



# Índice

- 10 **Editorial**  
JESÚS CARRILLO, JAIME VINDEL
- 16 **El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo**  
PAULA BARREIRO LÓPEZ
- 46 **El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo**  
ROCÍO ROBLESTARDÍO
- 82 **Escrituras en transición**  
NARCÍS SELLES RIGAT
- 114 **Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco**  
BEATRIZ HERRÁEZ
- 148 **Del consenso a la hegemonía: la crítica de arte en *El País* durante la Transición**  
DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN
- 176 **Crítica y posmodernidad: confrontaciones a propósito de un concepto**  
JUAN ALBARRÁN
- 202 **Contra la Historia y el *Arte en general*: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta**  
JOSÉ DÍAZ CUYÁS
- 250 **La institución y la institucionalización de la crítica en España ca. 1985-1995**  
JESÚS CARRILLO
- 290 **Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los noventa y la actualidad**  
JAIME VINDEL

# Crítica y posmodernidad: confrontaciones a propósito de un concepto

JUAN ALBARRÁN

*...y a veces tengo que llamar al fontanero, o ir al banco, arreglar las resistencias de la estufa, decir que no a todas las emisoras que me llaman para hablar del posmodernismo (maldita la hora en que a los de La Luna se les ocurrió inventarse la palabra)...*

Pedro Almodóvar

*En España la Transición ha coincidido con una moda cultural extranjera que se llamó posmodernidad, algo que nadie sabe definir desde el punto de vista filosófico, pero que todo el mundo identifica desde el punto de vista práctico: escepticismo moral, relativismo cultural, todo vale. Mientras que en el extranjero la posmodernidad es algo que iniciaron los arquitectos, continuaron los críticos literarios y después los filósofos, y que no tiene mucha importancia salvo porque oculta que en el mundo escasean los pensadores, aquí la posmodernidad se ha convertido en ideología.*

Antonio García-Trevijano<sup>1</sup>

Las palabras de Almodóvar y García-Trevijano bien podrían representar dos límites enfrentados de un amplio campo de batalla discursivo en el que se produjeron numerosas fricciones en torno a un concepto, el de posmodernidad, que, todavía hoy, resulta difícil asir. Como es sabido, el término ha producido una ingente cantidad de bibliografía y sigue generando debates a pesar del hastío con que la crítica empieza a referirse a una etiqueta, hasta cierto punto, *demodée*. Curiosamente, pese a los disensos acerca de su sentido, los conflictos de legitimación que confluyen en él y las diferentes tomas de posición que llevaban a abrazar acriticamente o a rechazar de pleno el concepto, es relativamente fácil llegar a un acuerdo al señalar –y no tanto al valorar– los procesos que configuran esa nueva sensibilidad –ya desde finales de los setenta, si no antes– así como los rasgos que permitirían, incluso, identificar un “estilo” –el posmodernismo: heterogéneo, frívolo, decorativo, hedonista, ecléctico, fragmentario, etc.– en un momento en que el estilo, como los “ismos”, parecía haber pasado a la historia.

En cualquier caso, el objetivo de este texto no es redefinir lo posmoderno, ni tampoco buscar el sentido adecuado entre los muchos –y, a menudo, irreconciliables– que circularon en nuestros cenáculos,<sup>2</sup> ni siquiera determinar las posibles correspondencias entre los productos artísticos de esa nueva sensibilidad y las lecturas que los refrendaban o impugnaban. Nuestro objetivo aquí es revisar las colisiones entre algunos de los discursos que operaban en el territorio artístico español durante los años ochenta –cuando lo posmoderno todavía estaba de moda– y tratar de localizar en esos debates elementos que reverberan en nuestro presente de una manera ciertamente problemática.

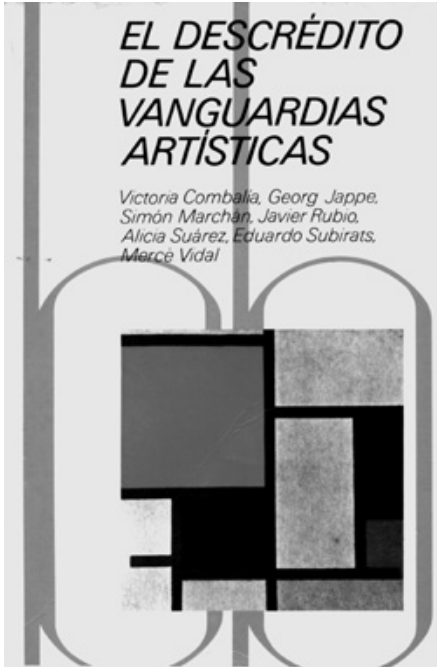
Proponemos a continuación un recorrido a través de tres casos de estudio interrelacionados: la evolución crítica de Simón Marchán, una de las voces más respetadas en el entorno de los nuevos comportamientos, y sus reflexiones acerca de la posmodernidad; la proyección de esa sensibilidad posmoderna sobre y desde la revista *La Luna de Madrid*, atendiendo a la valoración de su

papel en el magma de las subculturas y al encaje de estas en la maquinaria de la industria cultural; y las estrategias para la promoción de una nueva generación posmoderna de artistas desde las Muestras de Arte Joven. Un sólido discurso académico, una nueva manera de concebir el trabajo editorial en sintonía con el avance de políticas neoliberales y un programa institucional para la promoción del arte emergente; tres nodos que demuestran la amplitud del debate y que pueden ayudarnos a repensar los procesos subyacentes a un concepto clave en la teorización de la contemporaneidad artística.

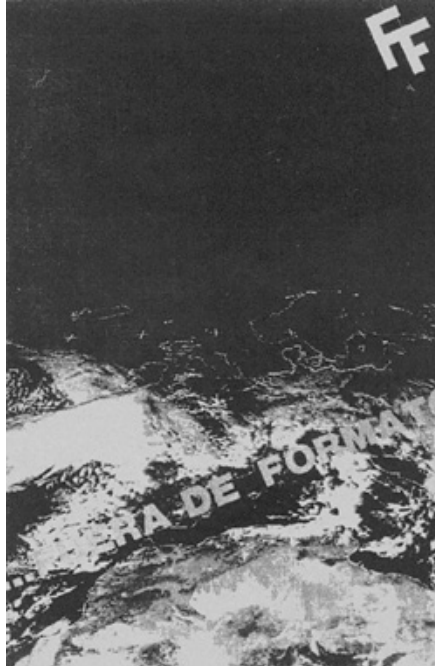
## I

Uno de los textos fundamentales en una cartografía posible de las confrontaciones a propósito de la posmodernidad en el contexto español es, sin duda, el “Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna” (1985) con el que Simón Marchán completó su ya entonces clásico *Del arte objetual al arte de concepto* (1972-1974).<sup>3</sup> El *Epílogo* resulta especialmente interesante no solo por las aportaciones que el autor realiza al situar en una “larga duración” los desplazamientos epocales que se identificaban con lo posmoderno, sino también por cuanto revela con respecto a su posición enunciativa dentro de una coyuntura en la que se estaban produciendo intensas transformaciones en el estatuto de la crítica y la teoría del arte. No hay que olvidar que, retrospectivamente, el autor ha contextualizado su libro –*Del arte objetual al arte de concepto*– en un punto de inflexión entre “la primera modernidad y la actualidad, entre las vanguardias clásicas y unas artes efervescentes”;<sup>4</sup> un momento de desbordamiento de ciertas categorías modernas, cuando parecían definitivamente disipadas las viejas querellas entre expansión neomedial y géneros tradicionales.

Si el libro publicado por la editorial Alberto Corazón, en su colección Comunicación serie B, conseguía tomar el pulso a la “actualidad” en que se gestaban los nuevos comportamientos –a los que Marchán había brindado apoyo teórico e interlocución crítica– como última manifestación de un experimentalismo de filiación vanguardista, el *Epílogo* daba cuenta de una especie de introversión disciplinar –hacia la estética filosófica– que le proveía de un observatorio privilegiado desde el cual otear los cambios de actitudes en un clima político y cultural muy diferente al que se respiraba una década atrás.<sup>5</sup> Lo posmoderno, que, para el autor, no es sino un nuevo “ídolo del foro al que rinden pleitesía por igual las tribus culturales y la arrolladora cultura del espectáculo desde la estrategia de los medios”<sup>6</sup> solo podría entenderse como una nueva sensibilidad surgida tras el “naufregio de los vanguardismos”. Sensibilidad que, sin embargo, no solo no supondría una ruptura con el proyecto moderno, sino que recuperaría su reverso reprimido volviendo a transitar algunas de las “sinuosidades y recovecos” que habían sido opacados por el brillo de la ortodoxia moderna. No existiría, por tanto, una ruptura dado que “inquietudes que nos asaltan sintonizan con otras pretéritas”. “Contrario a la opinión de los *posmodernos inquietos y nerviosos*”, explica Marchán, “pienso que continuamos inmersos en una modernidad inconclusa, insatisfecha, si bien ésta desborda la acepción más restringida que J. Habermas confiere a tal expresión. [...] Con lo moderno acaecerá algo que ya aconteciera con el clasicismo: su alargada sombra se cernirá de continuo sobre nuestras cabezas”<sup>7</sup>



Portada del libro *El descrédito de las vanguardias*, Victoria Combalía (ed.), Blume, Barcelona, 1981.



Portada del catálogo *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983.

A pesar de las continuidades señaladas, el argumentario de Marchán apunta al colapso del proyecto vanguardista como una de las claves desde las que comprender los nuevos vientos posmodernos.<sup>8</sup> De hecho, el concepto de posmodernidad había aparecido unos años antes en su texto “La utopía estética de Marx y las vanguardias históricas”, incluido en el volumen colectivo *El descrédito de las vanguardias artísticas* (1980). En este ensayo, Marchán releía las vanguardias de principios de siglo como mediaciones prácticas que habrían intentado resolver las antinomias estéticas –“los desajustes entre el reconocimiento por parte de la filosofía clásica de lo estético desde la atalaya del yo transcendental y de su despliegue contradictorio en el yo empírico e histórico”– enunciadas de manera paradigmática en ciertos pasajes del joven Marx. Tras aplazarse o, incluso, desvanecerse tal impulso utópico, prolongado en el caso español por el lastre de una modernidad insatisfecha y la excepcionalidad del contexto político, la práctica artística necesitaría un nuevo horizonte de trabajo:

La actual situación de lo *después* parece ser una consecuencia de lo que suele considerarse el fracaso de la vanguardia [...]. Sugiero como hipótesis provisional que a medida que muchas de las propuestas, de marcado carácter afirmativo, de las vanguardias eran asumidas, se agotaba su papel. Otras, en cambio, pervivían como proyecto que desbordaba las previsiones de su fase histórica. En cualquier caso, este final de la utopía y la actual actitud realista y

de resignación se superponen y compensan con frecuencia. El declive de esta utopía estética, abstracta o concreta, parece tener bastante que ver con los obstáculos de la emancipación social, del proyecto necesario, con las rebajas en los programas de transformación revolucionaria de la realidad. La ideología artística se rinde o está a la defensiva frente a la realidad, tras haber confiado excesivamente en sus ofensivas. La postvanguardia nace impregnada de esta actitud. Consciente o no de que el plazo para las resoluciones totales no solo no parece estar próximo, sino haberse alejado. La puesta entre paréntesis de la utopía estética no parece gratuita. So pena de caer en la esterilidad, no queda otra salida que enfocar la práctica artística de otra manera. Ésta sería otra historia, que tiene mucho que ver con la anterior: la *postvanguardia o lo postmoderno*. Que la puesta entre paréntesis sea provisional o definitiva es algo que sólo el curso de la historia podrá verificar.<sup>9</sup>

En los años que median entre este ensayo de Marchán y su *Epílogo*, ha tenido lugar un último intento por hacer reverdecer los nuevos comportamientos. La exposición *Fuera de Formato* (Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983), comisariada por Nacho Criado y Concha Jerez, y envuelta en un sinfín de problemas organizativos, trataba de reactivar el experimentalismo español poniendo en valor el trabajo de la generación “conceptual” de los setenta y engrosando sus filas con artistas más jóvenes. La muestra apenas obtuvo atención mediática y no consiguió reconquistar, para los nuevos comportamientos y sus herederos, ni siquiera una pequeña parcela del vasto territorio institucional que la pintura acaparaba en aquella coyuntura entusiasta. De nuevo, la “condición postvanguardista”<sup>10</sup> impregnaba un clima cultural –aparentemente más abierto y desprejuiciado, libre de las trabas ideológicas que atravesaban la cultura militante del último franquismo– en el que, sin embargo, no había lugar para la hibridación y experimentación medial del “arte elevado”, cuyo suelo teórico se desvanecía con la consolidación democrática, la consiguiente normalización institucional y la veloz reestructuración del mercado de la cultura.

## II

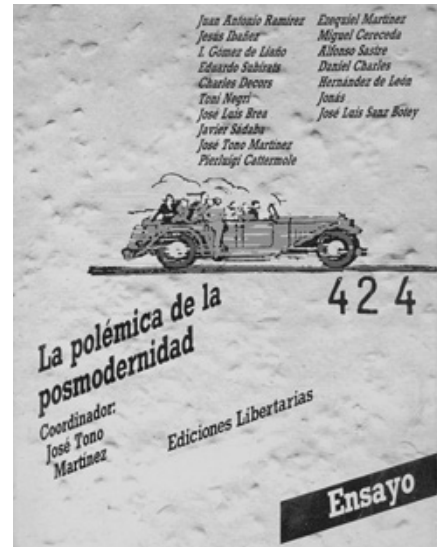
Sin duda, algunos de los “posmodernos inquietos y nerviosos” a los que se refería Marchán en su *Epílogo*, se aglutinaban, publicaban y, en cierto modo, crecieron como consumidores de tendencias con *La Luna de Madrid*, cabecera nacida a finales de 1983 y que, de inmediato, se convirtió en altavoz de los discursos posmodernos más epatantes y órgano de expresión de ese complejo fenómeno que conocemos como “movida madrileña”.<sup>11</sup> En el número 1 de *La Luna* su director, Borja Casani, y su entonces jefe de redacción, José Tono Martínez, firman un conocido artículo titulado “Madrid 1984: ¿la posmodernidad?”.<sup>12</sup> Este texto, analizado y valorado dentro de la línea editorial de la revista en otros lugares,<sup>13</sup> constituye una suerte de manifiesto –paradójicamente vanguardista– que marcará las líneas maestras no solo de los futuros contenidos de *La Luna*, sino también, en buena medida, de una parte considerable de las producciones culturales del momento. En este caso, la posmodernidad aparece caracterizada como una superación de la vanguardia que conlleva, entre otros extremos, la necesaria reafirmación del mercado. José Tono Martínez, al frente de la revista en el periodo comprendido entre la renuncia de Borja Casani (1985) y la llegada a la dirección de Javier Tímermans (1988), revisa en estos términos la posición de *La Luna* en aquellos años:

Portada de la revista *Vardar*, n° 8, 1982.Portada de la revista *Metropolitano*, n° 1, 1985.

Sabíamos desde el principio que necesitábamos criticar el concepto de vanguardia como parte de esa modernidad que queríamos abolir, pero éramos conscientes, al mismo tiempo, de que formábamos parte de ese mismo proceso, de esa tradición. Éramos la última revista posible dentro de esa vanguardia. Pero, es curioso que, defendiendo un credo posmoderno, el continente era “antiguo”, el procedimiento de intervención era vanguardista. Criticamos a las viejas vanguardias del siglo XX, creíamos que no tenían ya ningún sentido, defendíamos que entrábamos en otra etapa, en la que creo que aún seguimos [...]. El texto que firmamos Borja y yo en el número 1 de *La Luna* era un manifiesto de época, inmediatamente contestado por otros grupos. Sin embargo, aquel texto estaba bastante pensado. En ese momento, llevábamos dos años actuando en la ciudad, habíamos hecho conciertos y acciones. Ese editorial sintetizaba nuestro estado de ánimo [...]. Hay que tener una cosa muy clara: las vanguardias, en España, habían sido elitistas y minoritarias, además de muy débiles. Cuando hablamos de la Generación del 27, debemos recordar que al homenaje a Góngora en Sevilla asistieron treinta personas, nadie se enteró de aquello. En los años ochenta, la alta cultura se acerca a la baja cultura. Todo el mundo quería ser artista, los historietistas, los músicos, etc. Y nosotros les dábamos un mensaje optimista: “hazlo, coge la guitarra y toca”<sup>14</sup>

Frente a una vanguardia supuestamente minoritaria e ideológicamente beligerante con respecto a la dimensión mercantil del trabajo artístico, *La Luna* proponía una democratización de lo artístico en una dirección que nada tenía ya que ver con los discursos que circulaban pocos años atrás. El mercado, encarnación de la anti-utopía neoliberal —el aquí y ahora del consumo como motor y sentido último del estado del bienestar, espacio neutral para el reconocimiento de iguales— proveería a la cultura de un espacio libre de injerencias políticas, flexible y emancipador. Continúa Tono Martínez:

Portada del libro *La polémica de la posmodernidad*, José Tono Martínez (ed.), Ediciones Libertarias, Madrid, 1986.



Nuestra relación con el mercado era muy importante. Éramos muy jóvenes, la primera generación que empieza a trabajar en democracia. Rompemos con la generación anterior, la que había hecho la Transición, con unos ideales de izquierdas, marxista, francófona, cuya cultura musical estaba muy relacionada con la canción protesta, etc. Nosotros veíamos aquello con horror, lo cual no significa que fuésemos unos “fachas”; en absoluto. Nuestras influencias eran el pop-rock y el punk anglosajón. Sabíamos que teníamos que sobrevivir en una España pobre, con poco dinero para la cultura. Teníamos que buscarnos la vida en el mercado: si hacíamos un concierto, cobrábamos entrada; si hacíamos una revista, había que venderla. También queríamos que nuestros amigos vendiesen discos o libros. Llegamos a vender 35.000 ejemplares; creo que no ha habido una revista cultural en España que vendiese tanto, nosotros fuimos los primeros sorprendidos. El mercado nos daba una enorme libertad para no depender de las instituciones, despreciábamos el clientelismo tradicional. Nosotros defendíamos una cultura privada. El lema “la vanguardia es el mercado” responde a esos intereses. El lema surgió de nuestra intervención en ARCO’85, cuando convertimos nuestro *stand* en un mercado, una frutería –una frutería de verdad, donde se vendían hortalizas– sobre la que se podía leer “la vanguardia es el mercado”. Ese era nuestro espíritu provocador y ejemplificador, opuesto al clientelismo. Por eso en esta crisis, los que veníamos de aquello, estamos más preparados para sortear los problemas de financiación. [...] Desde el punto de vista de lo que luego se llamó la “industria cultural”, creo que pudimos haber trabajado mejor ciertos aspectos. No solo nosotros, también otras revistas, las galerías, la gente del mundo de la música, etc. Tal vez porque éramos demasiado “anarcoides”, un poco “punkis”; no supimos consolidar un mercado más fuerte. En cualquier caso, creo que la batalla posmoderna, en el terreno de la cultura, la hemos ganado, y eso sigue molestando.<sup>15</sup>



Stand de la revista  
*La Luna de Madrid*  
en ARCO'85.

Si la neovanguardia española de los setenta contemplaba con reticencia la expansión del mercado artístico al tiempo que trataba de fundamentar una sólida crítica marxista –en gran medida, anti-capitalista y, siempre, dialéctica– de las relaciones entre cultura y capital,<sup>16</sup> en el ideario posmoderno de *La Luna* –sin perder de vista la heterogeneidad de su línea editorial–, vanguardia y mercado iban a imbricarse en una fórmula tan provocadora como poco original.<sup>17</sup> El mismo concepto de “industria cultural”, en su enunciación originaria por parte de Adorno y Horkheimer (1944), mostraba, no sin ironía y con una enorme potencia crítica, los peligros inherentes a la expansión de los mecanismos capitalistas de valoración hacia las formas de producción y difusión de la cultura, un ámbito que, tradicionalmente, se había caracterizado por un modo de funcionamiento, siguiendo a José Tono Martínez, clientelista. En nuestro territorio, no podemos dejar de incluir dentro de esas formas de socialización capitalista todo un amplio abanico de actitudes, modas y hábitos de consumo que, frecuentemente, se vinculan con la movida y que, *grosso modo*, podrían considerarse posmodernas por su tendencia al pastiche, su apoliticismo nihilista, su renuncia a la originalidad y el experimentalismo, etc.

Es decir, en relación con la integración de cultura y mercado, puede ser problemático delimitar, como se ha venido haciendo, dos “momentos” en la llamada movida: un primer estadio contracultural y libertario –a finales de los setenta–, un “afuera” de la industria cultural, anterior en todo caso a la instrumentalización política, la popularización mediática y la comercialización del producto “movida” que llegaría –en un segundo momento– avanzada la década de los ochenta.<sup>18</sup> Resultaría tan ingenuo pensar en la posibilidad de conservar una “pureza” crítica –no contaminada por el mercado– para el arte de vanguardia –infantilismo habitual en el ámbito de los nuevos comportamientos de los setenta–, como adivinar en las subculturas, con las que parecía querer dialogar *La Luna*, un potencial contrahegemónico desactivado por el mercado, o vislum-

brar en unos circuitos comerciales inmaduros la clave de una independencia discursiva carente de objetivos. Es indiscutible que las subculturas transicionales consiguieron articular rituales de resistencia a través de ciertos hábitos de consumo que, a su vez, permitían a grupos –muy reducidos– construir identidades no normativas, reapropiarse críticamente de elementos provistos por el mercado, contestar las construcciones culturales de la generación anterior o renegociar las contradicciones sociales en que estaban sumidos. En ese sentido, cabe reconocer el potencial liberador de algunos aspectos de la movida, siempre equívoca y escurridiza ante los intentos de objetivación, como particular manifestación del posmodernismo español. Como apunta María José Belbel al intentar contrarrestar los prejuicios de la izquierda cultural con respecto a la movida, no sería descabellado interpretar “las subculturas –a las que bien podemos denominar proto-*queer*, feministas, *punk* y *camp*– como movimientos que desafían y resisten a través del estilo a la hegemonía misógina y heterosexista imperante, en lugar de hacerlo mediante articulaciones ideológicas directas.”<sup>19</sup> Pero, al mismo tiempo, no debemos desestimar apresuradamente –como a menudo han hecho algunas declinaciones de los Estudios Culturales– la crítica adorniana, que revela hasta qué punto la industria cultural, de la que también participan esas subculturas y sus disruptivas formas de socialización, educa, disciplina y somete a esos sujetos y colectivos,<sup>20</sup> muy especialmente tras la desarticulación de cualquier alternativa de izquierdas y el consecuente triunfo ideológico de un mercado que ya todo lo permea.<sup>21</sup> En ese sentido, la valoración de toda manifestación subcultural debe partir de una contextualización escrupulosa que contribuya a matizar la fuerza simbólica de su estética sopesando su resistencia o complacencia ante las dinámicas socio-económicas que atraviesan al grupo de la que emana.

El sujeto de la posmodernidad española –es inevitable enredarse aquí en la intrincada trama de relaciones que conectan movida, posmodernidad e industrias culturales–, aquel posadolescente de espíritu libertario que desafiaba la hegemonía patriarcal reapropiándose de unos hábitos de comportamiento inasumibles por no normativos, estaba siendo educado –incluso en sus costumbres ácratas y espontáneas, y siempre y cuando no sucumbiese al sida o la heroína– para convertirse en el *yuppi* posmoderno, individualista, ambicioso y descreído, que contribuiría al desarrollo económico de un país que parecía arribar a un estadio posindustrial sin haber alcanzado un desarrollo industrial simétrico y saneado.<sup>22</sup> Cabría matizar, en definitiva, una visión demasiado extendida según la cual la baja cultura –divertida, popular, espontánea, horizontal– es de suyo democratizadora, resistente y anti-elitista, mientras que la alta cultura burguesa, identificada con el mantenimiento de una esfera relativamente autónoma para lo artístico, implicaría tomas de posición conservadoras cuando no reaccionarias. Ambas, la baja y la alta cultura, son subsumidas por la industria cultural cuando una sociedad diluye sus conflictos en la felicidad consensual del mercado y supedita la potencia transformadora de la cultura a la reproducción del orden de cosas existente.<sup>23</sup> Así, sus productos culturales, que siempre han incluido un momento comercial, quedan, cada vez más, reducidos a ese momento. Desde esta perspectiva, el *do it yourself* punk –“hazlo, coge la guitarra y toca”–, trasladado al contexto de la movida, resulta ambivalente y bien

podría leerse como una arenga neoliberal: “monta tu propia empresa”, cultiva tu imagen de marca, practica un individualismo radical, moviliza tus deseos de una vida mejor participando en el cambio con entusiasmo, olvida tu identidad de clase y conviértete en un *yuppie* para triunfar en la vida. El momento es propicio. No en vano, el neoliberalismo impulsa un cambio cultural que gira en torno al libre mercado y que, como no podía ser de otro modo, cuenta con la connivencia de los gobiernos que marcan el rumbo del nuevo Estado democrático.

### III

En una fotografía tomada en el *stand* de *La Luna de Madrid* durante la inauguración de ARCO'85 (21 de febrero de 1985) puede verse al entonces ministro de Cultura, Javier Solana, flanqueado por Antonio Bonet Correa, presidente de ARCO, Juana de Aizpuru, directora de la feria, y Joaquín Leguina, elegido presidente de la Comunidad de Madrid en 1983. El ministro sostiene en su mano un ejemplar de la revista que ha tomado de una caja de fruta. Su portada reza: “La vanguardia es el mercado”. En el interior de la misma (*La Luna de Madrid*, nº 15, febrero de 1985), tras un breve artículo de Juana de Aizpuru en el que la galerista reflexiona sobre las penurias del mercado artístico español y reclama la ayuda de la Administración con el fin de potenciar el coleccionismo institucional, se publica una entrevista de Paco Morales a Javier Solana. Este, preguntado por el sentido de la modernidad, declara: “La modernidad para mí, en un sentido intelectual, es la época de la razón y, en un sentido actual, estamos superando el término modernidad, pasando a la post-modernidad, que es algo que tiene una definición muy difícil. Es un camino que no se sabe muy bien a dónde lleva, pero que sin duda se practica”.

En esos momentos, por tanto, mediada la década de los ochenta, los conceptos de posmodernidad e industria(s) cultural(es) ya habían sido incorporados –en usos absolutamente desactivados, simples lemas a la moda– al léxico de Solana, titular de la cartera de cultura entre 1982 y 1988, y Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones entre 1985 y 1989, y asesora del gabinete de Solana desde 1983,<sup>24</sup> agentes de peso en el desarrollo del nuevo relato de modernización y homologación del arte español. La meta de ese nuevo relato cultural –paradójicamente posmoderno– ya no se cumpliría en un futuro de libertad e igualdad social, sino en el ahora olvidadizo del nuevo bienestar alcanzado con la incorporación definitiva de España al mundo capitalista, a su teoría económica –el pujante neoliberalismo, que de inmediato iban a abrazar los gobiernos socialistas–, a su forma política –la democracia parlamentaria– y a su bloque militar –con la adhesión a la OTAN en 1982, refrendada en el referéndum de 1986–. Dicha incorporación, no obstante, llegaba cuando el estado del bienestar, fundado tras la II Guerra Mundial sobre la alianza estratégica entre las fuerzas del trabajo y el capital, comenzaba a transitar hacia un modo de acumulación flexible en el que lo económico es uno respecto a lo cultural.

La práctica artística, por su parte, no podía concebirse en adelante como una mediación entre las necesidades de los sujetos –“del hombre en cuanto hombre”, en palabras del joven Marx– y las miserias de la historia. Finiquitada esta y satisfechas las “necesidades sensibles” tras la conquista de las libertades y el bienestar social –solo ahora la sociedad española empieza a percatarse

Antonio Bonet  
Correa, Javier  
Solana, Juana de  
Aizpuru y Joaquín  
Leguina en el stand  
de la revista *La  
Luna de Madrid* en  
ARCO '85.



del tamaño de aquella ficción–, el arte podía abandonar tanto su potencialidad mediadora como las veleidades políticas de los setenta para volcarse en el onanismo autoexploratorio que proponía la versión más extendida de nuestra posmodernidad. La recuperada autonomía de lo artístico –desvinculado de lo político y reconciliado con la baja cultura– parecía dotar al arte español de una renovada vitalidad que le acercaba a las tendencias internacionales –posmodernas– en boga, sin necesidad de plantearse los problemas que podía acarrear la nueva relación con el Estado y el rol que debía desempeñar un mercado fuertemente administrado.

En la estrategia estatal de promoción artística, ARCO –escaparate en el que se puso en circulación el referido lema de *La Luna*– desempeñó un papel fundamental como plataforma comercial y elemento de legitimación política.<sup>25</sup> Pese al barniz de cultura y diversión con el que se ha revestido el acontecimiento –una buena manera de “acoger lo ligero en lo serio y viceversa”–, su supuesto objetivo pasaba por la potenciación del coleccionismo privado como un elemento clave para el progreso socio-económico y la construcción de un sistema artístico profesionalizado y, por tanto, no dependiente de ayudas públicas.<sup>26</sup> Si nos detenemos en el anuncio de ARCO'88 publicado en varios medios escritos durante el año 1987, llama la atención el lema elegido: “*España. El país del mundo donde más se ha revalorizado el m<sup>2</sup>. España es cuna de artistas. Y patria de figuras clave en el arte del siglo XX, como Picasso, Miró, Dalí. Grandes genios cuya obra tiene hoy un precio incalculable. El precio por m<sup>2</sup> más revalorizado del mundo. Así es el arte [...]*”. Esta convergencia entre inversión artística y desarrollo urbanístico, que se sustanciaría en conocidos y no siempre exitosos procesos de gentrificación experimentados por varias ciudades, arroja hoy unos resultados de sobra conocidos: en efecto, España se situó a la vanguardia –o en la retaguardia, según se mire– del mercado especulativo, sin conseguir, eso sí, un desarrollo mínimamente saneado de su sistema del arte, convertido en

un perfecto reflejo de su sistema productivo general. Otras iniciativas trataron de alcanzar ese todavía hoy lejano objetivo por medios radicalmente distintos, pero acudiendo, de nuevo, al concepto de posmodernidad.

#### IV

El catálogo de la primera Muestra de Arte Joven (1985), promovida por el Instituto de la Juventud, dependiente entonces del Ministerio de Cultura, contenía un único texto titulado “Hacia una generación postmoderna”, en el que, a modo de declaración de intenciones, Félix Guisasola vinculaba la aparición de una nueva generación de creadores españoles con “la quiebra del paradigma vanguardista” y “la crisis de la modernidad”.<sup>27</sup> El objetivo principal de estas muestras, que Guisasola va a coordinar durante más de una década tras haber iniciado su carrera como crítico de *El País* y director de la revista *Vardar*, era la normalización del sistema artístico y la consolidación de una infraestructura básica que facilitase a los jóvenes artistas el camino hacia la profesionalización. La muestra, convertida con el tiempo en un modelo de referencia, emulado por otras convocatorias institucionales y corporativas, perseguía constituirse en un “espacio neutral”, ajeno al sectarismo y clientelismo del mundo del arte, que permitiese acercar el arte español a la realidad europea.<sup>28</sup> Guisasola sitúa la iniciativa en estos términos:

El proyecto de las Muestras de Arte Joven trataba de buscar una salida, una vía otra, a la actividad artística, que, en esos momentos, pasaba por el entorno de Juan Manuel Bonet y la galería Buades. Con la muestra queríamos plantear una alternativa al margen de ese ambiente, buscábamos algo más inclusivo, menos sectario, más abierto. El argumento de Bonet a mediados de los setenta había sido que, en España, era necesario hacer una revolución burguesa, y, en el arte, esa revolución pasaba por la importación de la abstracción lírica. Posteriormente confluyeron en su horizonte de intereses la abstracción lírica y la nueva figuración madrileña. Nosotros intentamos excluirnos de ese paradigma. [...] En esos momentos, trabajando en la muestra, percibí que los artistas jóvenes estaban trabajando al margen de las vanguardias de los setenta. No existía vinculación con la vanguardia, los artistas no la conocían. No conocían los nuevos comportamientos españoles de los setenta, que, por otra parte, eran de una enorme debilidad. En *Fuera de Formato* trataron de recuperar esos nuevos comportamientos, pero no hubo continuidad. Los artistas que estaban empezando a trabajar a principios de los ochenta no tienen ya esos referentes. [...] En gran medida, ahí está la posmodernidad. Se había roto la secuencia vanguardista, no había continuidad, no había genealogía y no había salida.<sup>29</sup>

La voluntad “neutral” de Guisasola estaba condicionada por la estructura misma de la muestra –que, durante algunas ediciones, dispuso secciones diferenciadas para cada soporte artístico–, la configuración de los jurados –bastante equilibrados– y el marco institucional general. Aún así, la iniciativa consiguió matizar el relato pictórico dominante desde finales de los setenta y abrió un amplio abanico de posibilidades plásticas en el que los nuevos soportes parecían poder convivir –aquí sí– en el mismo plano de visibilidad con los discursos y prácticas pictóricas.<sup>30</sup> En esos momentos todavía coleaba la disputa entre “con-

ceptuales" y "pintores" –como una simplificación de las viejas confrontaciones entre nuevos medios, vanguardistas, y viejos medios, reaccionarios– que había marcado la segunda mitad de los setenta y los primeros años ochenta. Un joven José Luis Brea había tratado de salvar esa brecha discursiva mediante un ejercicio dialéctico, *Tras el concepto* (1983), que delimitaba un "momento postmoderno" para la pintura española en la obra de García Sevilla, Navarro Baldeweg y Manolo Quejido, pintores que habrían evolucionado desde una primera etapa próxima al conceptualismo hacia una práctica más abierta, autocrítica y desprejuiciada.<sup>31</sup> El planteamiento, lanzado cuando escaseaban las apuestas teóricas centradas en nuestro contexto, apenas tuvo eco y el mismo Brea lo abandonaría de inmediato para virar hacia otros horizontes, no sin confrontarlo antes con algunas de las voces aquí analizadas.

De hecho, en sintonía con la lógica inclusiva que Guisasola trataba de promover, desde el Instituto de la Juventud se abrieron foros en los que coincidieron algunos de nuestros protagonistas. En el seminario *Perspectivas sobre las artes plásticas desde los ochenta*, coordinado por Darío Corbeira en el marco de los *III Encuentros de Juventud Cabueñes 85* (14-27 de julio de 1985, Gijón), Marta Moriarty y Paco Morales, habituales de *La Luna*, discutieron sobre las "Nuevas formas de difusión del arte contemporáneo"; Brea desarrolló una ponencia bajo el título "Pintura y posmodernidad"; mientras que Simón Marchán reflexionó sobre la irrupción de un "¿Nuevo paradigma estético?". A falta de unas actas que den cuenta de las propuestas barajadas en el encuentro, y teniendo en consideración lo expuesto hasta aquí, no resulta difícil dar crédito a los asistentes que recuerdan el seminario envuelto en un ambiente de dura confrontación.

Partiendo de esta voluntad por tomar el pulso al presente, las Muestras de Arte Joven acuñaron la expresión "arte emergente" y potenciaron el interés por "lo joven"; lo nuevo, lo que rompe. Un repaso a las nóminas de premiados revela que muchos de los artistas que han tenido visibilidad en el sistema del arte español durante las últimas tres décadas han pasado por estas muestras. Pero, al mismo tiempo, un número considerable de los creadores que concurrieron con éxito a las convocatorias no consiguieron, pese a las ayudas, alcanzar un estatus profesional, ni tan siquiera mantener en el tiempo su actividad artística. Dejando a un lado condicionantes personales, podría localizarse una posible causa de este "fracaso" –relacionado tanto con las limitaciones del programa de integración cultural en Europa, como con el difícil encaje de los artistas en un campo cultural en plena transformación– en la endeblez de un mercado al que se habían confiado tantas expectativas. También en el exceso de creadores –nuevos productos para la industria cultural– que parecía requerir un sistema que crecía de espaldas a las necesidades de la sociedad con respecto al hecho artístico. El nuevo estatuto social que nuestra condición posmoderna demandaba al artista, mucho más próximo a la figura del *yuppi* –el emprendedor de hoy– que a la del intelectual comprometido, le exigía una mayor implicación en las tareas de promoción y difusión de su trabajo. Tarea empresarial que no siempre se iba a ver recompensada en un clima bastante menos dinámico de lo que se ha querido hacer ver. En ese sentido, llama la atención la rapidez con que la cultura española transitaba desde la utopía izquierdista que perseguía la

disolución del arte en lo social y la consiguiente desaparición del artista –con el fin del trabajo especializado– a una realidad neoliberal en que la figura del artista debía –y debe– identificarse con la del empresario auto-precarizado, base del tejido productivo de la sociedad actual.

Por otra parte, no puede perderse de vista la debilidad discursiva de muchos de los proyectos de estos jóvenes creadores que, en franca lógica con la posmodernidad ambiental, tal y como explica Guisasola, no disponían de una genealogía vanguardista que deconstruir ni una conciencia histórica que alimentar, y que rara vez conseguían un retorno crítico por parte de otros agentes del sector. Para las nuevas instituciones, como generadoras de una demanda más poderosa que la articulada desde las Muestras Injuve, esa suspensión de la memoria inmediata conllevaba, a su vez, la recuperación del arte de otras épocas –del barroco, especialmente– con el fin de generar una identidad fuerte y exportable para el arte español. Los grandes relatos posmodernos mantenían así su perversa vigencia, indisimuladamente comprometidos con el mercado –poderoso vector ideologizador– y los intereses de la partitocracia española, y muy alejados de la ciudadanía y las necesidades populares que celebraba nuestra posmodernidad.<sup>32</sup>

## V

En diciembre de 2011, el Museo Reina Sofía inauguraba una nueva entrega en un intenso trabajo de reordenación de sus colecciones. *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)* proponía un recorrido desde los convulsos años sesenta hasta la confusa década de los ochenta. En el caso español, el desenlace posmoderno de esa historia se bifurcaba, en un primer montaje posteriormente modificado, entre la ruptura derridiana del marco –CVA– y la pulsión contracultural de la movida –Trillo, Almodóvar/McNamara, Pérez Villalta, Molero, cómics, discos, fanzines, etc.–, consagrada como “alta cultura” en las salas a través de las cuales serpenteaba el nuevo relato –coral, abierto y compensatorio– del Museo Nacional. Los procedimientos alegóricos de raíz conceptualista desplegados por CVA en su instalación contrastaban con el vitalismo anti-intelectualista de los productos asociados a la movida. Tal vez, ambos desenlaces respondían, desde posiciones contrapuestas, a esa crisis del vanguardismo que diagnosticaron algunas de las principales voces del contexto español de los ochenta –es innegable la prolongada influencia del libro de Marchán, un auténtico clásico en la academia; la aceptación popular de *La Luna*, *best-seller* en el sector de las subculturas juveniles; y el éxito del modelo establecido por Guisasola en el panorama de la promoción pública y, en menor medida, privada para el arte emergente–.

Estos tres casos de estudio, como discursos que respondían a la sensibilidad posmoderna con análisis y propuestas diferentes, eran, al mismo tiempo, productos de esa misma sensibilidad. Tanto Marchán, como los autores del manifiesto posmoderno de *La Luna*, como –desde una plataforma institucional– Guisasola, trataron de analizar y superar el *impasse* histórico que siguió a la normalización democrática. Sus discursos, no obstante, no podían escapar del desconcierto coyuntural que se abrió tras el descrédito de todo horizonte de transformación social que no pasase por un proceso de homologación neolibere-

ral. En el caso de Marchán, su “repliegue” disciplinar subsumía la teoría marxista –tan denostada en el tránsito entre esas dos décadas– en la tradición de la estética filosófica –apenas unos años antes del auge de los “estéticos”, al que se refiere Jesús Carrillo en este mismo volumen–, ofreciendo un diagnóstico prudente y reflexivo con el fin de comprender el sentido mediador de la vanguardia cuando su llama parecía expirar.<sup>33</sup> En adelante, su voz apenas ejercería la interlocución directa con los artistas, que tan importante había sido en el desarrollo de los nuevos comportamientos. Al mismo tiempo, Marchán reaccionaba ante el “nerviosismo” de quienes, enarbolando la bandera de una posmodernidad liberadora, daban por clausurado el proyecto moderno y censuraban el elitismo dogmático de la vanguardia. En esa dirección, el entusiasmo posmoderno de *La Luna* perseguía la independencia discursiva en la exaltación de la baja cultura –en su versión más comercial(izable)–, sin querer percatarse de la debilidad del mercado y de los problemas inherentes al modelo capitalista de valoración y desarrollo –cuyas consecuencias son hoy más que evidentes–, en el que España parecía integrarse. Guisasaola, por su parte, trató de canalizar la inflexión posmoderna asumiendo las limitaciones de un panorama institucional en el que las aportaciones de la neovanguardia local habían sido conscientemente olvidadas. Su espacio “neutral” para el desarrollo del hecho artístico puede considerarse como la última utopía liberal articulada en un territorio hostil. Al fin y al cabo, el debilitamiento de la historicidad y la exaltación lúdica del presente jugaban en contra de los intereses de los artistas –también, por supuesto, de sus públicos y del conjunto del sistema–. No solo por el consecuente empobrecimiento de sus proyectos, desconectados de la historia y arrojados a la vorágine de un mercado en absoluto “neutral”; también por la premura e improvisación que va a regir la reconstrucción de la institución-arte en la España de la postransición y las dificultades para articular una identidad cultural que se sigue debatiendo entre la rentabilidad puntual de permanecer en la periferia y la voluntad estratégica de reconfigurar el mapa geopolítico en plena globalización triunfante.

## Notas

1. Pedro Almodóvar, “Patty Diphusa”, *La Luna de Madrid*, nº 15, 1985, p. 45; Antonio García-Trevijano, fragmento de una intervención en el programa de televisión, “500 claves de la Transición”, *La Clave*, Antena 3, emitido el 1 de noviembre de 1991, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=UJIKerMXJUQ> [consulta: 22 de junio de 2013].

2. Daniel Verdú Schumann ha analizado la recepción del pensamiento posmoderno en autores como José Luis Brea, Miguel Cereceda, José Tono Martínez, Javier Sádaba, Alfonso Sastre o Eduardo Subirats, entre otros. Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura en los años ochenta*, Universidad Carlos III, BOE, Madrid, 2007, pp. 121-150.

3. Simón Marchán Fiz, “Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna”, en *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2001. En la portada de la edición de Akal leemos “postmoderna”, con “t”, mientras que en el interior del libro el término siempre se escribe sin “t”, “posmoderna”. En el artículo que Marchán publicó en 1984 y que constituye la estructura argumental de su *Epílogo*, el término siempre aparece con “t” (“Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna”, *Revista de Occidente*, nº 42, 1984). El presente texto intentará respetar la ortografía de las fuentes originales.

4. Simón Marchán Fiz, “Prólogo a modo de epílogo”, en *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2012 (11ª edición conmemorativa del 40 aniversario de la publicación del libro, en la que se ha eliminado el *Epílogo* de 1985), p. XIII.

5. Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987 (1ª edición en Gustavo Gili, 1982), p. 9: “Desde hace algunos años se advierte una proliferación de actitudes que reivindican ámbitos propios de actuación para cada una de las manifestaciones artísticas. La expresión, ‘recuperación disciplinar’, puesta de moda inicialmente en el campo de la arquitectura, puede extrapolarse a las restantes artes y a las diferentes disciplinas teóricas; entre ellas, a la estética. Si, por un lado, se trata de una reacción saludable y oportuna, contra la disolución, todavía no lejana, en lo

interdisciplinar, que permite cultivar sin complejos el espesor de cada arte y disciplina, por otro, se revela todo un síntoma respecto a lo que empezamos a reconocer como nuestra condición posmoderna. En este sentido, la constatación reiterada del declive de las vanguardias artísticas, en las acepciones más ambiciosas de los años veinte del presente siglo, está siendo un verdadero acicate para reflexionar sobre lo que viene llamándose lo posmoderno, lo cual, a fuer de presumir que es posible que se volatilice como una moda cultural más, trasluce un sentir más profundo y menos gratuito sobre el callejón sin salida de ciertas versiones, predominantes hasta fechas recientes, de la modernidad e impulsa una revisión del pensamiento estético a la búsqueda de una nueva identidad.

6. Simón Marchán Fiz, "Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna", *op. cit.*, p. 292.

7. *Ibid.*, p. 295. Marchán ya había desarrollado algunas de estas ideas en el terreno de la arquitectura. Simón Marchán Fiz, *La condición posmoderna de la arquitectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1981.

8. Sobre la ambigüedad del concepto de vanguardia en la literatura artística del período, véase Noemí de Haro, "La historia del arte español de la transición: consecuencias políticas de una representación", en Juan Albarrán (ed.), *Arte y transición*, Brumaria, Madrid, 2012, pp. 242-246.

9. Simón Marchán Fiz, "La utopía estética de Marx y las vanguardias históricas", en Victoria Combalía (ed.), *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona, 1980, p. 45 (parte del ensayo de Marchán quedó posteriormente integrado, con modificaciones, en su libro *La estética en la cultura moderna*). Marchán situaba su lectura de Marx "en el marco más amplio de la revisión de la estética como disciplina en la tradición de la filosofía alemana" (p. 11), eludiendo así las perspectivas imperantes hasta ese momento, demasiado contaminadas por la urgencia política y el dogmatismo de la militancia.

10. Simón Marchán Fiz, "Después del naufragio", en VV.AA., *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983, p. 9: "Desde la óptica de nuestra presente condición postvanguardista la muestra *Fuera de Formato* suscita ineludiblemente interrogantes, no exentos de cierta morbosidad, sobre la fortuna de unos comportamientos artísticos que alcanzaron su apogeo en los primeros años setenta para poco después desaparecer silenciosamente de nuestra escena. [...] La exposición, pues, no hace sino levantar acta de unas actitudes estéticas que, no sabemos si como pago a conocidas altanerías, han pasado casi al olvido sin pena ni gloria, a pesar de que algunos pocos han continuado cultivándolas y de haber surgido una segunda generación". Quizás aquí podría situarse un momento clave en esa "negación constituyente" que, referida a los nuevos comportamientos, ha sugerido Jesús Carrillo al valorar la "gran narración" del arte español desde la Transición. Jesús Carrillo, "Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70", en VV.AA., *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, MNCARS, Madrid, 2011, p. 52. Sobre *Fuera de Formato*, véase Mónica Gutiérrez Serna, *Fuera de Formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997.

11. José Tono Martínez calificaba en estos términos el pensamiento posmoderno: "El pensamiento posmoderno es un pensamiento-perlésico: débil en origen, nervioso pero susceptible de repentinos cambios y espasmos. No podemos, pues, reprochar a nadie la no asunción de un discurso tan devaluado. Por otra parte, el hilo conductor de la modernidad puede aceptar que estemos ante un pensamiento débil, perlésico, enfermo, humilde, parcial, fragmentado, patológico, pero jamás aceptará que esto deba ser así. Su mensaje es velemos armas". José Tono Martínez, "Los dos poderes (y el baile de San Vito)", en José Tono Martínez (coord.), *La polémica de la posmodernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1986, p. 188. Sobre la relación entre movida y posmodernidad, véase Allison Maggin, "La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas", en Derek Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 5, ALH, University of Birmingham, Birmingham, 1998, p. 155; Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura en los años ochenta*, *op. cit.*, pp. 122-123; Juan Pablo Wert Ortega, "Eppui si muove (la Movida y lo movido)", en VV.AA., *La Movida*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2007, p. 49; Magali Dumousseau Lesquer, *La Movida. Au nom du Père, des fils et du Tuto Vale*, Editions Le mot et le reste, Marsella, 2012, pp. 235-304.

12. Borja Casani y José Tono Martínez, "Madrid 1984: ¿la posmodernidad?", *La Luna de Madrid*, n.º 1, 1983, pp. 6-7. El texto fue reproducido en uno de los apéndices documentales de *Desacuerdos* 5. Juan Pablo Wert Ortega llevó a cabo –también para *Desacuerdos*– un análisis de los contenidos de la revista en un artículo titulado "La Movida madrileña: creatividad libre y fundamentación de un sistema artístico normalizado durante la Transición política española", actualmente no disponible en la web del proyecto.

13. En el ámbito del hispanismo norteamericano, notablemente escorado hacia los *Cultural Studies*, *La Luna de Madrid* ha despertado cierto interés. Como muestra de ello pueden verse los textos de Alon Compitello y Susan Larson, "Todavía en la Luna", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n.º 1, 1997 (mesa redonda con algunos de los responsables de la revista); Susan Larson, "La luna de Madrid y la movida madrileña: un experimento valioso en la creación de la cultura urbana revolucionaria", en Edward Baker y Malcolm Alan Compitello (coord.), *Madrid: de Fortunata a la M-40, un siglo de cultura urbana*, Alianza, Madrid, 2003; y Luis García-Torvisco, "La Luna de Madrid: Movida, posmodernidad y capitalismo cultural en una revista feliz de los ochenta", *MLN*, 127:2, 2012. Especialmente interesante resulta este último artículo, en el que García-Torvisco señala con precisión algunas de las ambigüedades y contradicciones de los discursos articulados desde *La Luna* corrigiendo determinadas visiones acriticas que se venían vertiendo sobre la actividad de la revista.

14. Entrevista con José Tono Martínez, Madrid, 10 de mayo de 2013. El lema de *La Luna* –"la vanguardia es el mercado"–, como los debates sobre la posmodernidad que la revista contribuyó a popularizar, tuvieron un impacto social y mediático más que considerable. Incluso el mismo Marchán, desde su posición central dentro y fuera de la academia, se hizo eco del lema de *La Luna*: "El abandonar sin más estas expectativas [emancipadoras, propias del arte moderno] destila un escepticismo y amoralismo que no solo escandalizaría a las vanguardias heroicas, sino a las posiciones éticas recientes. Amoralismo, escepticismo, resignación, cinismo, nihilismo histórico, decepción respecto a los ideales de las viejas vanguardias y las ideas totalizadoras, en suma, carencia de expectativas, son algunas de las expresiones más socorridas para traslucir el sustrato que late en la actual escena artística. Una afirmación tan provocadora como *la vanguardia es el mercado* no trasluce solamente este cinismo que pasa alegremente por encima de todo escrúpulo ético, sino también una reacción al economicismo reciente o a la ilusión de los espacios alternativos". Simón Marchán Fiz, "Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna", *op. cit.*, p. 304. Otra de las respuestas al manifiesto de *La Luna* vino de la revista *Metropolitano*, que en su número 1 (1985) publicó un dossier titulado "Para terminar de una vez por todas con la posmodernidad", con textos de Eliseo Ferrer, Santiago Amón, Dolores Castrillo y Vicente Jarque. También el agudo

periodismo de Fernando Poblet, bien desde el programa de Radio 3 *Tiempos modernos*, bien desde la prensa asturiana, puso el foco en las imposturas del “moderneo” con abundantes referencias a *La Luna*. Fernando Poblet, *Contra la modernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1985.

15. Entrevista con José Tono Martínez, Madrid, 10 de mayo de 2013.

16. Manuel Vázquez Montalbán (comp.), *Reflexiones ante el neocapitalismo*, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968; VV.AA., *La industria de la cultura*, Alberto Corazón, Comunicación serie A, Madrid, 1969; Valeriano Bozal, *Cultura y capitalismo*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972.

17. Francisco Morales, “La vanguardia es el mercado”, *La Luna de Madrid*, n° 13, 1984.

18. Cf. Pablo Carmona, “La pasión capturada. Del carnaval *underground* a La Movida madrileña marca registrada”, en Pedro G. Romero (ed.), *Desacuerdos 5. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español. Cultura popular*, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIAarteypensamiento, Granada, San Sebastián, Barcelona, Sevilla, 2009.

19. María José Belbel, “Yes, we camp. El estilo como resistencia”, en Mar Villaespesa (ed.), *Desacuerdos 7 Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Feminismos*, Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIAarteypensamiento, Granada, Barcelona, Madrid, Sevilla, 2012, p. 162.

20. Como explica con claridad Jordi Maiso, el análisis de Adorno y Horkheimer “pone de manifiesto cómo la industria cultural incide en la constitución material de los sujetos, dando forma a sus modelos de pensamiento, sentimiento y acción para adecuarlos a las condiciones de vida en el capitalismo avanzado. La industria cultural aparece como una ‘escuela de la integración’, que somete a los sujetos a las exigencias sociales y elimina su capacidad de resistencia. Pero los individuos socializados no son meras víctimas pasivas e impotentes de una coacción que se les impone desde fuera; al contrario, para lograr funcionalizarles, la industria cultural tiene que movilizar sus necesidades y expectativas. [...] Su mecanismo moviliza el anhelo de una vida mejor, pero lo funcionaliza de acuerdo con las exigencias de la reproducción de lo existente”. Jordi Maiso, “Continuar la crítica de la industria cultural”, *Constelaciones. Revista de Teoría crítica*, n° 3 (monográfico sobre *Teoría crítica de la industria cultural*), 2011, p. 325, disponible en: [http://www.constelaciones-rtc.net/VOL\\_03.html](http://www.constelaciones-rtc.net/VOL_03.html) [consulta: 29 de junio de 2013].

21. Jo Labanyi, “Introduction. Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain”, en Jo Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 9: “Es importante no perder de vista el hecho de que la hibridación cultural postmoderna no es, como la teoría liberal suele proclamar, un enorme centro comercial que nos brinda total libertad de elección, sino que ésta está gobernada por las cada vez más globalizadas industrias culturales que han ampliado y diversificado modos de consumo cultural precisamente para constituir audiencias populares y, en consecuencia, inferiores. Si bien el acceso de España a –o su dominio por parte de– los medios internacionales convierte a los españoles en ciudadanos plenamente integrados en el orden neoliberal, esto también significa que, aunque ya no son considerados ciudadanos de segunda clase con respecto a Europa y Estados Unidos, han pasado a formar parte de un orden mundial en el cual casi todo el mundo es construido como ciudadano de segunda clase por los *mass media*”. Véase también Jo Labanyi, “Posmodernism and the Problem of Cultural Identity”, en Helen Graham y Jo Labanyi (ed.), *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 1995, pp. 396-406.

22. A mediados de los ochenta, el fenómeno *yuppi*, había llegado a España. En una de las entregas de su sección *El Librovisor*, el programa de TVE *La bola de cristal* ponía en escena una ácida crítica de la movida madrileña, que tanto había contribuido a popularizar. Pablo Carbonell interpretaba a un *yuppi* posmoderno que, preguntado por el domador de aquel “circo de la cultura” acerca de si los *yuppies* tenían algo que ver en el “pastel” de la movida, afirmaba: “Bueno, yo diría, incluso, que la movida *yuppi* es como nuestro norte, el ideal al que tienden todas las movidas actuales, las movidas de la posmodernidad...”. *El circo de la cultura: la movida madrileña*, dentro de la sección *El librovisor* del programa *La bola de cristal*, emitido el 2 de enero de 1988 en TVE, disponible en: <http://www.rtv.es/alicarta/videos/archivo-la-bola-de-cristal/bola-cristal-librovisor-circo-cultura-movida-madrilena/611154/> [consulta: 22 de junio de 2013]. Sobre la relación entre *La bola de cristal* y la movida, Lolo Rico, *El libro de La bola de cristal*, Plaza Janés, Barcelona, 2003, pp. 79-96. En un artículo publicado en *El País*, Vázquez Montalbán llamaba la atención sobre la recepción del fenómeno *yuppi* en España. “Los anglosajones llaman *yuppi* al joven o ex joven que antaño luchó contra el sistema y su capacidad de integración, y que hoy, en cambio, lo asume con toda clase de coartadas de racionalidad o de eficacia, aunque la palabra, exactamente venga de *young urban professionals* (jóvenes profesionales urbanos). / La invasión de los *yuppies* ya ha llegado a España y me temo que puede causar más estragos que una hipotética invasión de marcianos. [...] Cada día hay más *yuppies*, efecto de un contagio de normalidad y fatalidad ante las leyes inapelables de lo posible o lo conveniente. Hay dos clases de *yuppies*. El *yuppi* sonriente y el *yuppi* crispado. [...] Tanto uno como otro tipo, posmodernos al fin, no quieren aceptar que son víctimas de un proceso de contaminación ideológica y biológica. [...] El *yuppi* actual monopoliza todas las fuentes de autenticidad y gobierna éticamente por decreto. [...] Ayer se tenía que recitar el catecismo de Mao hasta en el momento de practicar el salto del tigre, y hoy se tiene que hacer el salto del tigre por el interés de España y Occidente”. Manuel Vázquez Montalbán, “Yuppies”, *El País*, 24 de abril de 1986, disponible en: [http://elpais.com/diario/1986/04/24/ultima/514677604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/04/24/ultima/514677604_850215.html) [consulta: 22 de junio de 2013]. Véase también Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Mondadori, Barcelona, 2001, pp. 98-116.

23. Adorno y Horkheimer mostraron la complejidad de esta ecuación, pertinente en el caso que nos ocupa: “El arte ligero como tal, la distracción, no es una forma degenerada. Quien lo acusa de traición al ideal de la pura expresión se hace ilusiones sobre la sociedad. La pureza del arte burgués, que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis natural, fue pagada desde el principio al precio de la exclusión de la clase inferior, a cuya causa –la verdadera universalidad– el arte sigue siendo fiel justamente liberando de los fines de la falsa universalidad. El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo durante el que no están atados a la cadena en dejarse llevar. El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia social del arte serio. Lo que éste tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales confiere a aquél una apariencia de legitimidad. La escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negatividad de la cultura a la que dan lugar, sumándose, las dos esferas. Y esta antítesis en modo alguno se puede conciliar acogiendo el arte ligero en el serio, o viceversa. Pero esto es justamente lo que trata de hacer la industria de la cultura. [...] los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: la totalidad de la industria cultural!” Max

Horkheimer y Theodor W. Adorno, "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas", en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, p. 180.

24. Giulia Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Alianza, Madrid, 2014, pp. 309-319; Jazmin Beirak, "Política cultural y arte contemporáneo", en Juan Albarrán (ed.), *Arte y transición, op. cit.*, pp. 251-260.

25. Alberto López Cuenca, "Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta", en Jesús Carrillo e Iñaki Estella (eds.), *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, MAC-BA, UNIAartepensamiento, San Sebastián, Barcelona, Sevilla, 2003.

26. Desde principios de los ochenta, los agentes del sector eran conscientes de la importancia que podía alcanzar el arte en el puzle de las industrias del ocio. Cf. José Marín-Medina, "Ocio, arte y postmodernidad", en VV.AA., *Ocio, arte y postmodernidad*, Fundación Actilibre, Biblioteca de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), Madrid, 1986, pp. 13-27.

27. Félix Guisasaola, "Hacia una generación postmoderna", en *Muestra de Arte Joven*, INJUVE, Madrid, 1985, pp. 9-10.

28. Con ese objetivo nació el programa *Confrontaciones*, una suerte de intercambio expositivo entre artistas españoles y creadores de otros países europeos.

29. Entrevista con Félix Guisasaola, Madrid, 26 de abril de 2013.

30. Félix Guisasaola, "Hacia una generación postmoderna", *op. cit.*, p. 9: "La llamada vuelta a la pintura con la que de alguna manera se ha querido etiquetar la década de los ochenta no es tal, al menos con la exclusividad que se quiere hacer ver. Así está el hecho, sin duda clarificador, del gran número de jóvenes que practicando los géneros tradicionales vinculan su creatividad con otros medios (performance, vídeo, actuación, etc.). Así, la llamada vuelta a la pintura es solo una apariencia, si se quiere prepotentemente instrumentalizada. La pintura hoy es un medio más de la creatividad postmoderna, la cual ya no dirige sus designios. Estos los parece dictar un ámbito tan ambiguo y dinámico como es el mundo de la imagen." Sobre este asunto pueden verse también los textos de Darío Corbeira, Félix Guisasaola y Gloria Picazo incluidos en VV.AA., *Actitudes. Diez proyectos de jóvenes creadores*, INJUVE, Madrid, 1986. Las muestras encuadradas dentro del programa *Actitudes* pretendían dar visibilidad a proyectos artísticos desarrollados con soportes no convencionales.

31. José Luis Brea, "Tras el concepto. Escepticismo y pasión", *Comercial de la pintura*, n° 2, 1983.

32. Jorge Luis Marzo, "Todo nuevo bajo el sol. La posmodernidad en el arte español de los años 1980", 2011, disponible en: <http://www.soymenos.net/> [consulta: 11 de abril de 2013].

33. Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna, op. cit.*, p. 201: "El marxismo ha ejercido y continúa haciendo una crítica radical al sistema social vigente y a cómo éste incide sobre nuestro sistema de necesidades y la propia actividad artística; pero la atención a lo más apremiante no tiene por qué aplazar otras aspiraciones de la emancipación humana, entre ellas las estéticas, como necesidades radicales. Nuestra presente condición [en 1982] incita a repensar lo dado por supuesto, sobre todo tras los avatares históricos de las vanguardias artísticas en las sociedades occidentales y en los países del socialismo real. En realidad, en unas latitudes y en otras no se ha avanzado más allá de los límites marcados por el proyecto positivista. En este sentido, el cuestionamiento del modelo consumista desde el Mayo francés y la crisis energética de 1973 o la quiebra del modelo único de socialismo favorecen la comprensión del propio declive, no sabemos si transitorio, del Proyecto [estético ilustrado]."

## Documentos

---

01

Simón Marchán Fiz: "Después del naufragio..."; VV.AA., *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983.

---

02

Alfonso Sastre: "La posmodernidad como futura antigualla", *El País*, 17 de abril de 1984.

---

03

Félix Guisasola: «Hacia una generación postmoderna», *Muestra de Arte Joven*, INJUVE, Madrid, 1985.

---

04

José Luis Brea: «Por una nueva crítica», *Figura Internacional*, n° 2, pp. 4-6; revista incluida en *Sur Exprés*, n° 9, 1988.

---

**Simón Marchán Fiz, "Después del naufragio...", *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983.**

Desde la óptica de nuestra presente condición postvanguardista la muestra "Fuera de Formato" suscita ineludiblemente interrogantes, no exentos de cierta morbosidad, sobre la fortuna de unos comportamientos artísticos que alcanzaron su apogeo en los primeros años setenta para poco después desaparecer silenciosamente de nuestra escena. Con seguridad, ya no removerá las suspicacias de la confrontación, ni provocará polémicas que, en mi opinión, quedaron suficientemente zanjadas en su momento. No aspira, en consecuencia, a lanzar o impulsar una tendencia concreta sino a algo mucho más sencillo, a saber, ofrecer un balance y llamar la atención sobre unos creadores que, a título individual y desde las adversidades que acompañan a sus experiencias, se deciden a hacer frente a las circunstancias. Se trata, desde luego, de artistas que todavía se sienten atraídos por las posibilidades de los soportes físicos menos convencionales. La exposición, pues, no hace sino levantar acta de unas actitudes estéticas que, no sabemos si como pago a conocidas altanerías, han pasado casi al olvido sin pena ni gloria, a pesar de que algunos pocos han continuado cultivándolas y de haber surgido una segunda generación.

Sería malévolo, por tanto, interpretar su salida a la luz pública desde las desgastadas claves de otrora, como no menos injusto resultaría abordarlas desde intenciones que no tienen o a partir de palabras de orden que presidían la actividad durante el período aludido. También carecería de sentido que, por su parte, se ofertasen como "Alternativa" a nada. Estamos bastante cansados de las alternativas que siempre acaban por excluir o incumplir las bondades de sus promesas. Incluso sería oportuno dejar a un lado éste u otros términos similares que, aún rebajados a minúscula, pudieran evocar más los fantasmas desvanecidos de un pasado no muy lejano que la hodierna diseminación artística.

Para nadie es un secreto que "Fuera de Formato" tiene ante sí el reto de ahuyentar los "fantasmas" que atraparon a sus reconocidos precedentes. Pocas dudas subsisten del callejón sin salida al que habían llegado hacia mediados de la pasada década las prácticas artísticas englobadas bajo lo que de un modo laxo se conocía como "conceptualismo". Algo que ya en su momento era palpable, sobre todo cuando en sus precipitadas adhesiones se advertía a menudo cómo la parvedad de resultados entraba en conflicto con la ampulosidad de ciertas proclamas. Ya en respuesta a una encuesta de la revista catalana *Questions d'art* (nº 28, 1974) me parecía que el problema principal se cifraba en salir de la fase hipercrítica en que se encontraban estas experiencias, así como en superar las tensiones existentes entre las propuestas teóricas o las supuestas prácticas posibles y las experiencias concretas, ya que de otro modo la propia teoría se petrificaba y actuaba como "fantasma ideológico". Temores que en la evolución posterior se verían sobradamente confirmados, aunque justo es reconocer que también era preciso replantear muchos de sus presupuestos estéticos.

La transición a la democracia, como tuvimos ocasión de apreciar en la participación en la IX Bienal de París (1975), en la muestra *Art amb nous Mitjans* del año siguiente y en otras de individualidades, no hizo sino agravar algunos de los males que aquejaban a nuestro arte. Posiblemente, la polémica sección *Vanguardia artística y realidad social: España 1936-1976* no solamente sirvió como revisión del arte español de postguerra, sino que marcó todo un hito de nuestra historia, el agotamiento de un período en el que se incluían las propias manifestaciones "conceptuales".

Si bien las artes no siempre tienen por qué avergonzarse de la belleza adherente, de las impurezas ambientales, es decir, de haberse visto envueltas en los procesos sociales y políticos que las condicionaron en nuestra reciente historia, la transición democrática puso pronto al descubierto que la coartada del franquismo o la del antifranquismo no ocultaban por más tiempo las grandezas y miserias de nuestra situación artística. La conquista de las libertades, en la que en otros tiempos parecían cifrarse tantas esperanzas, no evidenció sino los límites de unas concepciones burocráticas de arte, de cierta vigencia durante la transición, o precipitó el desplome de muchas de las premisas ideológicas y estéticas sobre las que otras se asentaban. De cualquier manera, decrecía la confianza que se venía depositando en los acontecimientos externos, de cariz social o político, en beneficio del propio trabajo artístico. Esta crisis afectó de lleno al llamado "conceptualismo" y a sus derivados y ya es un marco de referencia para aproximarnos al destino ulterior de nuestro arte.

Bien es cierto que el declive de semejante proyecto obedece a motivos complejos, aunque no lo es menos que las causas que lo desencadenaron no fueron solamente, como a veces se ha creído, de carácter externo, sino también interno. Tiene que ver tanto con los propios resultados de sus obras como con los cambios ideológicos o de sensibilidad estética. Si, por un lado, no parece sino reflejar un acontecimiento que se vive con intensidad desigual en los diferentes países, por otro, el caso español presenta ciertos rasgos que lo diferencian. Entre los más abultados destacaría el oportunismo gregario de un “conceptualismo” que, salvo las reconocidas excepciones que no vienen al caso, se extendió cual reguero de pólvora sin tomar las más mínimas providencias. La densidad creativa de los menos fue oscurecida por el confusiónismo y la arbitrariedad de los más.

No menos responsable del fracaso fue el rendir tributo excesivo a las seductoras formalizaciones artísticas, a las que se inspiraban en las estéticas científicas del momento y en una semiología de la comunicación artística más deudora a las técnicas visuales que a los requerimientos de la actividad estética y la imagen artística. No obstante, tal vez lo más llamativo respecto a los comportamientos artísticos análogos sea lo que llamaría el “radicalismo de izquierdas” que, cual enfermedad infantil del vanguardismo, invade a estas corrientes; un radicalismo bien intencionado, más interesado por actuar como frente cultural que desde los estrechos márgenes del arte. Semejante actitud acabó por abortar, muy a pesar suyo, el reconocimiento por ella misma proclamado de que lo artístico es una conducta diferenciada y específica y, sin caer en la cuenta, sintonizaba con otros episodios del radicalismo en las artes, en especial, con el Dadaísmo berlinés.

Sin embargo, en la actualidad apreciamos cómo, al lado de estas razones, su declive no traslucía sino el acontecimiento más global en el que se han visto envueltas las artes desde esas fechas. Estoy pensando en el final del reinado vanguardista y en el agotamiento de ciertas versiones predominantes de la modernidad. Poco a poco hemos ido cuestionando aquella modernidad que se asienta sobre los cimientos positivistas. Todavía estamos lejos de haber clarificado las deudas de las vanguardias, y mucho más del vanguardismo, con el proyecto positivista; pero lo que el raciocinio avispado ha tardado en analizar, lo ha captado con más presteza la sensibilidad estética.

Nuestra presente condición en las artes se mueve en las coordenadas que se han ido trazando tras el abandono de las premisas que inspiraban a recientes versiones vanguardistas y se asocia con el declive de las influencias del Positivismo sobre las artes o con el abandono del radicalismo que, en nuestro caso, las hipotecaba. Y no a otros fantasmas aludía cuando evocaba que la presente muestra lanza un reto a sus propios participantes. Tendrá que habérselas, por tanto, con los hándicaps interpuestos por aquellos precedentes en quienes históricamente se reconoce o con los malentendidos que todavía se atribuyen a esta clase de experiencias.

Como es sabido, entre 1977 y 1979 asistimos a la desaparición de los últimos vestigios del “conceptualismo” y se generaliza el retorno a la pintura figurativa o abstracta. Los primeros años de la actual década están siendo los de su consagración. Se cierra de esta manera el período de sequía pictórica que nos venía asolando y se extienden por doquier las frondas entreveradas que protegen una prometedora espesura pictórica. Me congratulo sin reservas de que concluya la abstinencia y queden a un lado las inhibiciones. Por otra parte, ya a nadie se le pasaría por la imaginación –en verdad poca falta haría para ello– dinamitar el arte. Las aguas parecen haber vuelto a sus cauces y desde la multiplicidad de aristas que cada modalidad o manifestación artística nos desvela, se saluda cual signo de los tiempos esa especie de repliegue de las artes sobre sí mismas, primándose a la vez el fomento de los oficios y las habilidades artísticas.

No obstante, inmersos en la década multicolor, pletórica de vitalidad, promesa de bondades apenas degustadas por el frugal menú al que nos venía convidando la más reciente historia, se detectan a veces síntomas de nuestros característicos bandazos, teñidos de reticencia si es que no de intransigencia, ante todo lo que no sea pintura. ¡Bienvenida sea la pintura y todo lo demás! ¡Eso sí!, con tal de que venga refrendado por una exigencia hoy día irrenunciable: la calidad artística. El que los distintos reflejos de la creación artística no agoten el espesor inherente a la opacidad del arte, respalda los mismos derechos a todas sus manifestaciones, aunque ello o equivale a propugnar cualquier cosa como válida, sino sencillamente a concederle la oportunidad de que pruebe si lo es. Y este es el caso de la muestra que en esta ocasión contemplamos.

Precisamente uno de los rasgos del actual discurso republicano estriba en constatar cómo en el panorama artístico cada cual reclama el derecho a la diferencia. Entre los atractivos

de la pasada Documenta 7 de Kassel no era el menor comprobar cómo la diseminación del momento, aun cuando la clave dominante sea pictórica, articulaba una especie de espacio estético intermedio que se generaba gracias a la confrontación de las figuras más vitales de la pasada década y los nuevos valores pictóricos. También en Madrid hemos tenido recientemente la ocasión de comprobar la vitalidad de un Kounellis, M. Merz, R. Serra y otros. ¡Lástima que entre nosotros no podamos echar mano de algún Beuys, es decir, de alguna figura de transición entre actitudes contrapuestas! Nuestra cultura de aluvión está marcada por sucesivas rupturas generacionales de gran brusquedad.

La muestra que comentamos no se desvincula de los episodios reseñados y sus participantes deberán mostrar la suficiente lucidez no solamente cuando se sientan observados con cierta curiosidad, sino para saber aprovechar la bonanza que sigue a la tempestad. “Fuera de Formato” surge con la intención de realizar un balance. En ella no sólo se nos brindará la oportunidad de contemplar, tras el naufragio de esta clase de experiencias en la segunda mitad de los setenta, la respuesta a la crisis dada por aquellos artistas ya avalados por una larga y meritoria trayectoria, sino también la aportación de otros que, por circunstancias diversas o por su juventud, apenas son conocidos por el gran público. No está de más subrayar el homenaje que la muestra rinde al grupo *zaj*, pionero desde los años sesenta de los “nuevos comportamientos” artísticos, sugerente y poético, a quien los más jóvenes reconocen su deuda.

De cualquier manera, estas prácticas derivadas de las diversas propuestas en auge hace unos años, se nos ofrecen frescas y exoneradas de dogmatismos, sin panaceas alternativas o desbordadas ambiciones, a no ser la de renovar su presencia y, confiemos, vitalidad en nuestro panorama artístico. Rehúso exaltar la historia de lo que pudo haber sido en la seguridad de que las obras de cada cual sean el tamiz que filtre la verdadera historia, una historia que no se hace por acumulación sino por sedimentación. Los artistas en ella presentes nos ofertan sus experiencias a título individual, siguiendo su propio camino. El vínculo que más les une es el recurso a los soportes físicos menos usuales, como sugiere el título, ya sean las instalaciones, las obras no muy alejadas de la escultura y próximas a los “ambientes” o las que evocan los precedentes a través de la sección documental. En todo caso, no pretende ser una muestra histórica sino de actualidad.

Decía que no es éste el momento de detenerme en cada uno de los artistas ni en las mismas obras. Y no solamente debido a que en algunos casos apenas he tenido ocasión de familiarizarme con sus trabajos, sino ante todo porque han cambiado las actitudes ante el abordaje de una exposición desde su “proyecto”. No estará de más recordar cómo en los ismos, sobre todo en los que en fechas recientes se reclamaban a la “Idea”, el “documento” o el “proyecto”, parecía anidar un excedente estético que no se satisfacía en las realizaciones singulares. Hoy en día, a diferencia de semejantes actitudes que no siempre culminaban en obras, se ha vaciado de contenido la provocación que suponía el primar el concepto de arte o de creación por encima de sus plasmaciones físicas. Por eso mismo, los impulsos que poco hallaban su quietud en el “proyecto”, buscan su satisfacción en una cristalización sensible. Me da la impresión de que los propios artistas aquí presentes son los primeros en valorar estos cambios de actitud y de gusto. Sea como fuere, frente a los desgastados vanguardismos, ha pasado el momento de los gestos y las obras ya no se legitiman desde los mismos.

Bajo una consideración semejante no sólo sería arriesgado sino incluso improcedente, opinar sobre lo que todavía no hemos contemplado, ni adentrarse a enjuiciar lo que no ha florecido de una manera sensible. El arte está plagado de buenas intenciones que no siempre han visto cumplidas sus promesas. Lección nada desdeñable para quien esté en el secreto del sumario. Por eso mismo, el retorno a lo sensible, algo ineludible en la presente condición del arte, la necesidad de que el impulso creador cristalice en la obra concreta, desde el soporte que sea, se nos ofrece como la posible garantía de su plenitud. La obsesión formalizadora aparece ahora felizmente abandonada en unas obras que en cualquiera de los medios empleados tiene ante sí el desafío de permitir que lo sensible se nos muestre, en la sospecha de que tal vez, como sugería ya el propio Hegel bajo la pretensión de evidenciarlo a través del “proyecto” o del análisis, “bajo el intento real de decirlo, se desintegraría”. Preferible, pues, que la vivencia estética a partir de las realizaciones concretas se convierta en la garantía de su misma calidad. “Fuera de Formato” queda emplazada a este reto, en la confianza de que en ella perviva y resplandezca una vez más la vivacidad de las alegrías vitales del arte, relicario precioso de necesidades siempre insatisfechas.

## La posmodernidad como futura antigualla / 1

ALFONSO SASTRE

Leo en este diario (15 de marzo de 1984) una información sobre cierto acto cultural celebrado en Madrid en el que —dice el titular— *Nuevos narradores intentan definir la posmodernidad*. Por lo pronto, en el delantal de la crónica se define el término como "nuevo", y también se dice que se trata de un "nuevo término" en el curso del artículo. En realidad, el término no es tan nuevo, nor no decir, exageradamente, que es viejísimo. Cualquiera puede haber leído hace ya bastantes años aquel librito de Jean-François Lyotard sobre *La condición postmoderna*.

Lo busco entre los libros de la casa y, por fortuna, lo encuentro: está publicado en París en 1979, y ya en él se dice que posmodernidad es un término que viene empleándose desde hace tiempo por sociólogos y críticos norteamericanos para significar la "condición del saber" que correspondería a las sociedades más desarrolladas. Este sería, pues, el sentido fuerte de este término, si bien alude, más vagamente, a distintos campos que el del saber propiamente dicho: a la cultura en general, con su literatura, su arte, sus modas, sus costumbres, etcétera.

En su uso cultural-matritense no parece indicar otra cosa que cierta rónica aceptación de todas y cada una de las tendencias, formas o posibilidades culturales: la pacífica coexistencia de lo plural y cierto horror por las actitudes serias, entendiendo quizá por serio aquel discurso que pretende alcanzar una cierta coherencia. El riesgo de la feiticización de lo lúdico no parece inquietar por ahora a los agentes matritenses del indeterminado fenómeno cultural que se trata de cubrir con ese término.

Sea como sea, y desde luego vamos a intentar algún entendimiento de la cosa, si parece evidente la indeterminación de los términos que se suelen emplear para significar líneas o movimientos sociales y culturales. Socialmente vivimos en la edad postindustrial. Culturalmente, en la edad posmoderna. Parece significarse con todo eso que esta-

El término *posmodernidad*, que ahora se ha puesto de moda, es ya bastante antiguo, señala el autor de este trabajo citando libros publicados en Francia y Estados Unidos. En su opinión, el pensamiento posmoderno español, o no ha empezado todavía, o empezó hace ya bastante tiempo con el nacionalindustrialismo a la derecha y la doctrina de la reconciliación nacional a la izquierda.

nos viviendo después: en el día después. ¿Pero después de qué? ¿Después de la industria? ¿Ya no hay, pues, industria? ¿Después de la modernidad? ¿Después de la Edad Moderna? ¿Pero no es y ha sido siempre así? Pues moderno viene a ser, si nos acordamos del latín, lo ocurrido hace un momento, casi ahora mismo: lo inmediatamente pasado.

### Contemporaneidad

Los manuales de historia, cuando yo estudiaba el bachillerato, llamaban Edad Contemporánea a esto que vivimos después de la Edad Moderna, período que se definía con bastante precisión en aquellos manuales. ¿Mejor sería, pues, decir contemporaneidad que posmodernidad? (Otro de estos términos culturales viene llamando la atención desde hace tiempo, por lo menos a mí, es el de *vanguardia*, con el cual nos referimos a formas y modos que quedaron muy definidos en el período de entreguerras. ¿La vanguardia artística es, pues, un fenómeno de hace 50 años? ¿Pero entonces por qué seguimos llamando vanguardia a lo que fue vanguardia en otro momento, ya muy pasado?)

En cuanto a lo de la *condición posmoderna*, es evidente que refiere, con una mala palabra, un fenómeno de muy importantes características, cuya filosofía podría residir, como la de la concepción moderno-clásica a la que pretende suceder, en una determinada "representación metódica" (Lyotard) de esta sociedad como un *todo funcional*. Funcionalismo y unicidad serían

las notas características de este modelo. La sociedad sería como "un sistema autorregulado" —creo que así se expresaba Talcott Parsons—, o sea, un sistema cibernético, autopilotado (pues *kábernet* no es sino pilotaje, por decirlo así), concepción evidentemente opuesta, aunque este sea un término desagradable desde el punto de vista posmoderno a aquella —¿habrá, pues, que decir aquello, como si fuera un fantasma del pasado, o sea, de la modernidad?— a la que mira la sociedad como dividida en dos.

Marxismo y hasta paleomarxismo sería el nombre de este modelo: el que ve en la sociedad un *mundo dividido* (así decía Peter Weiss: "vivimos en un mundo dividido", y de ahí que nos viéramos en la necesidad de *tomar partido*, de adoptar posiciones militantes y otros excesos que hoy observan sonrientes, no sé si felices, los agentes más o menos conscientes de la posmodernidad). Aquella era una "teoría crítica", dice Lyotard, que implicaba un dualismo de principio, y que desconaba, y desconaba si todavía la mantienen algunos agentes incombustibles, "de las síntesis y de las reconciliaciones".

### Los comienzos

Lo que podría considerarse el pensamiento posmoderno español, o no ha empezado todavía, o comenzó hace bastante tiempo: en forma bastante civilizada con un libro que fue famoso en los años sesenta y que escribió y publicó Gonzalo Fernández de la

Mora (*El crepúsculo de las ideologías*), y, en forma teóricamente más imponente, con la abolición de la lucha de clases por el nacionalindustrialismo en la derecha y con la doctrina de la reconciliación nacional en la izquierda. A fin de cuentas, las diferencias sociales son menos importantes que las tareas comunes. "Vosotros y yo", como dijo cierta aristócrata a las presas de la cárcel de las Ventas en aquellos años sesenta, "somos iguales, la única diferencia reside en que vosotros no tenéis dinero y yo sí", y a continuación las invitó a un helado para nivelar convenientemente la situación. Parece ser que luego la señora se marchó a su casa y las presas volvieron a sus celdas. (¿Qué poco posmoderno soy, reflexión después de haber escrito las anteriores palabras?)

En la práctica española me parece que la posmodernidad no pasa mucho, por ahora, de cierto talante ecéctico y liberal asentado sobre algún horror a las opiniones fuertes, no porque con ellas se falte a la *verdad*, que eso cualquiera sabe, y tampoco importa demasiado, sino porque es de mal gusto desde el punto de vista estético y, si así quiere decirse, literario a la *volada*. (Serían, pues, los escritores posmodernos a la española una especie de *libertarios a la violeta*?)

Escepticismo acerca de que algo pueda ser legitimado como *verdad* hay, seguramente, en estas posiciones, quizá definibles —¿y por qué y para qué definirlos?— decididamente, no paso por un buen momento desde el punto de vista posmoderno— como neosotistas si no fuera ponerse

demasiado serio el hablar de esta manera. (Algo así como un momento aléjandrico [y dialéctico]. ¿Dedalicadismo quizá sería esta figura? En tal caso podría esperarse algo interesante desde el punto de vista artístico y literario.

### Sentimiento pacifista

También parece esta más o menos incipiente posmodernidad española arropada —de arropo, no de ropa— por un honesto sentimiento pacifista a ultranza, pues, como se sabe, todo se puede resolver hablando, y además hay cauces pacíficos incluso para la expresión de cierta violencia consensual, al paucor, a la expresión humana. A Fernando S. vater —que podría ser un buen maestro de posmodernos a la española— le vi por Radio Nacional proponer competiciones deportivas como una de las posibles alternativas a la violencia en Euzkadi. También él algo bastante posmoderno al señor Samaranch, alto dirigente deportivo. Él decía que la "lección del deporte" es una prueba de que "se puede convivir por encima de las ideologías".

Sobre el arte se ha pensado así desde hace mucho tiempo, y quizá ahora se vuelva a pensar de este modo, en el área de la posmodernidad, frente a quienes siempre hemos pensado, —y seguimos pensando, ay— que la función del teatro, por ejemplo, lejos de aplicarse a provocar elección consiguiente, tendría que consistir en revelar los más profundos antagonismos y, en definitiva, en dividir la sala a imagen y semejanza del *mundo dividido*. Así pensábamos, si menos, algunos cuando la sociedad era todavía nada más que moderna.

En otro artículo quisiera, dejando a un lado la posmodernidad a la española, decir algo sobre lo que, con esta palabra ya consagrada, se llama, en el campo de la cultura euroamericana, el *saber posmoderno*.

Alfonso Sastre es dramaturgo y escritor, autor, entre otras obras, de *Encuentro hacia la muerte*, *La comedia* y *La sangre y la ceniza*.

**Félix Guisasaola, "Hacia una generación postmoderna", *Muestra de Arte Joven*, INJUVE, Madrid, 1985.**

"...sólo en las diferencias que separan los imperativos del arte moderno de los del arte postmoderno pueden percibirse claramente las actuales perspectivas del arte".

Hilton Kramer.

Es muy posible que la crisis de la modernidad, es decir, la estética postmoderna que enuncia el crítico norteamericano Hilton Kramer se sitúe en la base del protagonismo que durante la presente década está teniendo el arte joven. A pesar del tono agónico que este crítico concede a su análisis, resumible en lo que llama la ruptura del "vínculo entre la cultura y la alta seriedad que había sido el principado fundamental del *ethos* moderno", lo cierto es que parece haberse abierto nuevas expectativas para la creación con la postmodernidad. El elemento dinámico de esta nueva situación, y que se puede localizar con bastante precisión en el actual arte joven, es la quiebra del paradigma vanguardista y con él la aparición de una nueva mirada en el artista. La diferencia ente el arte joven de ayer, ligado al espíritu vanguardista, y el de hoy, postmoderno, hay que verla en el cambio de orientación de la mirada. Mientras que la del artista moderno es unívoca y dirigida al exterior, la del joven artista postmoderno es interna al arte moderno, al tiempo que busca su tensión creadora en la pluralidad de ese arte. Así, el arte de uno vive en un eterno futuro y el del otro se agita en un presente fragmentario. No obstante, no es de extrañar que se produzcan incomprendiones cuando se analiza el arte joven de hoy desde las perspectivas del de ayer. Así, la crítica más común que se vierte hacia el arte joven es aquella que mantiene que dicho arte no ofrece ni la novedad formal ni la tensión artística que, en buena ley, debería justificar el adjetivo de joven. Tal vez desde la óptica vanguardista haya cierta parte de verdad en este juicio, pero lo que olvida esta crítica es que la originalidad formal no es ya una categoría operativa, al menos con el rigor y exclusividad de antaño, y que lo que busca el joven artista es recrear un mundo desde la densidad de las imágenes. Se oponen, así, dos formas de entender la creación artística: la que centra su esfuerzo en la estructura y la que lo sitúa en los contenidos.

Pero no solo la crisis de la modernidad parece haber traído nuevos elementos para el campo artístico o estético, sino que además se han producido cambios éticos. El artista postmoderno mantiene comportamientos claramente diferenciados de los de sus homólogos de ayer tanto hacia la obra como hacia sí mismo o hacia el público. Si, por ejemplo, se hace eje de ese nuevo conjunto de comportamientos al tema de los géneros artísticos se verá cómo la incomprensión, y en algunos casos la manipulación, impide apreciar las diferencias. La llamada vuelta a la pintura con la que de alguna manera se ha querido etiquetar la década de los ochenta no es tal, al menos con la exclusividad que se quiere hacer ver. Ahí está el hecho, sin duda clarificador, del gran número de jóvenes que practicando los géneros tradicionales vinculan su creatividad a otros medios (performance, vídeo, actuación, etc.), y que incluso llegan a situaciones de interdisciplinaridad. Así, la llamada vuelta a la pintura es sólo una apariencia, si se quiere prepotentemente instrumentalizada. La pintura hoy es un medio más de una creatividad postmoderna, la cual ya no dirige con sus designios. Estos los parece dictar un ámbito tan ambiguo y dinámico como es el mundo de la imagen.

No es de extrañar, por tanto, que el arte de esta generación de jóvenes postmodernos, fijado al presente y vinculado al mundo de la imagen de forma esencial –no en vano la plástica es fuente principal–, haya adquirido una repercusión cultural de dimensiones desacostumbradas. Y el tema sólo ha dado sus primeros pasos.

### **Reivindicaciones para una generación**

Para esta generación de jóvenes artistas en plenitud postmoderna se abren perspectivas favorables para el desarrollo de su actividad creativa. De forma concreta Europa ya no será una referencia lejana filtrada por el protagonismo del crítico. Europa es un ámbito totalmente

asequible por la simple fuerza de los hechos. Ahora bien, la sociedad en la que estos jóvenes se inscriben demanda unas obras con un alto contraste cultural. Cualquiera que sea el potencial cultural de esta generación de nada serviría de no tener sus productos una tensión artística que los haga competitivos.

Así, la primera reivindicación que cabe adscribir a esta generación es la que señala hacia unos "espacios neutrales" que posibiliten la realización de su arte, al tiempo que sirve de ámbito donde evaluar sus propuestas artísticas. La urgencia de esta reivindicación viene dada por las dos evidencias ante las que parecen estrellarse las buenas perspectivas con las que nace esta generación. El primer escollo que deberá resolver es el del desequilibrio entre su incuestionable potencial artístico y la debilidad de su oferta. Sus obras no sólo se encuentran dispersas sino que es difícil propiciar las confrontaciones que dotarían a esas obras de necesaria tensión artística. De no haber una solución positiva y de mantenerse ese desequilibrio el bloqueo artístico de la nueva generación será el epílogo a tantas expectativas.

Por otro lado, la existencia de un abismo difícilmente infranqueable entre la estricta creación y la difusión, habitualmente constreñida al campo comercial, incide de forma negativa sobre una generación cuya exigencia de presente es mayor si cabe para cualquiera de las generaciones que le han precedido.

### **La Muestra**

Con el conocimiento de las limitaciones y, sobre todo, de la complejidad y seriedad del tema, la Muestra de Arte Joven intenta ofrecer, aunque sea de forma inicial y a modo de apunte, ese conjunto de reivindicaciones que de alguna manera son señas de identidad de una nueva promoción de creadores.

La Muestra es un espacio neutral en el que no ha habido más criterios de selección que los que procedían de un número previamente establecido y de la oferta artística de los jóvenes inscritos. Otra cosa es que el número de cincuenta haya dejado fuera de la Muestra a jóvenes de valía. Pero, aceptando la arbitrariedad que en el terreno del arte cualquier selección hecha en base a un número tiene, lo cierto es que es muy difícil encontrar un espacio en el que se puedan presentar dignamente las cien obras que componen la Muestra. Por otro lado, cien obras, dos por cada artista seleccionado, es un número que tal vez esté próximo a ese umbral en el que se produce un cierto agotamiento perceptivo. Por último, la labor de selección no tuvo otra finalidad que la de evaluar las inscripciones, aceptando a aquellos artistas que aparecían como los más representativos para conformar un panorama lo más heterogéneo posible.

## Por una nueva crítica

JOSÉ LUIS BREA

«Las críticas tienen una gran importancia —sonríe—. Toda la importancia.

—¿Importancia?

—Para vender sus cuadros.  
—Bueno —dijo W satt apartando la mirada de la sucia sonrisa, clavándola en el suelo, juntando los brazos a la espalda y retorciéndolos hasta que se cogió los codos, y su cara, enjuta y agotada, pareció vaciarse de vida—. Si, eso... eso depende de los cuadros.  
—Por supuesto que no —dijo Cremer en el mismo tono.»

William Gaddis, «Los Reconocimientos»

FIGURA

4

lencia, podría aquí decirse lo que en otras aenas se ha dicho del bueno de Schnabel —proponiéndole frente a lo que significara Beuys—: no persigue ejercer un mínimo de autoridad, pero abruma su esfuerzo para ejercer todo el poder.

Y lo peor no es ya lo que él persiga —que allá cada uno con su nefasto karma— sino lo fácil que unos cuantos se lo ponen para conseguirlo. Todo el mundo sabe que la existencia de una mafia perjudica a muchos —si se quiere, perjudica al «interés general»—, pero nadie ignora que al mismo tiempo beneficia a unos cuantos; y si esos cuantos son precisamente los que ostentan el poder, pues santas pascuas.

Más allá de la absoluta desverguenza, raya en el escándalo la miserable complicidad —pagada con el dinero del contribuyente— que la directora del Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Giménez, tiene establecida con quien en el medio de comunicación dominante en este país hace y deshace —perjudicando de rebote a un diario que en otros campos puede arrogarse todavía su tan cacareado peritico de respeto a las normas fiduciarias de la deontología profesional— a su antojo.

Resultados: pingües beneficios al bolsillo del «crítico» por innumerables comisariados —llamemos así a payasadas como «Naturalezas Españolas» o a ridiculices impresionables (hasta el grado de que aquí no se han atrevido a traerla) como «la Imagination Nouvelles»— a cambio de toda la cobertura y el respaldo —incluso, cuando hace falta, el acallamiento fulgurante de cualesquiera discrepancias, como la de aquel desdichado que se atrevió a insinuar que podían estar bajo condiciones inadecuadas las obras presentes en París, ¡nada menos que en el periódico de Paco Calvo!; para qué se te paga, muchacho?— que política pública tan impúdica y despectiva con sus supuestos destinatarios como la desarrollada por la inflexible Madame requiera para acallar descontentos, o quejas públicas —dicho se en *passant*: política que, si bien se mira como lo que es, como la estrategia estrictamente privada de un cunator de grabados en trance de hacerse su carterita internacional,

l punto de partida no ofrece excesivas dudas: lo que hoy por hoy se conoce como «la crítica de artes» —esa «variante del periodismo», como la describe campechanamente el escultor (esa variante del tallista) Paco Leiro— goza en nuestro país del más absoluto de los desdésitos.

No han de doletos prendas en reconocer que no faltan para ello buenas razones. Dos principales. Primera, que la más frecuente nota distintiva del texto referido a la práctica artística viene aquí siendo su inasistencialidad, su «devolvidad», para enten-

ernos. Segunda, que el ejercicio de la opinión es, entre nosotros, cualquier cosa menos independiente; que el «crítico» supedita aquí su expresión a los muy diversos intereses que puedan ite en el juego.

Figura ejemplar de esos dos graves defectos: el mismo il que todos señalaríamos como también paradigma de esa desdésitada «crítica del arte» que ciertamente nombra una variante esencial del periodismo —entendiéndose éste a su vez como una del ejercicio ilegítimo del (dicente que cuatros) poder—. Francisco Calvo Serraller. De él, por exceso, más que por exce-

fuera es reconocer que no es la de una ingenua.

Añádanse todavía algunos efectos secundarios derivados del aumento de poder del fulano: que pueda amenazar con sacar o no sacar en la foto, subrayar o tachar a cualesquiera artistas —¿se han preguntado la razón de su última mala crítica al siempre reverenciado Guillermo Pérez Villalta? ¿o la de la omnipresencia reciente del amiguete Arroyo? —o arrapalear sin piedad a los coleguillas con los que se cotra la tentación de coitar —al margen de que a veces lo merezcan, pero, ¿leyeron sus ojos alguna vez violencia e impiedad mayor que la gastada contra el «Acta» de Miguel Lojrobo? ¿No clama tan escandalosa ferocidad un poco de lo mismo para el que se atrevió a emplearla, máxime cuando es uno que en su vida ha conseguido ligar «argumento» alguno en sus propias e infinitas exposiciones? Y, en fin, algo que acaban pagando todos, una inflación imparable en las tasas que al Capo (poco a poco, capo peco, su pico a paño) han de cotizar mayores y mínimos para no arriesgarse a no existir.

Peró dejémoslo aquí. Al fin y al cabo, lo que tendras sólo de sí mismas, voces de lajos y demás tunes pajes de la corte hagan y deshagan a su antojo y particular beneficio no habrían de merecernos especial reflexión —todo lo más, la justa indignación del contribuyente estafado— si no fuera por cuanto se constituyen en síntomas paradigmáticos de una situación específica de la «crítica» y su función social en la esfera de la comunicación de las ideas estéticas: una situación lamentable, justamente desdésitada, y en cuyas antipodas apostamos a definirnos. Sólo en esa medida nos negamos a seguir fingiendo la indiferencia que sólo encubriría un cobarde respeto a la tácita pero implacable regla de silencio en que basan su intocable emporio.

Dicho de otra manera: no nos refetimos a ellos en tanto a casos particulares, sino más bien en tanto casos particularmente escandalosos y extremados de una situación generalizada que también tiene, de hecho, sus causas igualmente generales. Que la «crítica» de arte acabe degenerando en mero dispositivo de pura tecnolo-

gía social aplicado a la organización masiva de consenso, cortocircuitando su interés «cognoscitivo» con el «instrumental» de la industria que alimenta su régimen, parece en última instancia el efecto consecuente de dos grandes «acontecimientos» recientes que vienen marcando la evolución del significado de la «crítica» de lo cultural: por un lado, la extensión generalizada de los medios de masas como consecuencia del avance de la tecnociencia; por otro, el declive imparable de todo modo organizado de discurso con alguna vocación nomotética de validez hermenéutica. No es, pues, casual que aparezcan los vivillos: la situación es propicia para el discurso imane y la pura ingeniería social aplicada; basta ocupar los lugares —los medios— adecuados y ser suficientemente desprevioso. El resto rueda sólo.

Ahora bien: el que resulte tan sencilla como potente la posición de trivial ejercicio del poder frente al discurso o la práctica del arte, no significa, sin embargo, que ninguna otra posición sea defendible. Hacerla pensable, de entrada, es nuestra apuesta, la que nos lleva a perseverar en este esfuerzo en el que, aun siendo nonatos, pronto vamos a reconocernos póstumos. Pero no sería lógico esperar que lo que ha de avanzar contrariamente tenga una fácil salida.

Porque de lo que se trata es de apostar por un modelo de resistencia, un modelo de oposición al requerido por el puro interés de funcionalidad sistémica de la esfera, que conlleva, entre otras cosas, la inexorable degradación tonal —la caída aurífica— de la propia experiencia estética. Lejos —al extremo opuesto de aceptar como tarea la contribución a la organización del consenso que se articula en el puro concurso-referéndum mediático, nuestra posición se va a inclinar del lado de la disensión, de la expresión —en el estado más incólume en que ésta sea pensable— de la pura diferencia, para establecer allí un orden de complicidad con la práctica artística cuando ella misma elija la vía de «lo que difiere», de la producción del sentido como, en palabras de Foucault, «puesta en evidencia de lo no visible que habita espléndidamente en lo visible». Asumiendo hasta aquél reverso que gravitaba en el cé-

FIGURA  
5

lebre aviso adomniano: «la búsqueda de una completa falta de significado puede también ser el sentido de la obra».

Pongamos los puntos sobre las íes: una obra de arte no es un hecho en estado puro, sino un hecho cargado de sentido. Toda práctica discursiva que no redunde en su inteligencia, en su revelación, en la complicidad de su construcción (que no acaba de cumplirse hasta su misma «comunicación», hasta su recepción) en definitiva, carece por completo de valor desde el punto de vista, que defendemos, de una estética radical —no, desde luego, desde el de la industria donde explícitamente genera otro tipo de valor; pero valor de cambio no es, definitivamente, (¿o se opina que sí?), valor estético.

Bajo tal punto de partida, cercano al de alguna metodología hermenéutica de la acción comunicativa, el valor del arte se sitúa en el límite en el que lo que existe se revela como abierto, como pendiente permanentemente de una operación de acabamiento que es, precisamente, cumplida por la aportación de sentido. La tarea del arte y la de su crítica coinciden ahí en un doble objetivo cómplice: primero, la localización de los puntos de quiebra e insuficiencia —contra los que proceder en abierto (auto) cuestionamiento, «contraindicativamente» — de lo que ya existe, del «estado del arte» que se hereda; y, segundo, la apelación visionaria a su complemento mediante el puro ejercicio del concepto que atrae el sentido, elevado como pura potencia virtual de permanente desplazamiento, valencia de intertextualidad, eficacia de fuga en el trance metonímico: como posicionamiento diferido sobre la pura diferencia —y aquí la posición revela su filiación al esfuerzo derridiano.

¿Significa todo esto una toma de partido por un retorno a los «Grandes Discursos», a las «Teorías Fuertes»? Desde luego que no. No se olvide que la nuestra fue la primera de las voces en alzarse contra el modo de despotismo inherente a los modelos interpretativos con vocación universalista de totalidad. No se olvide que fuimos los primeros en saludar la significación liberadora del descentra-

miento cumplido en los operativos de historización unidimensional de la evolución de los lenguajes artísticos. Que fuimos también los primeros en defender una comprensión optimista de lo positivo que para la práctica artística podía suponer el ingreso en una condición posmoderna de los saberes y los discursos, de la cultura, en general.

Pero de ahí a suscribir el «modo vales generalizado, el «gatopardismo» —en la noche, todos los gatos se acababan por parecer— que muchos han sacado aprovechadamente como conclusión para colocar, cuando no sus pésimos baratillos, su trasnochada ideología conservadora y neoradicalista; de ahí a todo ello va un abismo que no se nos verá cruzar. Precisamente contra ese generalizado confusionismo que ha dado curso a la de los ochenta en nuestro país —y tal vez no sólo— como, lo hemos dicho ya en otro lugar, la «historia de un error», alzamos ahora nuestra apuesta, desde posiciones hermenéuticas estabilizadas —aunque no universalistas— y programáticas.

¿El programa? Bien sencillo: complicidad con la práctica que asuma como tarea la producción misma del sentido, el desplazamiento —desde la convicción desconstructiva— permanente del lugar y la significación social que a la práctica le es de antemano concedida, a través de la confrontación problemática de su estética actualizada bajo la definición implícita de marcos («límites») y topologías localizadas de interacción comunicativa —ellas mismas inscritas en el macroconjunto de coordenadas multisíncronas y multilocales que organizan la contemporaneidad de nuestra cultura como una totalidad inescapable salvo en tanto mero encabalgamiento de fragmentos: de ahí que nuestra convicción sea pluralista, al tiempo que cosmopolita, por la base.

¿Retorno entonces a la ideología «fuertes»? No tanto; pero sí al rigor de un programa, a la exigencia del sentido incluso —o precisamente— bajo la figura de su excentricidad, su fragmentariedad dislocada. No una teoría dogmática, pero sí un operativo estratégico firme y capaz de articular convergencias, cortes transversales que localicen estratos y formaciones tran-

sitorias de sentido, capaz de poner punto final a tanto trapeicho desalzado, a tanto pillaje descarado. No el enunciado afirmativo de ningún principio omniabarcante, pero sí la estricta exigencia del cuestionamiento crítico del propio espacio de acontecimiento. No la elevación patibularia de principios de ley y orden (de retorno al: todo orden es tradicionalista) contra la caída entrópica padecida por el sistema del arte; pero sí la reivindicación neuentropica de la transformación, de la organización de código en que resulta la congelación del azar, la suspensión de lo puramente arbitrario.

Se advirtió hace ya tanto tiempo que parece ridículo insistir: «ningún golpe de dados abolirá nunca el azar». Ahora bien, no parece mal momento para recordar el otro perfil del mismo hallazgo: la pura persecución del sentido articula un programa abstracto que basta para señalar, aunque sólo sea, «la dirección de reposo instantáneo —o «aparición alegórica»— a que tenderá una sucesión de acontecimientos diversos, pareciendo necesitarse entre sí por leyes, haciendo posible aislar el signo de la concordancia entre ese reposo —capaz de excentricidades innumerables— y una elección de las posibilidades legítimas por tales leyes» (\*).

Nadie pretende, siguiéndola, palabras o promesas de perfecta felicidad; pero sí la fortuna del encuentro que empuja como una fulguración la revelación del sentido. Lo fortuito, pero necesario, simplemente.

No se trata de defender ninguna hermenéutica universal, por supuesto, pero tampoco de seguir tolerando el escamoteo de todo principio interpretativo. No de reivindicar a estas alturas el gran discurso, pero sí de exigir el desahucio inmediato de tanta y tan barata ausencia de todo dispositivo decifrador de la comunicación intersubjetiva del interés cognoscitivo conjugado en las organizaciones —no en vano frutos de una intencionalidad comunicativa, de una «voluntad de representaciones»— de los signos.

Para entendernos, con las pocas y juiciosas palabras que la sabiduría popular gasta: que ni calvo, ni con dos pelucas, vaya. ●

\* MARCEL DUCHAMP *Étant donné...*