
102. **Tanagra.** *Gérôme*. **174.**
103. **El Angel Caído.** *Ricardo Bellver y Ramón*. Madrid. **174.**
104. **Luis de Santangel.** *Augustín Querol*. **175.**
105. **Monumento a Francisco de Quevedo.** *Agustín Querol*. Madrid. **175.**
106. **Monumento al coronel Robert Gould Shaw.** *Augustus Saint-Gaudens*. Boston. 1897. **176.**
107. **La Durmiente.** *Max Klinger*. 1900. **177.**
108. **Beethoven.** *Max Klinger*. Expuesto en la Secesión de Viena en 1902. **177.**
109. **Predicación de San Dionisio.** *Pierre-Victor Galland*. Pintura Mural. 1875. Panthéon, París. **178.**
110. **El Altar de Venus.** *Laurens Alma Tadema*. 1889. **178.**

111. El tocador de mandolina. *Anselmo Feuerbach*. Bremen. Alemania. **179**.
112. Mujer con pandereta. *Anselmo Feuerbach*. **179**.
113. Tepidarium. *Théodore Chasseriau*. 1853. Musée d'Orsay. París. **180**.
114. La toilette de Esther. *Théodore Chasseriau*. 1841. Louvre. París. **180**.
115. Los romanos de la decadencia. Detalle. *Thomas Couture*. 1847. Louvre. París. **180**.
116. Las Reinas María Cristina e Isabel II pasando revista a las tropas liberales. *Mariano Fortuny*. Casa del Buen Retiro. Madrid. **181**.
117. Desnudo en la playa de Portici. *Mariano Fortuny*. Casa del Buen Retiro. Madrid. **182**.
118. Homenaje a Cézanne. *Maurice Denis*. 1900. Musée d'Orsay. **183**.
119. Las musas. *Maurice Denis*. 1893. Musée d'Orsay. **184**.
120. El canto de los tiempos. *Jan Toorop*. 1893. Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo. **186**.
121. Las tres esposas. *Jan Toorop*. 1892. Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo. **186**.
122. La esposa. *Jan Thorn Prikker*. 1892-1893. Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo. **186**.
123. La madre y el niño. *Édouard Vuillard*. 1899. Art Gallery and Museum. Glasgow. **187**.
124. Autorretrato con su hermana. *Édouard Vuillard*. 1892. Museum of Modern Art. Nueva York. **187**.
125. Interior con mujeres. *Édouard Vuillard*. 1896. Musée du Petit Palais. París. **187**.
126. El bosque de Amor; El talismán. *Paul Sérusier*. 1888. Musée d'Orsay. París. **188**.
127. Encantamiento. *Paul Sérusier*. 1890. Colección privada. París. **188**.
128. La ventana. *Ker Xavier Roussel*. Colección W. Feilchenfeldt. **188**.
129. Mondadora de patatas. *Paul Elie Ranson*. 1893. Colección privada. París. **188**.
130. Teatro de Shakespeare. *Gustav Klimt y Franz Matsch*. Pintura en el cielorraso del Burgtheater. 1886-1888. Viena. **190**.
131. Schubert al piano. *Gustav Klimt*. 1889. Viena. **190**.
132. Música. *Gustav Klimt*. 1898. Viena. **191**.

133. **Las tres edades.** *Gustav Klimt*. 1908. Galleria Nazionale de Arte Moderna. Roma. **192.**
134. **Salomé.** *Gustav Klimt*. 1909. **193.**
135. **El Beso. Detalle.** *Gustav Klimt*. 1911. Galería de Austria. Viena. **194.**
136. **Dos Mujeres y Flores.** *Fernand Léger*. 1946-1950. Galería Louise Leiris. París. **204.**
137. **La Gran Parada.** *Fernand Léger*. 1954. Guggenheim. Nueva York. **204.**
138. **Nadadores y buceadores sobre fondo amarillo.** *Fernand Léger*. 1941. **205.**
139. **Desnudo.** *Jean Fautrier*. 1954. Col. Panza di Biumo. **209.**
140. **Mesa, asidua compañera.** *Jean Dubuffet*. 1953. Museo Moderno. Estocolmo. **209.**
141. **Composición.** *Wols*. 1946. Col. particular. Munich. **210.**
142. **Composición abstracta.** *Georges Mathieu*. 1962. Col. Particular. **211.**
143. **T 1949-1.** *Hans Hartung*. 1949. Museo de Arte Moderno. Saint-Etienne. **211.**
144. **Concepto espacial. "Teatrino".** *Lucio Fontana*. 1965. Centro Pompidou. París. **211.**
145. **Saco B.** *Alberto Burri*. 1953. Propiedad del artista. **211.**
146. **Bajo el fuego.** *Pierre Alechinsky*. 1967. Centro Pompidou. París. **213.**
147. **Forma Blanca.** *Antoni Tàpies*. 1959. Col. Telefónica. Madrid. **213.**
148. **Crucifixión.** *Antonio Saura*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. **214.**
149. **Transición Pacífica.** *Mark Tobey*. 1943. City Art Museum. Saint Louis (Mo.). **214.**
150. **Puerto sobre el río.** *Willem de Kooning*. 1960. Whitney Museum of American Art. Nueva York. **215.**
151. **Pintura número 2.** *Franz Kline*. 1954. MOMA. Nueva York. **215.**
152. **Blue Poles.** *Jackson Pollock*. 1953. Col. Ben Heller. Nueva York. **216.**
153. **Pintura n.º 26.** *Mark Rothko*. 1947. Col. Betty Parsons. Nueva York. **216.**
154. **Pintura.** *Clyfford Still*. 1949. Col. Israel Rosen. Baltimore. **216.**
155. **La orden.** *Barnett Newman*. 1964. Museo moderno. SKM. Estocolmo. **216.**
156. **La Cama.** *Robert Rauschenberg*. 1955. Leo Castelly Gallery. Nueva York. **217.**
157. **Campo.** *Jasper Johns*. 1963-1964. Propiedad del artista. **217.**

158. **Lata de Campbell's Soup de 19 cent.** *Andy Warhol*. 1960. Col. R. Rowan. Los Angeles. **218.**
159. **As I Opened Fire.** *Roy Lichtenstein*. 1964. Stedelijk Museum. Amsterdam. **219.**
160. **Piqueta.** *Claes Oldenburg*. 1982. Documenta 7. Kassel. **219.**
161. **Retrato de Sidney Janis con un cuadro de Mondrian.** *George Segal*. 1967. Museum of Modern Art. Nueva York. **219.**
162. **Interior.** *Richard Hamilton*. 1956. Kunsthalle. Tubinga. **220.**
163. **En el balcón.** *Peter Blake*. 1955-1957. Galería Tate. Londres. **220.**
164. **Wittgestein at Cassino.** *Edoardo Paolozzi*. 1963. Estudio Marconi. Milán. **220.**
165. **Antropología de la época azul ANT-78.** *Yves Klein*. 1969. Galería Anthony d'Offay. Londres. **222.**
166. **La vie à pleines dents.** *Arman*. 1960. Centro Pompidou. París. **223.**
167. **Azul verde.** *Ellsworth Kelly*. 1968. Propiedad del artista. Nueva York. **224.**
168. **Zona tropical.** *Kenneth Noland*. 1964. **224.**
169. **Marrakech.** *Frank Stella*. 1964. Col. Robert C. Scull. Nueva York. **224.**
170. **Sin Título.** *Dan Flavin*. 1968. Tubo de neón. Col. Panza. **225.**
171. **Sin título.** *Robert Morris*. 1965. Leo Castelli Gallery. Nueva York. **225.**
172. **Gyemant-33.** *Victor Vassarely*. 1973. **226.**
173. **Planos virtuales en azul y negro.** *Jesús Rafael Soto*. 1966. Col. Lenz Schönberg. **227.**
174. **¿Como explicar los cuadros a una liebre muerta?** *Joseph Beuys*. 1965. Galería Schmela. Düsseldorf. **229.**
175. **Acción.** *Günter Brus*. 1964-1966. **231.**
176. **Proyecto para empaquetamiento.** *Christo*. 1970-1971. Valle del Gran Hogback. Rifle. Colorado. **232.**
177. **Iglú.** *Mario Merz*. 1986. Col. de Arte Contemporáneo. Fundación "la Caixa". Barcelona. **233.**
178. **Sin título.** *Jannis Kounellis*. 1969. Museo de Arte Contemporáneo. Turín. **233.**
179. **Tip Top.** *Robert Cottingham*. 1981. Col. Graham Gund. Cambridge, Massachussets. **235.**
180. **Carrito de compras.** *Duane Hanson*. 1970. Galería Magiar Nemzeti. **235.**

181. La Gran Vía Madrileña en 1974. *Antonio López*. 1974-1981. 236.
182. Casa Baldi 1. *Paolo Portoghesi y Vittorio Gigliotti*. 1959-1961. Roma. 253.
183. Belvedere Giorgina. *Oscar Tusquets, Lluís Clotet y Estudi Per*. 1971-1972. Llofríu. Gerona. 253.
184. Albergue Nacional del País de los Niños. *Kisho Kurokawa*. 1964-1965. Yokohama. 254.
185. Museo Getty. Malibú. California. 254.
186. Summo Angriff. *Salomé*. 1982. Sala de Arte. Munich. 256.
187. Jungla de esperma. *Kenny Scharf*. 1985. Col. Ludwig. Nueva Galería. Aquisgrán. 256.
188. Plegaria fantástica. *Peter Schuyff*. 1992. Galeiria Paul Kasmin. Nueva York. 257.
189. Flor 4. Detalle de dos pannels. *José María Sicilia*. 1985. Galería Fernando Alcolea. Barcelona. 257.
190. Jarrones "Di Manili". *Grupo Alchimia*. 1987. 260.
191. Cuatro hombres heridos (uno noble) con observador. *John Baldessari*. 1989. Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia. 260.
192. Poema concreto. *Augusto de Campos*. 269.
193. Poema concreto. *Haroldo de Campos*. 269.
194. Poema concreto. *Luis Ângelo Pinto*. 269.
195. Poema concreto. *Décio Pignatari*. 269.
196. Sin título. *Rosemarie Trockel*. 1988. Museo Ludwig. Colonia. 274.
197. Sin título. *Rosemarie Trockel*. 1988. Col. J. Gessel. 274.
198. Sin título. *Eva Hesse*. 1967-1968. Col. Le Witt. 275.
199. Plaza de Italia. *Charles Moore*. 1976-1979. Nueva Orleans. 277.
200. La Villette. *Leon Krier*. 1984-1989. Paris. 277.
201. Ayuntamiento de Perchtoldsdorf. *Hans Hollein*. 1975-1976. Austria. 277.
202. La Puntilla. *Oscar Tusquets*. Maqueta. Las Palmas. 278.
203. Arena blanca, mijo rojo y muchas flores. *Anish Kapoor*. 1982. South Bank Centre. Londres. 279.
204. Campo vacío. *Anish Kapoor*. 1989. Galería Lisson. 279.

205. Templo de alba. *Shirazeh Houshiary*. 1987. Münster. **280**.
206. Fumador con guante amarillo. *Sandro Chia*. 1980. Galería Bruno Bischofberger. Zurich. **282**.
207. Genova. *Sandro Chia*. 1980. Col. particular. **282**.
208. Baal. *Mimmo Paladino*. 1986. Galería Sperone-Westwaten. Nueva York. **283**.
209. Alegoría. *Mimmo Paladino*. 1984. Galería Sperone-Westwaten. Nueva York. **283**.
210. Cuadro tonto. *Enzo Cucchi*. 1982. Heiner Bastian. Berlín. **284**.
211. Pintura en la oscuridad del mar. *Enzo Cucchi*. 1980. Gal. Bruno Bischofberger. Zurich. **284**.
212. Nec Spe Nec Metu. *Francesco Clemente*. 1986. **285**.
213. Sin título. *Francesco Clemente*. 1986. **286**.
214. Mis padres. *Francesco Clemente*. 1982. Gal. Thomas Ammann. Zurich. **286**.
215. Bosque invertido. *Georg Baselitz*. 1969. Museo Ludwig. Colonia. **287**.
216. Orange-eater 4. *Georg Baselitz*. 1981. Gal. Neuendorf. Hamburgo. **287**.
217. Eros y Psique. *Markus Lüpertz*. 1978-1979. Gal. Michael Werner. Colonia. **288**.
218. Negro-Rojo-Oro I-ditirámico. *Markus Lüpertz*. 1974. Gal. Michael Werner. Colonia. **289**.
219. Corot "Comida del filósofo" II. *Markus Lüpertz*. 1985. Col. Wiertz. Vaduz, Liechtenstein. **289**.
220. Sin título-a partir de Max Ernst. *Sigmar Polke*. 1981. Städtischen. Bonn. **289**.
221. Arte Moderno. *Sigmar Polke*. 1968. Col. A. y O. Block. Berlín. **290**.
222. Sin título. *Keith Haring*. 1984. Gal. Salvatore Ala. Milán. **291**.
223. Sin título. *Keith Haring*. 1989. Gal. Tony Shafrazi. Nueva York. **291**.
224. El estudiante de Praga. *Julian Schnabel*. Gal. Pace. Nueva York. **292**.
225. Ethnic Type-4. *Julian Schnabel*. 1951. Gal. Pace. Nueva York. **292**.
226. Frutero. *David Salle*. 1982. Gal. Mary Boone. Nueva York. **293**.
227. Zeitgeist Painting Nr. 4. *David Salle*. 1982. Col. Saatchi. Londres. **293**.
228. La peinadora. *David Salle*. 1987. Col. R. J. Leary. Sharon, Connecticut. **293**.
229. Hazte a la mar. *Robert Kushner*. 1983. Gal. Holly Solomon. Nueva York. **294**.

230. **Salta nel mio sacco (4x).** *Frank Stella*. 1984. 295.
231. **Hooloomooloo, 1, 2, 3.** *Frank Stella*. 1994. Col. Robert y Jane Meyerhoff. 295.
232. **Nu pujant escales.** *Miquel Barceló*. 1982. Gal. Antoni Estrany. Barcelona. 296.
233. **Big Spanish Dinner.** *Miquel Barceló*. 1985. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid. 297.
234. **The way of the Rabbit.** *Miquel Barceló*. 1987. Gal. Fernando Alcolea. Barcelona. 297.
235. **El rumor del tiempo.** *Guillermo Pérez Villalta*. 1984. Col. particular. Madrid. 298.
236. **Finge fingiendo.** *Guillermo Pérez Villalta*. 1982. Col. particular. Madrid. 298.
237. **La energía del viento.** *Guillermo Pérez Villalta*. 1990. Gal. Soledad Lorenzo. Madrid. 298.
238. **Invierno en Moscú, 1977.** *Komar & Melamid*. 1986-1987. 300.
239. **Yalta, 1945.** *Komar & Melamid*. 1986-1987. 301.
240. **Vive la France.** *Louis Cane*. 1989. 301.
241. **Vive la France.** *Louis Cane*. 1989-1990. 302.
242. **El alma.** *Jiri Georg Dokoupil*. 1986. Col. del artista. 303.
243. **Una mano pacífica rodeada de formas.** *Jiri Georg Dokoupil*. 1982. Col. Schürmann. Herzogenrath. 304.
244. **Pequeño Jesucristo de la Santa Cruz.** *Jiri Georg Dokoupil*. 1987. Gal. Leyendecker. Santa Cruz de Tenerife. 304.

## BLIOGRAFÍA

### LIBROS:

- ABBAGNANO, Nicolás. **Historia de la Filosofía, Tomo I – Filosofía Antigua – Filosofía Patristica – Filosofía Escolástica**. Hora, Barcelona, 1882. Tít. orig.: *Storia della Filosofia*. Traducción castellana: Juan Estelrich y J. Perez Ballestar.
- AGUILLERA CERNI, Vicente. **Textos, Pretextos, Notas – Escritos escogidos 1953-1987, Tomo 2**. Ajuntament de Valencia, Valencia, s. f..
- ALDEGHERI, C. y SABINI M.. organización, **Immagini del post-moderno**.
- ARGAN, Giulio Carlo. **El Arte Moderno – Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos**. Akal, col. Arte y Estética, Madrid, 1991. Tít. orig.: *L'Arte Moderna*. Traducción Castellana: Gloria Cué.
- ARGAN, G. Carlo et alt. **El Pasado en el Presente – El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro**. Gustavo Gili, col. Comunicación Visual, Barcelona, 1977. Tít. orig.: *Il Revival*. Traducción castellana: Rossend Arqués.
- ARGULLOL, Rafael. **Tres Miradas sobre el Arte**. Ediciones Destino, col. Destino libro, 1ª ed., Barcelona, 1989.
- ARIAS DE COSSIO, Ana María. **La Pintura del siglo XIX en España**. Ed. Vicens-vives, col. Historia Visual del Arte nº 14, 1ª ed., Barcelona 1989.
- BAYER, Raymond. **Historia de la Estética**. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986. Tít. orig.: *Histoire de l'Esthétique*. Traducción castellana: Jasmin Reuter.
- BERENSON, Bernard. **Estética e Historia en las Artes Visuales**. Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., México D. F., 1966. Tít. orig.: *Aesthetics and History*. Traducción castellana: Luis Cardoza y Aragón.
- BOZAL, Valeriano. **Modernos y postmodernos**. Historia 16, col. Historia del Arte, Madrid, 1993.
- BRETON, André. **Manifiestos del Surrealismo**. Guadarrama, 2ª ed. Madrid, 1974.

- CALABRESE, Omar. **El Lenguaje del Arte**. Paidós, col. Instrumentos Paidós, 1ª ed., Barcelona, 1987. Tít. orig.: *Il linguaggio dell'arte*. Traducción castellana: Rosa Premat.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio; y CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. Ed. Brasiliense, 2ª ed., São Paulo, 1975.
- CAPELLE, Wilhelm. **Historia de la Filosofía Griega**. 1ª ed., 1958, 3ª reimpresión, Ed. Gredos, Madrid, 1981. Tít. orig.: *Die Griechische Philosophie*, tomo IV de *la Geschichte Der Philosophie*, 2ª ed.. Traducción castellana: Emilio Liedó.
- CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de los Ismos**. Argos, 2ª ed., Barcelona, 1956.
- CIRLOT, Lourdes. **Las Últimas Tendencias Pictóricas**. Ed. Vicens-vives, col. Historia Visual del Arte nº 17, 1ª ed., Barcelona, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Últimas Tendencias**. Editorial Planeta, col. Historia Universal del Arte. 2ª ed., Barcelona, 1993.
- COELHO, Teixeira. **Moderno Pós-moderno**, LP&M, 2ª ed. Porto Alegre, 1990.
- COPLESTON, Frederick. **Historia de la Filosofía - V. IX: De Maine de Biran a Sartre**. Ariel, 1ª ed., Barcelona, 1984. Tít. orig.: *A History of Philosophy – V. IX – Maine de Biran to Sartre*. Traducción castellana: José Manuel García de la Mora.
- CRUZ DE CASTRO, Francisco. **Las Vanguardias Artísticas en Europa**. Salvat Libros, Pamplona, 1987.
- CHARBONNEAUX, Jean; MARTIN, Roland; y VILLARD, François. **Grecia Helenística (330 – 50 a. de J.C.)**. Aguilar, col. El Universo de las Formas, 1ª ed., Madrid, 1971. Traducción castellana: José Antonio Miguez.
- CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold; y FARR, Dennis. **Diccionario de Artes**. Alianza Editorial, Madrid, 1992. Tít. orig.: *The Oxford Dictionary of Art*. Traducción castellana: Alberto Adell, Bernardo Moreno Carrillo, María Angeles Toajas Roger y Federico Zaragoza.
- CHIPP, Herschel Browning. **Teorías da Arte Moderna**. Martins Fontes, 1ª ed., São Paulo, 1988.
- DÉCAUDIN, Michel (edición). **Anthologie de la poésie française du Xxe siècle**. Gallimard, col. Poésie, Francia, 1977.
- DE FUSCO, Renato. **Historia da Arte Contemporânea**. Presença, 1ª ed. Lisboa, 1988.

- DE LA CALLE, Román. **Estética & Crítica y otros ensayos**. Edinart ediciones, col. Morverde, Valencia, 1993.
- DESNOS, Robert **Corps et biens**. Gallimard, col. Poésie, Francia, 1993.
- DIAZ DE MANDIVIL PEREZ, José María y GALLART GUAL, Esther (edición) **Diccionario de Filosofía**. Larousse Planeta S. A., Barcelona, 1996. Tit. orig.: *Dictionnaire de la philosophie*.
- Diccionario de la Lengua Española**. Real Academia Española. Espasa-Calpe, 21ª ed. Madrid, 1992.
- Diccionario Enciclopédico Abreviado**. Tomo III. Espasa-Calpe, 7ª ed., Madrid, 1974.
- Diccionario General Ilustrado**. Barcelona, 1982.
- ECO, Umberto, **Como se Faz uma Tese**. Perspectiva, col. Estudos, 10ª ed., São Paulo, 1993. Tit. orig.: *Como se fa una tesi di laurea*. Traducción brasileña: Gilson Cesar Cardoso de Souza.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana**. Tomo XVIII. 2ª parte. Hijos de J. Espasa, Barcelona, s. f..
- ESEVERI HUALDE, Crisóstomo. **Diccionario Etimológico de Helenismos Españoles**. Ediciones Aldecoa, 6ª ed. Burgos, 1994.
- FERRATER MORA, José. **Diccionario de Filosofía**. Ariel, 1ª ed. revisada, aumentada y actualizada, Barcelona, 1994.
- FRANCASTEL, Pierre. **Historia de la Pintura Francesa – Desde la edad media hasta Picasso**. Alianza Editorial, Madrid, 1989. Tit. orig.: *Histoire de la peinture française*. Traducción castellana: Sofía Noel.
- GABLIK, Suzi, **¿Ha muerto el arte moderno?** Herman Blune, 1ª ed., Madrid, 1987. Tit. orig.: *Has Modernism Failed?*. Traducción castellana: Mirian de Liniers Barreiros.
- GARCIA, Juan Carlos, (edición). **Diccionario de Pintura**. Larousse Planeta S. A., Barcelona, 1996. Tit. orig.: *Dictionnaire des courants picturaux – Dictionnaire des termes techniques*.
- GEYMONAT, Ludovico. **Historia de la Filosofía y de la Ciencia**. 1. Antigüedad y Edad Media. Editorial Crítica, Barcelona, 1985. Títulos originales: *Storia Della Filosofia. Vol. I. Filosofia Antica e Medievale* y *Storia Del Pensiero Filosofico. Vol. I. Filosofia Antica e Medievale*. Traducción castellana: Juana Bignozzi.

- GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Proyectos de Pesquisa**. Atlas, 3ª ed., São Paulo, 1991.
- GIL, Luis. **Los Antiguos y la Inspiración Poética**. Guadarrama, Madrid, 1967.
- GOMBRICH, Ernest H.. **Historia del Arte**. Alianza Editorial, 2ª ed., Madrid, 1980. Tít. orig.: *The Story of Art*. Traducción castellana: Rafael Santos Toroella.
- GONZALES, Antonio Manuel. **Las Claves del Arte – Ultimas Tendencias – Como Identificar**. Ariel, 1ª ed., Barcelona, 1989.
- HARTT, Frederick. **Arte – Historia de la Pintura, Escultura y Arquitectura**. Akal, Madrid, 1989. Tít. orig.: *Art. A History of Painting, Sculpture, Architecture*. Traducción castellana: de la primera a la tercera parte: María Victoria Frígola y Rosina Lajo; de la cuarta a la sexta parte: José Luis Checa y José Luis Sánchez.
- HARTMANN, K. D.. **Historia de los Estilos Artísticos**. Labor, 3ª ed., Barcelona, 1932. Traducción castellana: Domingo Miral.
- HATJE, Ursula, (dirección). **Historia de los Estilos Artísticos, V. I y II**. Ediciones Istmo, col. Fundamentos, Madrid, 1995. Tít. orig.: *Knaurs Stilkunde*. Traducción castellana: Miguel Angel San Martín.
- HAUSER, Arnold. **Historia Social de la Literatura y del Arte, V. 1, 2 y 3**. Labor, col. Labor, 22ª ed., Barcelona, 1993. Tít. orig.: *The Social History of Art*. Traducción castellana: A. Tovar y F. P. Varas-Reyes.
- \_\_\_\_\_. **Sociología del Arte**. Labor, col. Punto Omega, 3ª ed., Barcelona, 1983. Tít. orig.: *Sociologie der Kunst*. Traducción castellana: Vicente Romano Villalba.
- HAUTECOEUR, Louis. **Historia del Arte, Tomo V – De la Naturaleza a la Abstracción – Del Romanticismo al siglo XX**. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Lecciones sobre la Estética**. Akal, Madrid, 1989. Tít. orig.: *Vorlesung über die Ästhetik*. Traducción castellana: Alfredo Brotóns Muñoz.
- HUYGHE, René et al. **El Arte y el Mundo Moderno, V. I**. Editorial Planeta, 3ª ed., Barcelona, 1976. Tít. orig.: *L'Arte et le monde moderne*.
- JENCKS, Charles. **El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna**. Ed. Gustavo Gili, 3ª ed. ampliada, 2ª tirada, Barcelona, 1986. Tít. orig.: *The Language of Post-Modern Architecture*. Traducción castellana: Ricardo Pédigo Nárdiz, arquitecto, y Antonia Kerrigan Gureuitch.

- LAKATOS, Eva Maria y MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do Trabalho Científico**. Atlas, 4ª ed., São Paulo, 1992.
- LOPEZ, Julio. **La Música de la Modernidad (de Beethoven a Xenakis)**. Anthopos – Editorial del Hombre, col. Palabra Plástica, 1ª ed., Barcelona, 1984.
- MALLARMÉ. Stephane. **Obra Completa en Poesía, Tomo II**. Ediciones 29, Edición Bilingüe, 1ª ed., Barcelona, 1979.
- MARCHÁN FIZ, Simón. **La Estética en la Cultura Moderna – De la Ilustración a la Crisis del Estructuralismo**. Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- MORAES, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas – séculos XIX e XX**. Ed. Instituto cultural Itaú, 2ª ed. revisada, São Paulo, 1991.
- MORAZA, Juan Luis. **Seis Sexos de la Diferencia – Estructura y Límites, Realidad y Demonismo**. Ed. Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, Educación, Deportes y Turismo, 1990.
- Nueva Enciclopedia Larousse**. Tomo IV. 2ª ed. Planeta, Barcelona, 1984.
- ONIANS, John. **Arte y Pensamiento en la Epoca Helenística – La visión griega del mundo (350 a. C. – 50 a. C.)**. Alianza Editorial, Madrid, 1996. Tít. orig.: *Art and Thought in the Hellenistic Age: The Greek World View 350 a. C. 50 a. C.* Traducción castelana: Rafael Jackson.
- OTTA, Francisco. **Breviario de los Estilos – Mil años de Arte Occidental**. Editorial Universitaria, col. Manuales y Monografías, Santiago de Chile, 1987.
- PESSOA, Fernando. **Antología Poética – seguida de fragmentos do Livro do Desassossego – selecção e apresentação de Isabel Pascoal**. Ed. Ulisseia, col. Ulisseia de Autores Portugueses, Portugal.
- PICÓ, Josep, (compilación). **Modernidad y Postmodernidad**. Alianza Editorial, Madrid, 1988. Traducción castellana: Francisca Péres Carreño, José Luis Zalabardo, Manuel Jiménez Redondo, Antoni Torregrossa, Inmaculada Alvarez Puente.
- PLAZAOLA, Juan. **Introducción a la Estética – Historia, Teoría, Textos**. Ed. Universidad de Deusto, Bilbao, 1991.
- READ, Herbert. **Breve Historia de la Pintura Moderna**. Ediciones Serbal, 2ª ed., Barcelona, 1988.
- \_\_\_\_\_. **La escultura moderna**. Editorial Hermes, México D. F., 1966. Tít. orig.: *A Concise History of Modern Sculpture*. Traducción castellana: Concha de Marco.

- \_\_\_\_\_. **O Sentido da Arte**, IBRASA, 4ª ed., São Paulo, 1978. Tít. orig.: *The Meaning of Art*. Traducción brasileña: E. Jacy Monteiro.
- REALE, Giovanni y ANTISERI, Dario. **Historia del Pensamiento Filosófico y Científico**, Tomo primero: Antigüedad y Edad Media y Tomo tercero: Del Romanticismo hasta hoy. Herder, Barcelona, 1988. Tít. orig.: *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*. Traducción castellana: Juan Andrés Iglesias.
- REPETTO, Aquiles D.. **Breve Historia de la Estética**. Plus Ultra, col. Mundo Presente, Buenos Aires, 1973.
- RIALP – Gran Enciclopedia**. Tomo VIII. Ediciones Rialp, Madrid, 1972.
- SCHORSKE, Carl E.. **Viena Fin-de-Siècle – Política y Cultura**. Gustavo Gili, col. G G Arte, Barcelona, 1981. Tít. orig.: *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*. Traducción castellana: Iris Menéndez.
- SEDLMAYR, Hans. **El Arte Descentrado – Las artes plásticas de los siglos XIX y XX**. Labor, Barcelona, 1959. Tít. orig.: *Verlust Der Mitte*. Traducción castellana: Gabriel Ferraté.
- SUREDA, Joan y GUASH, Ana María. **La Trama de lo Moderno**. Akal, Madrid, 1987.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de la Estética**, V. I – La Estética Antigua. Akal, Madrid, 1987. Tít. orig.: *Historia Estetyki*. Traducción del polaco: Danuta Kurzyca. traducción del latín y griego: Rosa María Marino Sanchez y Fernando García Romero.
- \_\_\_\_\_. **Historia de seis Ideas – Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética**. Tecnos, col. Metrópolis, Madrid, 1987. Tít. orig.: *Dzieje szesciv pojec*. Traducción castellana: Francisco Rodríguez Martín.
- VALVERDE, José María. **Breve Historia y Antología de la Estética**. Ariel Filosofía, 1ª ed., Barcelona, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Movimientos Literarios**. Salvat Editores, col. Salvat Temas Claves, Barcelona, 1985.
- VVAA. **Historia de la Pintura**. Tomo I. Asuri de ediciones, Bilbao, 1989. Tít. orig.: *Le Gran Livre de la Peinture*. Traducción castellana: Fausto Ezcurra y Paz Yohn.
- VVAA. **The Jazz Masters – 100 años de swing**. V. I. Folio, Barcelona, 1996.

## REVISTAS:

ALBERTAZZI, Liliana. "Francesco Clemente – El fresco como lenguaje". **Lapiz – Revista Mensual de Arte 46**, Madrid, Diciembre, 1987.

FABRIS, Annateresa. "Notas sobre o Pós-moderno". **Arte em São Paulo 21**. São Paulo.

LEBRERO STÄLS, José. "Toda la individualidad es la suma de la tradición". Entrevista de Kolmar & Melamid. **Lapiz – Revista Mensual de Arte 46**, Madrid, Diciembre, 1987.

LEIDER, Philip. "Stella since 1970". **Art in America**, march – april, 1980.

RIHOUX, Philippe Andre. "Louis Cane – pintor ecléctico". **Guadalimar – Revista Mensual de las Artes 45**, Madrid, octubre, 1979.

RUBIO, Pilar. "Soy profundamente ecléctico". Entrevista de Oscar Tusquets. **Lapiz – Revista Mensual de Arte 35**, Madrid, julio, agosto, septiembre, 1986.

## PERIÓDICOS:

ANÓNIMO. "Flamenco Fusión". **El País Semanal 1032**. Suplemento de **El País**, Madrid, 7 de julio de 1996.

GANTIN, Ramón y NIÑEZ, Marici. "Flamenco en el Mundo". **El País Semanal 1032**. Suplemento de **El País**, Madrid, 7 de julio de 1996.

MILLAN, José Antonio. "Internet – pierda el miedo a la red que está cambiando el mundo". **El País Semanal 1047**. Suplemento de **El País**, Madrid, 20 de octubre de 1996.

REVUELTA, Laura. "Léger – El Hombre y la Máquina". **Blanco y Negro 4086**. Suplemento **ABC**, Madrid, 19 de octubre de 1997.

ROUANET, Sergio Paulo. "Blefando no molhado". **Folhetim**. Suplemento de la **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 de dezembro de 1985.

TERTSCH, Hermann. "El capitalismo vuelve a actitudes del XIX". Entrevista de Günter Grass. **Domingo**. Suplemento de **El País**, Madrid, 26 de octubre de 1997.

VALENZUELA, Javier. "Homoclonicus, año cero – Las críticas no neutralizan la amenaza del doctor Richard Seed de clonar seres humanos". **Domingo**. Suplemento de **El País**, Madrid, 11 de enero de 1998.

#### **CATÁLOGOS:**

Exposición **Louis Cane – Peintures**. Chapelle Saint-Louis de La Salpêtrière. París, 26 de abril a 30 de mayo de 1990.

Exposición **Retrospectiva de Frank Stella**. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

JUNCOSA, Enrique. "De Rerum Natura". Catálogo de la exposición **Miquel Barceló 1984 – 1994**. IVAN – Centre de Carme, Valencia, 2 de febrero a 23 de abril de 1995.

## **ERRATA**

**Página 206:** donde se le “se sitúan cronológicamente entre el período de la Primera y la Segunda guerras mundiales”, léase “se sitúan cronológicamente entre los inicios del siglo XX y la Segunda Guerra Mundial.”

**Idem:** donde se le “Empiezan, pues, a finales del segundo decenio del siglo XX”, léase “Empiezan, pues, a mediados del primer decenio del siglo XX.”