



**ABRIR PARTE III**

## **IV PARTE**

---

### **EL POSTMODERNISMO**

---

## XX. ANTECEDENTES DEL POSTMODERNISMO

### XX.1. BREVE APORTACIÓN RESPECTO A LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

La segunda mitad del siglo XIX, conforme hemos visto, además de por el eclecticismo estilístico, se ha caracterizado también por un pluralismo de estilos que se ha manifestado de dos maneras: un pluralismo historicista formado por el *revival* de los estilos del pasado; y un pluralismo no historicista, por los nuevos estilos surgidos entonces como el Impresionismo, las investigaciones de los postimpresionistas y el Simbolismo.

El movimiento modernista o *art nouveau*, como también ya hemos visto, fue la culminación del eclecticismo del siglo XIX. Pero este fue un eclecticismo formado por mezclas tanto de los estilos históricos como de los nuevos surgidos principalmente a finales del siglo. Por lo tanto, además de haber sido la culminación del eclecticismo decimonónico, fue también, conforme ha señalado Argan, la transición para el arte de las vanguardias, puesto que estas han seguido las investigaciones de los postimpresionistas como Cézanne, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Seraut y Signac y de los simbolistas.

De las investigaciones de Paul Cézanne y del arte primitivo africano, surgió, como sabemos, el Cubismo de Picasso y Braque. El Cubismo, a su vez, ha influenciado toda las corrientes de la abstracción geométrica como el Constructivismo, el Neoplasticismo de Mondrian, el arte concreto de Max Bill, etc.. Estos estilos abstractos geométricos fueron también influenciados por el Puntillismo de Georges Seurat y Paul Signac que han dado más énfasis a las investigaciones ópticas y, de este modo, han influenciado también el arte cinético, sobre todo el *Op-Art*.

El Fauvismo de Henri Matisse fue directamente influenciado por la pintura de Paul Gauguin, pues, conforme señala Argan, la pintura de este artista "tuvo en



la formación de la corriente de los *fauves* la misma importancia que la de Cézanne tuvo en la formación del Cubismo”.<sup>300</sup>

Las obras de Vincent Van Gogh y de Toulouse-Lautrec han sido precursoras del Expresionismo, pues, conforme también señala Argan:

*(...) Toulouse parte del Impresionismo (es clarísima la indicación hasta temática a Degas), vá más allá de él, y no para “superarlo”, sino para extraer de él sus consecuencias. La primera de ellas es que la percepción no es sólo una actividad visual, sino también psicológica. (...) Sobre el nuevo valor de la percepción sensorial descubierto por los impresionistas, Cézanne descubre un pensamiento, casi una filosofía; Van Gogh, una moral desesperada; Seraut, una nueva ciencia. Toulouse analiza la sensación como estímulo psicológico, (...).*<sup>301</sup>

Sin embargo, el Expresionismo del *Blaue Reiter*, con Kandinsky y con Klee, y el de las diversas corrientes europeas, fue influenciado también por el Simbolismo<sup>302</sup>, que, “con sus aspiraciones espiritualistas”, fue un movimiento distinto y que se ha desarrollado paralelamente a los postimpresionistas que hemos mencionado anteriormente.<sup>303</sup>

El Simbolismo también ha influenciado fuertemente al Surrealismo, pues los surrealistas consideraban como sus precursores literarios, además de otros, a los simbolistas Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. Más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial, el Simbolismo tendrá influencia también en las corrientes del Informalismo Abstracto.<sup>304</sup>

Además de estos movimientos de vanguardias, no podemos dejar de mencionar el Futurismo que empezó en los inicios del siglo y fue importantísimo al sentido mismo de vanguardia, pues en las propuestas expresadas en sus manifiestos exaltaba el futuro y los nuevos mitos de la sociedad moderna como el dinamismo, la velocidad y la máquina. El Futurismo propugnaba el fin de la cultura pasada y un arte comprometido con el futuro. Es en los manifiestos futuristas que se perciben más claramente el compromiso de las vanguardias con la idea de progreso tecnológico y de futuro, lo que resultó en la incesante realización de lo nuevo en el arte del período.

Por lo tanto, después del movimiento modernista o *art nouveau*, en el segundo decenio del siglo XX, empieza el movimiento de las primeras

---

<sup>300</sup> Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno*, p. 119.

<sup>301</sup> Ídem, pp. 126 y 127.

<sup>302</sup> Ídem. p. 134.

<sup>303</sup> Ídem, p. 135.

vanguardias y, con ellas, cesa el eclecticismo decimonónico, pues se caracterizan por un pluralismo no historicista formado por la coexistencia de varios estilos nuevos con estéticas distintas y excluyentes entre sí que, por ello, no se mezclan y no se combinan de forma importante. Cada movimiento de vanguardia sigue su camino paralelo y separadamente con sus propias investigaciones estéticas sin injerencias importantes entre unos y otros.

Sin embargo, aunque las vanguardias hayan sido marcadas por este pluralismo de estilos nuevos excluyentes entre sí, existieron, durante el período, algunas manifestaciones eclécticas de forma esporádica y no importantes para caracterizar la época como ecléctica, pero que tal vez hayan sido ya una antelación del eclecticismo surgido posteriormente en los años setenta con el postmodernismo. Un ejemplo de estas manifestaciones eclécticas esporádicas lo podemos encontrar en parte de la pintura de Fernand Léger. Este artista, al conocer a Braque y Picasso, se integra en los cubistas. En esta época, su pintura llega casi a la abstracción. Pero, en 1914, es movilizado y enviado a la Primera Guerra Mundial, donde vuelve en 1917 y empieza a desarrollar un lenguaje pictórico más distante del Cubismo. A partir de entonces, su pintura pasa a ser más figurativa y sustituye las formas retilíneas del Cubismo por líneas curvilíneas y formas tubulares. Su pintura cambia también en relación al color, pues pasa a utilizar predominantemente los primarios en tonos puros casi como Piet Mondrian. Legér explica este cambio de la siguiente manera: “¡Vivíamos en una atmósfera tan gris durante la guerra, hundidos en el barro! En esa época me decidí por el tono puro y a través de él, conseguí liberar el color”.<sup>305</sup>

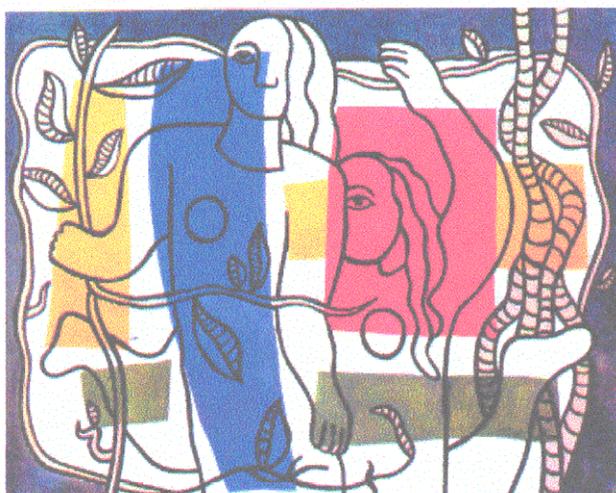
Su obra, durante el período entre 1940 y 1945 aproximadamente, está formada por contrastes entre el volumen de las figuras y los objetos y el espacio plano a veces trabajado con manchas de colores puros y otras veces con figuras casi geométricas como el Neoplasticismo de Piet Mondrian. No existen en sus obras de esta época coincidencias entre las figuras humanas u objetos y los colores.

---

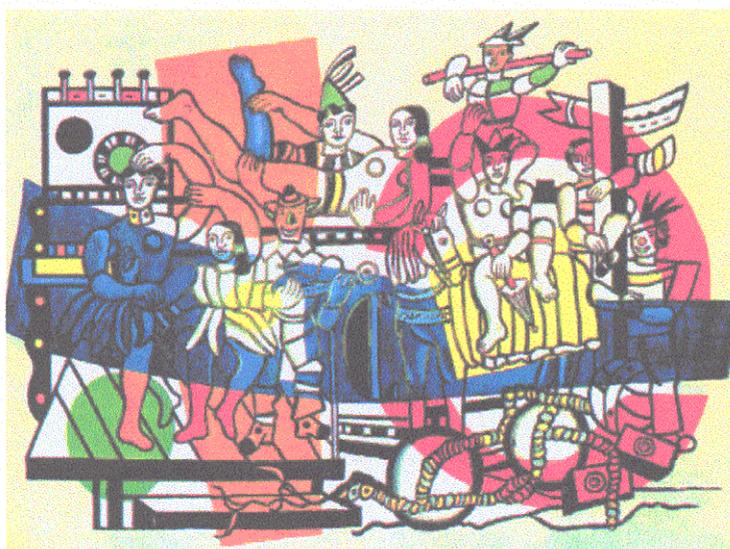
<sup>304</sup> Ídem. pp. 134 y 135.

<sup>305</sup> Fernand Léger, citado por Laura Revuelta, “Legér – El Hombre y la Máquina”, **Blanco y Negro**, suplemento dominical del periódico ABC, 19 de octubre de 1997, p. 30.

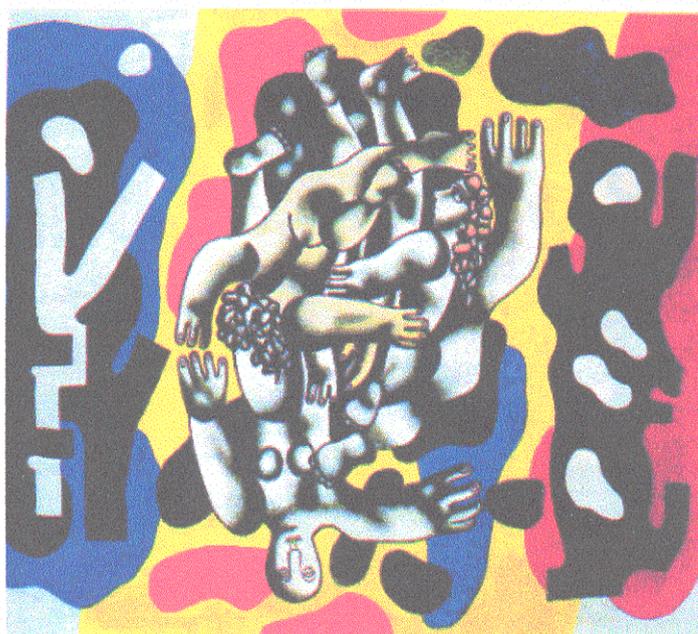
En sus trabajos de esta fase, por lo tanto, se puede percibir claramente la combinación de dos estilos pictóricos distintos. Por un lado están las figuras y los objetos resueltos con formas volumétricas curvilíneas sin preocupación con los colores. Por otro, el uso de los colores puros en planos distintos de las figuras y de los objetos, trabajados a veces como manchas planas con formas orgánicas abstractas y otras veces como figuras geométricas, pone en evidencia un abstraccionismo que llega a ser casi formal como en **Dos mujeres y Flores** [136] y **La Gran Parada** [137]. Otro ejemplo de este contraste entre figuración y abstracción es el cuadro **Nadadores y buceadores sobre fondo amarillo** [138].



136. **Dos mujeres y flores.** *Fernand Léger.* 1946-1950. Galería Louise Leiris. París.



137. **La gran parada.** *Fernand Léger.* 1954. Guggenheim. Nueva York.



138. Nadadores y buceadores sobre fondo amarillo. *Fernand Léger*. 1941.

En el apartado II.1. **Artistas Eclécticos** de la primera parte de esta investigación, hemos visto, según la definición de Frederico Moraes, que los artistas eclécticos se dividen en dos grupos: los que se afilian “simultáneamente a varias escuelas” y los que no se agrupan a ninguna y buscan inspiraciones en varios estilos. De esta forma, podemos decir que Picasso fue un artista ecléctico del primer grupo, de los que se afilian simultáneamente a varias escuelas, pues, aunque haya sido el creador del Cubismo y el artista más importante de las vanguardias y de nuestro siglo, pintaba con el estilo que deseaba. Picasso, según Teixeira Coelho:

*Solo, asume las dimensiones del arte y de la historia del arte moderno y, casi, postmoderno. Revisitó, para reconstruir, cuadros de otros (la mujer de Cranach), recorrió temas clásicos y neoclásicos, utilizó rasgos de estilos de variadas épocas y escuelas, indistinta y simultáneamente, citó a medio mundo, absorbió elementos de la estética de las masas (los figurados por la publicidad), fue finalmente un artista sin estilo(...). Picasso fue todo él una cápsula de la contemporaneidad abarcando lo moderno y su post;(...).*<sup>306</sup>

<sup>306</sup> Teixeira Coelho, **Moderno Pós-moderno**, pp. 138 y 140.

Sozinho, [Picasso] assume as dimensões da arte e da história da arte moderna e, quase, pós-moderna. Revisitou, para reconstruir, quadros de outros (a mulher de Cranach), recorreu a temas clássicos e neoclássicos, utilizou traços de estilo de variadas épocas e escolas, indistinta e simultaneamente, citou meio mundo, absorveu elementos da estética da massa (os figurados pela publicidade), foi finalmente un artista sem estilo(...); Picasso foi, todo ele, uma cápsula da contemporaneidade abrangendo o moderno e seu pós; (...).

Sin embargo, llamar a Picasso ecléctico sería reducir su múltiple obra a un rótulo. Lo mismo sería llamarle solamente cubista, aunque fue el creador del Cubismo. Pero, en el sentido de que habla Teixeira Coelho, podemos decir que también fue un ecléctico. Y esto, redundantemente, demuestra una faceta más en la multiplicidad y en la riqueza de su obra.

Hemos mencionado estos dos ejemplos de eclecticismo en el período de las vanguardias a modo de ilustración y también para demostrar que las características artísticas de determinadas épocas no son estanques y las predominantes y determinantes de un período también pueden aparecer en otros en menor escala. Pero este eclecticismo se debe también a la complejidad y multiplicidad de las personalidades de Léger y, sobre todo, de Picasso. Estos ejemplos, por lo tanto, son manifestaciones aisladas, no decisivas y no determinantes para caracterizar el período de las vanguardias como un período ecléctico. Lo que sí caracteriza a las vanguardias de modo importante y decisivo es que todos los estilos surgidos a partir del *Art Nouveau* o Modernismo son nuevos y no se combinan entre sí. Es cuando se inicia la preocupación constante de siempre crear lo nuevo. Cada tendencia o grupo de artistas formula un nuevo estilo con una nueva estética definida y distinta de las demás. Las vanguardias, como ya hemos mencionado, se caracterizan fundamentalmente por un pluralismo estilístico no historicista sin mezclas y sin combinaciones entre sus estilos. En sus movimientos, como señala Lourdes Cirlot:

*El artista experimentaba constantemente con nuevos materiales y procedimientos distintos a los utilizados con anterioridad. En el fondo, se quería llevar a cabo una trayectoria, en el campo del arte, paralela a la que estaba teniendo lugar en el terreno científico. El afán por la investigación llevaba al artista a crear *ex novo*, en un estado casi febril en el que lo esencial siempre estaba ligado al concepto "innovación".<sup>307</sup>*

Los primeros movimientos de vanguardia, como hemos visto, empezaron después del movimiento modernista o *art nouveau*. Por lo tanto, se sitúan cronológicamente entre el período de la Primera y la Segunda guerras mundiales. Empiezan, pues, aproximadamente a finales del segundo decenio del siglo XX y terminan aproximadamente en la mitad de la década de los cuarenta, cuando se

---

<sup>307</sup> Lourdes Cirlot, *Últimas Tendencias*, p. 18.

inician los movimientos de las segundas vanguardias que estudiaremos a continuación.

## XX.2. LAS SEGUNDAS VANGUARDIAS

“Segundas vanguardias” es la denominación que la historiografía contemporánea está utilizando para determinar las tendencias artísticas surgidas, conforme hemos mencionado, aproximadamente al final de la Segunda Guerra Mundial y que se desarrollan hasta aproximadamente los finales de la década de los sesenta e inicio de los setenta. Según Lourdes Cirlot:

*Durante este período, llama sobre todo la atención el hecho de que existan tantas y diversas opciones dentro del mundo artístico. La aceleración con la que se generan nuevas tendencias y movimientos artísticos aumenta a medida que transcurren los años. Si en otras épocas se daba el fenómeno de acción y reacción, que en el mundo del arte significaba que, tras un período más o menos clásico, aparecía otro de características opuestas, en cambio durante el siglo XX – y esto es algo que ya comenzó en las primeras vanguardias – no existen períodos de transición entre una tendencia y otra, ni puede percibirse una distancia entre soluciones completamente contrarias. El fenómeno de aceleración y reacción se ha acelerado de tal manera en los últimos tiempos que antes de que una determinada corriente artística haya llegado a su punto culminante ya existe otra que comienza a plantearse y que, de manera muy compleja, no sólo reúne en su seno aspectos antagónicos a la anterior, sino que, al mismo tiempo, hace referencia a ciertos aspectos de aquella. Esto se debe, sin lugar a dudas, a la gran cantidad de información que se tiene hoy en día, obtenida por los medios de comunicación, en especial a través de la televisión. Las imágenes de las obras de una exposición viajan con tal rapidez por los distintos continentes que los artistas ven y asumen de un día para otro actitudes que son realmente muy distintas.<sup>308</sup>*

Las segundas vanguardias siguen, por lo tanto, la tradición de la búsqueda de lo nuevo, empezada por las primeras, y aumentan aún más el pluralismo estilístico no historicista ya existente con la aportación de nuevos estilos y de nuevas estéticas excluyentes entre sí.

Los movimientos y corrientes artísticas de las segundas vanguardias son básicamente, según la clasificación de Lourdes Cirlot, el Informalismo, el Expresionismo Abstracto, el *Minimal*, el Arte Cinético, los movimientos de desmaterialización del objeto artístico, como el Arte de Acción y el Arte Conceptual, el Arte Povera y el Hiperrealismo.

---

<sup>308</sup> Ídem, p. 10.

### XX.2.1. El Informalismo y El Expresionismo Abstracto

El Informalismo y el Expresionismo Abstracto son tendencias de la abstracción no geométrica que surgen respectivamente en Europa y Estados Unidos poco antes del final de la Segunda Guerra Mundial. Ambas tendencias, por lo tanto, están vinculadas a las crisis y transformaciones producidas en el mundo por la guerra. Dada a la incomprendibilidad del mundo, el artista se vuelve a su interior en busca de respuestas a sus inquietudes, angustias y temores que se traducen en la utilización de la materia, que es el elemento más importante en las obras informalistas o expresionistas abstractas.

El concepto de Informalismo – *Art Informal* – fue formulado por el crítico francés Michel Tapié en 1951, cuando presentó, por primera vez en Francia, una exposición que reunió varios a artistas de esta tendencia.

El antecedente de este movimiento fue la abstracción no geométrica y, por ello, siguió la línea de las investigaciones abstractas más libres, sobre todo, de Wassily Kandinsky. Su característica principal es el énfasis en la utilización de los materiales y los procedimientos para la ejecución de la obra, y, de este modo, las preocupaciones cromáticas, formales y compositivas se quedan subordinados a ellos. Es una tendencia relativamente amplia que se divide en varias subtendencias. Las más conocidas y aceptadas son el Informalismo Matérico, el Gestual, el Tachismo y el Espacialismo.<sup>309</sup>

Sus iniciadores fueron los artistas franceses Jean Dubuffet (1901-1985) y Jean Fautrier (1898-1964). Éste inició su trayectoria artística durante la Primera Guerra Mundial, pero entre 1943 y 1944 su obra alcanzó mayor expresividad. Utilizaba una mezcla de pintura empastada con materiales no pictóricos, con lo que obtenía una textura matérica como en el cuadro **Desnudo** [139].

Sin embargo, fué Jean Dubuffet quien amplió considerablemente la utilización de materiales no pictóricos mezclados con la masa pictórica como se puede ver en **Mesa, asidua compañera** [140]. Según Lourdes Cirlot, se pueden encontrar muchos elementos figurativos en la obra de este artista, “pero la

---

<sup>309</sup> Ídem, pp. 26 y 28.

exaltación de la materia es tan acusada que el elemento figurativo pierde prácticamente toda su fuerza<sup>310</sup>



139. Desnudo. *Jean Fautrier*. 1954. Col. Panza di Bruno.



140. Mesa, asidua compañera. *Jean Dubuffet*. 1953. Museo Moderno. Estocolmo.

En esta misma época, también trabajó en París el artista Wols, cuyo nombre verdadero es Wolfgang Schulze (1913-1951). La obra propiamente informal de Wols se encuentra entre el periodo de 1946 hasta el fin de su vida.

*La mayor parte de estas pinturas presentan un tipo de composición similar, pues en ellas destaca, por lo general, la zona central, en la que aparecen las densidades de los materiales, obtenidas mediante la técnica del **dripping** (goteo). Wols emplea gamas cromáticas contrastadas. Así, los fondos suelen ser más o*

---

<sup>310</sup> Ídem, pp. 33 y 34.

*menos homogéneos, mientras que las zonas de centro, a parte de ser las más exaltadas en cuanto a grosor, presentan también importantes cambios de color. El dinamismo inherente a tales composiciones es un factor decisivo que hace que, en ocasiones, su obra se pueda inscribir en la trayectoria sónica-gestual del Informalismo*<sup>311</sup>

Un ejemplo de esta etapa informalista de la obra de Wols es **Composición [141]** de 1946.



141. *Composición*. Wols. 1946. Col. particular. Munich.

Los artistas Georges Mathieu (1921) y Hans Hartung (1904-1989), ambos de origen germánico, son representantes de la tendencia gestual del Informalismo europeo. **Composición abstracta [142]** y **T 1949 [143]** son respectivamente ejemplos de sus obras.<sup>312</sup>

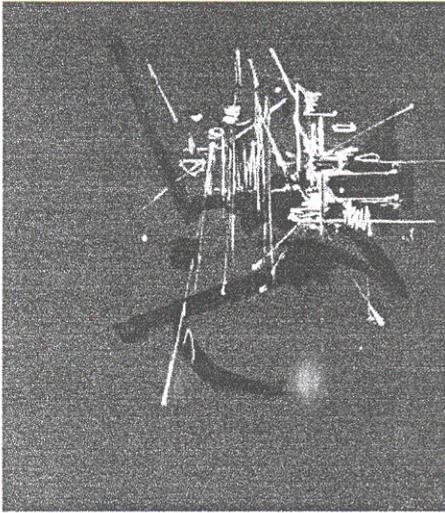
Los principales representantes del Informalismo en Italia son los artistas Lucio Fontana (1889-1969) y Alberto Burri (1915). Fontana, nacido en Argentina, de padres italianos, publica junto a otros artistas en Italia en el año de 1948 el "Manifiesto espacial". Su pintura, por tanto, se encuadra dentro de la tendencia espacial del Informalismo. Ejemplos de su obra son los **Teatrini [144]**.<sup>313</sup>

---

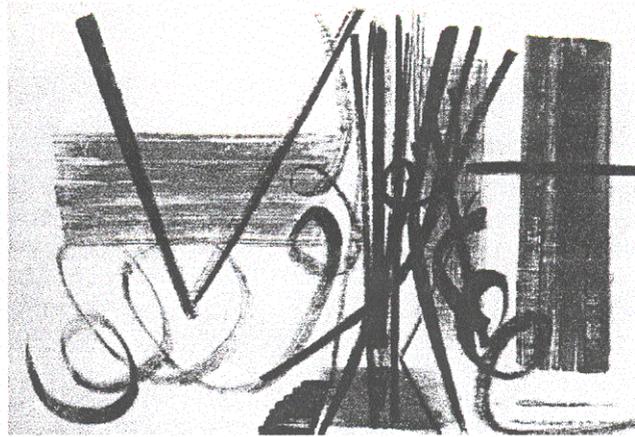
<sup>311</sup> Ídem, p. 34.

<sup>312</sup> Ídem, p. 36.

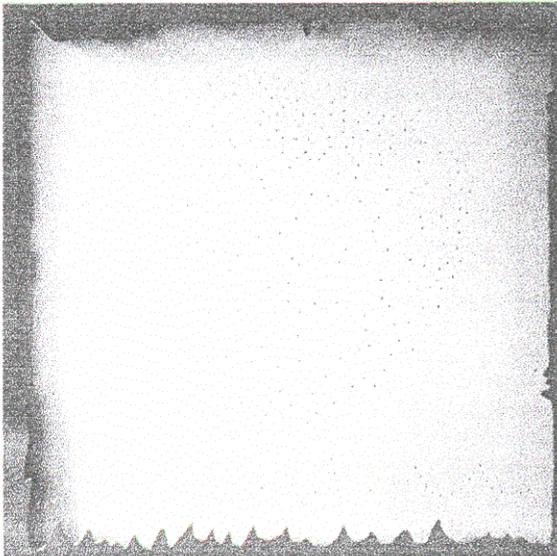
<sup>313</sup> Ídem, p. 42.



142. Composición abstracta. *George Mathieu*. 1962. Col. particular.



143. T1949-1. *Hans Hartung*. 1949. Museo de Arte Moderno. Saint-Etienne.



144. Concepto espacial. "Teatrino". *Lucio Fontana*. 1965. Centro Pompidou. París.



145. Saco B. *Alberto Burri*. 1953. Propiedad del artista.

Alberto Burri, a su vez es un representante de la tendencia matérica del Informalismo en Italia. En su obra mezcla materiales muy diversos como telas de

---

A mediados de los años sesenta, Fontana realizó una serie de obras de técnica compleja, en las que combinaba la madera pintada con el esmalte y la pintura propiamente dicha: se trata de los *Teatrini*, que pueden considerarse como esculto-pinturas y en los que la noción espacial es el elemento fundamental.

arpillera, maderas quemadas, chapas metálicas y pintura propiamente dicha<sup>314</sup>. Un ejemplo de su pintura es **Saco B** [145] de 1953.

En los países nórdicos de Europa, los principales representantes del Informalismo, más en la línea gestual, son los artistas del grupo COBRA que según Argan, se formó en 1949 y de él formaron parte los artistas Corneille, Appel, Alechinsky y A. Jorn.<sup>315</sup> De los artistas de este grupo, el que tiene particular importancia para nuestra investigación es Peirre Alechinsky nacido en Bruselas en 1927. Alechinsky, aunque se encuentre dentro de las segundas vanguardias, ya empezó a mezclar estilos distintos en su pintura. Este artista divide sus cuadros en diferentes zonas y, en cada una de ellas, utiliza formas y elementos estilísticos distintos de los demás como en la obra **Bajo el Fuego** [146]. Su obra, por lo tanto es un importante ejemplo de manifestación aislada y esporádica de eclecticismo estilístico en la pintura de las segundas vanguardias, tal como las de Léger y de Picasso lo fueron en las primeras. Sin embargo, en el caso de Alechinsky, se puede decir que se trata de una transición del pluralismo estilístico de las segundas vanguardias al eclecticismo postmoderno, pues **Bajo el Fuego** es de 1967 y, como ya hemos visto, las segundas vanguardias terminan al final de los años sesenta. Por lo tanto, cronológicamente esta obra se encuentra exactamente en la transición de un período a otro. Además, Alechinsky sigue durante el Postmodernismo con esta misma propuesta pictórica.

El más importante y más representativo artista español del Informalismo, más precisamente de su corriente matérica, es Antoni Tàpies (1923).<sup>316</sup> Un

---

<sup>314</sup> Ídem, *ibídem*.

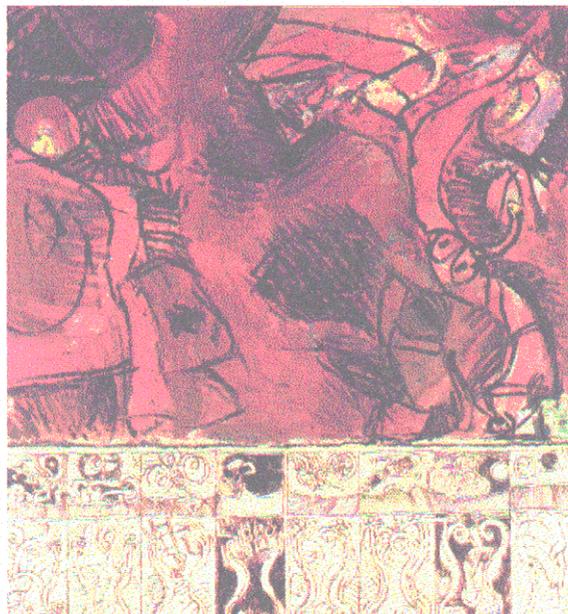
<sup>315</sup> Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno*, pp. 496 y 498.

A las esferas de la poética del gesto pertenece el movimiento *Cobra*, que se forma en 1949 en Holanda con el propósito de recuperar el Expresionismo nórdico y subrayar su actualidad (la palabra *Cobra* viene de las primeras sílabas de Copenhage, Bruselas y Amsterdam):(...). Constituye el núcleo programático del purismo formal de *De Stijl* y una respuesta casi ultrajante al horror que a Mondrian le producía el "barroco moderno".

<sup>316</sup> Lourdes Cirlot, *Últimas Tendencias*, p. 53.

Las obras realizadas por él [Tàpies] durante los años cincuenta y parte de los sesenta están efectuadas empleando un procedimiento mixto que da lugar a unas materias densas con aspecto rugoso y áspero. Tàpies las obtenía mezclando polvo de mármol triturado con aglutinante y pigmentos en polvo. Este empaste denso se colocaba sobre el soporte y después se trabajaba, utilizando la técnica del *grattage* o bien añadiendo algún elemento por *collage*. De este modo, las texturas son extraordinariamente complejas y llegan a presentar una apariencia de relieves. En la obra del período estrictamente informalista, Tàpies elimina todo elemento de carácter figurativo, y tan sólo se pueden observar ciertos signos, como la cruz en forma de T o de aspa, algunas extrañas o ilegibles grafías o bien manchas y goteados que se reparten por ciertas zonas de la pintura para convertirse en centros de atención.

ejemplo de Informalismo matérico en la obra de Tàpies es el cuadro titulado **Forma Blanca** [147] de 1959.



146. **Bajo el fuego.** *Pierre Alechinsky.* 1967. Centro Pompidou París.



147. **Forma blanca.** *Antoni Tàpies.* 1959. Col. Telefónica. Madrid.

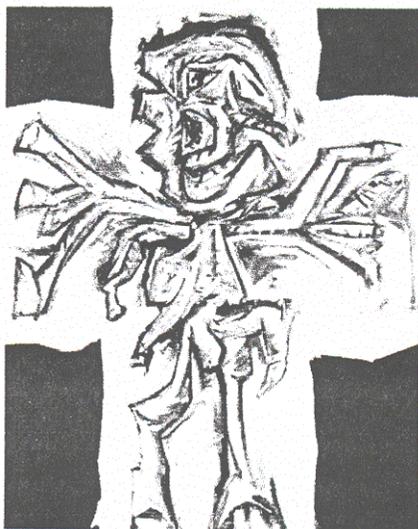
En 1957, los artistas Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano y Antonio Suárez y los críticos Manuel Conde y José Ayllón fundan en Madrid el grupo “El Paso”: Parte

de la obra de algunos integrantes de este grupo se encuentra dentro del Informalismo más cercano a la tendencia gestual.<sup>317</sup> Un ejemplo de la pintura gestual del grupo es la obra **Crucifixión** [148] de Antonio Saura.

Durante la Segunda Guerra Mundial, más o menos al mismo tiempo del surgimiento del Informalismo europeo, surge, en Estados Unidos el Expresionismo Abstracto. Fue el primer estilo artístico genuinamente norteamericano, pues como señala Argan:

*En la pintura norteamericana que con Pollock se llamará **action painting**, el signo (bien sea una línea o una masa de color, pues, fuera de la finalidad cognoscitiva del arte europeo, las categorías han dejado de tener sentido) tiene la vitalidad intensa y tenaz de un germen que se genera espontáneamente en un agua pútrida estancada: y ese agua pútrida es el pasado que, al no organizarse racionalmente en una perspectiva histórica, cae en el caos del inconsciente.*<sup>318</sup>

Uno de los más importantes precursores del Expresionismo Abstracto norteamericano y que ya utilizaba en su pintura un lenguaje informal fue Mark Tobey (1890-1976) [149], que vivió algún tiempo en Japón y, fue influenciado por la caligrafía oriental, "cuyas aguas tranquilas él mezcla, en la gran cuenca norteamericana, con las agitadas corrientes europeas"<sup>319</sup>



148. **Crucifixión.** *Antonio Saura.* Centro de Arte Reina Sofía. Madrid



149. **Transición Pacífica.** *Mark Tobey.* City Art Museum. Saint Louis (Mo.).

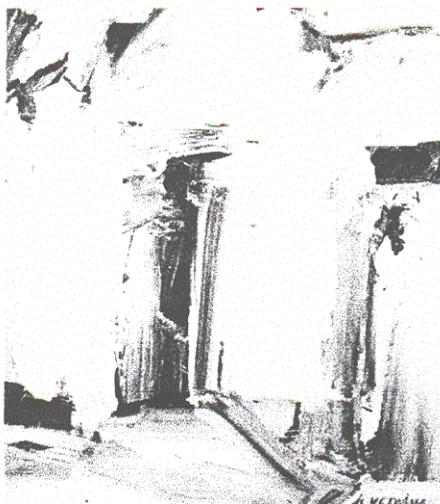
<sup>317</sup> Ídem, pp. 60, 61 y 62.

<sup>318</sup> Giulio Carlo Argan, **El Arte Moderno**, p. 484.

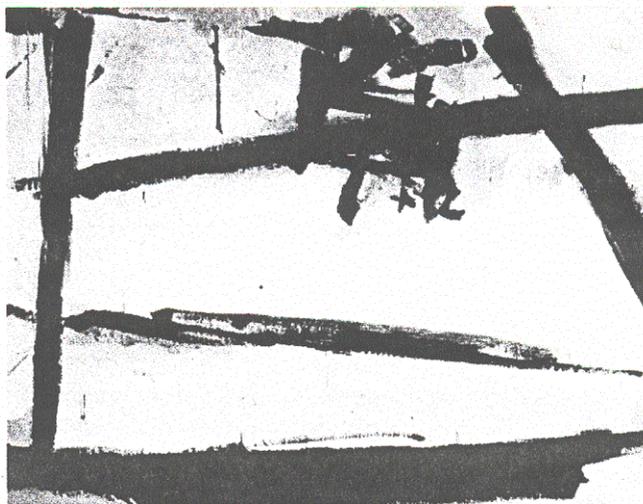
<sup>319</sup> Ídem, p. 486.

Según Lourdes Cirlot, en Estados Unidos, existieron dos modalidades distintas dentro del Expresionismo Abstracto: una en la línea gestual y otra en las llamadas *color-field painting* (pinturas de superficie-color).<sup>320</sup>

En la línea del gestualismo se encuentra parte de la obra de Willem de Kooning (1904-1997) [150] y de Franz Kline (1910-1962) [151]. Pero el artista más importante de esta línea gestual y de todo el Expresionismo Abstracto norteamericano fue Jackson Pollock (1912-1956) que, en 1957, inventó la técnica del *dripping* y, de este modo, empezó la pintura que el crítico Harold Rosenberg ha llamado de *Action Painting* (Pintura de Acción). Según Renato De Fusco, la técnica del *dripping* es la “síntesis del Informalismo”, lo que implica que es la síntesis de las dos corrientes, tanto la europea como la norteamericana.<sup>321</sup> Como ejemplo de la obra de Pollock tenemos el cuadro **Blue Poles** [152].



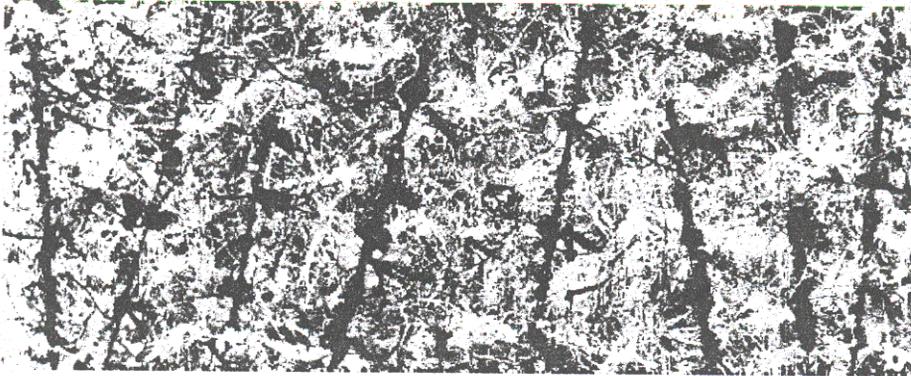
150. Puerto sobre el río. *Willem deKooning*. 1960. Whitne Museum of American Art. Nueva York.



151. Pintura número 2. *Fraz Kline*. 1954. MOMA. Nueva York.

<sup>320</sup> Lourdes Cirlot, *Últimas Tendencias*, p. 72.

<sup>321</sup> Renato De Fusco, *Historia da Arte Contemporánea*, p. 77.



152. Blue Poles. *Jackson Pollock*. 1953. Col. Ben Heller. Nueva York.

De la otra tendencia del Expresionismo Abstracto norteamericano llamada *color-field painting*, los artistas más importantes y más representativos fueron Mark Rothko (1903-1970) [153], Clifford Still (1904-1980) [154] y Barnett Newman (1905-1970) [155]. Según Lourdes Cirlot, la propuesta de los artistas que trabajaron en esta línea fue “esencialmente investigar hasta el límite las posibilidades del color: interacciones cromáticas, contrastes, yuxtaposiciones de tonos, asociaciones de colores no efectuados anteriormente...”<sup>322</sup>



153. Pintura número 26. *Mark Rothko*. 1947. Col. Betty Parsons. Nueva York.



154. Pintura. *Clyfford Still*. 1949. Col. Israel Rosen. Baltimore.



155. La orden. *Barnett Newman*. 1964. Museo Moderno. SKM. Estocolmo.

<sup>322</sup> Lourdes Cirlot, *Ultimas Tendencias*, p. 78.

## XX.2.2. El Pop-Art

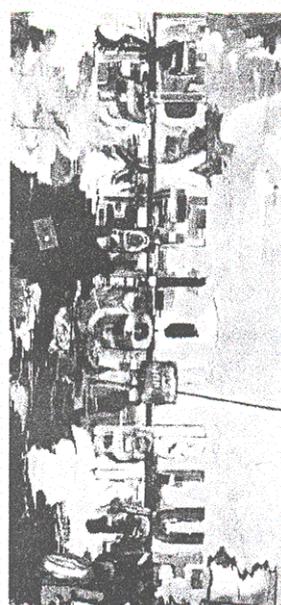
El *Pop-Art* es un estilo artístico ligado estrechamente a la cultura de masas y surgido en Nueva York y Londres a mediados de los años cincuenta. Según Lourdes Cirlot,

*es un arte figurativo y realista, muy directo, cuya iconografía se nutre, aparte de los elementos propios del mundo cotidiano, de las imágenes procedentes de la fotografía, de los comics, de las revistas y periódicos, así como del cine y de la televisión. Por otra parte, el artista pop emplea, en ocasiones, medios mecánicos o semimecánicos para obtener sus obras. Así, por ejemplo, la impresión fotográfica de la tela de pintar constituía uno de los métodos preferidos por Warhol para efectuar sus serigrafías.*<sup>323</sup>

Robert Rauschenberg (1925) empezó, a mediados de los años cincuenta, a introducir objetos reales en sus obras en las que trabajaba la pintura, en algunas partes, con la técnica del *dripping* de Pollock como, por ejemplo, en *La cama* [156]. Aunque se suele incluir Rauschenberg dentro de la tendencia Neodadá, su obra fue una de las precursoras del *Pop-Art* y, para muchos, fue el inicio de este estilo en Estados Unidos.<sup>324</sup>



156. *La cama*. Robert Rauschenberg. 1955.  
Leo Castelly Galery. Nueva York.



157. *Campo*. Jasper Johns. 1963-1954.  
Propiedad del artista.

<sup>323</sup> Ídem, p. 91.

<sup>324</sup> Ídem, ibídem.

Otro artista también conocido como integrante de la tendencia Neodada y también uno de los más importantes precursores del *Pop* norteamericano es Jasper Johns (1930). Su obra del período de aproximadamente 1960 a 1968 ya puede ser considerada *pop* propiamente dicha.<sup>325</sup> El cuadro titulado **Campo** [157] es un precioso ejemplo de esta etapa.

Pero el más importante y más representativo artista de este movimiento fue Andy Warhol (1928-1987). En su obra Warhol utilizó imágenes cotidianas y muy conocidas del público; imágenes casi en forma de mensajes publicitarios como las de la **sopa Campbell** [158], pero también imágenes que podrían haber sido noticias periodísticas y de personalidades famosas como, por ejemplo, de Marilyn Monroe Y Che Guevara.



158. Lata de Campbell's Soup de 19 cent. *Andy Warhol*.  
1960. Col. R. Rowan. Los ángeles.

Otro de los más representativos artistas *pop* norteamericano es Roy Lichtenstein (1923) que utilizaba en su pintura imágenes tomadas directamente de los cómics, como **As I Opened Fire** [159], o bien imágenes no de cómics pero que tenían tratamiento plástico muy semejante a ellos.

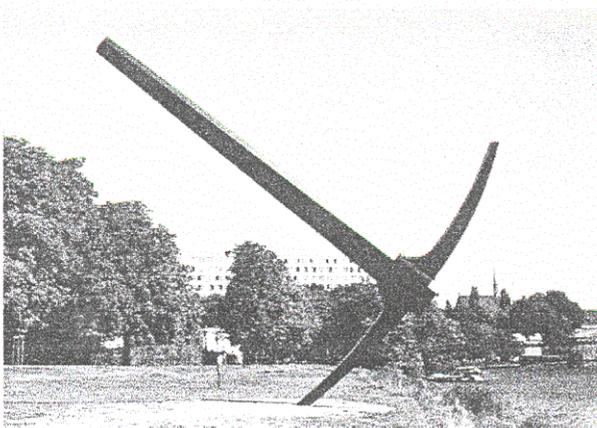
---

<sup>325</sup> Ídem, p. 94 y 95.

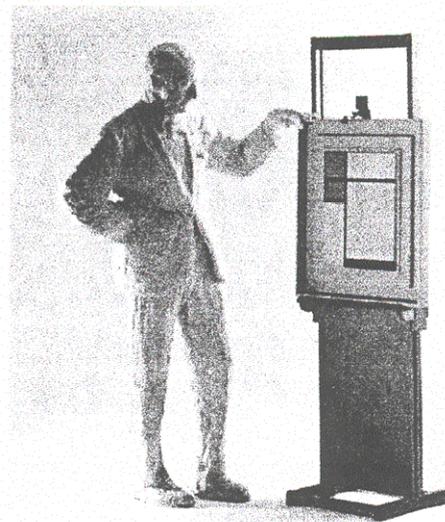
Dos de los más importantes escultores del *Pop-Art* norteamericano son Claes Oldenburg (1929) que creaba piezas monumentales en forma de objetos o instrumentos cotidianos [160] y George Segal (1924), creador de personajes en yeso en tamaño natural [161].



159. *As I Opened Fire*. Roy Lichtenstein. 1964. Stedelijk Museum. Amsterdam.



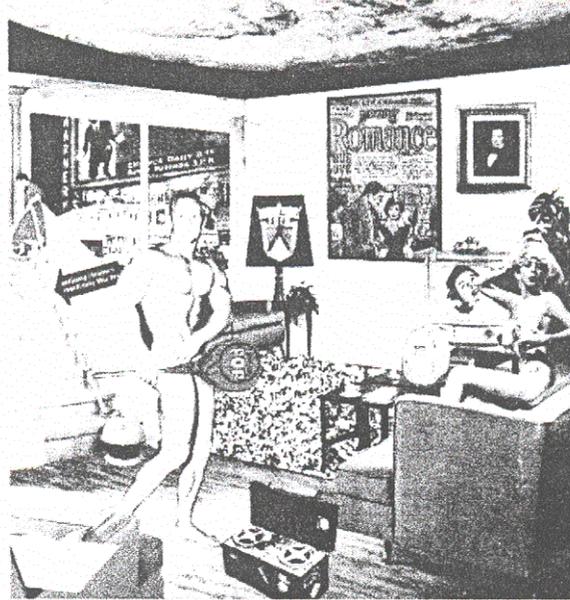
160. *Piqueta*. Claes Oldenburg. 1982. Documenta 7. Kassel.



161. *Retrato de Sidney Janis con un cuadro de Mondrian*. George Segal. 1967. Museum of Modern Art. Nueva York.

Los más significativos artistas del *Pop* británico, que, como ya hemos mencionado, surgió en Londres en la misma época que en Nueva York, son: Richard Hamilton, que fue el iniciador del movimiento en Inglaterra y confeccionaba *collages* con materiales impresos recortados de revistas y de publicaciones, como en *Interior* [162]; Peter Blake (1932), que, en sus pinturas

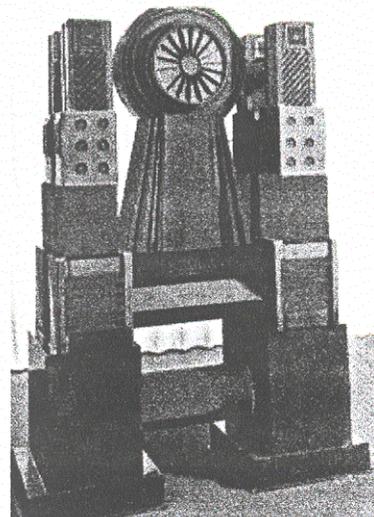
con *collages*, mezclaba objetos de la estética de consumo con elementos de la tradición inglesa, como la familia real británica, que se puede ver en la obra **En el balcón** [163]; y Edoardo Paolozzi (1924), de origen italiano, que, además de confeccionar también imágenes con recortes de revistas y mensajes publicitarios, fue el más importante escultor del *Pop* británico. Un ejemplo de su obra escultórica es **Wittgestein at Cassino** [164] que se asemeja a los castillos hechos con juguetes de piezas de madera para montar.<sup>326</sup>



162. Interior. *Richard Hamilton*. 1956. Kunsthalle. Tubinga.



163. En el balcón. *Peter Blake*. 1955-1957. Galería Tate. Londres.



164. Wittgestein at Cassino. *Edoardo Paolozzi*. 1963. Estudio Marconi. Milán.

<sup>326</sup> Ídem, pp. 116, 119 y 123.

### XX.2.3. El Nuevo Realismo Francés

El Nuevo Realismo Francés surgió en los inicios de los años sesenta. Fue un movimiento paralelo al *Pop-Art* y, como éste, fue también influenciado por el Dadaísmo. Pero se diferencia del *Pop*, entre otros factores, por no utilizar un lenguaje directo. Fue el crítico Pierre Restany quien reunió a su alrededor un grupo de artistas con ideas semejantes y quien redactó los tres manifiestos del movimiento. Los artistas que, con Restany, fundaron el Nuevo Realismo Francés fueron: Klein, Raysse, Arman, César, Tinguely, Spoerri, Hains, Villeglé y Dufrêne. Más tarde se sumaron a ellos Christo, Niki de Saint Phalle y Deschamp.<sup>327</sup> En el primer “Manifiesto del Nuevo Realismo”, publicado en Milán el 14 de abril de 1960, Pierre Restany señalaba que:

*La pintura de caballete o cualquier otro medio de expresión clásica en el dominio de la pintura o de la escultura ha llegado a su fin... ¿Que nos proponemos en la actualidad? La apasionante aventura de lo real, percibido en sí mismo y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa.*<sup>328</sup>

Yves Klein (1928-1962) fue el más importante artista del grupo. En muchas de sus actividades ya existían algunas manifestaciones que más tarde fueron utilizadas en algunas propuestas de desmaterialización del objeto artístico o del arte conceptual. De este modo, se puede decir que Klein fue uno de los precursores inmediatos de este tipo de propuesta. Una de sus manifestaciones fue la exposición titulada “El Vacío” realizada en la galería Iris Clert de París, en 1958, en que Klein, en la realidad, no expresó nada y las paredes de la galería quedaron desnudas lo que él llamó de “zonas de sensibilidad pictórica inmaterial”. En los años siguientes a 1947, Klein tuvo contacto con la secta rosacruz. La filosofía de la secta le influenció en su pintura monocroma y en la elección de los colores rosa y dorado. Posteriormente empezó a trabajar también con los colores verde, rojo y azul. Este último se convirtió en el único empleado por el artista.<sup>329</sup> Un ejemplo de la obra material de Klein, más precisamente de la etapa azul, es el cuadro **ANT-78** [165].

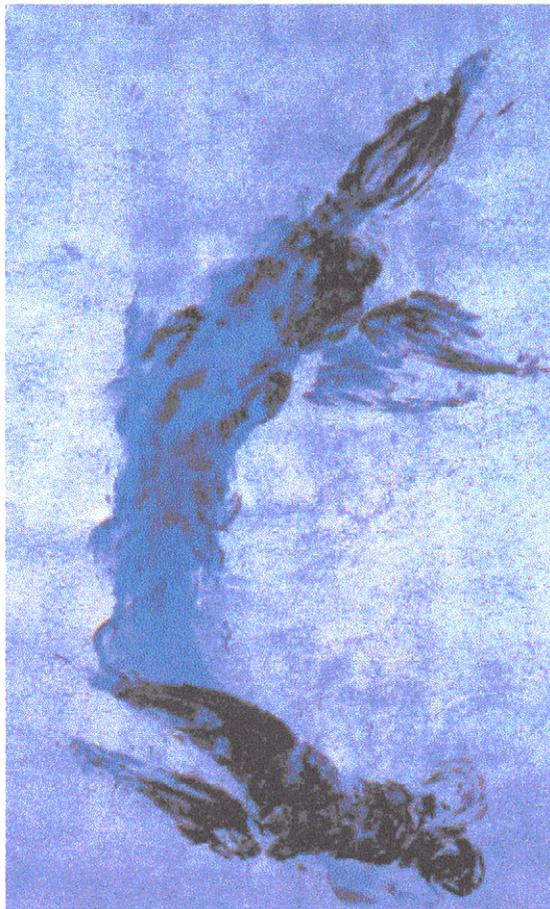
Por el hecho de que Klein empezó a trabajar con un único color, se puede decir que fue también uno de los precursores del Minimalismo. Él, además de

---

<sup>327</sup> Ídem, p. 124.

<sup>328</sup> Pierre Restany citado por Lourdes Cirlot, ídem, p. 126.

considerarse un precursor de algunas formas del arte conceptual, se consideraba también un precursor del *Arte Povera* italiano.<sup>330</sup>



165. *Antropología de la época azul ANT-78. Yves Klein.*  
1969. Galería Anthoni d'Offay, Londres.

Otro importante artista del Nuevo Realismo, cuya obra fue influenciada por Klein, de quien fue amigo y con quien mantuvo importantes relaciones, es Arman (1928). Su obra se caracteriza principalmente por la acumulación de los objetos, con lo que elimina sus identidades y los descontextualiza, dándoles un carácter totalmente distinto de sus funciones originales. Un ejemplo de su obra es **La vie à pleines dents** [166] que se trata de la acumulación de dentaduras en una caja.

---

<sup>329</sup> Lourdes Cirlot, op. cit., p. 128.

<sup>330</sup> Ídem, ibídem.



166. *La vie à pleines dents*. Arman. 1960. Centro Pompidou. París.

#### XX.2.4. La Nueva Abstracción

La Nueva Abstracción surgió en Estados Unidos a mediados de la década de los sesenta. Es una tendencia completamente abstracta que se sitúa dentro del formalismo geométrico. Sus características principales son los grandes formatos y la utilización de pocos colores. En la mayoría de los casos son utilizados dos o tres colores en estado puro. Son pocos los ejemplos de utilización de tonalidades intermedias.<sup>331</sup> El cuadro de Ellsworth Kelly (1923) titulado **Azul Verde** [167], en la cual el artista ha empleado solamente estos dos colores, es uno de los ejemplos de la pintura de la Nueva Abstracción.

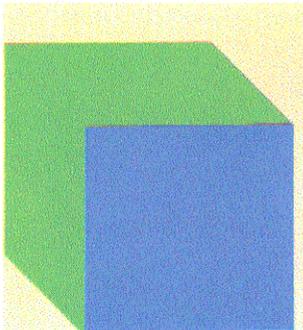
Otro artista representante de esta corriente es Kenneth Noland, que, además de los colores puros, utiliza pocas variaciones en las tonalidades, como es el caso de **Zona Tropical** [168] en que utiliza rojo, naranja, azul y dos tonalidades de verde, una media y otra oscura.

Frank Stella (1936) fue otro artista integrante de la Nueva Abstracción, aunque su trabajo haya pasado por diferentes etapas y actualmente ya no se encuadra dentro de esta corriente, pues hoy en día emplea, en su pintura, una mezcla de elementos estilísticos de varios otros movimientos. Por eso, más

---

<sup>331</sup> Ídem, pp. 144, 146 y 147.

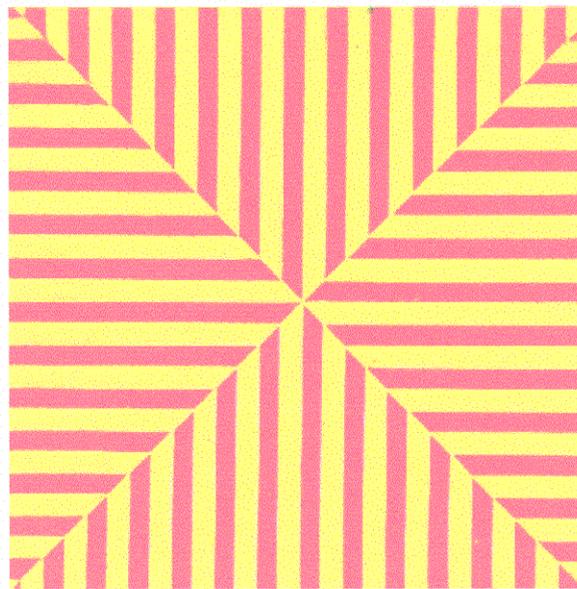
adelante, cuando tratemos del eclecticismo estilístico en la pintura postmoderna, volveremos a estudiar a este artista. Pero, un ejemplo de su obra dentro de la Nueva abstracción es **Marrakech** [169].



167. Azul verde. *Ellsworth Kelly*. 1968. Col. del artista. Nueva York.



168. Zona Tropical. *Kenneth Noland*.



169. Marrakech. *Frank Stella*. 1964. Col. Robert C. Scull. Nueva York.

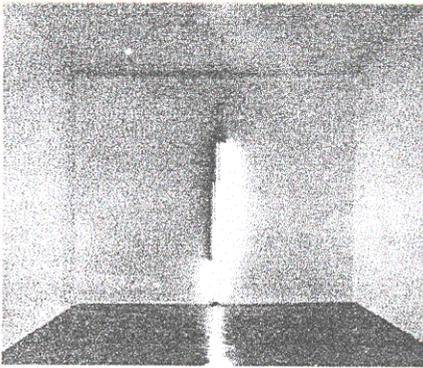
### XX.2.5. El *Minimal Art*

El concepto *Minimal Art* apareció por primera vez en 1965, en un artículo del crítico Richard Wollheim titulado de este modo en la revista *Art Magazine*. En este artículo, el crítico aplicó el término para designar varios tipos de obras como pinturas abstractas, algunos *ready made* de Duchamp y esculturas propiamente

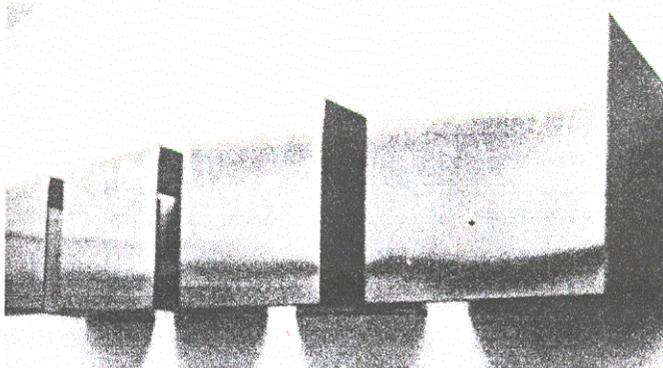
minimalistas. Con el curso del tiempo, el término pasa a ser utilizado para denominar sólo las manifestaciones artísticas reduccionistas. Con relación a las características del movimiento, Lourdes Cirlot señala que:

*El "objeto específico", según Judd, posee la capacidad de no decir nada, de "ser insignificante", añadiría Luc Lang. No se trata de una representación, sino de una presentación, o mejor aún – como especifica Lang – "la presencia insignificante, aunque concreta, de un volumen ocupando un espacio".<sup>332</sup>*

Los artistas más representativos que han trabajado dentro del Minimalismo son los escultores Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris y Sol Le Witt y los pintores Robert Mangold y Robert Ryman. Como ejemplos de obras minimalistas tenemos el **Tubo de Neón** [170] de Dan Flavin y un ejemplo de las cajas de fibreglas con luz de neón en el interior [171] de Robert Morris.



170. Sin título. *Dan Flavin*. 1968.  
Tubo de neón. Col. Panza.



171. Sin título. *Robert Morris*. 1965.  
Leo Castelli Gallery. Nueva York.

### XX.2.6. El Arte Cinético

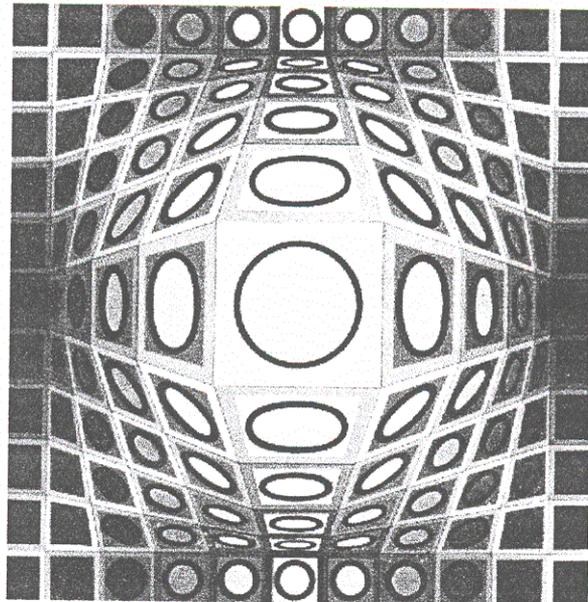
En 1955, fueron reunidas, en la galería Denise René de París, obras de artistas de origen muy diverso, como Tinguely, Agam, Bury, Calder, Duchamp, Soto, Jacobsen y Vasarely. Lo que existía en común en las obras de estos artistas era que todas estaban dotadas de movimiento. Con esta exposición fue publicado el "Manifiesto Amarillo" donde aparecía diversas veces la palabra "cinético". Fue a partir de esta fecha y de esta exposición cuando este concepto se incorporó definitivamente en el ámbito artístico para definir el arte que, de una manera o de

---

<sup>332</sup> Ídem, p. 151.

otra, contiene movimiento. El Arte Cinético, tanto bidimensional como tridimensional, es siempre abstracto y se clasifica en tres tipos distintos, conforme señala Lourdes Cirlot: las obras con movimiento real, que son las que tienen motores que hacen que toda la obra o parte de ella se mueva y las que contienen movimientos luminosos; las estáticas, pero que producen efectos ópticos, que corresponden a la tendencia denominada *Op-Art*; y las obras en que los movimientos son producidos por la manipulación directa del espectador o en las que éste tenga que desplazarse para sentir la sensación del movimiento.<sup>333</sup>

El artista más importante de esta tendencia es Victor Vasarely (1908), que ha sido considerado el padre de este tipo de arte. Un ejemplo de su obra es el cuadro **Gyemant-33** [172] de 1973.



172. Gyemant-33. *Victor Vasarely*. 1973.

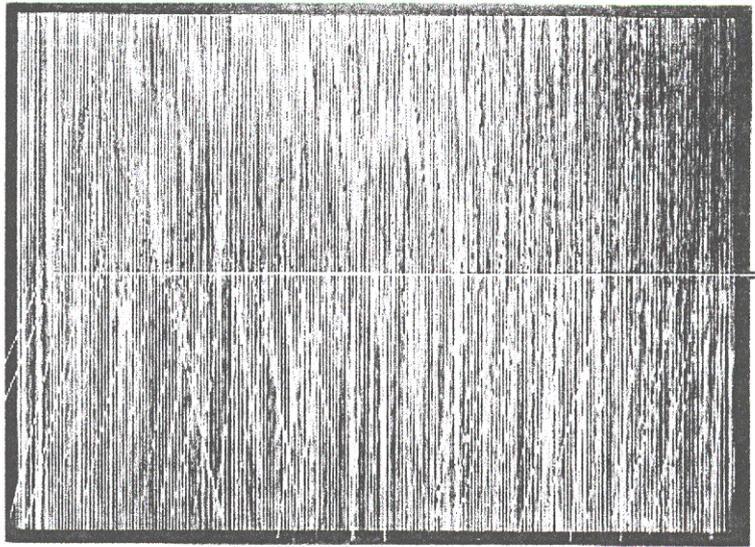
Otro importante artista cinético es el venezolano Jesus Rafael Soto (1923) que alterna sus estancias entre Paris y Venezuela. **Planos virtuales en azul y negro** [173] es un ejemplo de su obra.

Muchos otros artistas han trabajado con el Arte Cinético. Entre ellos podemos mencionar el israelí Yaacov Agam (1928), el español Eusebio Sempere

---

<sup>333</sup> Ídem, pp. 158, 159 y 160.

(1923-1985) y los artistas del grupo G.R.A.V. (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*): Sobrino, Stein, Yvarald, García-Rossi, Moullet y Le Parc.



173. Planos virtuales en azul y negro. *Jesús Rafael Soto*. 1966. Col. Lenz Schönberg.

### XX.2.7. Los Movimientos de Desmaterialización del Objeto Artístico

Los movimientos de desmaterialización del objeto artístico surgen a finales de los años cincuenta con el Arte de Acción cuya principal manifestación es el *happening*. En 1959 Allan Kaprow (1927) realizó el primer *happening*.<sup>334</sup> Pero fue en los años sesenta hasta inicios de los setenta, con el Arte Conceptual que abarca manifestaciones como el *Body Art*, las *performances*, y el *Land Art*, cuando estos movimientos se desarrollaron con mayor intensidad. Son movimientos distintos entre sí y cada uno tiene sus propias características. Pero una característica que es común a todos es la reacción al objeto artístico en cuanto mercancía. Fueron, en sus inicios, movimientos artísticos contra el sistema mercantil de las galerías.

---

<sup>334</sup> Valeriano Bozal, *Modernos y postmodernos*, p. 34.

### **XX.2.7.1. Arte de Acción – Los *Happenings***

Los antecedentes directos del *happening* están en las manifestaciones dadaístas como el espatáculo del “Cabaret Voltaire” de Zurich. Fue Allan Kaprow, que, como ya hemos mencionado, en 1959 realizó su primer *happening* en la galería Ruben de Nueva York, quien, según Valeriano Bozal, introdujo los elementos que serán propios de este tipo de manifestación artística como “música, proyecciones de imágenes, baile, etc. La música ha sido un factor importante en el desarrollo de los *happenings* y puede considerarse la de John Cage como uno de sus principales estímulos”.<sup>335</sup>

Uno de los más importantes grupos realizadores de *happenings* y que desarrolló una estética propia dentro de este tipo de manifestación artística fue el grupo Fluxus. Sus orígenes se encuentran en los cursos impartidos por el músico John Cage entre 1956 y 1958 y entre 1959 y 1960 en la *New York School for Social Research*. Pero el grupo fue organizado por el norteamericano George Maciunas que, en 1962, se trasladó a Europa y organizó el primer festival Fluxus. Según Lourdes Cirlot:

*Las acciones Fluxus – como las denominaban los miembros del grupo – tenían a diferencia de los happenings puros, una estructura previa sólida, de modo que el carácter imprevisible inherente a la improvisación se apartaba bastante de sus metas. El propio concepto Fluxus deriva de la raíz latina que alude a fluir. Justamente, se trataba de dejar fluir las acciones durante un tiempo determinado.*<sup>336</sup>

Los más importantes integrantes del grupo Fluxus fueron George Maciunas, John Cage, Allan Kaprow, Yoko Ono, La Monte Yang, Nam June Paik, Wolf Vostell y Joseph Beuys. Beuys participó de Fluxus entre 1962 y 1964. Pero una de sus más conocidas y significativas acciones fue **¿Como explicar los cuadros a una liebre muerta?** [174], presentada cuando ya estaba fuera del grupo en 26 de noviembre de 1965 en la galería Schmela de Düsseldorf. En ella Beuys, con la cabeza cubierta con miel y oro en polvo, lentamente explicaba los cuadros a una liebre muerta que movía en sus brazos.

---

<sup>335</sup> Ídem, *ibidem*.

<sup>336</sup> Lourdes Cirlot, *Últimas Tendencias*, p. 184.



174. ¿Como explicar los cuadros a una liebre muerta? *Joseph Beuys*. 1965. Galería Schmela. Düsseldorf.

#### XX.2.7.2. El Arte Conceptual

El Arte Conceptual es la culminación del proceso de desmaterialización del objeto artístico. Es una modalidad artística de los años sesenta hasta mediados de los setenta. Para el Arte Conceptual, lo importante es la idea y no la materia como arte. Engloba diversos tipos de manifestaciones como las *performances*, el *Body Art* y el *Land Art*. Sin embargo, existió una línea purista dentro del movimiento llamada conceptual lingüístico. Su máxima expresión fue la revista *Art-Language Press*, publicada en Inglaterra a partir de 1968. Terry Atkinson (1931), David Bainbrid (1941), Michael Baldwin (1945) y Harold Hurrell (1940) fueron algunos de los componentes del conceptual lingüístico ligados a la revista. Joseph Kosuth, una de las principales figuras del Arte Conceptual y el máximo representante del conceptual lingüístico, se unió, en 1969, a *Art-Language Press*.<sup>337</sup>

Según Lourdes Cirlot, es muy difícil establecer los límites entre las manifestaciones que son propiamente conceptuales y cuales no, pues existen elementos comunes en algunos tipos de manifestaciones de desmaterialización

---

<sup>337</sup> Valeriano Bozal, op. cit., p. 47.

del objeto artístico. Pero dentro del movimiento cada artista buscó crear algo diferente de lo que hacían los demás:

*Como característica esencial del llamado **Arte Idea** destaca la exigencia de un replantamiento de todo el sistema expresivo del arte. Así pues, los medios utilizados por el artista serían muy diversos y no tendrían nada o casi nada en común con la tradición artística del siglo XX. El artista utiliza fotografías, películas, vídeos, cintas grabadas, conversaciones telefónicas, documentos escritos a máquina, envíos por correo, telegramas, estadísticas sobre determinadas acciones, presentación de ciertos actos en público, etc.*<sup>338</sup>

En España, en la primera mitad de los años setenta, existieron diversas manifestaciones del Arte Conceptual entre las cuales se destacan: en Cataluña, las de Ferran García Sevilla y del *Grup de Treball*, en el cual participaron artistas como Antoni Muntadas, Jordi Benito, Francesc Abad, Francesc Torres entre otros; y en Madrid, en torno al crítico Marchán Fiz, surgieron las propuestas de Nacho Criado y Alberto Corazón.

#### **XX.2.7.2.1. Body Art y Performances**

Dentro de la tendencia conceptual denominada *Body Art* o Arte Corporal se destacan las manifestaciones del grupo vienés, afincado en Alemania, de lo cual formaban parte los artistas Günter Brus, Otto Mühl, Herman Nitsch y Rudolf Schwarzkögler. Según Lourdes Cirlot:

*Sus acciones, calificadas por muchos como sadomasoquistas, se basaban en brutales experiencias de automutilación. Se hacían incisiones en diversas partes del cuerpo y después se manchaban con la sangre que brotaba de las heridas. Muchas de estas acciones poseen un carácter ritual y en algunas se observa también un marcado interés por cuestiones relacionadas a lo sexual. A veces también empleaban animales. Tras sacrificarlos, se bañaban con su sangre o se cubrían con sus vísceras. Este tipo de actividad, de gran agresividad y crueldad, posee numerosas connotaciones de tipo religioso y supone un duro enfrentamiento por parte del artista con las normas establecidas por la sociedad.*<sup>339</sup>

Un ejemplo de manifestación de este grupo de artistas es la llamada **Acción [175]** de Günter Brus en la cual el artista utilizaba clavos, tenedores y objetos cortantes como tijeras, trozos de cristal, láminas de afeitarse, etc.

Otros ejemplos de manifestaciones de *Body Art* de este tipo fueron las actividades de Chris Burden en Estados Unidos. En una de ellas, el artista ordenó

---

<sup>338</sup>Lourdes Cirlot, *Últimas Tendencias*, p. 192.

<sup>339</sup>Ídem, pp. 196 y 198.

que le clavasen en el techo de su coche y, en otra, pidió a un amigo suyo que le disparase en el brazo con una espingarda de calibre 22.



175. Acción. *Günther Brus*. 1964-1966.

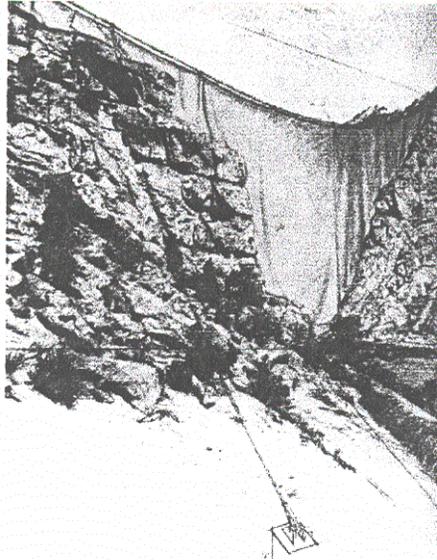
Sin embargo, existieron otros tipos de actividades dentro del *Body Art* distintos de estos, sin carácter sadomasoquista o de automutilación, como las manifestaciones de los artistas ingleses Gilbert and George. Sus manifestaciones consistían en posar durante algún tiempo, completamente inmóviles, como si fueran esculturas vivas.

Ejemplos de *performances* son las actividades, en Estados Unidos, del Italiano Vito Acconci. Una de ellas consistía en seguir a algunos transeúntes hasta que éstos entrasen en algún edificio. Otro ejemplo es **Performance Autorretrato como fuente** de Bruce Nauman, en la cual el artista lanzaba agua por la boca.

#### **XX.2.7.2.2. Land Art**

El *Land Art* o Arte de Paisaje es la modalidad del Arte Conceptual que más adeptos ha tenido. Uno de los más conocidos artistas de esta tendencia y que

sigue todavía en actividad es Javacheff Christo (1935). Uno de los ejemplos más conocidos de su obra es la cortina en nylon en el valle del Gran Hogback en Rifle, Colorado [176]. Otro ejemplo es el reciente empaquetamiento del Reichstag en Berlin.



176. Proyecto para empaquetamiento. *Christo*. 1970-1971.  
Valle del Gran Hogback. Rifle. Colorado.

Ejemplos de *Land Art* fueron también las realizaciones de Robert Smithson (1938-1973), como la **Spiral Jetty**, en que el artista transportó tierra y piedras para formar una gran espiral de 49 m en el lago salado de Utah; y las de Michael Heizer (1944), como sus excavaciones en el desierto destinadas a desaparecer con el transcurso del tiempo.

Otros artistas que también actuaron en el Arte de Paisaje son el holandés Jan Dibbets (1941), el británico Richard Long (1945) y Walter de María.

### **XX.2.8. El Arte Povera**

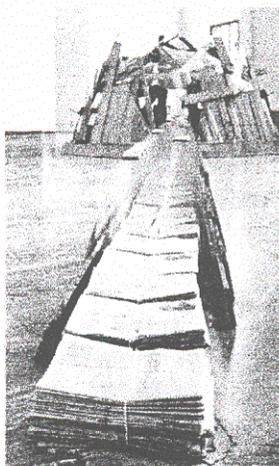
Surgido en Italia en 1967, el *Arte Povera* fue un movimiento que abarcó diversas manifestaciones artísticas, cuya característica común era el uso de materiales pobres. La denominación Arte Povera fue dada por el crítico Germano Celant y se situaba en el contexto sociopolítico del período 1966-1968. Aunque haya sido un movimiento italiano, las obras de artistas como Joseph Beuys y

algunos representantes del *Body Art* y del *Land Art* tenían características semejantes a la ideología del movimiento.<sup>340</sup>

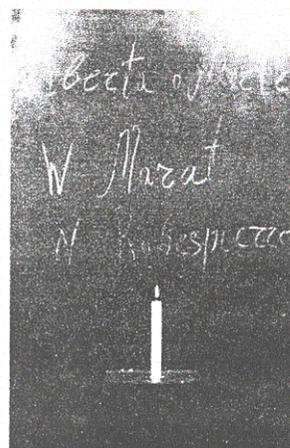
Algunos de los precursores del Arte Povera fueron: Alberto Burry, que utilizaba arpillera en sus obras; Lucio Fontana, que utilizaba cortes y orificios en sus cuadros como parte integrante de la composición; y Piero Manzoni, amigo de Ives Klein, que, entre sus realizaciones, la más conocida fue "Mierda de Artista" que consistió en latas con su propia defecación enviadas a varias galerías después de rotularlas.

Los principales representantes del movimiento en Italia fueron: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mariza Merz, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto y Gilberto Zorio. Entre ellos, uno de los más significativos es Mario Merz (1925), en cuya serie de los "Iglús", utilizaba diversos materiales como tubos de neón, baterías, saquitos de arena, piedras, vidrios, etc. La mayoría de estos materiales era de deshecho o recogida directamente de la naturaleza. Un ejemplo de esta serie es el **Iglú** [177] de 1986 que fue confeccionado con periódicos, hierro, piedras, vidrios y tubos de neón.

Otro importante artista del Arte Povera fue Jannis Kouvellis (1936) en cuya obra también utilizaba diversos tipos de materiales de desecho como hierro, tiza, vela, carbón, algodón, café, etc. [178]. Kouvellis utilizó también en su obra animales vivos, fragmentos de animales muertos y fuego.



177. **Iglú.** *Mario Merz.* 1986. Col. de Arte Contemporáneo. Fundación "la Caixa". Barcelona.



178. **Sin título.** *Jannis Kounellis.* 1969. Museo de Arte Contemporáneo. Turín.

<sup>340</sup> Ídem, p. 212.

### XX.2.9. El Hiperrealismo

Según Lourdes Cirlot, el Hiperrealismo norteamericano surgió en respuesta al "intelectualismo exarcebado de algunos artistas conceptuales". Dentro de este movimiento se destaca el Fotorrealismo. El concepto "fotorrealismo" fue utilizado por Louis Meisel cuando vio la obra de Chuck Close (1940) y Richard Estes (1936) realizadas en 1968. En 1972, fue organizada una exposición con la mayoría de los artistas integrantes del movimiento fotorrealista cuya definición fue establecida por Meisel en cinco puntos que Lourdes Cirlot sintetiza de la siguiente manera:

*Primero, el artista fotorrealista emplea la cámara y la fotografía para obtener información. Por lo tanto, la pintura fotorrealista no puede existir sin cámara fotográfica.(...)*

*Segundo, el artista fotorrealista emplea medios mecánicos o semimecánicos para transferir la información fotográfica al lienzo.(...).*

*Tercero, el artista fotorrealista debe poseer una habilidad técnica suficiente para que la obra concluida muestre el aspecto de una fotografía.*

*Cuarto, el artista debió exhibir su obra como fotorrealista en la exposición de 1972 para poder considerarse como tal.*

*Y, quinto, el artista debe haber contribuido, en los últimos cinco años, al desarrollo y a la exhibición de la obra fotorrealista.<sup>341</sup>*

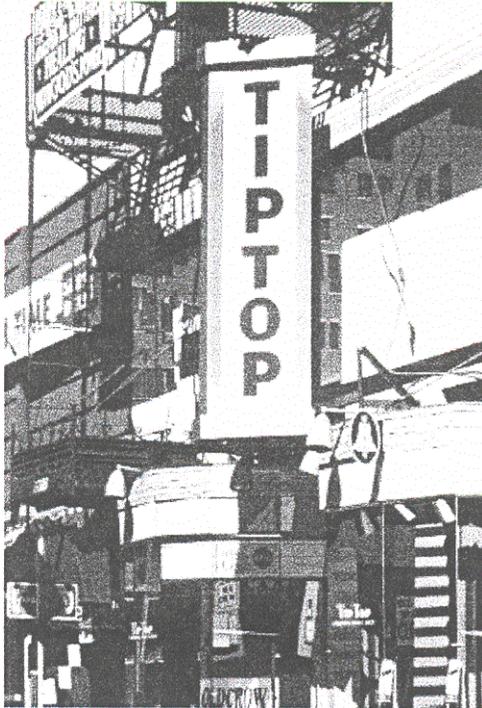
Además de los ya mencionados Chuck Close y Richard Estes, los más significativos representantes del Fotorrealismo son Don Eddy (1944), Robert Cottingham (1935), John Kacere (1920), Ralph Goings (1928), Ben Schonzeit y Malcom Morely.

Como ejemplo del Fotorrealismo, tenemos el cuadro **Tip Top** [179] de Robert Cottingham que se interesa por representar partes de la ciudad con letreros de tiendas y mensajes publicitarios.

En la escultura hiperrealista norteamericana se destacan Duane Hanson (1925) y John de Andrea (1941). La obra de Hanson consiste en esculturas de personas normales y corrientes en tamaño natural y en actitudes cotidianas como es el caso de **Carrito de compras** [180] que se trata de una ama de casa con el carro de compras del supermercado.

El Hiperrealismo tuvo también sus representantes en Europa. Sin embargo, en este continente, el movimiento fue algo distinto del americano. La cámara fotográfica, por ejemplo, es un instrumento auxiliar y no imprescindible. Tampoco

existe la preocupación de que las pinturas tengan unos resultados semejantes al de una fotografía como es el caso del Fotorrealismo en Estados Unidos.



179. Tip Top. *Robert Cottingham*. 1981. Col. Graham Gund. Cambridge, Massachussets.



180. Carrito de compras. *Duane Hanson*. 1970. Galería Magiar Nemzeti.

Los principales representantes del Hiperrealismo en Europa son: Dieter Asmus, Peter Nagel, Nikolaus Störtenbecker y Dietmar Ulrich que, en 1965, constituyeron el grupo Zebra en Alemania; Domenico Gnoli (1933-1970), en Italia; Jean-Olivier Hucleux (1923), en Francia; y Antonio López García (1936), Julio L. Fernandez, Francisco López e Isabel Quintanilla, en España.

Del Hiperrealismo español, uno de los artistas más representativos y de mayor proyección internacional es Antonio López García. Uno de sus temas preferidos son las vistas de Madrid, como se puede ver en **La Gran Vía madrileña en 1974** [181].

---

<sup>341</sup> Ídem, pp. 231 y 232.



181. La Gran Vía Madrileña en 1974. *Antonio López*, 1974-1981.

Las segundas vanguardias siguen, como ya hemos mencionado, la tradición de la creación de lo nuevo en arte. Son, por lo tanto, movimientos con nuevas estéticas y, aunque existan puntos de contacto entre unos y otros y la obra de algunos artistas pueda encuadrarse en más de uno de estos movimientos, estas estéticas son básicamente excluyentes entre sí como los movimientos de las primeras vanguardias. No ha existido, pues historicismo ni eclecticismo estilístico como características importantes en este período. Por ello, las segundas vanguardias no se encuadran dentro del tema de nuestro trabajo de investigación. Sin embargo, fue muy importante su estudio para que se pueda establecer claramente los límites entre moderno y postmoderno, pues muchos de los movimientos de las segundas vanguardias fueron, en un primer momento, clasificados ya como postmodernos por algunos autores. Esto se debe, tal vez, a que se tratan de movimientos artísticos que se encuentran en el límite de los dos períodos y también por la dificultad de comprender y clasificar el arte

postmoderno cuando éste había surgido recientemente. Por lo tanto, la clasificación que hace Lourdes Cirlot de los movimientos de las segundas vanguardias es de extrema importancia, pues los sitúa debidamente dentro del período del arte moderno. Es importante destacar que, durante nuestra investigación, no encontramos ninguna otra obra que, de forma tan aclaradora y sistemática como la de Cirlot, haya clasificado y situado estos movimientos como todavía modernos. Por esta razón nos hemos basado casi totalmente en su obra. Sin embargo, Suzi Gablik, en su libro **¿Ha muerto el arte moderno?**, aunque no haga una clasificación sistemática y precisa de estos movimientos como lo hace Cirlot, utiliza la expresión "arte moderno tardío"<sup>342</sup> para denominarlos, lo que respalda la clasificación de Cirlot y la afirmación de que todos estos movimientos son todavía modernos. El Postmodernismo, por lo tanto sólo empieza con el fin de la búsqueda de nuevos estilos o de nuevas formas; cuando se agotan las investigaciones artísticas en busca de nuevas propuestas. El arte postmoderno se caracteriza, entre otros factores, por un historicismo con la vuelta a estilos y formas del pasado y por el eclecticismo estilístico con las mezclas, fusiones y yuxtaposiciones de todos estos estilos y formas artísticas conforme veremos más adelante.

### **XX.3. LA CRISIS DE LAS VANGUARDIAS**

Las segundas vanguardias, como hemos visto en el apartado anterior, fueron los últimos movimientos de vanguardia y, por consiguiente, del arte moderno. Fueron los últimos movimientos que siguieron el proceso de renovación constante de las estéticas artísticas. La tradición del arte moderno se basaba en que toda nueva tendencia, aunque tuviera algunos antecedentes en movimientos anteriores, debía determinar una ruptura en relación a estos y ser distinta de las otras tendencias de la misma época. Pero ya a fines de los años sesenta e inicios de los setenta este proceso de constante innovación empieza a entrar en crisis. Según Valeriano Bozal:

---

<sup>342</sup> Suzi Gablik, op. cit., p.22.

*En sentido estricto, los movimientos que constituyen el arte minimal, land art, conceptual, etc., tienen su momento de apogeo en los años sesenta y en el paso de los sesenta a los setenta. A partir de 1974 y 1975, con la crisis económica producida por el encarecimiento de la energía, en especial el petróleo, y los cambios culturales y políticos que tienen lugar en Europa y América, con la paulatina percepción de los fracasos de los regímenes socialistas que han salido de la Segunda Guerra Mundial, el asentamiento de la sociedad de consumo y las fórmulas neoliberales, etc., con la progresiva convicción de que la capacidad transformadora del arte es reducida o nula y que su consideración como instrumento revolucionario carece de sentido, al asumir todos estos factores se produce una crisis de los movimientos más radicales, (...).*<sup>343</sup>

Estos son, sin duda, algunos factores externos que han contribuido a la crisis de las vanguardias y al fin de la modernidad. Pero, además de estos, existen otros, de los que se puede decir que son internos, pues el proceso de renovación constante, de incesante búsqueda de lo nuevo en arte, pasa, paradójicamente, a ser una tradición y un nuevo academicismo. Francisco Cruz de Castro señala que, con la introducción del maquinismo en el sistema de producción y con el progreso tecnológico generado por ello, la modernidad asume "el progreso como un valor en sí mismo". Lo que "significa que todo lo posterior es superior a lo anterior. Se perfila así 'lo nuevo' como el valor fundamental del proceso histórico moderno". Con esto, las vanguardias tratan de superar los postulados anteriores a través de nuevas propuestas que pregonan radicales transformaciones en la cultura y en la sociedad con la idea siempre presente en el futuro:

*La entronización de lo nuevo como valor absoluto puede analizarse desde una doble vertiente: en sentido positivo, en tanto que la búsqueda permanente, por vía experimental, de nuevas percepciones de la realidad ha logrado que el tiempo moderno alumbrara, más que en ningún otro momento histórico, innumerables respuestas para el hecho artístico: en sentido negativo, la lucha incesante de superación y de novedad ha conducido a quemar, prematuramente, etapas no desarrolladas en su totalidad.*<sup>344</sup>

Con todo esto, según este mismo autor, el mayor problema de la vanguardia es que ya lleva implícita su propia destrucción, pues una vez que impone su nueva estética, muy pronto se incorpora al arte oficial y establecido y así se convierte en objeto de superación de la siguiente que surge en reacción a ella. Y llega un momento que este proceso de incesante renovación y ruptura se transforma en rutina y, de este modo, lo nuevo se convierte en normal y cíclico y

---

<sup>343</sup> Valeriano Bozal, op. cit., p.56.

<sup>344</sup> Francisco Cruz de Castro, *Las Vanguardias artísticas en Europa*, pp. 86, 87 y 90.

deja de ser perturbador y revolucionario. Este proceso, por lo tanto, se convierte en una tradición de innovación tras innovación. Con esto, las vanguardias, por sí mismas y por su propio proceso, empiezan a quedarse desacreditadas, pues este ritmo acelerado de rupturas y transformaciones constante dejan de ser sinónimos de progreso artístico. Y así, conforme ya hemos mencionado, las vanguardias se agotan por sí mismas. Estos son, pues factores internos e intrínsecos que las han conducido a este agotamiento.

Román de la Calle señala también que este ciclo que se ha caracterizado por un total experimentalismo ha llegado a su límite con las propuestas “reductivas”, cuyas “restricciones” fueron las más variadas: “figurativas, evocativas, decorativas o metafísicas”, hasta que han llegado a la radical desmaterialización del objeto artístico.

*Eventualmente se cierra de este modo, con el correspondiente “descrédito de las vanguardias”, toda una apasionada - y apasionante – trayectoria, y se inicia – con cautela y perplejidad – una profunda reconsideración **práctica y teórica** del propio quehacer artístico. Esta “ruptura epistemológica” representa un momento especialmente aprovechable para desarrollar replanteamientos y propiciar revisiones en relación no sólo al dominio y conocimiento imprescindibles de las propias habilidades, de las estrategias y de los resultados obtenidos por la praxis artística precedente, sino también de los supuestos teóricos subyacentes al hecho plástico reciente.<sup>345</sup>*

Los factores, por lo tanto, que han conllevado a la crisis de las vanguardias son muchos. Por lo expuesto, podemos decir que, por un lado, se encuentran los factores externos y extrínsecos a ellas y, por otro, los internos e intrínsecos. Ambos tipos de factores pueden ser resumidos de la siguiente manera: los externos implican en el descrédito por los proyectos de mejora social, vinculados al progreso científico y tecnológico, presentados por los sistemas políticos y económicos vigentes; y los internos implican el descrédito en el propio proceso de las vanguardias, cuya búsqueda incesante de lo nuevo se ha transformado en rutina y, con esto, deja de representar progreso artístico y cultural, lo que ha hecho que se haya agotado por sí mismo. Sin embargo, los dos tipos de factores están interrelacionados, pues ambos están vinculados al concepto de progreso. Es decir, el concepto de progreso artístico a través de las rupturas e innovaciones artísticas está íntimamente relacionado a la idea de progreso social propuesto por los sistemas políticos y económicos, pues sigue las mismas directrices del

progreso científico y tecnológico propugnados por estos sistemas. La crisis empieza cuando se percibe que las propuestas políticas y económicas, tanto liberales como marxistas, ya no satisfacen y no solucionan los problemas de la gran mayoría de la sociedad, y el ya tradicional proceso de innovación por la innovación, en el campo del arte, ya no implica necesariamente progreso artístico y cultural, pues se descubre también que no sólo es ineficaz, sino inútil, para la transformación de la sociedad.

La crisis de las vanguardias significa, consecuentemente, el fin del arte moderno, pues estas fueron sus últimas manifestaciones. A partir de entonces, el arte, a través del pluralismo historicista y del eclecticismo estilístico, retorna a una revisión de los estilos históricos tanto del pasado remoto como del reciente, pues, así como utiliza estilos muy antiguos, utiliza también los recientes de las propias vanguardias que, en este momento, también ya son históricos.

#### **XX.4. MODERNO Y POSTMODERNO**

Por lo que hemos visto anteriormente, ya podemos diferenciar arte moderno y postmoderno en relación a las propuestas de cada uno y establecer sus límites cronológicos. Sin embargo, los conceptos y los términos "moderno" y "postmoderno" no siempre fueron tratados de la misma manera y muchas veces existen controversias y conflictos respecto a sus utilidades. No siempre hubo, pues, unanimidad en relación a sus acepciones. Y estas discrepancias de opiniones no ocurren sólo cuando son relacionados uno con el otro, sino también cuando son utilizados dentro del contexto exclusivo de cada momento histórico. Sus acepciones varían conforme el punto de vista de quien los emplea y también según la materia a que están referidos. Por lo tanto, no es demasiado estudiar de forma resumida sus principales definiciones y determinar de qué manera los estamos utilizando a fin de situar mejor las diferencias y el límite entre los períodos moderno y postmoderno.

Valeriano Bozal señala que "edad moderna", según la clasificación histórica, es la época que empieza en el Renacimiento y en el descubrimiento de

---

<sup>345</sup> Román de la Calle, *Estética & Crítica y otros ensayos*, p. 104.

América y termina con la Revolución Francesa. De este modo, la expresión “arte moderno” podría ser utilizada para designar al arte producido en toda la época que la historia clasifica como moderna, la “edad moderna”, o sea, el período que empezó después de la Edad Media. En este sentido, “arte moderno” comprendería el período que va del Renacimiento al Barroco. Sin embargo, para la historiografía artística, “arte moderno es el arte de la “modernidad”, cuyo concepto es distinto al de “edad moderna”. “Modernidad”, según el debate cultural, es la época que inicia en el siglo XVIII y llega hasta nuestros días.<sup>346</sup>

Bozal señala también que:

*Modernidad adquiere un sentido cada vez más preciso: es la época del proyecto moderno, es decir, aquel que se funda en el conocimiento racional, en la razón instrumental, en la autonomía de la estética, tres ámbitos en que la felicidad aparece como resultado del progreso histórico.<sup>347</sup>*

Además de estar vinculada a la idea de progreso, como hemos visto cuando hemos tratado de la crisis de las vanguardias, la modernidad sustituyó en el arte la unicidad por la multiplicidad de la expresión estética. Por lo tanto, la modernidad se entiende como un proceso que empezó en la segunda mitad del siglo XVIII y que se extendió hasta el XX. Sus inicios están determinados por el surgimiento casi simultáneo del Neoclasicismo y del Romanticismo, cuyos conflictos y divergencias provenientes de la coexistencia de ambos movimientos marcan la heterogeneidad del arte hasta nuestros días. En este sentido – el de la heterogeneidad y multiplicidad estética – la cultura postmoderna, por ser también pluralista, se asemeja a la moderna. Sin embargo, sus principales diferencias se establecen en el sentido de que mientras lo moderno es exclusivista y mira al futuro, lo postmoderno es inclusivista y se vuelve al pasado, pues como señala Lourdes Cirlot:

*La modernidad, además de reivindicar la autonomía de la obra de arte, hablaba de futuro como si de una auténtica panacea se tratase. Este era, por otro*

---

<sup>346</sup> Valeriano Bozal, op. cit., pp. 8 y 10.

Para un estudiante de historia, *edad moderna* es el período que se inicia con el Renacimiento y el descubrimiento de América y termina con la Revolución Francesa, momento en que se inicia la Edad Contemporánea. *Arte moderno* es, consecuentemente, el que se produce en la *edad moderna*. Pero en el debate cultural que hemos asistido en los últimos años *modernidad* es concepto que adquiere un sentido diferente: se refiere a la época que empieza en el siglo XVIII, en Siglo de las Luces, y se extiende hasta nuestros días, la época caracterizada por el abandono del providencialismo y la crisis de la sociedad estamental, el progresivo hundimiento de la monarquía absoluta, el papel creciente de la razón y la actividad científica..., el desarrollo y triunfo de las *luces*.

<sup>347</sup> Ídem, p. 10.

*lado, uno de los puntos de contacto con el Vanguardismo. En ambos casos, se trataba de romper con el pasado y su historia para conquistar el futuro. La postmodernidad, en cambio, se ha dado cuenta de que confiar en que el futuro lo resolverá todo no es quizá lo más adecuado y, así, en lugar de dirigir su mirada hacia delante, la lleva hacia el pasado. El Postmodernismo mezcla fragmentos propios del lenguaje moderno con otros tomados de épocas anteriores.<sup>348</sup>*

Por lo tanto, mientras lo moderno, con su vínculo al ideal de progreso, está siempre volcado al futuro a través de las incesantes innovaciones, como en el caso de las vanguardias, y mientras sus estéticas son siempre excluyentes entre sí; lo postmoderno se vuelve al pasado y se utiliza de todos los estilos conocidos sin distinción jerárquica entre ellos. En el arte postmoderno las estéticas se relacionan entre sí y todo puede mezclarse y fusionarse. Estos son, por lo tanto, los puntos principales que los diferencian. Sin embargo, el término postmoderno no siempre fue utilizado para definir el mismo período cultural. Su concepto ha variado conforme el punto de vista de determinados autores que lo han empleado, como veremos en el siguiente capítulo.

## **XXI. HISTORIA Y CARACTERÍSTICAS DEL PERÍODO POSTMODERNO**

### **XXI.1. LA UTILIZACIÓN DEL TÉRMINO “POSTMODERNO” Y EL INICIO DEL PERÍODO**

Conforme hemos referido anteriormente, el término “postmoderno” también es de difícil definición y determinación cronológica y no siempre fue utilizado de la misma manera. Existen, pues, controversias y conflictos en relación a este concepto que ya fue empleado según diferentes puntos de vista. Por este motivo, creemos necesario aportar algunos de sus significados y, por último, determinar en qué sentido lo estamos utilizando.

---

<sup>348</sup> Lourdes Cirlot, op. cit., p. 21.

Michael Köhler ha realizado un estudio histórico conceptual, a través del cual ha encontrado tres principales significados para él. En este trabajo, Köhler ofrece una síntesis de estos tres significados y aporta un cuarto que es su visión personal. Uno de ellos deriva de la historiografía de los años cuarenta y los otros de la praxis artística y cultural de los cincuenta y sesenta.

El primer significado que Michael Köhler ha encontrado es el de las tesis coincidentes de Arnold Toynbee y Charles Olson. Según ellos, el postmoderno ha empezado en los últimos 25 años del siglo XIX, coincidiendo con el surgimiento del imperialismo, que habría puesto fin a la primacía del estado nacional para dar lugar a un proceso de interrelación universal.<sup>349</sup> Según este significado, el inicio del período postmoderno coincide aproximadamente, por lo que hemos visto cuando tratamos del eclecticismo en el siglo XIX, con los inicios del Modernismo o *Art Nouveau*. No se adecúa, por lo tanto, al significado que cada vez más la historiografía contemporánea consagra al postmoderno.

El segundo significado de postmoderno es el que se encuentra en la tesis de Irving Howe y Harry Levin que establece que el fin de la experiencia moderna coincide con el fin de la Segunda Guerra Mundial, y postmodernos serían los años cincuenta porque, a partir de entonces, se ha recuperado una actitud realista en oposición a los experimentos formales y a la objetividad “inhumana” del período

---

<sup>349</sup> Michael Köhler, “‘Postmodernismus’: una sintesi storico-concettuale” in *Immagini del Post-moderno*, organización de C. Aldegheri y M. Sabini, pp. 118 y 119.

Il termine fece il suo vero debutto, così ricco di conseguenze, in *A Study of Story*, principale opera enciclopedia di Toybee, e precisamente nell'edizione ridotta delle prime parti, in un volume del 1947, curata dal prof. D. C. Somervall. Post-Moderno designava la última fase, ancora in svolgimento, della cultura occidentale. Esso segue come “Occidente IV: le tappe”, Occidente I: secoli bui”, Occidente II: Medio Evo”, e Occidente III: Evo Moderno” ed inizia nel 1875. Toybee individua il fattore decisivo del cambiamento di epoca nel passaggio compiuto da una ristretta idea di *stato nazionale* in politica ad una prospettiva di *interazione universale*. La coniazione del nuovo termine non dovette risultare difficile; l'uso dei prefissi latini per suddividere i periodi storici era un modo di procedere a lui usuale. Nei primi due terzi di *Der Gang der Weltgeschichte* – questo il titolo tedesco – l'epoca attuale giocava un ruolo subordinato. Diverso fu poi nelle parti dalla nona alla dodicesima, apparse solo nel 1954. Lì molto più spesso si parlava di Post-Moderno. Toybee è importante perché due autori successivi, Harry Levin e Ihab Hassan, notarono per la prima volta nei suoi scritti questo nuovo concetto. Non è chiaro se altrettanto si può dire dell'autore cronologicamente più vicino, Charles Olson.

A Olson, lirico e saggista, sembra interessare più la suggestività della parola. Sebbene essa tra il 1950 e il 1958 appartenesse al suo vocabolario abituale, egli non l'ha mai definita in sé. Si può tuttavia affermare con sicurezza che egli intendeva il passaggio al postmoderno, pur senza nominarlo, quando scrisse:

“Non è ancora stato voluto in che misura l'essenza del conoscere sia mutata dal 1875. Verso quella data l'uomo riapplicò le note tecniche dell'universo all'uomo stesso, e questa trasformazione ha reso l'uomo non Socratico (o non Aristotelico) come gli scienziati del primo '900 hanno reso l'universo non-Euclideo”.

Analogamente a Toybee egli colloca l'inizio della nuova epoca nell'ultimo quarto del secolo scorso, poiché il suo pensiero procede su dimensioni di storia dello spirito e non della letteratura, come la maggioranza degli autori dopo di lui.

de la modernidad.<sup>350</sup> Según esta tesis, por lo tanto, los inicios del período postmoderno coincidirían con los comienzos de las segundas vanguardias que, como hemos visto, empezaron con el Informalismo y el Expresionismo Abstracto en el fin de la Segunda Guerra Mundial. Esta determinación cronológica tampoco es adecuada, pues, por las diversas razones que hemos visto, el arte de las segundas vanguardias tiene fuertes características del arte moderno y, por ello, se encuentra todavía dentro del período moderno.

La tercera tesis es la de Leslie Fiedler, según la cual, la sensibilidad postmoderna despierta alrededor de la mitad los años sesenta, con algunas pocas obras postmodernas en los años cincuenta.<sup>351</sup> Para esta tesis, por lo tanto, postmodernos serían los movimientos de desmaterialización del objeto artístico. Pero tampoco el término es adecuado para designar este tipo de arte, pues como hemos visto, los movimientos de desmaterialización del objeto artístico se encuentran dentro de las segundas vanguardias y tienen todavía características del arte de la modernidad como, por ejemplo, la búsqueda de lo nuevo.

---

<sup>350</sup> Ídem, pp. 119 y 120.

Sapore di nostalgia aveva per Irving Howe e Harry Levin la classificazione di “dopo-moderno”, quando alla fine degli anni 50 guardavano al decennio appena trascorso. Howe in *Mass Society and Post-modern Fiction* (“Partisan Review”, 1959) e Levin in *What Was Modernism?* (“Massachusetts Review”, 1960). Entrambi appartengono ad una generazione che durante la propria giovinezza – durante gli anni 30 – aveva visto nascere gli ultimi capolavori del Modernismo e li aveva difesi, per quanto necessario, dalle incomprensioni della critica. Allorché essi confrontarono i prodotti letterari del periodo postbellico con i risultati raggiunti da classici moderni quali Yeats, Eliot, Pound e Joyce, dovettero giungere a conclusioni deludenti:

“Mancando il coraggio alle loro convenzioni (cioè dei Modernisti) molto nelle arti e nelle lettere si limita ad utilizzare e diffondere su larga scala e a livello popolare, i risultati del loro sperimentalismo”

Tuttavia ciò poteva suonare come un rimprovero agli autori contemporanei, argomentava Levin, poiché bisogna ricordare, a loro giustificazione, che le condizioni stesse dell'epoca erano altamente sfavorevoli. Infatti ad una fase di sperimenti ed innovazioni ne succede di regola una, meno eroica eppur necessaria, di consolidamento. Sulla base del noto schema di rivoluzione e reazione il Postmoderno sarebbe appunto solo una fase di crescente conservatorismo. Anche Howe rintraccia le cause della povertà della letteratura post-moderna nella situazione stessa dell'epoca. La trasformazione della società in società di massa priva soprattutto il romanziere di buona parte dei tradizionali motivi di conflitto. Non esistono più codici morali vincolanti ai quale un personaggio possa ribellarsi innalzandosi così alla statura di un eroe di taglio classico. **È finito del tutto il tempo dei ‘grandi romanzi’.** Entrambi, sia Howe che Levin, sono così sicuri del loro giudizio da non aver fino ad oggi trovato alcun motivo per rivedere la loro posizione di allora.

<sup>351</sup> Ídem, pp. 120 y 121.

Solo cinque anni più tarde la caratterizzazione del Postmodernismo ha conosciuto un cambiamento radicale per opera di Leslie Fiedler. Analizando la situazione culturale intorno alla metà degli anni '60 egli vi riconobbe, non senza compiacimento, una ‘rivolta futurista’ quale sua tendenza principale. Come segni rivelatori di questa tendenza egli indicò in *The News Mutants* (“Partisan Review”, 1965), un abbandono del passato e al suo posto un interesse quasi esclusivo per l'anticipazione del futuro. La sua esposizione del parallelo sviluppo letterario regge bene anche senza richiami al modernismo, da cui Howe e Levin non avessero potuto prescindere.

Michael Köhler, en su tesis personal, establece que en los años cincuenta, aunque exista la tradición de los "clásicos modernos", surge un neovanguardismo – son las segundas vanguardias conforme hemos estudiado – que hereda las experiencias de los dadaístas y surrealistas. Este neovanguardismo se acaba en los años sesenta y, solamente en la segunda mitad de esta década es cuando empieza a surgir una sensibilidad que podría ser llamada postmoderna porque sus principios estéticos se diferencian de la estética moderna anterior, tanto de la "clásica" como de los últimos movimientos modernos. Pero solamente a partir de la década de los setenta es verdaderamente posible hablar de una actitud postmoderna y el término más adecuado para designar el período entre 1945 y 1970 sería "moderno tardío".<sup>352</sup> La denominación "moderno tardío" para designar este período coincide con la denominación de Suzi Gablik y corresponde con el período que Lourdes Cirlot clasifica como el de las segundas vanguardias conforme hemos visto.

El término "postmoderno", por lo tanto, tal como el "moderno" hasta que estuviera claramente definido, ha tenido varios significados, pues ha sido utilizado para designar diferentes épocas. Pero es la tesis personal de Michael Köhler la más adecuada, pues lo que él determina como postmoderno es el período que cada vez más la historiografía contemporánea, basada en la praxis artística, consagra como tal, pues, como también señala Lourdes Cirlot:

*En los últimos tiempos, el concepto postmoderno, aplicado al ámbito artístico, puede entenderse desde un punto de vista cronológico, puesto que señala el inicio de una nueva etapa que, aproximadamente, se sitúa a mediados de la década de los setenta y se desarrolla durante la siguiente.*<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> Ídem, p. 129.

Storicamente più adeguato sarebbe pertanto un modello che per i due ultimi decenni prevedesse due linee di sviluppo di volta in volta intersecantesi. Durante gli anni '50 dominava un tradizionalismo derivato dai "classici moderni". Contemporaneamente andava stabilendosi un Neo-Avanguardismo che poggiava sulle premesse del dadaismo e del surrealismo; esso si dispiega ed esaurisce solo negli anni '60, nella cui seconda metà si possono riconoscere dei primi accenni di una nuova sensibilità, che non può più essere ricondotta ai principi estetici dei due Modernismi. Questa Postmodernismo, precedente per ora ancora 'a tentoni', assume una fisionomia più precisa solo negli anni '70. Esso non si può tuttavia definire ancora chiaramente, dato che le diverse incursioni oltre i confini posti dall'estetica modernista esitano ancora a convergere in uno stile. Di Postmoderno si può parlare appena dopo il 1970, il periodo dal 1945 fino a questa data dovrebbe chiamarsi tardo-Moderno. Il modello sarebbe così aperto verso il futuro e l'aggettivo *post-moderno* verrebbe riservato ad una letteratura che possa e debba a buon diritto meritarsi questo nome.

<sup>353</sup> Lourdes Cirlot, op. cit., p. 22.

El período postmoderno, por lo tanto, aunque ya existieran algunas manifestaciones artísticas a finales de los años sesenta, empieza definitivamente en la década de los setenta, con la crisis de las vanguardias, después de sus últimos movimientos que consistieron en las segundas vanguardias, cuando las artes rechazan el racionalismo y los conceptos de progreso y futuro como proceso más importante al desarrollo artístico, y empiezan a defender la libertad de creación, y sus elementos estilísticos pueden encontrarse tanto en los movimientos artísticos más remotos como en los recientes de las vanguardias. El arte postmoderno no es, pues, un arte excluyente; al revés, es un arte que acumula todos los conocimientos y los estilos conocidos. Puede, por lo tanto mezclar lo viejo con lo nuevo. Son estos, pues, algunos de los factores que marcan el cambio entre moderno y postmoderno y establecen los límites cronológicos de este período que empieza en los setenta, como ya hemos mencionado, y llega hasta nuestros días.

## **XXI.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ÉPOCA Y ALGUNAS CAUSAS DEL ECLECTICISMO POSTMODERNO**

En los años en que empieza el período postmoderno y en los inmediatamente precedentes, existieron grandes transformaciones en prácticamente todos los campos de las actividades humanas. En los años setenta, época de la guerra fría, el gobierno de Estados Unidos necesitaba un sistema de comunicaciones que sobreviviera a las bombas. Crea, entonces, una red de comunicaciones por ordenador. En seguida, los científicos descubren que también pueden usarla para su propia comunicación, y a la primera red, se unen otras de distintos países. De este modo, se forma la Internet. En los años ochenta, instituciones y empresas comerciales también empiezan a utilizarla para comunicarse y surge la segunda gran revolución en las comunicaciones por ordenador: la *World Wide Web (WWW)* que permite que cualquier persona, con

un PC conectado a ella, la utilice. En los años noventa, la red se difunde y llega a un número cada vez mayor de usuarios.<sup>354</sup>

El primer ensayo de satélites de comunicaciones, el *Eco*, es puesto en órbita en 1960. Entre 1965 y 1969, esta tecnología da un gran paso adelante con el lanzamiento del *Early Bird*. Pero es de 1969 a 1973 cuando las telecomunicaciones vía satélite se desarrollan aceleradamente con la creación de la red *Intersalt*. La red *Intersalt III* cubre toda la tierra y la *Intersalt IV* puede cubrir varios miles de comunicaciones telefónicas simultáneas y permanentes por todo el planeta, así como varios programas de televisión a la vez. Por lo tanto, los medios de comunicación ya existentes, con el desarrollo de la informática y de las transmisiones por satélite, dan un gran salto y posibilitan una comunicación cada vez más rápida entre distintos puntos geográficos. Esta explosión de las comunicaciones mundiales ha permitido un contacto prácticamente instantáneo entre las más distintas culturas.

En el período entre las dos grandes guerras mundiales se multiplican las líneas aéreas comerciales continentales y se crean las primeras intercontinentales. Sin embargo, es a partir de la década de los sesenta que ocurre el desarrollo y progreso acelerado de la aviación comercial con el descubrimiento de nuevas tecnologías que posibilitaron el abaratamiento de los costos en este tipo de transportes y, por consiguiente, el gran aumento de las líneas aéreas internacionales. Este desarrollo acelerado de los transportes aéreos, a partir de la década de los sesenta, ha permitido el desplazamiento cada vez mayor y más rápido de los productores de cultura por todo el mundo.

Fue en el 6 de agosto de 1945 cuando explotó la bomba nuclear en Hiroshima. Pero, después de eso, los experimentos con la tecnología nuclear han seguido, y, en 1 de noviembre de 1952 explotó experimentalmente la primera bomba termonuclear, la bomba H. Entre este mismo año y el de 1963, rusos y norteamericanos siguen desarrollando esta tecnología que ha llegado a tal punto que puede destruir el planeta por varias veces.

Los norteamericanos S. Cohen y H. Boyer logran, en 1973, la primera clonación de un gen. Este año está marcado como el año del nacimiento de la

---

<sup>354</sup> José Antonio Millán, "Internet – pierda el miedo a la red que está cambiando el mundo", *El País Semanal*, suplemento de *El País*, 20 de octubre de 1996, p. 62.

ingeniería genética. Posteriormente, esta tecnología ha avanzado a punto de permitir la creación de seres híbridos y la clonación de animales como es el caso de la oveja *Dolly*, el primer animal clónico del mundo, que “nació” en 1996.

El desarrollo de la ingeniería genética ha llegado a tal condición que hoy se discute la clonación de seres humanos. El científico y millonario norteamericano Richard Seed desea empezar muy pronto los experimentos a este nivel para “conquistar el premio Nobel” y “ganar mucho dinero”. El doctor Seed sueña con una cadena de clínicas, como las de supermercados, especializadas en la clonación de seres humanos.<sup>355</sup>

Valeriano Bozal, conforme ya hemos citado cuando tratamos de la crisis de las vanguardias, señala que, en la década de los sesenta, la economía entra en crisis con el encarecimiento de la energía, principalmente del petróleo, y paulatinamente se empieza a percibir el fracaso de los regímenes marxistas en Europa, que tendrán su caída definitiva en la década de los ochenta, y, con esto, el liberalismo se afirma como el único modelo económico posible. En 1985 Gorbachov es nombrado secretario general del Partido Comunista de la Unión Soviética y, en 1987, impulsa la *Perestroika*. En 1989, ocurre la caída del muro de Berlín que marca el hundimiento definitivo de los regímenes marxistas europeos. Pero el neoliberalismo, al quedarse solo, también fracasa en su proyecto de bien estar y se agraban las desigualdades sociales, pues, como ha señalado Günter Grass, considerado el más importante escritor vivo en lengua alemana, cuya influencia es comparada a de Thomas Mann y Goethe, el capitalismo, al quedarse libre, vuelve a actitudes del siglo XIX. Las conquistas sociales conseguidas por el movimiento obrero están siendo destruidas.<sup>356</sup> Por lo tanto, con el hundimiento de los modelos marxistas, la afirmación del capitalismo tampoco ha demostrado que es el sistema ideal para satisfacer las necesidades humanas y sociales. Es decir, los programas políticos y económicos de los dos sistemas no son o nunca fueron

---

<sup>355</sup> Javier Valenzuela, “Homo clonicus, año cero – Las críticas no neutralizan la amenaza del doctor Richard Seed de clonar seres humanos”, *Domingo*, suplemento de *El País*, 11 de enero de 1998, pp. 1, 2 y 3.

<sup>356</sup> Günter Grass, “El Capitalismo vuelve a actitudes del XIX”, entrevista a Hermann Tertsch, *Domingo*, suplemento de *El País*, 26 de octubre de 1997.  
Hemos dado vía libre al capitalismo, que desde una cierta civilización vuelve a actitudes de XIX. Muchas cosas que se consiguieron por el largo trabajo del movimiento obrero están siendo demolidas. Se destruye el consenso social. Y lo está haciendo el capital. Cada vez que una empresa despidе a trabajadores suben sus acciones. Es una situación perversa que se refleja en esta relación entre ganancia accionarial y desempleo.

suficientes para que se llegue al definitivo bienestar de la humanidad, pues ambos han fracasado en relación a la satisfacción de las necesidades de la mayoría de los seres humanos, aunque el liberalismo haya ganado la batalla y se haya afirmado como el modelo dominante, pero cada vez más salvajemente concentrador de las riquezas planetarias en manos de pocos.

Las grandes transformaciones científicas y tecnológicas, como el gran salto de los medios de comunicaciones mundiales y el gran avance en los medios de transportes, que posibilitaron un contacto más rápido – prácticamente instantáneo – entre los distintos pueblos del planeta, han permitido un gran aumento en el intercambio cultural y, con esto, fueron, sin duda, algunos de los factores que han influenciado directamente la heterogeneidad y el hibridismo de la cultura de la época y, consecuentemente, el surgimiento del eclecticismo estilístico postmoderno.

Con relación a los descubrimientos de la ingeniería genética, por un lado, la cultura postmoderna, por su característica heterogénea, híbrida y mezclada, puede ser también un reflejo de la ciencia y de la tecnología de la época, que son capaces de crear seres híbridos y genéticamente mezclados. Pero, por otro, con su vuelta al pasado, puede reflejar también el descrédito, la desilusión y el desengaño por un progreso científico y tecnológico - al cual la cultura moderna vinculaba el progreso humano y social y el arte moderno, el progreso artístico - capaz de posibilitar la clonación de seres humanos y producir aberraciones genéticas.

Estos descréditos y desilusiones pueden ser causados también por la posibilidad que esta "avanzada" tecnología - la especialidad termonuclear en este caso - ha dado para destruir completamente el mundo con una única bomba H, y si fuera posible, diversas veces. Es decir, la ciencia y la tecnología han demostrado, con estos ejemplos, que pueden evolucionar negativamente y que avances como éstos, al revés de ser útiles al progreso humano y social, pueden resultar destructivos para la humanidad. Por esto, podemos especular – pues afirmar en estos momentos, cuando los hechos todavía están sucediendo, sería prematuro – que estos factores han causado un descrédito y una cierta repulsa a la idea de progreso y una incertidumbre en relación al futuro – conceptos tan caros a la modernidad – y han conllevado a que el arte y la cultura en el período

de la postmodernidad se volviera al pasado, a la historia, a culturas regionales y, en algunos casos, a culturas primitivas, como reacción a estos ideales de progreso y futuro que también pueden ser desastrosos.

La vuelta al pasado y la mirada a culturas minoritarias, olvidadas por los modernos, pueden ser también una señal de rechazo a los fracasados proyectos de los modelos económicos de la modernidad, tanto el marxista que, además de su totalitarismo ejercido por una dictadura de la burocracia – pues del proletariado nunca ha sido -, no fue capaz de fomentar de forma decisiva el progreso en favor de un verdadero crecimiento humano, como también el de la “libre iniciativa” que de libre tiene muy poco o sólo es libre para muy pocos que ya tengan un capital para invertir y especular.

Es importante resaltar que estos hechos que hemos mencionado pueden también servir de argumentos a los que rechazan la cultura postmoderna y la tratan como conservadora para afirmar que estas actitudes científicas y tecnológicas pueden ser malas utilizaciones del progreso por la postmodernidad y las políticas, actitudes conservadoras, que serían de la propia esencia de la postmodernidad. Pero no podemos olvidar que los experimentos con la bomba termonuclear han alcanzado sus objetivos definitivos en 1963, en la época de las segundas vanguardias, dentro, pues, de la época moderna. Y si la clonación de genes fue posible solamente en 1973, ya dentro, pues, de la postmodernidad, no se puede olvidar tampoco que, para llegar a este objetivo, fueron necesarios años de investigación, lo que, por supuesto, empezó en el período moderno y en el ámbito de sus propuestas de progreso. Con respecto al hundimiento de los regímenes marxistas, si culminó en la década de los ochenta, en pleno período postmoderno, su desgaste ya venía ocurriendo durante mucho tiempo, pues si una sociedad está satisfecha con su régimen político y económico no se insurge contra él como fue el caso del sindicato Solidaridad en Polonia, que, por ironía, fue una insurrección de la propia clase proletaria, o sea, del “dictador que se rebela contra su propia dictadura” (“la dictadura del proletariado”). Y, por ello, atribuir el fracaso de un sistema solamente a factores externos, como muchos han hecho, es una actitud simplista de autodefensa, falta de autocrítica y una contradicción frente a los hechos.

Con todo, no queremos, como las posturas reaccionarias y conservadoras, condenar el progreso científico y tecnológico ni tampoco afirmar que todo en él es malo. Creemos, pues, que puede ser muy útil a la sociedad en general – y, sin duda, en la mayoría de los casos lo es –, pero, como cualquier otro proceso cultural, debe estar siempre sujeto a críticas. Y una actitud crítica frente a un “progreso por el progreso” que puede llegar a efectos perjudiciales nos parece que la postmodernidad está teniendo. Tampoco pensamos que los intentos, sean a través de revoluciones o de otros mecanismos, de transformar la sociedad y mejorar la vida de las personas sean reprochables. Pero lo cierto es que, como la experiencia está demostrando, los únicos proyectos existentes en la modernidad no fueron suficientes y, en cierto sentido, han producido retrocesos en relación a la mejora de vida de la mayoría de la población humana. Por eso, pensamos que lo que no se puede es estar simplemente volcados sólo a dos modelos, sólo a dos posibilidades. Y creemos que una de las cosas que también la postmodernidad está haciendo, con la vuelta a la historia, al pasado y a otras culturas olvidadas, es una reflexión respecto a todo lo acontecido en el mundo hasta entonces en busca de otras alternativas.

Esta vuelta a los estilos del pasado, por parte del arte postmoderno, ha venido acompañada de publicaciones de libros que se referían a los estilos históricos, pues, como señala Charles Jencks, en la década de los setenta fueron publicados “muchos libros importantes sobre la arquitectura victoriana y eduardiana (...) que implicaban un historicismo sin de hecho propugnarlo”. Entre ellos se encuentran: *The Architecture of Choice: Eclecticism in America 1880-1930* (1974), de Walter Kidney; *Edwardian Architecture and its Origins* (1975); *Bay Area Houses* (1976); y *The Architecture of Victorian London* (1976) de John Summerson.<sup>357</sup> Este fenómeno es semejante al que hemos visto en el período helenístico en que, junto con la vuelta a los estilos conocidos, hubo la recopilación de toda la bibliografía existente, incluso de referencias históricas. El mismo interés por la bibliografía histórica ha ocurrido en el siglo XIX, en que, junto con las excavaciones arqueológicas, también fueron publicados libros que se referían a los estilos del pasado.

---

<sup>357</sup> Charles Jencks, *El Lenguaje de La Arquitectura Postmoderna*, p. 5.

Según Antonio Manuel Gonzales, “las notas más significativas o distintivas” de la postmodernidad, desde el punto de vista artístico y cultural, pueden resumirse de la siguiente manera: “disolución de los discursos artísticos globales, pérdida de la homogeneidad, retorno a las imágenes con el consiguiente abandono de la estética reduccionista, rechazo del proyecto, nomadismo, fragmentación y eclecticismo”.<sup>358</sup> Y, por todos los factores que hemos mencionado, podemos resumir que la postmodernidad se caracteriza como una cultura híbrida heterogénea y voltada al pasado que, en el campo artístico, se traduce en el pluralismo historicista y en eclecticismo estilístico que estudiaremos a continuación.

### XXI.3. EL PLURALISMO HISTORICISTA POSTMODERNO

Según Charles Jencks, los principios del movimiento postmoderno en arquitectura están en el historicismo surgido primeramente en Italia a finales de los años cincuenta. Generó muchos debates y fue condenado por los que defendían la permanencia de la arquitectura moderna como Reyner Banham y Nikolaus Pevsner. Este último enumeró varias tendencias revivalistas en las construcciones de la época como, por ejemplo, el *Neo-Art Nouveau* y el *Neo-De Stijl*. Los edificios que provocaron este debate eran básicamente modernos pero hacían tímidas alusiones a elementos del pasado como la **Torre Velasca** en Milán de 1957 y la **Casa Baldi** [182] de Paolo Portoghesi y Vittorio Gigliotti, cuya arquitectura era mitad moderna y mitad barroca. Un poco más tarde, este fenómeno aparece también en Japón, España y Norteamérica.<sup>359</sup>

Un ejemplo de este tipo de historicismo en España es el **Belvedere Georgina** [183] de los arquitectos Lluís Clotet y Oscar Tusquets en Llofrin, Gerona. Esta obra, según Jencks, tiene un contraste de significados. Es como si se “compusiera un edificio clásico de acuerdo con la estética del Estilo Internacional (o viceversa)”.<sup>360</sup>

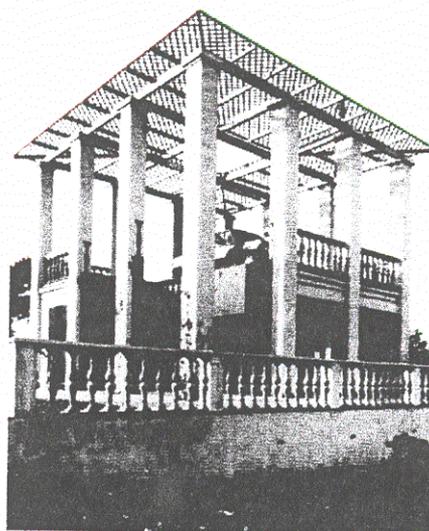
---

<sup>358</sup> Antonio Manuel Gonzales, *Las Claves del Arte – Últimas Tendencias – Como Identificar*, p. 59.

<sup>359</sup> Charles Jencks, op. cit., pp. 81 y 82.



182. Casa Baldi 1. *Paolo Portoghesi* y *Vittorio Gigliotti*. 1959-1961. Roma.



183. Belvedere Giogina. *Oscar Tusquets*, *Lluís Clotet* y *Estudi Per*. 1971-1972. Llofríu. Gerona.

En Japón, en los inicios de la década de sesenta, surgió el denominado “nuevo estilo japonés”, cuyos principales arquitectos fueron Kunio Maekawa, Kenzo Tange, Kiyonori Kikutake y Kisho Kurokawa. Estos arquitectos incorporaron al estilo moderno con influencias directas de Le Corbusier, elementos estilísticos de la arquitectura nacional y tradicional japonesa. Un ejemplo de este tipo de arquitectura es el **Albergue Nacional del País de los Niños** [184], en Yokohama que, según Jencks, “la forma pesada de la cubierta con aleros vueltos hacia arriba, las largas horizontales y el solape de la construcción son signos japoneses tradicionales”, mientras la falta de ornamentación y otros elementos estilísticos son modernos.<sup>361</sup>

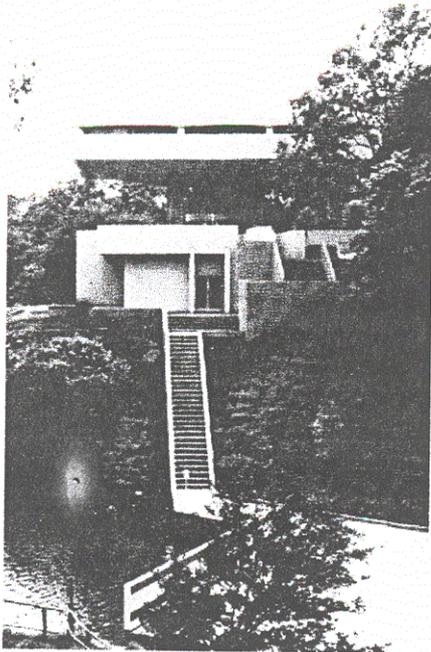
Este *revival* de estilos pasados fue realizado por arquitectos que tuvieron su formación dentro de la arquitectura de las vanguardias. Por ello, aunque se tratara de un retorno a estilos del pasado, los elementos estilísticos históricos fueron utilizados de manera muy tímida y la mayor parte de los edificios era todavía moderna. Por lo tanto, en los inicios de la arquitectura postmoderna hubo ya un eclecticismo estilístico con la mezcla de lo nuevo y lo viejo, lo que Jencks

---

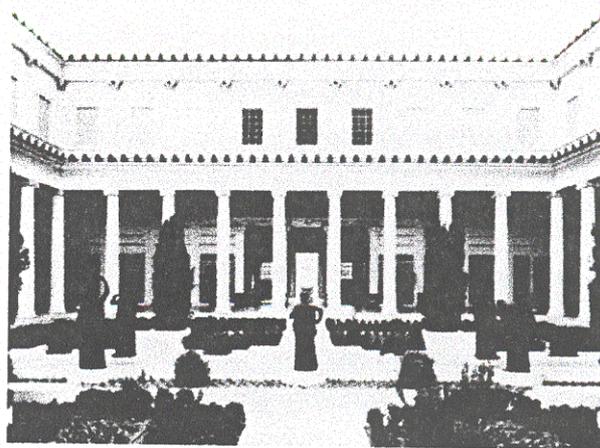
<sup>360</sup> Ídem, p. 90.

<sup>361</sup> Ídem, p. 86.

llama "semihistoricismo".<sup>362</sup> Sin embargo, existen también obras de esta época que son ejemplos de revivalismo directo. Este es el caso del **Museo Getty** [185] en California, Estados Unidos, que es una recreación de la arquitectura del siglo I, de la Villa de los Papyri en Herculano con otros elementos estilísticos pompeyanos.<sup>363</sup>



184. Albergue Nacional del País de los Niños.  
*Kisho Kurokawa*. 1964-1965. Yokohama.



185. Museo Getty. Malibú. California.

El historicismo en el origen de la arquitectura postmoderna, aunque la mayoría de los casos ya fueron de eclecticismo, se trata, por los ejemplos de revivalismo directo sin mezclas con estilos modernos, de un pluralismo historicista - concepto que ya desarrollamos en la primera parte de esta investigación - pues existe la utilización de varios elementos estilísticos del pasado, incluso de distintas culturas, como de la arquitectura tradicional japonesa.

Además de revivir estilos del pasado remoto, el pluralismo historicista postmoderno ha revivido también los estilos de las vanguardias, incluso de las segundas, pues estos, aunque todavía nuevos, a partir sobre todo de la segunda mitad de la década de los setenta, cuando cesa la búsqueda incesante de lo

---

<sup>362</sup> Ídem, *ibídem*.

nuevo, ya empiezan a hacer parte de la Historia. Este pluralismo historicista puede ser percibido con mayor claridad en la pintura. Según Antonio Manuel Gonzáles, la crítica norteamericana ha calificado a algunos artistas postmodernos como “neominimalistas”, “neoconceptualistas”, “simulacionistas” y “nuevos abstractos”.<sup>364</sup> Sin embargo, según Lourdes Cirlot, existieron también otros estilos “neos” o revividos, y este fenómeno no ha ocurrido solamente en la pintura postmoderna norteamericana. También ha ocurrido con algunos artistas europeos y dentro de algunas tendencias postmodernas en Europa.

Aunque el Neoexpresionismo alemán fue una corriente postmoderna ecléctica, como veremos más adelante, existen artistas que integran una subtendencia de este movimiento y que se diferencian de los demás, pues, a la vez que mezclan los estilos, han revivido, aunque de manera más agresiva, la pintura *fauve*. Son los *Neuen Wilden*, nuevos salvajes o neofauvistas – el concepto de *wild* en Alemania se compara al de *fauve* en Francia -. Su pintura “se aproxima, por el empleo sistemático de unos colores fuertes y agresivos, así como por los temas abordados, a una concepción extraordinariamente cercana al primitivismo que también se hallaba presente en la obra de determinados artistas de principios del siglo”. Los artistas más destacados de este grupo son: Rainer Fetting (1940), Salomé (1954) y Helmut Middendorf (1953). Un ejemplo de la pintura revivalista de los *Neuen Wilden* es **Summo Angriff** [186], obra de Salomé.<sup>365</sup>

En Estados Unidos, Eric Fischl (1948) revive la tradición de la pintura realista norteamericana representada principalmente por Winlow Homer, John Singer Sargent y Edward Hopper. Sus temas están relacionados con las situaciones de la burguesía norteamericana.<sup>366</sup>

Existen también casos de artistas que han revivido el *Pop-Art* norteamericano. Es lo que Cirlot denomina como pintura *Neo-Pop*. Son artistas que, en los años ochenta, han retomado el lenguaje de los dibujos animados y del

---

<sup>363</sup> Ídem, p. 94.

<sup>364</sup> Antonio Manuel Gonzáles, op. cit., p. 58.

<sup>365</sup> Lourdes Cirlot, **Últimas Tendencias**, pp. 269, 271 y 272.

<sup>366</sup> Ídem, pp. 291 y 293.

cómic. Un ejemplo del *Neo-Pop* es el cuadro **Jungla de esperma** [187] de Kenny Scharf (1958).<sup>367</sup>



186. Summo Angriff. *Salomé*. 1982.  
Sala de Arte. Munich.



187. Jungla de Esperma. *Kenny Scharf*. 1985.  
Col. Ludwig. Nueva Galería. Aquisgrán.

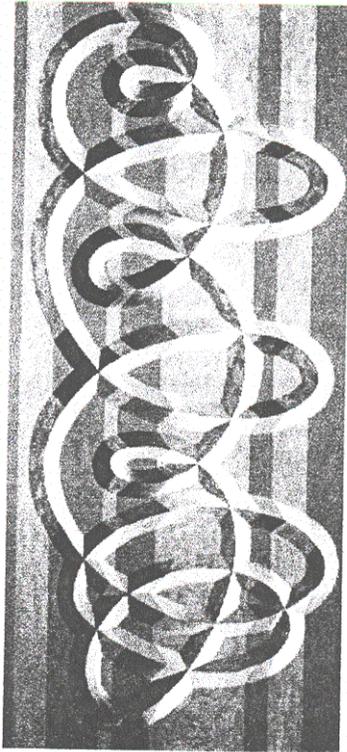
Otros artistas, también en Estados Unidos, han revivido las corrientes abstractas de las segundas vanguardias. Es el caso de Petter Halley, cuya pintura con formas geométricas puras es considerada neominimalista. Otro ejemplo de estilo abstracto revivido en Estados Unidos es el *Op-Art* que, como hemos visto en el capítulo anterior, es uno de los tipos de arte cinético. En esta corriente *Neo-Op-Art* se destacan Peter Shuyff (1958) y Philip Traaffe (1955). Peter Shuyff, holandés afincado en Estados Unidos, realiza una pintura en que utiliza formas irregulares pintadas con contornos sombreados que, por eso, dan la sensación de relieve.<sup>368</sup> El cuadro **Plegaria Fantástica** [188] es uno de los ejemplos de su obra.

Parte de la obra del español José María Sicilia (1954), una fase estrictamente abstracta de finales de los años ochenta se encuadra dentro de lo que se puede llamar Neo-informalismo debido al empleo de la pintura matérica y el lenguaje gestual.<sup>369</sup> Como ejemplo de la obra de Sicilia de este período tenemos **Flor 4** [189].

<sup>367</sup> Ídem, p. 299.

<sup>368</sup> Ídem, pp. 296 y 298.

<sup>369</sup> Lourdes Cirlot, *Las Últimas Tendencias Pictóricas*, p. 43.



188. *Plegaria Fantástica*. Peter Schuyff. 1992.  
Galería Paul Kasmin. Nueva York.



189. *Flor 4*. Detalle de dos paneles. José María Sicilia.  
1985. Galería Fernando Alcolea. Barcelona.

Son numerosos los ejemplos de estilos revividos y no mezclados con otros en los años setenta y en los ochenta que demuestran el pluralismo historicista postmoderno. Además de haber existido en la arquitectura y en la pintura, también ocurrió en otras manifestaciones artísticas. Es interesante señalar, por ejemplo, la existencia en Estados Unidos del Neominimalismo de Allan McCollum y del Neoconceptualismo en la obra de Jenny Holzer (1950) que consiste en placas de bronce en las cuales aparecen mensajes escritos.<sup>370</sup>

#### XXI.4. EL ECLECTICISMO POSTMODERNO

Además del pluralismo estilístico historicista que se ha manifestado por el *revival* de los estilos de épocas anteriores, la cultura postmoderna está marcada

<sup>370</sup> Lourdes Cirlot, *Últimas Tendencias*, p. 304.

también por el eclecticismo que se ha dado por la mezcla y fusión de todos estos estilos que fueron revividos. Esto ya se ha evidenciado en la primera parte de esta investigación a través de la definición de eclecticismo de Juan Sureda y Ana María Guasch, tal como la de Frederico Moraes, que establecen el postmoderno como uno de los períodos en que esta actitud se ha manifestado en el arte de forma importante, así como cuando hemos determinado los principales períodos eclécticos que estudiaríamos. A lo largo de este capítulo también ya hemos aportado algunos conceptos en que implícita o explícitamente el eclecticismo aparece como característica importante del arte y de la cultura postmodernos. Sin embargo, en vista de que el postmoderno es el momento en que estamos viviendo y por ser parte de nuestra cultura actual, a veces la comprensión de sus características no es tan clara y pacífica, lo que se puede explicar por la imposibilidad muchas veces de un distanciamiento crítico suficiente al debido entendimiento de lo que ocurre en nuestro tiempo. En razón de esto, todavía existen personas que rechazan la existencia del eclecticismo en la cultura de este período como una actitud dominante. Por este motivo, creemos que no es demasiado aportar algunos otros conceptos con la finalidad de enfatizar la actitud ecléctica como una de las más importantes características de la cultura postmoderna.

Según Charles Jencks, el planteamiento híbrido de la producción cultural, la yuxtaposición de todos los elementos conocidos, es una tradición creciente desde finales de los años sesenta y durante los setenta a la cual han contribuido muchas personas y que afecta a la cultura mundial. Aunque señale que no sabe donde esto nos llevará, afirma que es un fenómeno que continuará su desarrollo "ya que los motivos sociales y culturales de su existencia son profundos".<sup>371</sup> La primera edición en inglés de su obra **El Lenguaje de la Arquitectura Postmoderna** es de 1977, la cual fue revisando y aumentando algunas veces hasta la mitad de la década de los ochenta. La edición que hemos utilizado en esta investigación es la tercera de 1986. Su profecía, sin embargo, se ha cumplido, pues la yuxtaposición de estilos y el hibridismo de la cultura contemporánea han aumentado aún más en la década de los ochenta y sigue hasta hoy cuando casi ya finaliza la de los

---

<sup>371</sup> Charles Jencks, op. cit., p. 8.

noventa. Según Lourdes Cirlot, cuya obra **Últimas Tendencias** es más reciente que la de Jencks:

*En su mirada hacia etapas y estilos anteriores, los artistas postmodernos han combinado, en sus realizaciones, lenguajes del pasado con otros que estuvieron vivos en corrientes del siglo XX. Se ha impuesto un eclecticismo que ha afectado todos los terrenos, incluido el del diseño. Cada vez resulta más complejo, y a la vez más arriesgado, intentar una clasificación por modalidades dentro de esta gran etapa que corresponde a la postmodernidad.<sup>372</sup>*

El eclecticismo, por lo tanto, se ha manifestado en prácticamente todas las actividades culturales del período. En el diseño, conforme apunta Cirlot, fueron utilizados fragmentos procedentes de prácticamente todos los estilos pasados. Ejemplos de eclecticismo en esta actividad son las obras del grupo del "Studio Alchimia" formado en Milán por diseñadores importantes como Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Michele de Lucchi, Robert Hausmann entre otros. Su propuesta fue crear un diseño que incluía fragmentos de piezas de otros diseñadores conocidos y recuperar elementos estilísticos del pasado.<sup>373</sup> Los jarrones **Di Manili** [190] son ejemplos de la obra de este grupo.

También en la fotografía artística el eclecticismo estilístico se ha manifestado. John Baldessari, por ejemplo, que fue un artista conceptual, empieza, en la década de setenta, a trabajar con la fotografía. En su obra fotográfica asocia las imágenes con textos.<sup>374</sup> Además de esto, yuxtapone varias imágenes con estilos distintos en diferentes campos de la obra y también mezcla la pintura vinílica con la fotografía como en **Cuatro hombres heridos (uno noble) con observador** [191].

El eclecticismo del período postmoderno, además de haber existido en los campos tradicionales de la cultura, se ha manifestado también en las propuestas de desmaterialización del objeto artístico como el arte conceptual que fueron las nuevas formas de arte aportadas por las segundas vanguardias. Más adelante estudiaremos detalladamente el eclecticismo tanto en este tipo de manifestación artística como en los tradicionales, con lo que comprobaremos aún más la existencia de este fenómeno como característica importante en la postmodernidad.

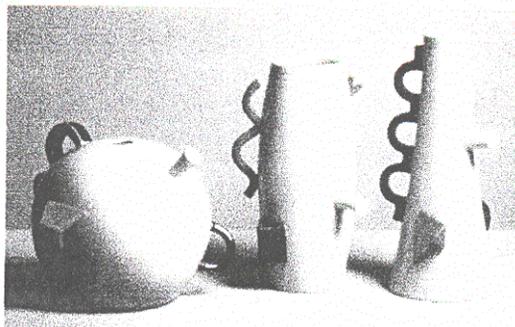
---

<sup>372</sup> Lourdes Cirlot, **Últimas Tendencias**, p. 15.

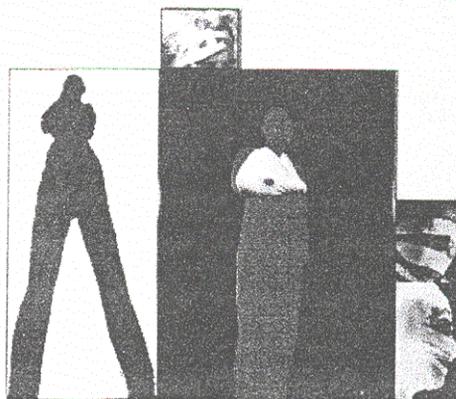
<sup>373</sup> Ídem, pp. 369 y 370.

<sup>374</sup> Ídem, pp. 384, 386 y 387.

El eclecticismo postmoderno se manifiesta a través de citas, de fusiones o de yuxtaposiciones de todos los estilos conocidos. Es un eclecticismo no excluyente que integra todo lo existente desde los estilos más remotos como los de la antigüedad hasta los más recientes de las vanguardias. Y, tal como el pluralismo historicista del período postmoderno, así como también el eclecticismo y el pluralismo historicista de otros momentos culturales, se origina, además de los otros factores que hemos visto en el apartado **Características Generales de la Epoca**, por la crisis de los valores universales de la cultura precedente. En razón de esto, en el momento ecléctico postoderno, tal como en otros, los artistas y productores de cultura en general realizan sus creaciones de una manera propia e individual, a partir de códigos o referencias diversas ya existentes, sin compromiso con ninguna tendencia o con ningún movimiento cultural específico.



190. Jarrones "Di Manili".  
*Grupo Alchimia*. 1897.



191. Cuatro hombres heridos (uno noble) con observador. *John Baldessari*. 1989. Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia.

#### XXI.4.1. Algunas Diferencias Entre El Eclecticismo Postmoderno y El Decimonónico

El eclecticismo, sea el período que se manifieste, tiene muchos puntos en común y muchas características semejantes, incluso muchos factores que llevarán a estos períodos al eclecticismo son similares como veremos más adelante. Sin embargo, cada época tiene también sus particularidades y, por ello, se puede percibir algunas diferencias entre el eclecticismo de unas y de otras.

Según Charles Jencks, el eclecticismo del siglo XIX, con excepción de las obras de Gaudí, era muy débil, mientras el postmoderno es más fuerte y más radical.<sup>375</sup> Jencks naturalmente habla de la arquitectura, pero esta diferencia se percibe también en la pintura y en otras manifestaciones artísticas. Esto se debe, por un lado, a que la variedad de estilos conocidos hoy en día es mucho mayor. En parte, porque desde que terminó el eclecticismo decimonónico fueron creados muchos más estilos nuevos durante las vanguardias hasta los inicios del período postmoderno. Pero, hoy día se conocen más estilos también porque, aunque en el siglo XIX hubo un gran avance en los medios de comunicaciones y de transportes, como hemos visto, los avances tecnológicos y la explosión en los medios de comunicaciones y transportes en nuestra época son incomparables. Esto posibilitó el conocimiento de un número aún mayor de estilos, pues posibilitó el conocimiento de una mayor variedad de culturas, incluso minoritarias y de los sitios más reconditos del planeta.

Por otro lado, el proceso de formación del eclecticismo postmoderno es distinto del decimonónico. El postmoderno se basa en la "deconstrucción"<sup>376</sup> que, según Lourdes Cirlot, es el proceso de tomar fragmentos estilísticos de distintas épocas del pasado que se reciclan con la finalidad de "configurar una nueva representación".<sup>377</sup>

Según Teixeira Coelho<sup>378</sup> y Annateresa Fabris, el arte y la cultura postmodernos utilizan también el principio de la "parataxis", a través del cual se diferencian de las anteriores. "Parataxis" es un término de la lingüística, sinónimo de "coordinación", y esta se define como: "Acción y efecto de coordinar". "Relación que existe entre oraciones de sentido independiente".<sup>379</sup> La parataxis,

---

<sup>375</sup> Charles Jencks, op. cit., pp. 128 y 129.

Hubo poca discusión semántica y social, y por tanto el eclecticismo del siglo XIX fue débil. (...)

Por contraste con este eclecticismo débil, me parece a mí que el postmoderno tiene por lo menos la posibilidad de desarrollar una variedad más radical y fuerte. (...)

(...).

Me parece a mí que en el siglo XIX no existen ejemplos completamente convincentes de un eclecticismo radical, con excepción de los venerables edificios de Antonio Gaudí.

<sup>376</sup> Omar calabrese, *El Lenguaje del Arte*, p. 126.

El término "deconstrucción", según este autor, fue creado por Lyotard y Derrida.

<sup>377</sup> Lourdes Cirlot, *Las Últimas Tendencias Pictóricas*, p. 3.

<sup>378</sup> Teixeira Coelho, *Moderno Pós-Moderno*, pp. 103, 104 y 105.

<sup>379</sup> *Diccionario de la Lengua Española* de La Real Academia Española. pp. 565 y 1528.

por lo tanto, no ha sido inventada por la postmodernidad y antes ya era utilizada por la poesía, por ejemplo. Pero es uno de los procedimientos privilegiados por el arte y la cultura postmodernos, y, en este sentido, según Annaterza Fabris, es un principio que Ihab Hassan deriva de Hayden White y se define como: “La posición de artistas y pensadores en contra de la visión organizada sintácticamente, en relaciones de dominio y subordinación, en una jerarquía de imágenes y percepciones, y a favor de una organización “lado a lado”, comunal, democrática e igualitaria”.<sup>380</sup> A través del principio de la parataxis, bloques de significaciones distintas son dispuestos “lado a lado”, sin relaciones de subordinación entre uno u otro y sin que sea clara la relación que los une. La significación final resultará de este proceso de yuxtaposición que no es una simple suma entre los dos bloques. La parataxis presupone un espectador activo capaz de establecer su propia relación para que la significación exista para él. Por lo expuesto, el concepto de parataxis nos parece semejante al de deconstrucción, pues ésta también permite una libre asociación interpretativa respecto a la obra, como señala Omar Calabrese: “Cada lectura es, entonces, posible, abierta, infinita”.<sup>381</sup>

Mientras en el eclecticismo decimonónico existía siempre la necesidad de armonizar, en la composición pictórica, un estilo con otro y, en el caso de la arquitectura, con el ambiente, la calle o la plaza donde el edificio era construido, en el postmoderno no existe esta necesidad y los estilos pueden ser yuxtapuestos sin esta preocupación. Pueden ser yuxtapuestos de forma que se queden claras y evidentes sus diferencias y sus distintas procedencias. En el caso de la pintura ecléctica del siglo XIX, los estilos tenían que armonizarse entre sí en la composición, lo que caracteriza la relación entre uno y otro como de subordinación. En el eclecticismo postmoderno, un estilo puede encontrarse en una área del cuadro, en un recuadro totalmente separado, y otro estilo en otro espacio cerrado y distinto, como veremos más adelante cuando estudiemos específicamente la pintura ecléctica postmoderna. Por lo tanto, en el eclecticismo

---

<sup>380</sup> Annaterza Fabris, “Notas sobre o Pós-Moderno”, *Revista Arte em São Paulo*, nº 21.

O princípio mais importante parece ser, sem dúvida, o princípio da parataxe que Hassan deriva de Hayden White: a tomada de posição de artistas e pensadores contra a visão organizada sintaticamente, em relações de domínio e subordinação, numa hierarquia de imagens e percepções a favor duma organização “lado a lado”, comunal, democrática e igualitaria.

<sup>381</sup> Omar Calabrese, *op. cit.*, pp. 130 y 131.

**ABRIR CAPÍTULO XXII PARTE IV**

