

Anna Maria Guasch
El arte último del siglo XX.
Del posminimalismo a lo multicultural

Alianza Editorial

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura.

Primera edición: 2000

Decimoquinta reimpresión: 2023

Foto cubierta: Anna María Guasch

Alianza Editorial, S. A., en nombre de la autora del presente volumen y en el suyo propio, agradece a los propietarios de las ilustraciones que aquí se incluyen la cesión de los derechos de reproducción y queda a disposición de aquellos con los que no ha logrado contactar.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De las reproducciones autorizadas. VEGAP. Madrid, 2000

© Anna María Guasch, 2000

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000, 2001, 2002, 2003, 2005, 2006, 2007, 2009, 2011, 2015, 2016, 2017, 2020, 2023

Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid

www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-4445-5

Depósito legal: M. 31.364-2011

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

A Claudia y Olga

Índice

Agradecimientos	15
Prefacio	17

PRIMERA PARTE
DE LA FORMA A LA IDEA
LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE
1968-1975

Capítulo primero. LA CONTESTACIÓN AL ARTE MINIMAL	27
El desplazamiento del arte minimal hacia lo procesual	28
La abstracción excéntrica	30
El Process Art o antiforma	39
Capítulo segundo. FORMAS DE ARTE PROCESUAL I. EL ARTE DE LA TIERRA	51
El Earth Art en Estados Unidos	51
El Land Art en Europa	73
Capítulo tercero. FORMAS DE ARTE PROCESUAL II. EL ARTE DEL CUERPO	81
Los antecedentes	81
El Accionismo vienés	85
La teoría y los teóricos del arte del cuerpo o Body Art	91
La reflexión y la práctica en torno al cuerpo en Estados Unidos	94
El arte corporal en Europa	103
En la frontera del arte corporal	110
Capítulo cuarto. EL ACTIVISMO, EL ARTE POVERA Y LA ESCULTURA SOCIAL EN EUROPA	117
El activismo y la colectivización del arte en torno al mayo francés de 1968	118
El situacionismo	122
El arte povera	124
Joseph Beuys y la escultura social	147
Los seguidores de Joseph Beuys en Düsseldorf	163

Capítulo quinto. EL ARTE CONCEPTUAL Y SUS TENDENCIAS	165
Bases y antecedentes del arte conceptual	166
El entorno conceptual y la teoría	167
Un nuevo formato de exposición	172
La desconfianza hacia el arte conceptual	176
La cuestión de las tendencias conceptuales	177
El arte conceptual y los usos de la palabra	183
El arte conceptual numérico y matemático	187
La diversidad de lo conceptual	188

SEGUNDA PARTE
EL RETORNO Y LA REAFIRMACIÓN DE LA PINTURA
1975-1979

Capítulo sexto. EL FOTORREALISMO	199
Los principios del fotorrealismo	200
La consolidación y el cuestionamiento del fotorrealismo	202
Capítulo séptimo. LA PINTURA REDUCIDA A SUS COMPONENTES MATÉRICOS	211
El BMP'T como antecedente	211
El grupo Supports-Surfaces	215
Capítulo octavo. LA PINTURA NORTEAMERICANA DE LOS AÑOS SETENTA	227
La experiencia del Pattern Painting	227
La Bad Painting	232
La New Image Painting	234

TERCERA PARTE
LA POSMODERNIDAD CÁLIDA EN EUROPA
1980-1985

Capítulo noveno. EL NEOEXPRESIONISMO ALEMÁN	241
El precedente de los años cincuenta	242
La lenta recuperación de los signos de identidad	243
El debate crítico generado en torno al neoexpresionismo	246
La consolidación de la nueva pintura alemana en Europa	248
La primera generación de neoexpresionistas	249
La segunda generación de neoexpresionistas	266
Capítulo décimo. LA TRANSVANGUARDIA ITALIANA. EL ARTE COMO <i>GENIUS LOCI</i>	273
La afirmación del <i>genius loci</i>	274
La teoría de la transvanguardia. Los textos-manifiesto	275

Los simulacionistas neoobjetuales	393
Los simulacionistas neoabstractos	398
Capítulo decimosexto. EL FENÓMENO DE LOS NEOS EN EUROPA. DEL NEOGEO AL NEOBARROCO	403
El cambio de temperaturas. Hacia un reduccionismo <i>cool</i>	403
Las bases teóricas del regreso a la tradición	407
Las poéticas reduccionistas y las prácticas neogeo	409
La poética nominalista y las prácticas objetuales	418
La vía neoconceptual	428
El neobarroco	429
Entre la pintura y la fotografía	432
Capítulo decimoséptimo. ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS	439
Pensamiento <i>versus</i> tecnología	439
Los orígenes del videoarte	441
El desarrollo del videoarte. Los años setenta	447
El desarrollo del videoarte. Los años ochenta	453
La contribución de los artistas españoles	459
La tecnología digital y el arte	464
SEXTA PARTE	
LA MIRADA MÚLTIPLE A LA REALIDAD	
1985-1995	
Capítulo decimoctavo. EL ARTE POSMODERNO ACTIVISTA Y ALTERNATIVO EN ESTADOS UNIDOS	471
La teoría del activismo	471
El arte político de los setenta	473
El arte activista de los ochenta	476
El arte activista y los museos	477
Las aportaciones individuales	479
Los colectivos activistas	488
Capítulo decimonoveno. EL CUERPO COMO LUGAR DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	499
Las nuevas estrategias corporales	499
Los artistas del cuerpo	503
Capítulo vigésimo. DE LA DIFERENCIA SEXUAL AL TRANSGÉNERO	529
Los <i>cultural studies</i> : lo femenino y lo masculino	529
El feminismo esencialista	530
El feminismo posestructuralista o posfeminismo	535
La cuestión de la representación y la diferencia sexual	542
Las cuestiones del otro masculino	552

Capítulo vigésimo primero. El MULTICULTURALISMO	557
La pérdida del monopolio cultural de la civilización occidental	558
El discurso del colonizador	561
El discurso descolonizador	568
El discurso de las minorías	571
El discurso de las periferias	575
Índice onomástico	581

Agradecimientos

Cuando empecé a trabajar en *El arte último del siglo XX* era consciente de que tenía por delante una ingente tarea por realizar, una tarea que, por supuesto, no sólo iba a comportar un importante trabajo de documentación, sino, lo que es más importante, decisiones electivas y tomas de posición ante tendencias, artistas, líneas de pensamiento y discursos teóricos, y, en definitiva, ante una determinada manra de hacer arte y, evidentemente, de hacer historia.

En este sentido, el libro se ha ido gestando a partir de dos ancorajes fundamentales: uno fruto de mi docencia e investigación universitarias, y el otro consecuencia de mi trabajo en el campo de la crítica de arte y del continuo contacto directo con las obras de arte, los artistas, los comisarios de exposiciones... y los lugares del arte (exposiciones, bienales, documentas, galerías, museos, etc.).

En diferentes cursos de doctorado impartidos en la Universidad de Barcelona he ido abordando episodios del arte de la posmodernidad, lo cual ha permitido fraguar y consolidar desde la inicial posición neutral y buscadamente lejana y objetiva, una mirada de historiadores, contrastada con los propios alumnos y, posteriormente, con otros colegas universitarios.

A todos ellos les debo parte de lo bueno que pueda tener el libro. En particular, quisiera agradecer el amable y eficaz trato que he recibido de los responsables de las bibliotecas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación Tàpies, Fundación Miró, Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, Centro de Documentación Alexandre Cirici y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Igualmente, de los responsables de las bibliotecas de la Tate Gallery de Londres, del Centre Georges Pompidou de París, de la Avery Library de la Universidad de Columbia de Nueva York, así como de las bibliotecas de historia del arte de las Universidades de Yale y Princeton.

Entre los colegas de los que he recibido sugerencias, siempre inestimables, con los que he discutido aspectos puntuales del libro y que en ocasiones me han proporcionado material documental difícil, por no decir imposible, de localizar en mi ámbito habitual de trabajo, no quisiera dejar de mencionar a Juan Antonio Ramírez, José Francisco Yvars, Manuel B. Villed, Harald Szeemann, Achille Bonito

Oliva, Thomas Crow, Lóránd Hegyi, Donald Kuspit, Richard Milazzo y Catherine Millet.

Mi reconocimiento debería de extenderse, sin duda, a aquellos historiadores y teóricos cuyo pensamiento ha sido fundamental en el momento de establecer las pautas del libro y, en general, el discurso de la posmodernidad. Me refiero a Douglas Crimp, Benjamín Buchloh, Rosalind Krauss, Thomas McEvelley y, en especial, a Hal Foster.

Mi sincero agradecimiento también a Carmen Criado de Alianza Editorial que desde un principio creyó en la viabilidad y oportunidad de un libro de estas características y a aquellos que, como Ricardo Artola, Andrés Laína y Cristina Castrillo, en el transcurso de los largos años de gestación y trabajo de la obra han comprendido y aceptado las dificultades y retrasos que implicaba un trabajo de estas características haciendo posible su publicación.

Finalmente, tan sólo citar la infinita paciencia, comprensión, constante ayuda y opiniones que he recibido de Joan en el largo proceso de gestación del libro.

Barcelona, septiembre de 1999
Anna Maria Guasch

Prefacio

Los estudios sobre el arte que genéricamente llamamos contemporáneo —aunque nos referimos más en concreto al de las últimas décadas del siglo xx— responden por lo común al calificativo de «literatura caliente», a una literatura generada al filo de los acontecimientos epocales, desde las exposiciones de tesis hasta la propia trayectoria creativa e individual de los artistas. Los catálogos, las monografías, los artículos de reflexión, los ensayos sobre la modernidad o la posmodernidad, las críticas de prensa, los *readings* o textos de edición, etc., configuran un campo de estudio —y, a la vez, un método de análisis— fragmentario, en el que el concepto de historia, entendida aunque sólo sea como voluntad de visión global de un fenómeno, suele estar ausente.

La coartada, con todo, está servida por el propio sentido que habitualmente se da a la historia. El mosaico de informaciones, reflexiones, crónicas, visiones... que configuran el sustrato teórico sobre el que se debate el arte último, sustrato, a pesar de su extensión, puntual, poco esclarecedor y, lógicamente, no conclusivo, es consecuencia de que su sujeto y su objeto pertenecen a un mismo tiempo, impidiendo, por tanto, la perspectiva histórica que se cree necesaria para que un período o fenómeno sea abordado científicamente con unas ciertas garantías de objetividad y rigor.

Y paradójicamente esa coetaneidad fragmentada y no historiada, tan sólo reflexionada o criticada, tiene como consecuencia el alejamiento de una parte del público —término este ciertamente poco apropiado para aplicarlo al arte actual— de la creación artística de su época. Este público no reconoce como suyo el arte de su época, actitud de la que deriva el rechazo o cuando no una cierta acusación de ininteligibilidad, opacidad discursiva y dispersión.

Con *El arte último del siglo xx* hemos pretendido poner un grano de arena a la reconducción de este problema. Nuestro empeño ha sido el de historiar el arte de nuestro tiempo —fundamental, aunque no exclusivamente, el arte europeo y norteamericano que abarca desde 1968 hasta 1995—, arte que suele entenderse como territorio exclusivo de la crítica y/o del ensayo. Lo hemos hecho al margen de toda retórica y veleidad tautológicas, renunciando, en principio, a la gratificante, por subjetiva y rica en registros, posibilidad de interpretar —proceso, por otra parte, no

reñido con el histórico—, y dando prioridad a sopesadas, globales y «desapasionadas» (todo lo contrario, pues, de lo que reclamaba Baudelaire) visiones de conjunto, sin olvidar que, en arte, los conjuntos sólo existen si existen sus elementos, es decir, los artistas.

Hemos dado prioridad a unas cuestiones por encima de otras, pero no hemos renunciado totalmente a éstas. Cualquier estudio sobre el arte coetáneo ha de partir de lo que es la esencia de la crítica; esto es, el contacto directo con la obra y con su autor —la presencia del autor, no de la obra, en cualquier caso necesaria, es la que en ocasiones se ha tomado como frontera entre la crítica y la historia¹— y también de la teoría generadora o generada por el fenómeno artístico. Tal como ya expusimos en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995* (Barcelona, 1997), nuestra aproximación histórica al arte último no prescinde en ningún momento de nuestra experiencia y nuestro trabajo en el campo de la crítica de arte, ni de la reflexión teórica sobre el arte, que, por otra parte, en las últimas décadas ha generado ricas y sugestivas corrientes de pensamiento que abarcan desde el formalismo de Greenberg, al posestructuralismo de Barthes, pasando por el psicoanálisis de Lacan y la deconstrucción de Derrida.

Y en parte este doble anclaje es lo que nos ha permitido ordenar, sistematizar, seleccionar, jerarquizar y, sobre todo, dar sentido al disperso y abundantísimo material documental —entiéndase esta expresión en su acepción más amplia— generado por el arte de las últimas décadas sin caer en las redes de la historia positivista o de la historia crónica. Hablando con terminología epocal diríamos que nuestra historia del arte último es una historia de la creación, de los creadores-artistas (el artista como autor y la obra como un todo estético y simbólico), una historia del entorno y de la recepción, del «mundo del arte», ese conglomerado en el que lo social se aúna con lo conceptual y mediático, y en el que las obras de arte son exhibidas, contempladas y criticadas (de ahí la importancia que hemos dado a las exposiciones entendidas en tanto que ecosistemas, así como a la recepción crítica de éstas dentro del ámbito de la industria cultural), y una historia del discurso, de la base teórica que anima el diálogo entre lo legible y lo visible buscando la profunda significación del gesto artístico.

En la voluntad de no hacer una crónica de lo sucedido en el arte en las tres últimas décadas, sino de comprenderlo e identificarlo, ha sido fundamental la lección que dio Danto al sentirse impelido a explicar y dar sentido a las Cajas Brillo de Warhol que descubrió en una exposición de la galería Stable de Nueva York en 1964. Para Danto, y para nosotros, para llegar a captar el sentido de la obra de arte es imprescindible crear un telón de fondo teórico, una base de información cultural, una atmósfera de teoría artística en la que se pronuncien los discursos significantes. Las obras de arte han de entenderse como objetos significantes referidos a otros objetos, lo cual acorta las distancias entre las intenciones del artista y el público: «Ver algo como arte requiere algo más que el ojo no puede percibir, una atmósfera de teoría ar-

¹ Al respecto no es malo recordar que Enrique Lafuente Ferrari en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte* (Madrid, 1951; citamos por la edición publicada por el Instituto de España, Madrid, 1985, p. 29), denunciaba la «distancia sideral entre el mundo de los artistas y el círculo universitario en el que se forman los cultivadores de la historia».

tística, un conocimiento de la historia del arte, un trabajo de sentido mediatizado por la inmersión en un sistema de referencias múltiples y complejas, una cultura, una atmósfera teórica»².

Con estos presupuestos de partida y tomando invariablemente el criterio cronológico como eje vertebrador del discurso histórico, he dividido el libro en seis partes y veintiún capítulos que corresponden a los siguientes períodos cronológicos: 1968-1975, 1975-1979, 1980-1985, 1985-1990 y 1985-1995. No todas las partes ni los capítulos que integran el libro presentan una misma estructuración interna, ni se trata con la misma intensidad el *corpus* teórico, las aportaciones de los artistas o el entramado social. Cada momento impone un sentido histórico distinto. No es lo mismo, por ejemplo, abordar los últimos episodios del arte de la modernidad que penetrar en los intersticios de la posmodernidad recorrida por cambiantes discursos teóricos y arraigada en una realidad múltiple y calidoscópica en la que cualquier artefacto, como afirma Dickie³, puede llegar a ser obra de arte si hay un consenso en el mundo del arte de que lo sea.

Ese consenso es el que en muchos casos nos ha servido de argumento justificativo a la hora de primar el trabajo de un determinado artista o de excluir a otros, aunque, por lo común lo que ha acabado dominando en el proceso electivo, ha sido una concepción propia de los hechos artísticos. De ahí, por ejemplo, el singular protagonismo que hemos conferido a un artista como Beuys que consideramos uno de los creadores claves de la segunda mitad del siglo XX; de ahí también nuestro énfasis en hacer un seguimiento amplio del arte norteamericano, que algunos quizá entenderán excesivo respecto al arte europeo, incluyendo en éste al español⁴.

El discurso histórico del libro se inicia en el punto de inflexión de la modernidad o el del inicio de la llamada posmodernidad: en el más que simbólico 1968, año que si bien en Estados Unidos supuso principalmente en lo artístico el fin de la hegemonía minimalista y, por tanto, del dogma formalista, en Europa significó la eclosión de la revolución sociocultural que generó situaciones de activismo como el situacionismo y el arte social y propició el empobrecimiento de las prácticas artísticas objetuales.

En la primera parte del libro, *De la forma a la idea. La desmaterialización de la obra de arte (1968-1975)*, se analizan aquellas manifestaciones artísticas, desde la abstracción excéntrica, la antifорма, el arte de la tierra, el arte del cuerpo y la performance hasta el arte povera, la escultura social y el arte conceptual, que desarrollaron el embrión procesual germinado en el seno del propio minimalismo y que supu-

² Véase Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991, y *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Nueva York, Farrar-Strauss-Giroux, 1992.

³ Para George Dickie, todo artefacto se convierte en obra de arte en tanto que recibe el *status* de candidata de tal por una o varias personas en nombre de una institución social llamada «mundo del arte». Véase George Dickie, *The Art Circle. A Theory of Art*, Nueva York, Haven Publishing Corporation, 1984.

⁴ Al respecto hemos intentado huir de una visión local del arte español. El mismo, excepto en aportaciones individuales, aparece reunido en el capítulo, «El arte español en la era del entusiasmo», momento en que el arte español se equipara con las manifestaciones internacionales del momento. Vale decir también que estamos preparando un amplio estudio del arte español de la segunda mitad del siglo XX que subsanará las posibles lagunas que un público español pueda hallar en el presente volumen.

sieron el denostadamente teatralizante para algunos⁵ desplazamiento del interés de realización del objeto hacia el proyecto operativo de éste. Este período que abarca desde el posminimalismo o minimalismo tardío hasta el triunfo de la idea —período, por otra parte, ejemplarmente documentado por Lucy R. Lippard en *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*⁶— supuso, a la vez que una re-apropiación crítica de lo moderno, la primera negación de la modernidad, al menos tal como era entendida por uno de sus máximos apologistas, el crítico de arte Clement Greenberg⁷ que en su proyecto formalista defendía los conceptos de pureza, calidad y autonomía del medio expresivo.

Tras esta etapa que tiene su punto y final en el arte conceptual, en su segunda parte, *El retorno y la reafirmación de la pintura (1975-1979)*, el libro plantea la cuestión del pluralismo disperso e híbrido⁸, condición esta que afecta tanto a la creación artística como al modelo de artista e incluso al de crítico. Según Hal Foster⁹, son dos los factores a través de los que se puede diagnosticar una situación de pluralismo. El primero de ellos es el hecho de que el mercado considere y perciba el arte como una inversión, hecho que propicia una vuelta conservadora a los valores establecidos, esto es, a la pintura en tanto que arte «atemporal» que vigoriza un mercado asfixiado por los modos efímeros del arte específico —arte de la tierra— procesual y conceptual. El otro factor es la profusión y multiplicación de maneras artísticas que garantizan la vitalidad de este floreciente mercado. Son los dos factores que se concretan en la variedad y diversidad de estilos o -ismos de los años setenta, desde el hiperrealismo a la New Image Painting pasando por las tendencias de la Pattern Painting, la Bad Painting o la europea de Supports-Surfaces, variedad y diversidad caracterizadas por una vuelta a la especificidad de la pintura, y poco proclives, si exceptuamos del proceso el discurso fenomenológico y marxista —al menos en sus raíces— de M. Pleyne, de alimentar cualquier teoría o pensamiento críticos.

Con la New Image Painting, una de las últimas propuestas de la modernidad pictórica alejada de las rigideces, la asepsia, el reduccionismo y el intelectualismo de tradición minimalista y conceptual, el libro analiza dos importantes momentos del arte último: el de *La posmodernidad cálida en Europa (1980-1985)* y el *La posmodernidad en Estados Unidos (1980-1985)*, en los que se plantea la primera posmodernidad como negación de algunos aspectos —no todos— de la modernidad de las vanguardias (la actitud universalizadora y totalizante de la vanguardia, el racionalismo, la idea de progreso, la mirada puesta en el futuro, el pensamiento lineal, el darwinismo lingüístico, la obsesión de lo nuevo, etc.)¹⁰ y se abordan sus distintos episodios definidos

⁵ Michael Fried, «Art and Objecthood», en *Artforum*, junio de 1967, pp. 12-23.

⁶ Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger Publishers, 1973.

⁷ Clement Greenberg, «Modernist Painting», en *Arts Yearbook*, 4, 1961, pp. 103-104, y «Modern and Post-Modern», *Arts Magazine*, febrero de 1980, p. 65.

⁸ Véase Corinne Robins, *The Pluralist Era: American Art 1968-1981*, Nueva York, Harper & Row, 1984.

⁹ Hal Foster, «Against Pluralism», en *Recondings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, pp. 13-32 [ed. cast.: *Contra el pluralismo*, vol. 186, Valencia, Ediciones Epísteme, 1998, p. 3].

¹⁰ «La conciencia posmoderna —afirma Jameson— nos permite ahora reinterpretar la gran aventura de lo nuevo y la tradición moderna, sin considerar a esta última como una clase de cinta transportadora histórica.» Véase Fredric Jameson, *El postmodernismo y lo visual*, vol. 153, Valencia, Ediciones Epísteme, 1997, p. 13.

por los expresionismos cálidos de principios de la década de los ochenta. Sin el fetichismo de lo nuevo, la obsesión narrativa por el futuro o la fascinación por la teoría, las prácticas artísticas neoexpresionistas no sólo pretendieron, retornando en buena medida a la pintura y también, en parte, a la escultura, devolver la producción artística a la desinteresada actividad estética de tradición burguesa, sino manifestar una nueva actitud ante la historia, una actitud que reclamó para el artista su derecho a ser libre, de «vagar en el tiempo, la cultura y la metáfora»¹¹, y volver la vista al pasado sin la exigencia del presente.

Este particular «regreso a la historia» que especifica la actitud creativa de los neoexpresionismos cálidos de la primera mitad de los años ochenta reivindica la cita, que en ocasiones deriva en pastiche en tanto en cuanto no asume el contexto de la historia y, en contrapartida, exalta el yo que tiende a refugiarse paradójicamente en un lugar liberado de la historia y de toda actitud de compromiso político. Es la subjetividad potenciadora del aura, reivindicadora del placer y, tal como afirma Foster, de una cierta promiscuidad que hace válido el lema *less is bore*¹², la que late en la obra de los artistas del neoexpresionismo alemán y de la transvanguardia, los cuales, al igual que los norteamericanos (caso Schnabel), tomaron la citación y el *genius loci* como principales instrumentos —y motivos— creativos. Un análisis de la particular figuración neoexpresionista francesa y del arte español de la era del entusiasmo, cierra el estudio de esta primera posmodernidad en la que el «pensamiento débil» corre a la par con el eclecticismo histórico que recicla sin pudor los estilos viejos y nuevos, el arte elevado y el *kitsch* en aras de lo visible y del ilusionismo. Es una posmodernidad sometida también a debate, calificada por algunos como neoconservadora¹³, como un movimiento retrógrado y autoritarista, una «regresión» comparable a la vuelta al orden de los años veinte¹⁴.

Enlazando con el capítulo dedicado al apropiacionismo neoyorquino que tuvo en la exposición *Pictures* su baluarte, en Douglas Crimp a uno de sus más destacados artífices y que supuso la redefinición de modos de expresión creativa como el filme, la fotografía, el vídeo y la performance, la quinta parte del libro, *La posmodernidad fría en Europa y Estados Unidos (1985-1990)*, plantea la que se puede llamar segunda posmodernidad, aquella en la que la realidad, ya liberada de todo ilusionismo, aparece «cubierta» por capas de simulacro, esto es, la posmodernidad en la que lo real es ahogado y reprimido por el pensamiento posestructuralista de los teóricos franceses. A partir, entre otros, del discurso de la «muerte metafórica del autor» de Barthes y de la teoría del simulacro sustentada en los conceptos de hiperrealidad, seducción y sistema *commodity* de Baudrillard, se analiza el proceso por el que, más que un retorno a la representación, se procede a una crítica de ésta. A este cambio de paradigma, que

¹¹ Edit deAk, «A Chameleon in a State of Grace», en *Artforum*, febrero de 1981, p. 40. Citado por Hal Foster, *Contra el pluralismo*, pp. 5 y 22.

¹² Hal Foster, «(Post) Modern Polemics», en *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington, Port Townsend, Bay Press, 1985, pp. 121-138 [ed. cast.: «Polémicas (post) modernas», en Josep Picó (ed.), *Moderidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 249-262].

¹³ Hal Foster, «(Post) Modern Polemics», art. cit., p. 125.

¹⁴ Benjamin H. D. Buchloh, «Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting», en *October*, 16, verano de 1981, p. 52.

coincidió con un enfriamiento de los procesos creativos y con la irrupción de una actitud inexpressionista, contribuyeron sin duda una gran diversidad de factores entre los que no son los menos importantes una enésima recuperación del Duchamp de los *ready mades*, la también revisión del Warhol que en las serigrafías de las Sopas Campbell y de las Cajas Brillo se enfrentó con los conceptos de originalidad y aura, la vuelta a la fotografía crítica a la noción de representación y la recuperación, aberrante desde la perspectiva de la modernidad, de la alegoría.

En este momento en el que el arte renuncia a la subjetividad y a la potencialidad expresiva del «yo» y vuelve la mirada —la influencia de Benjamin es clara— al mundo de la reproducción, hay que situar la emergencia de los movimientos neos, desde la neobjetística al neobarroco, pasando por la neoabstracción, el neogeo o el neoconceptual que, amparados ciertamente por el pensamiento posestructuralista de Barthes, pero también por el de Baudrillard y por el deconstructivista de Derrida, ponen en cuestión el contenido de verdad de la representación visual.

En su sexta y última parte, *La mirada múltiple a la realidad (1985-1995)*, el libro estudia algunos de los episodios del arte enfrentado al universo de los simulacros y potenciador de un nuevo retorno a lo real, a una realidad múltiple y heterodoxa, que tanto refleja los acontecimientos sociales y prácticas críticas como se interesa por territorios conflictivos como el cuerpo, la sexualidad, el género o lo multicultural, etc. Tras examinar el posmodernismo activista y alternativo deudor de la concepción benjaminiana del «autor como productor», se abordan las prácticas corporales sobre las que se proyectan discursos desarrollados a partir de las propuestas del psicoanálisis de Lacan, de lo abyecto de Kristeva y de lo informe de Bataille. Un cuerpo presentado sin velos encubridores, sin imágenes pantalla, sin escenografías protectoras, lo cual nos lleva, al decir de Foster, a un discurso en el que la realidad ya no es entendida como efecto de la representación, sino como un acontecimiento de trauma¹⁵ y, en último término, al discurso de la herida y de la *wound culture*¹⁶.

El desplazamiento hacia la mirada del otro diverso —tanto el otro sexual como el étnico o racial— es el hilo conductor de los dos últimos capítulos. En el primero de ellos, el análisis de la noción de género, con la consiguiente revaluación de los llamados *Gender Studies*, los *Cultural Studies*, los *Feminist, Gay*, y los *Lesbian y Queer Studies*, se lleva a cabo a partir de una relectura del pensamiento de Jacques Lacan, Michel Foucault, Simone de Beauvoir y Julia Kristeva. Se plantea desde el feminismo esencialista basado en los conceptos de diferencia e identidad hasta el feminismo posestructuralista, que pone el acento en el discurso crítico y en una feminidad establecida al margen del cuerpo de la artista, sin excluir, en el marco de los discursos de la disidencia, las cuestiones del «otro» masculino, a partir de la identidad masculina homosexual.

El multiculturalismo se aborda considerando las relaciones que se dan entre las estructuras dominantes y los márgenes, y la emergencia del arte de las culturas coloni-

¹⁵ Véase Foster, «The Return of the Real», en *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1996, pp. 127-170.

¹⁶ Véase también Mark Seltzer, «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere», en *October*, 80, primavera de 1997, pp. 3-26.

zadas, de las minorías y de las áreas periféricas. Con la llegada del «otro» múltiple y transgresor en el dominio del *mainstream* occidental se producen interesantes fenómenos sólo apuntados en el libro como el de la desterritorialización, el nuevo internacionalismo, la globalización, etc., que fomentan el surgir de las manifestaciones de las culturas afroamericana, negra, latinoamericana, nativa norteamericana, chicana, oriental, etc., a la vez que su progresiva integración en lo que se ha dado en llamar la «escena multicultural». En esta deconstrucción del centralismo moderno, las teorías de Ricoeur, Foucault, y Vattimo, entre otros, asientan la trama argumental sobre la que descansan las aportaciones de McEvelley, Foster, Bhabha y Enwezor, interesados, especialmente los dos últimos, en los estudios sobre diferencia étnica, colonización cultural y discriminaciones raciales en el territorio del arte. Con el multiculturalismo culmina en cierta medida esta fase de retorno a la realidad calidoscópica, que muestra, al decir de Jameson¹⁷, la democratización pluralizante de la posmodernidad, es decir no sólo su compromiso con lo étnico y con el feminismo, sino su antiautoritarismo, su antielitismo, y también, pero menos, su anarquismo.

Con *El arte último del siglo XX* hemos intentado, pues, realizar un ejercicio de exégesis respecto a nuestro arte más cercano en el tiempo, siendo en todo momento conscientes de los riesgos que supone —de ahí el que hayamos decidido cerrar nuestra periodización en 1995— el análisis de un presente cultural sometido a una dialéctica de cambio de difícil comprensión y sistematización. Lo hemos hecho con la voluntad de solventar el desfase, cuando no desamor, que existe entre la actividad creativa de los artistas comprometidos con lo actual, los esfuerzos de museos, galerías y centros de arte en presentar el producto de esa actividad a través de exposiciones, simposios, etc., y la capacidad receptora de un público interesado, qué duda cabe, pero que no siempre dispone de los instrumentos necesarios para abordar, comprender y, sobre todo, sintonizar con la pluralidad y complejidad de la creación artística coetánea. Esperamos que este ejercicio de exégesis sea útil para ese público, útil en el sentido que da el recuperado y controvertido Nietzsche al saber a la utilidad del saber que se pone al servicio de la vida y de la acción¹⁸.

¹⁷ F. Jameson, *El postmodernismo y lo visual*, ob. cit., p. 13.

¹⁸ F. Nietzsche, «Sobre la utilidad y la desventaja de la ciencia histórica para la vida» (1873). En especial cuando afirma: «Odio todo cuanto me instruye sin aumentar o fortalecer directamente mi actividad.» O cuando afirma: «Necesitamos la historia, no cabe duda, pero la necesitamos por razones diferentes de aquellas por las que la necesitan los ociosos del jardín del conocimiento. (...) La necesitamos para la vida y la acción. (...) Sólo queremos servir a la historia en la medida en que la historia sirve a la vida: porque es posible apreciar el estudio de la historia hasta tal punto que la vida se vuelva raquítica y degenerada.»

PRIMERA PARTE

DE LA FORMA A LA IDEA

LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

1968-1975

Capítulo primero

La contestación al arte minimal

El minimalismo¹ fue la tendencia escultórica predominante en Estados Unidos y en el ámbito artístico anglosajón desde mediados de la década de los sesenta hasta finales de ésta, una tendencia que para algunos críticos como Barbara Rose² debía entenderse como reacción a la subjetividad, los contenidos emocionales y los excesos pictóricos del expresionismo abstracto, y situarse, aún en sus divergencias, en la línea del trabajo valorador del color, la composición y la escala de Kenneth Noland, Ellsworth Kelly y Jules Olinski.

El principio de la economía de medios derivado de la ecuación propuesta por Mies van der Rohe: «less is more» (menos = más), así como de la máxima de Carl Andre: «una mayor autonomía de medios presupone un más elevado fin», y concretado en la voluntad de conseguir un máximo orden con los mínimos elementos significativos, fue lo que llevó al escultor Donald Judd³ a definir el objeto minimal como un «objeto específico» con capacidad de no significar nada y de estar desnudo de toda organización interna de signos y formas.

El uso de estructuras geométricas tridimensionales, estables y primarias, resueltas con materiales y colores industriales hizo que los escultores minimalistas fuesen considerados herederos de la tradición europea cubista, neoplasticista y constructivista. Sin embargo y a diferencia, por ejemplo, de la escultura formalista de las primeras décadas de siglo, la minimalista, en su antiilusionismo y literalidad, rechazó

¹ El término Minimal Art fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim en 1965 para designar una clase de objetos de contenido mínimo, derivados de una fuente no artística, fuese la naturaleza o la industria. Como paradigmas de tales objetos R. Wollheim citaba desde los *ready mades* no asistidos de Duchamp hasta las pinturas de Ad Reinhardt y algunas *combine paintings* de Robert Rauschenberg. Véase Richard Wollheim, «Minimal Art», en *Arts Magazine*, enero de 1965, pp. 26-32. Recogido por Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968, pp. 387-399. (Reeditado en 1995, University of California Press) [ed. cast.: «Minimal Art», en *Minimal Art*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2 febrero-13 abril de 1996, pp. 23-32].

² B. Rose, «ABC Arts», en *Art in America*, octubre-noviembre de 1965, pp. 57-69 [ed. cast.: «ABC Art», en *Minimal Art* (cat. exp.), pp. 33-47].

³ Donald Judd, «Specific Objects», en *Arts Yearbook*, 8, 1965. Recogido en D. Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975 [ed. cast.: «Objetos específicos», en *Minimal Art* (cat. exp.), pp. 13-22].