

La posmodernidad en el arte

Jordi Alberich Pascual

PID_00197858



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción.....	5
Objetivos.....	7
1. La emergencia de la condición posmoderna.....	9
2. Nihilismo en acción, fin de la modernidad y <i>pensiero debole</i>	12
3. Posmodernidad, o la lógica cultural del capitalismo tardío..	17
4. Lógica de la simulación y crisis de lo real.....	21
5. Los mitos de la modernidad cultural.....	26
Bibliografía.....	31

Introducción

La irrupción de la posmodernidad

En los años ochenta del siglo XX ve la luz una larga serie de publicaciones editoriales y manifestaciones culturales que testimonian la irrupción de un nuevo debate central en la escena cultural contemporánea: la posmodernidad.

Por citar solo algunos de los títulos más significativos (que a continuación trataremos con más detalle), aparecen editados con muy pocos años de diferencia *La condition postmoderne* (Lyotard, 1979), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Foster, 1983), *L'ère du vide* (Lipovetsky, 1983), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Jameson, 1984), *La fine della modernità* (Vattimo, 1985), así como abundantes números monográficos dedicados a la cuestión, debate e incluso polémica de la posmodernidad en las más variadas revistas culturales (y referenciamos ahora solo los del ámbito hispano): *Zona Abierta* (1984) *Cuadernos del Norte* (1986), *Tekné* (1986) o *Revista de Occidente* (1986), entre muchas otras.

El debate en torno a la posmodernidad en el seno de la comunidad artística y teórica internacional, con un gran dominio y presencia, así como su vitalidad y validez como emblema, condición o estilo de la realidad cultural que se abre con la segunda mitad del siglo XX en las sociedades postindustriales, se extiende durante gran parte de los ochenta y los noventa.

Sin embargo, la definición de este debate sobre la vigencia o el agotamiento contemporáneo del proyecto moderno y la caracterización de las posiciones enfrentadas resultan completamente problemáticas. A continuación os ofrecemos una propuesta de clarificación conceptual a partir de cinco autores clave en la definición del escenario teórico y estético posmoderno, con el objetivo de aclarar los campos problemáticos de conocimiento que articulan su pensamiento:

- 1) Jean-François Lyotard y la emergencia de la condición posmoderna;
- 2) nihilismo, fin de la modernidad y pensamiento débil en Gianni Vattimo;
- 3) la posmodernidad como lógica cultural del capitalismo tardío según Fredric Jameson;
- 4) la lógica de la simulación y la crisis de lo real en Jean Baudrillard, y

5) la originalidad de la vanguardia como mito modernista según Rosalind Krauss.

La estructuración del presente módulo a partir de estos cinco autores nos permitirá dar cabida a una decena más de autores e ideas clave afines (Charles Newman y el aura posmoderna, el fin de la teoría del arte según Victor Burgin, el aligeramiento estético de la arquitectura posmoderna según Charles Jencks o la era del vacío en Gilles Lipovetsky, entre otros ítems y autores aclaratorios) para tratar de mostrar los nexos discursivos de todo tipo que se establecen entre teoría y práctica artística a raíz de la irrupción de la posmodernidad en todas las artes coetáneas.

Objetivos

Una vez trabajado y estudiado este módulo didáctico, los estudiantes deben alcanzar los objetivos siguientes:

- 1.** Caracterizar la posmodernidad como eje discursivo clave para la comprensión del arte y del pensamiento artístico y estético contemporáneo.
- 2.** Facilitar la urbanización conceptual de los autores y de los textos estéticos y teóricos más significativos en el paradigma posmoderno.
- 3.** Establecer un diálogo interdisciplinar entre los autores y autoras, las obras de arte significativas y los textos teóricos más influyentes afines a la sensibilidad posmoderna.
- 4.** Permitir la comprensión crítica del conjunto del abanico conceptual posmoderno como semilla discursiva de nuevas tendencias estéticas posteriores.

1. La emergencia de la condición posmoderna

En el año 1979, Jean-François Lyotard publica *La condition postmoderne*, un informe sobre el saber en las sociedades más desarrolladas, propuesto al Conseil des Universités del Gobierno de Quebec a petición de su presidente. Con el tiempo, este breve texto se convertiría en la marca de inicio de un debate de amplia repercusión en el mundo contemporáneo sobre el fin de la modernidad y el acceso a una nueva era postindustrial en la que la sensibilidad dominante sería ya posmoderna. Los autores más representativos de cada una de las disciplinas culturales fueron tomando posiciones en este debate durante la década de los ochenta y parte de los noventa del siglo pasado.

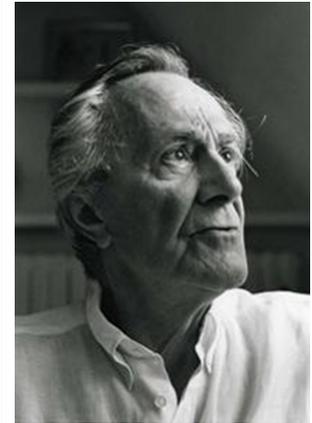
A pesar de que el término *posmodernidad* ya se había utilizado anteriormente en el seno de territorios discursivos específicos como el de la teoría literaria o la arquitectura, corresponde al texto de Lyotard el mérito de su definición y establecimiento como término genérico e interdisciplinar clave para explicar los cambios experimentados desde el fin de siglo en el mundo industrializado y reflexionar sobre ellos, y también sobre cómo transforman el estatuto del conocimiento en sus sociedades. Tales cambios inciden en las reglas del juego establecidas en la ciencia, la literatura y las artes de tal modo que afectan a su propia legitimidad.

El conjunto de amplias transformaciones que caracterizan el siglo XX, y entre todas ellas muy especialmente la creciente informatización de la sociedad, implican para Lyotard una transformación determinante de la definición moderna del saber. A partir de los años cincuenta, las actividades predominantes pasan de ser las de producción y consumo de bienes a la creación y difusión de información y servicios, hasta el punto de que la información alcanza el papel de principal fuerza de producción.

El nacimiento de la nueva era postindustrial comporta según Lyotard el acceso a una nueva era cultural, la posmodernidad, cuyos signos de identidad dominantes son:

- a) la atención a las diferencias,
- b) un creciente relativismo cultural y epistemológico y, fundamentalmente:
- c) la pérdida de fortaleza de los grandes relatos –metarrelatos– modernos.

Jean-François Lyotard



Jean-François Lyotard (Versailles, 1924 - París, 1998). Filósofo francés, asociado al postestructuralismo, fue miembro destacado de Socialisme ou Barbarie ('socialismo o barbarie') y, más tarde, de Pouvoir Ouvrier ('poder obrero'), ambos grupos destacados en el pensamiento crítico europeo de izquierdas de los años cincuenta y sesenta. Alcanzó la celebridad intelectual a raíz de su conceptualización del posmodernismo cultural a lo largo de los años ochenta del siglo XX.

Según este pensador, esta deslegitimación que se diagnostica para los metarrelatos que han marcado la modernidad comportará la destrucción misma del proyecto moderno. En este sentido, **la noción de posmodernidad designa una posición de ruptura con respecto a la edad cultural precedente.**

“Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, liquidado. Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolos de ello. «Auschwitz» puede ser tomado por un nombre paradigmático para la no realización trágica de la modernidad”.

(Lyotard, 1996, pág. 30)

A lo largo de los años ochenta y noventa, en la adopción de la ruptura posmoderna o en el mantenimiento del discurso de la modernidad cultural, está en juego algo más que la victoria en un debate abstracto y teórico: el poder institucional (políticas culturales, conservadurías, direcciones museísticas, mercado del arte) en manos y al alcance de los representantes de un territorio discursivo u otro.

Desde el campo literario, **Charles Newman** señaló precisamente en *The Post-modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation* (1985) que el espíritu crítico de la posmodernidad con respecto a la modernidad tiene que ver, de hecho, con la domesticación y la asimilación que sufre la modernidad cultural en el siglo XX a causa de su institucionalización generalizada y de la contradicción que le comporta su triunfo: la pérdida de su radicalidad constitutiva original.

Ante la jerarquización y atención preferente por las formas de alta cultura (*high culture*) que dominaba la modernidad cultural oficializada, la posmodernidad se caracteriza por una sensibilidad plural abierta a las nuevas formas culturales postindustriales –cine, televisión o música rock, entre muchas otras–, fruto de su condición heterotópica. Esta condición se manifiesta en la multiplicidad de centros de poder y actividad, y da lugar a una aversión generalizada por toda forma de relato totalizante que pretenda imponer un papel hegemónico como criterio unívoco y director de la actividad cultural y de la representación social.

“El siglo XX ha presenciado dos revoluciones diferentes en el ámbito de la cultura. La primera sería una revolución real en la que la innovación y experimentación barrieron la actividad artística y cultural de los países de Occidente, destruyendo antiguas certidumbres y politizando la actividad artística. La segunda revolución, menos dramática en apariencia pero mucho más importante y de mayor influencia en realidad, estaría formada por las universidades y otras instituciones culturales que han acaparado las diversas formas de modernidad, canonizando o popularizando sus obras y artistas, acabando con su carga política y encargándose del arduo trabajo de dirigir las y administrarlas [...] La resistencia de numerosas formas de la cultura postmoderna no es con el arte moderno *per se*, sino contra esta segunda revolución que ha asimilado e institucionalizado la modernidad”.

(Newman, 1985, pág. 27)

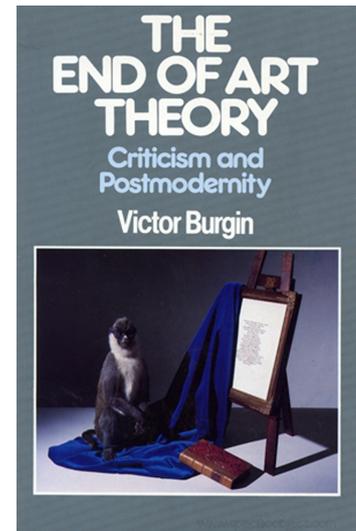
Victor Burgin (Sheffield, 1941), una de las voces más significativas del frente posmoderno en teoría del arte y de la fotografía, recoge en *The End of Art Theory* (1986) la traslación que efectúa del análisis llevado a cabo por Jean-François Lyotard sobre la sociedad postindustrial al ámbito artístico. Según Burgin, la teoría del arte, aquella disciplina propiamente moderna que junto con la estética legitima la serie de prácticas artísticas en la época moderna, fundamentaba su propia existencia en el mantenimiento de dos grandes relatos de legitimación discursiva: el del arte para el pueblo, propio del realismo socialista, y el del arte por el arte, propio de las sociedades burguesas occidentales.

Según Lyotard, el fin de los grandes relatos y la crisis de la legitimación de estos sobre sus objetos de estudio suponen el surgimiento en el seno del ámbito artístico de discursos locales, alternativos, críticos y, en definitiva, de narrativas fundamentadas en el sentido común, que deben permanecer siempre en un proceso de reescritura y revisión:

“Lo nuevo, y lo que cuenta en una perspectiva política posmoderna, es el rechazo y oposición a cualquier filosofía o estrategia de la totalidad [...] Con la deslegitimación de los grandes relatos del arte, este tiene ahora la opción de operar con relatos locales, relatos que no pueden ser asumidos como siempre inmóviles, sino que tienen que estar continuamente en proceso de escritura y revisión”.

(Burgin, 1986, pág. 166)

El fin de la teoría del arte según Burgin se corresponde así con un fin de los grandes relatos modernos sobre el arte.



Portada de la edición original (1986) de *The End of Art Theory*, de Victor Burgin, en MacMillan Publishers.

2. Nihilismo en acción, fin de la modernidad y *pensiero debole*

Una de las consignas asociadas a las posiciones posmodernas de mayor difusión será la expresión *pensiero debole* ('pensamiento débil'). Planteada inicialmente en clave descriptiva por **Gianni Vattimo**, después será empleada de forma habitual con voluntad crítica (cuando no peyorativa) contra el propio conjunto del pensamiento y las teorías posmodernas.

En *El fin de la modernidad* (1985), Vattimo argumenta que la crítica a la modernidad que la posmodernidad hará suya se origina de hecho en el seno de la propia modernidad. Presentada desde sus inicios como proceso de emancipación de la sociedad en sus dos vertientes hegemónicas (burguesa/ilustrada y crítica/marxista), Vattimo destaca que el proceso racionalista de la modernidad presenta en su interior una tercera vía antirracionalista que subraya el peso de cuestiones dejadas al margen en la institucionalización a lo largo del siglo XIX y primera mitad del siglo XX de la cultura moderna: vitalismo, decadentismo, nihilismo.

Como discurso, época o dimensión histórica, la modernidad –nos recuerda Vattimo– queda lejos de presentar un corpus unitario, homogéneo o monolítico. Ya sea como rostros, ejes o corrientes internas, la suya es una definición poliédrica, que se constituye como tal desde la diferencia interior, desde un diálogo negativo y contradictorio de los elementos que la conforman.

Según Gianni Vattimo, la crítica a la modernidad que la posmodernidad hará suya se origina de hecho en el seno de la propia modernidad.

Una de estas caras que nos presenta es la de su anverso, una modernidad "otra", contraria a su definición dominante –sea en su vertiente positivista o bien en la crítica materialista– como época de la novedad y de superación. Es esta una modernidad que se presenta desde la duda y el reconocimiento de las flaquezas y debilidades de la razón.

En esta modernidad escéptica frente a la razón y al resto de los valores fundadores de sí misma –verdad, progreso, crítica, Dios–, el pensamiento de Friedrich Nietzsche, con el conjunto de su obra filosófica, juega un papel determinante.

Gianni Vattimo



Gianni Vattimo (Turín, 1936-). Alumno y discípulo de Hans-Georg Gadamer y profesor de Estética en la Universidad de Turín desde 1964, el conjunto de su pensamiento se articula en torno a la elaboración de una ontología hermenéutica. La suya es una de las voces centrales en el ámbito del pensamiento estético continental asociadas a posiciones posmodernas.

La contemplación y estudio del acceso a un nuevo régimen discursivo en la posmodernidad artística y cultural se iluminan desde la atención a la presencia latente de Nietzsche, así como a una cada vez mayor descreencia en relación con todos aquellos elementos atacados por este.

“El nihilismo está en acción y no se puede hacer un balance de él, pero se puede y se debe tratar de comprender en qué punto está, en qué nos incumbe y a qué decisiones y actitudes nos llama. Hoy comenzamos a poder ser nihilistas cabales”.

(Vattimo, 1985, pág. 145)

Estas palabras de Vattimo nos anuncian con rotundidad una de las interpretaciones dominantes de la posmodernidad: la de ser un momento de desempeño e implementación de la diagnosis efectuada por Nietzsche más de un siglo antes. Lo que en Nietzsche parecía ser un mero deseo de intenciones, un mero programa frustrado de diagnosis futura, se ve confirmado y ejemplificado en el seno de concepciones epistemológicas presentes con fuerza a finales del siglo XX.

De acuerdo con Vattimo, la posmodernidad representa así cierta consumación del nihilismo señalado por Nietzsche como enfermedad de la razón.

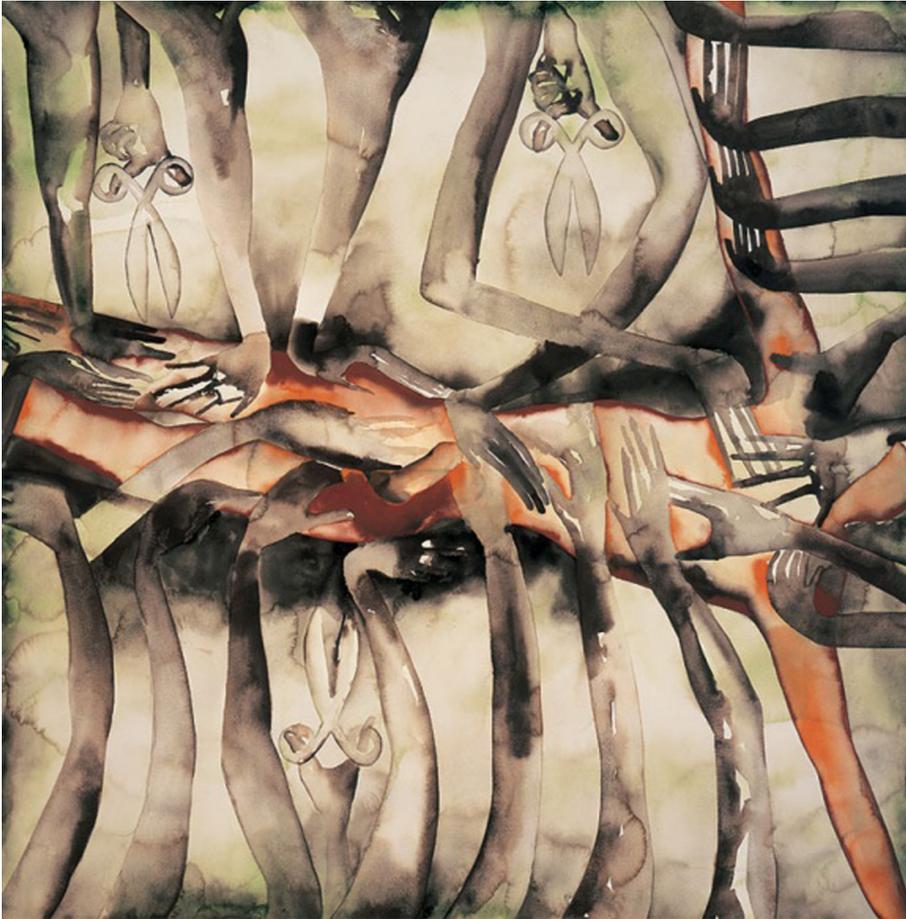
En dicha enfermedad, desde una autoconsciencia terminal, se elimina la posibilidad de toda observación objetiva al desplazarse el centro estabilizador sobre el cual descansaba la cultura occidental en el acceso predominante a una deriva significativa. Hoy, señalará Vattimo, somos hijos de este epigonismo, y la posmodernidad es su réplica. Ante la presencia dominante de las concepciones positivistas y marxistas dentro de la epistemología moderna, el pensamiento contemporáneo ya posmoderno permite su contemplación como el resurgimiento y predominio de la anterior vía escéptico-vitalista apadrinada por Nietzsche. Un pensamiento posmoderno escéptico frente a la posibilidad de algo verdaderamente nuevo, el acceso a –siguiendo a Nietzsche– una post-historia, una situación que proyecta su sombra sobre las categorías tradicionales dominantes históricamente desde una sensación de vacío predominante.

“Hoy se habla mucho de postmodernidad, es más, tanto se habla que casi ha llegado a convertirse en algo obligado distanciarse de este concepto, considerarlo una moda pasajera, declararlo un concepto superado... Pues bien, yo considero, al contrario, que el término *postmoderno* sí tiene sentido, y que tal sentido se enlaza con el hecho de que la sociedad en la que vivimos sea una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los *mass media* [...] Quizá se cumple en el mundo de los *mass media* una profecía de Nietzsche: el mundo verdadero, al final, se convierte en fábula. Si nos hacemos hoy una idea de la realidad, esta, en nuestra condición de existencia tardo-moderna, no puede ser entendida como el dato objetivo que está por debajo, o más allá de las imágenes que los *media* nos proporcionan. Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del contaminarse (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación central alguna, distribuyen los *media*”.

(Vattimo, 1989, pág. 81)

Tal y como indica Vattimo, el discurso y la cultura posmoderna se erigen sobre la conciencia de su pérdida de fundamentos sólidos, desde la crisis que afecta al planteamiento objetivizante sobre el cual se basaba la concepción discursiva moderna. Para los autores posmodernos, pensamiento y saber tienen que ser evaluados desde su contingencia y su arraigo contradictorio en la ideología que sostienen y en la que se sostienen.

Parable (1993), obra de Francesco Clemente.



Fuente: http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/transvanguardia/salas/francesco_clemente_parable.jpg

Transvanguardia

El movimiento pictórico denominado transvanguardia fue, a lo largo de los años ochenta del siglo pasado, un exponente destacado del gusto posmoderno por las artes plásticas. Su nombre, inventado por el crítico italiano Achille Bonito Oliva, hacía referencia a la heterogeneidad y el eclecticismo estético cambiantes que caracterizaron a sus representantes más destacados (Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, entre otros), carentes de un estilo firme y unívoco, ajenos al espíritu politizado de las vanguardias históricas. Más que representantes de una nueva vanguardia, a los autores transvanguardistas les gustaba probar y cambiar de estilo dentro de su propia trayectoria, desde un rechazo consciente hacia un compromiso estético estable.

No debemos sentir nostalgia de una realidad sólida, unitaria, estable, con autoridad. La serie de ítems que permiten caracterizar globalmente el pensamiento posmoderno (el desprecio por la construcción de nuevos grandes relatos, la asistematización como nota dominante, el relativismo epistemológico, la desideologización generalizada, el desarraigo de la tradición histórica o la comprensión de esta como baúl potencial de apropiaciones) razonan la conside-

ración efectiva como “pensamiento débil” (Vattimo y Rovatti, 1988) de un segmento representativo del pensamiento contemporáneo. Un pensamiento que empapa, además, la actividad artística coetánea:

“La transformación más radical que se ha producido entre los años setenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre arte y vida, se puede describir como el paso de la utopía a la heterotopía [...] que comporta como significado ontológico, el *aligerarse del ser*”.

(Vattimo, 1989, pág. 155)

Una disciplina cultural en la que se manifestará de forma emblemática a lo largo de los años ochenta este aligeramiento estético será, de acuerdo con **Charles Jencks**, la arquitectura posmoderna, en la que se corporiza con rotundidad el desfallecimiento del espíritu y del proyecto estético moderno: aparece presidida por el uso simultáneo de una base popular y de una base profesional, se fundamenta indistintamente en formas nuevas y en formas antiguas, empareja contrastes, hace uso de un doble código elitista/popular, realidad tecnológica / belleza convencional. El suyo es un lenguaje híbrido, que ya no persigue las razones modernas de autenticidad de los materiales, de coherencia lógica ni de honradez como eje rector de su actividad. En definitiva, se trata de una ampliación ecléctica del restrictivo campo estético propio de la cultura moderna.

New Castle House (1983), de Robert Venturi.



Un ejemplo emblemático del nuevo gusto híbrido y ecléctico asociado a la arquitectura reconocida como posmoderna según Charles Jencks.
Fuente: <http://www.flickrriver.com/photos/glenhsparky/4258002570/#large>

Algo similar define la literatura reconocida como posmoderna, definida por una realidad plural y compleja. La novela posmoderna se erige sobre la lucha entre realismo e irrealismo, forma y contenido, literatura pura frente a literatura comprometida, sin llegar a reconciliar ni resolver ninguna de las dicotomías planteadas. Desde una creencia en el agotamiento de la estética experimental,

innovadora y purista del modernismo literario, la literatura posmoderna se abre a una narrativa más ecléctica, que tiene ahora como representantes más claros a críticos y teóricos de la literatura, como **Ihab Hassan**.

En su pensamiento, en especial en *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971), se subraya de manera premonitoria la distancia entre la forma literaria moderna y las formas literarias (ya) posmodernas a partir de la oposición entre un espíritu formalista, disciplinar, purista –dominante en la primera– y un nuevo espíritu disyuntivo, desfigurador e intertextual –dominante en las segundas.

3. Posmodernidad, o la lógica cultural del capitalismo tardío

La amplia permeabilización del espíritu posmoderno en las más variadas órdenes y disciplinas culturales desde la década de los ochenta permitirá identificarlo como la lógica cultural de la era postindustrial.

Para Fredric Jameson, el “todo vale” posmoderno es la lógica cultural propia del capitalismo tardío, su implementación consecuyente.

El eclecticismo y el relativismo cultural posmoderno están vinculados a una nueva definición coherente de la esfera cultural dentro de la sociedad postindustrial. Y para Jameson, las condiciones de posibilidad de esta nueva era cultural posmoderna residen en:

- a) el internacionalismo (hoy lo llamaríamos globalización) que ve surgir,
- b) el predominio de las multinacionales por encima de los estados naciones, y
- c) el predominio del poder económico por encima del poder político.

“[...] nuestras representaciones defectuosas, que provienen de una inmensa red informativa e informática, no son más que figuraciones distorsionadas de algo más profundo, es decir, de todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de hoy en día [...] una red de poder y control de difícil comprensión en nuestra mente e imaginación; es decir, la nueva red descentralizada y mundial de la tercera etapa del capital”.

(Jameson, 1984, pág. 79)

Para Jameson, el predominio postindustrial de la informatización y de la comunicación, del consumo masificado y del desencanto por los proyectos colectivos implicará el creciente predominio de un individualismo hedonista que se trasladará y se expresará en la producción cultural coetánea. La sociedad del bienestar tardocapitalista genera una atomización social, una liquidación de los valores y tradiciones fijas. Y este proceso de personalización que se ha abierto genera como consecuencia una explosión de la heterogeneidad en todos los ámbitos culturales.

La sociedad postindustrial supone así un cambio histórico de los tan modernos núcleos de socialización homogeneizadores en favor de toda una serie de dispositivos abiertos a la hibridación, la mezcla y el **pastiche**, categoría emblemática según Jameson para el análisis crítico del cine, la literatura o las artes plásticas posmodernas.

Fredric Jameson



Fredric Jameson (Cleveland, 1934-) es un destacado teórico y crítico cultural de raíces discursivas neomarxistas. Sus intereses de investigación se han extendido desde el estudio de la literatura como codificación de los imperativos políticos y sociales hasta –muy especialmente– la interpretación crítica de la modernidad y de la posmodernidad cultural mediante la actualización y revisión de la metodología marxista.

The Fifth Element



Fuente: <http://www.cyberpunkreview.com/images/fifthelement20.jpg>

Encontramos un ejemplo paradigmático de las implicaciones señaladas por Jameson en una creación y producción fílmica ya posmoderna en *The Fifth Element*, un ecléctico largometraje dirigido por Luc Besson en 1997 de compleja –si no imposible– adscripción a uno de los géneros cinematográficos modernos. ¿Aventura espacial? ¿De ciencia-ficción? ¿Ópera-rock? ¿*Thriller* místico? Todas y cada una de estas fórmulas discursivas audiovisuales conviven en su interior hasta dar lugar a una obra híbrida y heterogénea... ¿Un pastiche?

Esta diagnosis de rechazo de la posmodernidad cultural expresada por Jameson desde la izquierda será compartida también desde la derecha por teóricos como **Daniel Bell** (Nueva York, 1919 - Cambridge, 2011), autor de textos clave en este sentido como *The End of Ideology* (1960), *The Coming of Post-Industrial Society* (1973) y *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976). Para Bell, así como para otros autores en posiciones conservadoras afines, hay que rechazar la posmodernidad como síntoma de la decadencia cultural contemporánea y manifestación contradictoria del capitalismo.

“El término que se ha ido utilizando para describir la cultura en las últimas décadas es el de la *postmodernidad* [...]. A causa de un extraño giro en el destino de la cultura, una generación de arquitectos y artistas se apropió del término para utilizarlo como eslogan de burla contra el formalismo modernista y para destruir los muros de la alta cultura que se habían levantado sobre las ruinas de la cultura popular”.

(Bell, 1989)

Sin la carga ideológica de Jameson o Bell (ni su común rechazo explícito final), el trabajo coetáneo de sociólogos y teóricos culturales como **Gilles Lipovetsky** (Millau, 1944) explorará las implicaciones de estos cambios y mutaciones culturales posmodernos e hipermodernos en las sociedades del mundo desarrollado contemporáneo. El listado de los primeros títulos de la producción bibliográfica del propio Lipovetsky establece ya una cartografía de temáticas y cuestiones centrales en la definición del campo cultural posmoderno: *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain* (1983), *L'Empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes* (1987) y *Le Crépuscule du devoir* (1992).

Ante la lógica de la vida productiva propia de la modernidad, consistente en sumergir al individuo en reglas uniformes, ahogando las particularidades en leyes homogéneas y universales y en pautas fijas y estandarizadas, en la sociedad postindustrial de las últimas décadas se impone, según Lipovetsky, un

nuevo valor fundamental: el respeto por la singularidad subjetiva, el derecho a ser uno mismo y a escoger íntegramente el modo de existencia de cada uno desde un individualismo consumista y hedonista.

I shop therefore I am (1987), obra de Barbara Kruger.



Fuente: [http://www.maryboonegallery.com/artist_info/gfx/kruger/04057-\(BK\).jpg](http://www.maryboonegallery.com/artist_info/gfx/kruger/04057-(BK).jpg)

Barbara Kruger

Fotógrafa reconocida habitualmente como posmoderna a causa de su reutilización de trabajos de otros autores desde un explícito apropiacionismo estético.

El consumo define el modo de darse y la identidad de la propia cultura posmoderna, una cultura que se define desde su industrialización radical, así como desde un proceso acelerado de seducción continua:

“¿Cómo llamar a esa mar de fondo de nuestro tiempo, que en todas partes sustituye la coerción por la comunicación, la prohibición por el placer, lo anónimo por lo personalizado, la deificación por la responsabilización y que en todas partes tiende a instituir un ambiente de proximidad, de ritmo y solicitud liberada del registro de la ley? La vida de las sociedades contemporáneas está dirigida desde ahora por una nueva estrategia que desbanca la primacía de las relaciones de producción en beneficio de una apoteosis de las relaciones de seducción”.

(Lipovetsky, 1983, pág. 11)

Para Lipovetsky, la dinámica propia de la moda, su ciclo acelerado de renovación intensiva y constante, en el que las nuevas formas y producciones banales se incorporan y reciclan como mercancías fungibles, se ha incardinado en el conjunto de la creación y la producción estética contemporánea, y ha llegado a provocar que la auténtica originalidad y la explotación comercial no se distingan ya fácilmente.

La renovación que propugnaban las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX desde el compromiso ideológico, la radicalidad y el riesgo se ve ahora suplantada por una voluntad mimética de renovación constante, pero desarrollada en numerosas ocasiones solo a partir de fórmulas ya comprobadas, la repetición de contenidos ya existentes o la reutilización de estilos que han demostrado su validez anteriormente.

4. Lógica de la simulación y crisis de lo real

Si tuviéramos que reducir nuestro tratamiento de la posmodernidad a un único pensador-emblema, ese sería sin lugar a dudas **Jean Baudrillard**. El conjunto de su pensamiento, tanto en el qué como en el cómo, resulta paradigmático de todas y cada una de las claves culturales posmodernas que hemos tratado hasta el momento.

El concepto de **simulacro** articula el conjunto de su obra. Baudrillard propone pensar el conjunto de los medios de comunicación de masas como una especie singular de códigos genéticos que conducen a la mutación de lo real en un simulacro de sí mismo. En las sociedades occidentales más desarrolladas, bajo el dominio masificado de los medios de comunicación audiovisuales, la realidad a menudo se convierte en un mundo escenificado, dominado por **una lógica de la simulación** en la que las imágenes y los signos comunicativos de todo tipo llegan a suplantar la realidad. Su anticipación repetida a los acontecimientos y la escenificación habitual de sus posibles consecuencias tienen como corolario la anulación del valor propio de los hechos, y a menudo convierte así los estados de cosas realmente existentes en una mera excusa para el flujo libre y endógeno de la información.

Jean Baudrillard



Jean Baudrillard (Reims, 1929 - París, 2007), sociólogo, filósofo y teórico cultural de amplia difusión a finales del siglo xx. Se formó en el pensamiento posmarxista y postestructuralista de la Sorbona, y después fue profesor de la Université de Paris (IX y X). De entre su numerosa producción intelectual, destacamos *Le Système des objets: la consommation des signes* (1968, París, Gallimard), y ya sobre el espíritu posmoderno (del que fue uno de sus máximos estandartes), *Simulacres et simulation* (1981) o *L'Autre par lui-même* (1987, París, Galilée).



Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/file:Castillo_de_Disneyland.jpg

“Disneylandia es un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados. En principio es un juego de ilusiones y de fantasías: los Piratas, la Frontera, el Mundo Futuro, etcétera. Suele creerse que este mundo imaginario es la causa del éxito de Disneylandia, pero lo que atrae a las multitudes es, sin duda y sobre todo, el microcosmos social, el goce religioso, en miniatura, de la América real, la perfecta escenificación de los propios placeres y contrariedades [...] Disneylandia existe para ocultar que es el país «real», toda la América «real», una Disneylandia”.

(Baudrillard, 1978)

En el seno del singular pensamiento sociológico posmarxista de Baudrillard, ya no es posible separar el ámbito económico o productivo del ideológico o cultural. El actual éxtasis comunicativo, la profusión ilimitada de mensajes de todo tipo y condición que nos rodea día a día, reduce cualquier acontecimiento al nivel de una escenografía efímera, transformando lo real en un mero simulacro de sí mismo. Nos acercamos a la realidad condicionados por el filtrado previo de los medios de comunicación. Los signos de lo que sucede, de lo que es y de lo que acontece en el mundo preceden a nuestra experiencia directa con el mundo y se antepone a ella.

Según Baudrillard, la realidad es suplantada cada vez más por imágenes y signos comunicativos. En este sentido, resulta emblemático el caso de las cuevas de Lascaux expuesto por el propio Baudrillard:

“[...] Bajo el pretexto de salvar el original, se ha prohibido visitar las grutas de Lascaux, pero se ha construido una réplica exacta a quinientos metros del lugar para que todos puedan verlas (se echa un vistazo por la mirilla a la gruta auténtica y después se visita la reproducción). Es posible que incluso el recuerdo mismo de las grutas originales se difumine en el espíritu de las generaciones futuras, pero no existe ya desde ahora diferencia alguna, el desdoblamiento basta para reducir a ambas al ámbito de lo artificial”.

(Baudrillard, 1978)

Réplica de las pinturas rupestres de Lascaux en el Brno Museum Anthropos.



Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/file:Lascaux,_replica_02.JPG

Los simulacros, signos que ocultan una ausencia, la ausencia de la necesidad de nuestra experiencia directa con la realidad, han entrado a formar parte de nuestro mundo y se han transformado en un elemento real más de él. Según Baudrillard:

“Olvidamos demasiado que toda nuestra realidad ha pasado por el hilo de los media, incluidos los sucesos trágicos del pasado. Esto significa que es demasiado tarde para verificarlos y comprenderlos históricamente, pues lo que caracteriza precisamente nuestra época es que los instrumentos de esta inteligibilidad han desaparecido. Ya no tenemos la fuerza del olvido, nuestra amnesia es la de las imágenes”.

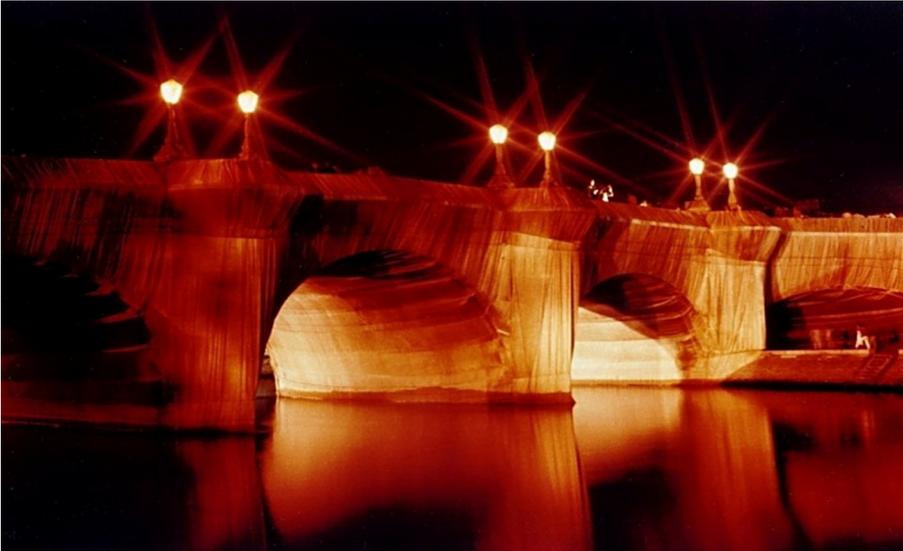
(Baudrillard, 1997, pág. 112)

El predominio de esta lógica de la simulación llega a dominar de una manera paradójica nuestras expectativas de verdadero y falso, y motiva que para Baudrillard sean numerosas las ocasiones en las que solo cuando los elementos reales convergen y se amoldan a los simulacros sean considerados plenamente reales. Esta singular **precesión de los simulacros** se da a su vez en un particular ritual de ocultación de aquello que es, de hecho, lo primero.

Bajo la consigna “rituales de transparencia”, Baudrillard señalará (y denunciará) la existencia creciente de situaciones en la vida y en la práctica social contemporánea de juegos simulados de ocultación de todo aquello que estaba tradicionalmente protegido, oculto y escondido, pero que por el contrario resulta hoy enteramente transparente y radicalmente accesible y visible gracias a los medios.

La singularidad de la cultura contemporánea –fruto del intercambio comunicativo constante y acelerado sin precedentes diagnosticado por Baudrillard– reside en su ruptura con la era moderna de la primera sociedad de consumo, dominada todavía por la coincidencia imaginaria del modelo, de la representación y de la realidad. Sentencias –aunque excesivas– como “lo real está en crisis” o “la realidad ha muerto” se convierten, a pesar de todo, en síntomas de una reducción creciente de su peso ante el aumento radical de la importancia de los simulacros y en una diagnosis habitual en el conjunto del pensamiento posmoderno.

El Pont Neuf de París envuelto (1985), obra-intervención en el espacio público, de Christo.



Fuente: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/pont_neuf_emball%C3%A9_par_Christo_%281985%29.jpg

Serán muchos los autores y las disciplinas culturales que desde una sensibilidad posmoderna afín llegarán a la conclusión de un declive o relativización de la solidez y la validez tradicional de lo real como instancia de certeza y verosimilitud. Dos obras emblemáticas en este sentido –aunque publicadas con doce años de diferencia– son *Esthétique de la disparition* (1980), de **Paul Virilio**, y *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), de **Marc Augé**, antropólogo cultural de la sobremodernidad.

En la primera de las obras mencionadas, Paul Virilio (París, 1932) señalará la desaparición del mundo percibido primero a causa de la emergencia del cine y, después, por la aceleración cultural y tecnológica propia de las máquinas de visión digital:

“El hombre, deslumbrado consigo mismo, fabrica su doble, su espectro inteligente, y confía la tesaurización de su saber a un reflejo [...] Con el universo racional sucede lo mismo que con *el efecto de lo real*. Ya no parece posible mirar hacia los lados, rechazar la fijeza de la atención, alejarse del objeto hacia el contexto, evitar el origen de los hábitos, del acostumbramiento. A fuerza de ser teatralmente exhumado, analizado y vaciado, el mundo percibido ya no se juzga de interés [...] El desarrollo de altas velocidades técnicas (señales visuales digitales) dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia”.

(Virilio, 1980, pág. 50)

Esta aceleración propia del mundo contemporáneo señalada por Virilio llevará a Marc Augé (Poitiers, 1935) a acuñar el término *sobremodernidad* para referirse precisamente al resultado de la aceleración postindustrial de los factores constitutivos de la modernidad. En oposición a la territorialización, al anclaje a un lugar antropológico estable propio de la producción estética moderna, la producción estética de la sobremodernidad es caracterizada de manera distintiva por Augé por su deslocalización, por su capacidad para generar y proponer **no lugares**:

“Por no lugar designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines, y la relación que los individuos mantienen con esos espacios [...] En la situación de sobremodernidad, una parte de ese exterior está constituida por no lugares, y una parte de los no lugares, por imágenes. Hoy, la frecuentación de los no lugares ofrece la posibilidad de una experiencia sin precedente histórico de individualidad solitaria y de mediación no humana”.

(Augé, 1992, pág. 21)

5. Los mitos de la modernidad cultural

Crítica, historiadora y teórica del arte de amplio recorrido, maestría y difusión en el último tercio del siglo XX, Rosalind Krauss es una de las voces más destacadas en teoría e historia del arte contemporáneo sobre el giro discursivo y cultural posmoderno a raíz de la publicación primero del ensayo *The Originality of the Avant-Garde: a Postmodern Repetition* (1981) y después de la antología *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), desde una complicidad explícita con el espíritu posmoderno.

“La práctica totalidad de los argumentos que expongo en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* no solo revelan mi propia evolución crítica e intelectual, sino la de toda una generación de críticos norteamericanos [...] en los años en que se dejó sentir en un panorama artístico con base en Nueva York el impacto de *Art and Culture* de Clement Greenberg, otros sectores de la vida cultural e intelectual americana estaban siendo afectados por un discurso foráneo que ponía en entredicho las premisas historicistas en las que se había basado casi todo el pensamiento crítico del país. Dicho discurso era obviamente el estructuralismo [...] Por un lado, el estructuralismo rechazaba el modelo historicista como medio para comprender la generación de significado; por otro, con el postestructuralismo se abría paso al análisis y contextualización histórica de esas propias formas transhistóricas y eternas que habían sido contempladas como las categorías indestructibles en las que tenía lugar el desarrollo estético”.

(Krauss, 1996, pág. 16)

En el conjunto de su obra, Krauss llevará a cabo esta tarea de análisis y contextualización histórica de la modernidad cultural desde un espíritu rebelde ante cualquier uniformización o normalización estéticas, mostrándose receptiva a las nuevas formas artísticas o discursivas impuras e interdisciplinarias propias de la posmodernidad. En este sentido, Krauss recordará que **una de las características específicas del arte moderno fue la investigación de una supuesta pureza disciplinar**, es decir, el intento por imbuirse de una forma esencialista en el lenguaje específico de cada una de las diferentes disciplinas artísticas históricas: pintura, escultura, música, arquitectura, etc. Desde esta investigación de la pureza de cada uno de los lenguajes artísticos, podemos captar el sentido de propuestas como las de Joan Miró en pintura, de Jorge Oteiza en escultura, de Minor White en fotografía, de Mies Van der Rohe en arquitectura o de Arnold Schönberg en música, en las cuales el espíritu dominante es el de profundización en las posibilidades expresivas que ofrece cada una de las diferentes disciplinas artísticas.

Por el contrario, la posmodernidad premiará la interdisciplinariedad.

Un ensayo ejemplar para entender la significación de este desplazamiento fue *Sculpture in the Expanded Field* (1978). En este texto, Krauss muestra cómo la escultura, que se había configurado históricamente sobre un explícito programa de objetualización estética, ha perdido su especificidad disciplinar a partir

de la tarea desarrollada por las vanguardias artísticas de este inicio de siglo –y de manera todavía más acentuada a partir del desarrollo de los movimientos rupturistas en el ámbito artístico de la década de los sesenta, como Fluxus, Pop Art, Minimal. Tiempo, acción, ecología, territorio... Son conceptos y temáticas todos ellos ajenos a la escultura tradicional y que conforman el sustrato conceptual sobre el cual se desarrolla su ampliación discursiva a lo largo de los setenta y ochenta, dos décadas en las que suele ser habitual que confluyan e incluso se yuxtapongan de manera híbrida la escultura, el teatro, la pintura, el videoarte o la música.



Puppy, un cachorro de doce metros de altura formado de flores, obra de Jeff Koons, quien construyó esta pieza para la Documenta de Kassel de 1992, nos ilustra la ampliación descrita por Krauss en relación con la escultura posmoderna. Hoy en día, la obra de Koons ocupa permanentemente la parte frontal del museo Guggenheim de Bilbao.
Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/file%3ABilbao_Jeff_Koons_Puppy.jpg

De acuerdo con Krauss, las disciplinas artísticas tradicionales, que la modernidad había mantenido y apoyado desde un doble espíritu, purista y formalista, se convierten ahora en densos e híbridos campos culturales interdisciplinarios, desde un gusto innovador por la hibridación, la mezcla y el *cul de sac* ecléctico. Este nuevo gusto posmoderno implicará para Krauss el acceso a una suspensión ficcional del sentido y, en el caso de la tarea de críticos y teóricos del arte, la liberación de estos de los relatos imperativos modernos propios

del pensamiento estético moderno (originalidad, pureza, unicidad), así como, finalmente, el rechazo de la comprensión trascendente de la obra de arte dominante en la era moderna.

Según otros críticos y teóricos culturales, este fin de una trascendencia imperativa en el orden cultural se convertirá en un catalizador para la implosión de lo diferente y lo menospreciado en la cultura hegemónica previa. En este sentido, **Craig Owens** (1983) señala en *The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism* (1983) que el fin de la era moderna se corresponde con el final de la época de monolitismo cultural europeo.

Tal y como remarcará y premiará en su tarea crítica y teórica Owens, la posmodernidad se caracteriza por la coexistencia de culturas diferentes, por una crítica del etnocentrismo occidental que se manifiesta en numerosos órdenes culturales. La crítica a la soberanía y al monopolio de la cultura occidental da lugar a un eclecticismo –relativismo– cultural contemporáneo dominado por la profusión de diferencias en la cultura posmoderna.

La reemergencia de la voz feminista deviene un aspecto característico de la cultura posmoderna, después de la irrupción del feminismo en los setenta como tendencia teórica en el análisis artístico y audiovisual, así como en la misma praxis creativa. El llamado posfeminismo de los años ochenta y noventa se caracterizará por la introducción del problema de la diferencia sexual en el debate sobre modernidad y posmodernidad. Según Craig Owens, este problema se produce en el cruce entre la crítica feminista al patriarcado occidental y la crítica posmodernista a la representación, desde la asunción programática de la necesidad de un análisis crítico detallado de las imágenes con un sujeto femenino a partir de la exploración de los mecanismos ideológicos del patriarcado.

Cindy Sherman

Autoras postfeministas como Cindy Sherman incorporan a su trabajo artístico los resultados de investigaciones foráneas, como por ejemplo las tendencias postestructuralistas y hermenéuticas, con lo que enfatizan la investigación crítica del modelo discursivo y de interpretación patriarcal y masculino que empapa la cultura visual occidental. A partir del modelo de escoptofilia (voyeurismo) descrito por Freud, en el que el elemento visual resulta objeto de placer por la ausencia y la distancia del objeto representado con respecto al sujeto que mira, el cual, a su vez, no puede responder, Sherman revisará mediante autoimágenes ficcionales la imagen erótica femenina, en su repetición de arquetipos distorsionados de acuerdo con la lógica sexual masculina.

Untitled Film Still #14 (Cindy Sherman, 1978).

Fuente: <http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/images/sherman.jpg>

En la diagnosis feminista y posfeminista, los sistemas representacionales de Occidente solo admiten una visión, la del sujeto esencial masculino, a partir de un sistema de poder que premia ciertas representaciones y bloquea o invalida otras. La mujer es presentada como un mero objeto espectacular, lo que provoca perturbaciones en la identificación narcisista de la espectadora femenina. En su espectacularización, la imagen del cuerpo femenino se fetichiza, se idealiza la imagen de la mujer solo desde los arquetipos sexuales masculinos y se distorsionan la diversidad y pluralidad de la identidad femenina.

Asociadas a una larga serie de movimientos de liberación, autoras como **Griselda Pollock** y **Julia Kristeva**, o grupos como las **Guerrilla Girls**, rechazan la relación que mantiene el hombre hacia “sus objetos”, una relación de dominio y cosificación. En las estrategias críticas que llegan a desarrollar unas y otras se manifiestan apuestas discursivas muy diversas.

Influidas por el psicoanálisis o no, freudianas o antifreudianas, defensoras de un análisis semiótico o abiertamente afines al postestructuralismo, el paso de un feminismo teórico moderno en arte a un nuevo posfeminismo artístico es diagnosticado por Griselda Pollock en los siguientes términos:

“Las teorías culturales feministas de la imagen se han movido en una trayectoria que va de la inicial denuncia de los estereotipos de las imágenes de las mujeres hasta un más exacto juicio del papel productivo de representación en la construcción de la subjetividad, la feminidad y la sexualidad [...] desde la sustitución del paradigma «imágenes de mujeres» (modernidad), por uno nuevo de «representación/sexualidad/feminidad» (posmodernidad)”.

(Pollock, 1990, pág. 202)

En este último paradigma, la mujer es un signo dentro de un sistema de significación, una categoría producida que debe estudiarse según el modo en que se produce en cualquier sistema de significación que estamos estudiando, por

ejemplo, en el sistema del arte o en el mundo de cine. Para Pollock, la atención a estos ámbitos de significación pondrá de manifiesto la alienación de la mujer a causa de su fetichización como imagen del placer masculino.

Así, uno de los ámbitos preferentes de atención de Griselda Pollock será el de la publicidad, un ámbito de significación que, como todos aquellos relacionados con la representación, aparece presidido por el predominio en nuestra cultura del sentido visual por encima de los demás y que, siguiendo a Freud, se identifica con el paso de una sociedad matriarcal a una patriarcal, en la cual se vincula el privilegio de la visión con lo sexual.

“La totalidad de los anuncios de belleza y cosmética trabajan para promover un sentido dominante de la mujer establecido en relación con su nivel de deseabilidad [...] El valor de la mercancía es investido en un intercambio, y se realiza a través de este. Es también un signo en el dominio psicosimbólico, en el que el orden viene garantizado por la circulación del falo”.

(Pollock, 1990, pág. 218)

En afinidad y hermanamiento con la proliferación de un discurso teórico de cariz posfeminista, a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa se desarrolla también una amplia serie de prácticas artísticas relacionadas con este ideario. En este sentido, hay que señalar el interés y la significación histórica dentro del arte reconocido como posmoderno de una serie de autoras emblemáticas en su seno, como por ejemplo **Martha Rosler**, **Sherrie Levine**, **Cindy Sherman**, **Barbara Kruger**, **Louise Lawler** o **Jenny Holzer**, entre otras. En las obras de dichas autoras se despliega el problema de la representación y de la sexualidad, exponiendo en ocasiones programas ideológicos ocultos en la cultura de masas moderna, así como en el conjunto de la propia historia del arte occidental.

Bibliografía

Bibliografía principal comentada

Burgin, V. (1986). *The End of Art Theory*. Londres: McMillan Publishers.

Al mismo tiempo artista, crítico y teórico del arte, esta obra de Burgin supone la adaptación más explícita del ideario y de las posiciones posmodernas en el sentido señalado por Lyotard siete años atrás en el ámbito de la teoría del arte. En él, Burgin razona el fin de la teoría del arte como “gran relato” (moderno) heredero de la estética filosófica, a manos de un (ineludible) relativismo estético dominante en la era contemporánea.

Calabrese, O. (1987). *L'età neobarocca*. Madrid: Cátedra.

La expresión era neobarroca apareció como una de las consignas descriptivas para explicar la traducción de la sensibilidad posmoderna en el arte y la cultura contemporáneos. En esta obra, Calabrese establecerá una larga relación de dominantes comunes y nexos entre el arte y la cultura de finales del siglo XX y el arte y la cultura barroca.

Foster, H. (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press.

Compilación clave y emblemática en la literatura anglosajona sobre la posmodernidad. Antología de textos y voces centrales (sobre todo continentales) en el debate sobre la posmodernidad artística y cultural de principios de los años ochenta del siglo XX. En sus páginas desfilan algunos de los autores clave que hemos tratado en estos materiales didácticos (Jean Baudrillard, Fredric Jameson o Rosalind Krauss), así como otros igualmente significativos, como Douglas Crimp, Craig Owens o Gregory L. Ulmer, entre otros.

Krauss, R. (1989). *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.

Recopilatorio de textos breves ya publicados en su mayoría antes por la propia Rosalind Krauss (sobre todo en la revista de crítica cultural *October*, de Estados Unidos, vinculada a las posiciones de la llamada *New American Left*). Esta obra será una de las piezas clave para la normalización en círculos académicos de crítica, historiografía y teoría del arte contemporáneo de planteamientos y posicionamientos estéticos y teóricos típicamente posmodernos, ahora ya sin ningún cariz combativo, solo empleados como las herramientas conceptuales preferentes para el análisis y la crítica discursiva adecuada de la era contemporánea.

Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. París: Editions de Minuit.

Obra fundacional clave. A pesar de que, como tal, el término posmodernidad es previo al libro de Lyotard, le corresponde a este el mérito de su fijación y posterior difusión en el debate teórico internacional. De hecho, se trata de un “informe sobre el saber en las sociedades postindustriales encargado por el Gobierno de Quebec al autor. Un libro breve y de lectura ágil.

Picó, J. (comp.) (1988). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza.

Compilación, de nuevo clave y emblemática –esta dentro del ámbito editorial hispano–, sobre el enfrentamiento entre las posiciones promodernas (denominadas habitualmente tardomodernas y con Jürgen Habermas como figura central) y las posiciones propiamente posmodernas. Un texto muy útil, especialmente la introducción, escrita por el propio Josep Picó, “Modernidad frente a posmodernidad”, como cartografía intelectual de los posicionamientos existentes y de sus filiaciones tanto políticas como estéticas. Los textos y autores compilados aparecen estructurados en apartados temáticos del tipo “Vanguardia y postmodernidad” o “Postmodernidad y discurso artístico”, que facilitan la urbanización del conjunto de este campo discursivo.

Vattimo, G. (1985). *La fine della modernità*. Milán: Garzanti Libri.

Discípulo de Hans-Georg Gadamer y una de las voces más reconocidas sobre Martin Heidegger, esta obra de Vattimo supuso en su momento uno de los más importantes espaldarazos continentales a las posiciones filosóficas sobre la validez y el interés de la diagnosis efectuada inicialmente por Lyotard sobre la crisis y el cuestionamiento que este planteamiento implicaba del proyecto moderno ilustrado y, muy especialmente, sobre el avance-premonición que hay que señalar en el nihilismo nietzscheano del relativismo posmoderno.

Referencias bibliográficas

- Augé, M.** (1992). *Los no lugares. Introducción a una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Augé, M.** (2001). *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, J.** (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1985.
- Baudrillard, J.** (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Bell, D.** (1976). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza, 1989.
- Burgin, V.** (1986). *The End of Art Theory*. Londres: McMillan Publishers.
- Calabrese, O.** (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Calvino, I.** (1979). *Si una nit d'hivern un viatger*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- Connor, S.** (1989). *Postmodern Culture*. Londres: Basil Blackwell. Edición en español: *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad* (1996). Madrid: Ediciones Akal.
- Foster, H.** (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press. Versión en español: *La posmodernidad* (1985). Barcelona: Kairós.
- Hassan, I. H.** (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Oxford University Press.
- Jameson, F.** (julio-agosto, 1984). "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* (núm. 146). Massachussets.
- Krauss, R.** (1985). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Lipovetsky, G.** (1983). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Lipovetsky, G.** (1987). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- Lipovetsky, G.** (1992). *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Liotard, J.-F.** (1979). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Liotard, J.-F.** (1996). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Newman, C.** (1985). *The Postmodern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston: Northwestern University Press.
- Owens, C.** (1983). "The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism". En: Hal Foster (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press.
- Pollock, G.** (febrero, 1990). "Critical reflections". *Artforum International* (vol. 28).
- Vattimo, G.** (1985). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Vattimo, G.** (1989). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G.; Rovatti, P. A.** (1983). *Il pensiero debole*. Milán: Feltrinelli, 1988.
- Virilio, P.** (1980). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1981.