

# La postmodernitat

Joan Campàs Montaner  
Anna González Rueda

PID\_00156741



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-Compartir igual (BY-SA) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu modificar l'obra, reproduir-la, distribuir-la o comunicar-la públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), i sempre que l'obra derivada quedi subjecta a la mateixa llicència que el material original. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>1. Els orígens de la postmodernitat.....</b>	<b>5</b>
1.1. El concepte de postmodernitat .....	5
1.2. <i>Blade Runner</i> .....	6
<b>2. Els primers usos del terme <i>postmodernisme</i>.....</b>	<b>10</b>
2.1. Postguerra, postmodern, postcolonial .....	10
2.2. El terme <i>postmodernisme</i> .....	11
2.3. Modernitat i postmodernitat .....	20
2.4. Modernització i postmodernització .....	22
2.5. Modernisme i postmodernisme .....	22
<b>3. La prefiguració teòrica de la postmodernitat.....</b>	<b>25</b>
3.1. <i>Boundary 2</i> .....	25
3.2. Ihab Hassan .....	26
3.3. <i>Learning from Las Vegas</i> .....	27
3.4. Charles Jencks .....	28
3.5. Jean François Lyotard .....	29
3.6. Jürgen Habermas .....	30
<b>4. La postmodernitat com a període i com a estètica.....</b>	<b>32</b>
4.1. La postmodernitat com a període .....	32
4.2. La postmodernitat com a estil cultural i estètic .....	36
<b>5. Característiques generals del postmodernisme.....</b>	<b>38</b>
5.1. El postmodernisme: consciència dels límits del modernisme ....	41
5.2. Les manifestacions del postmodernisme .....	42
<b>6. Crítiques al postmodernisme.....</b>	<b>44</b>
6.1. El postmodernisme com a ideologia dominant del tardocapitalisme .....	44
6.2. El postmodernisme com a neoconservadorisme .....	45
<b>7. Dialèctica entre modernitat i postmodernitat.....</b>	<b>47</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>55</b>



# 1. Els orígens de la postmodernitat

## 1.1. El concepte de postmodernitat

Segons Fredric Jameson, el postmodernisme és la lògica cultural del **capitalisme tardà**. Alguns parlen de societat postindustrial, d'altres de societat de la informació, i d'altres del postfordisme, per a descriure les societats que estan caracteritzades per aquesta periodització. En general es diu que aquesta societat (quina societat?, ens podem preguntar) està caracteritzada per un "nou tipus" d'experiència cultural: s'afirma que hi ha hagut una transformació fonamental en l'estructura econòmica (en els modes de producció i consum) de les societats postmodernes, que ha provocat aquest canvi cultural. És curiós que tot i que molts teòrics de la postmodernitat rebutgin el marxisme, utilitzin el model d'interrelació infraestructura/superestructura de base marxista. No hi ha, tanmateix, una teoria global, sinó un **conjunt de teories** sobre l'experiència del postmodernisme a les societats capitalistes avançades del món occidental. Això ens permetrà entendre que els temps postmoderns potser només han esdevingut en determinats llocs, mentre que altres tipus de temps (preindustrial o modern) segueixen essent l'experiència predominant en molts altres llocs.

El que és postmodern només pot ser definit amb relació al que és modern. I quina va ser l'experiència i l'estructura de la modernitat? Berman defineix els tres processos de la industrialització, la urbanització i la mecanització com les transformacions socials clau al centre de la condició de la modernitat, i esmenta, com a institucions clau la fàbrica, la ciutat i la nació.

Des d'aquesta perspectiva, no és difícil deduir que la postmodernitat pot estar caracteritzada per la **desindustrialització**. És a dir, la transició envers la **societat de la informació**, en la qual el sector de serveis substitueix la indústria de producció, l'ordinador substitueix el torn i la informació substitueix la producció d'articles. Simultàniament, i segons aquest model:

- la mecanització serà reemplaçada per l'automatització, i la fàbrica serà desmembrada per a donar lloc a una mà d'obra localitzada a casa seva, dispersa i computeritzada;
- la ciutat industrial s'ha trencat i s'ha dispersat cap als barris suburbials continguts;

### Lectura complementària

M. Berman (1983). *All That is Solid Melts into Air*. Londres: Verso.

- la nació es disgrega en dues direccions. Per una banda, per l'ascens de les cultures "regionals", i per l'altra per un procés contradictori de globalització, en el qual les fronteres geogràfiques de la nació són superades per la publicitat, pel màrqueting i per la televisió per satèl·lit, amb el seu flux transnacional d'informació i cultura.

### Globalització

En la globalització, entren en joc les forces de fragmentació i d'homogeneïtzació.

Tot això es refereix al concepte de postmodernitat com un període, però també hem de considerar el concepte del postmodernisme com un **estil cultural o estètic**. En aquest cas, ha de ser definit amb relació al modernisme, que va ser la clau estètica de l'Europa dels segles XIX i principis del XX.

La postmodernitat és, doncs, un concepte que aplega diversos nivells que es refereixen als diferents canvis socials i culturals que s'han anat produint a final del segle XX en moltes societats avançades, com ara el ràpid canvi tecnològic, amb les possibilitats que ofereixen les telecomunicacions i els ordinadors; els nous interessos polítics i l'auge dels moviments socials, especialment els relacionats amb els problemes racials, ètnics, ecològics i de gènere.

La qüestió és si s'està desintegrant la modernitat com a entitat sociocultural, amb tot l'edifici de les concepcions del món de la Il·lustració. Està emergint un nou tipus de societat que potser s'estructura entorn dels consumidors i del consum, en lloc de fer-ho entorn dels treballadors i de la producció?

## 1.2. *Blade Runner*

Per a introduir-nos en la postmodernitat, pot ser adient seguir les reflexions que David Lyon fa sobre la pel·lícula *Blade Runner* (1981-1982), de Ridley Scott, ja que es tracta de la pel·lícula postmoderna per excel·lència.

L'escenari de *Blade Runner* és de decadència urbana, edificis abandonats que van ser majestuosos en el passat, carrers plens i cosmopolites, mercats inacabables al carrer, escombraries sense recollir i un plugim gris constant. El progrés està en ruïnes; no s'hi pot reconèixer Los Angeles, podria ser qualsevol lloc. Columnes gregues i romanes, dracs xinesos i piràmides egípcies es barregen amb anuncis gegantins amb llums de neó de Coca-Cola i Pan Am. Tot i que sobrevolin els carrers vehicles de transport il·luminats i hi hagi escenes d'habitacions resplendents de la Tyrell, la imatge dominant és de **decadència, desintegració i barreja caòtica d'estils**.

### Lectura recomanada

Aquest apartat és un resum adaptat del capítol "Introducción: realidades sociales y replicantes" (pàg. 15-20), del llibre:

D. Lyon (2009). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza.

### **Guió de *Blade Runner***

Los Angeles, any 2019. Un grup de replicants, quasipersones producte de la bioenginyeria, que normalment habiten l'espai exterior, han retornat per a enfrontar-se als seus creadors, la Tyrell Corporation. El que exigeixen és simple: s'oposen al fet que la seva vida duri quatre anys i volen aconseguir estatus humà. En Deckard, el *blade runner*, té la tasca de localitzar-los i eliminar-los o "retirar-los". Els replicants no són robots, sinó simulacres. Les seves vides són ràpides i violentes. Constantment apareixen en diferents llocs sense que aparentment hagin viatjat. I són sotmesos a proves pels humans per a determinar si són replicants o no. Un d'ells, la Rachel, li mostra una fotografia de la seva mare que li provoca la sensació que té un passat "autèntic", una història, com els humans; en Deckard en té prou per a iniciar una relació amorosa amb ella.

L'adaptació de la novel·la de Dick va comportar alguns canvis importants sobretot en el lloc on transcorre l'acció (uns Los Angeles superpoblats substituïen un San Francisco gairebé despoblat després d'una Tercera Guerra Mundial) i en el personatge principal, que en el film no està casat i viu molt més preocupat per qüestions ètiques i metafísiques. Però el film manté l'esperit del llibre en utilitzar la ciència-ficció com a mitjà d'extrapolar tendències socials actuals cap a un futur probable. En aquest sentit, bona part de les visions futuristes del film responen a

**problemes** clarament detectables actualment: contaminació, superpoblació, formació de guetos d'estrangers i marginats a les grans ciutats, creació de robots i desenvolupament de la intel·ligència artificial, control sobre l'individu... Fins i tot **aspectes de la iconografia** (vestuari, maquillatges, pentinats...) són de clara inspiració *punk*.

Al principi del film, una explicació ens introdueix a l'acció: "Primeria del segle XXI. La Tyrell Corporation fa avançar l'evolució robòtica fins a la fase Nexus, un ésser virtualment idèntic a un humà i conegut com un replicant. Els Nexus 6 replicants van ser superiors en força i agilitat, i gairebé iguals en intel·ligència, als enginyers genètics que els havien creat. Van ser utilitzats com a esclaus en el món exterior, en l'atzarosa exploració i colonització d'altres planetes. Després d'una rebel·lió sagnant d'un equip de Nexus 6 en una colònia, els replicants van ser declarats en estat il·legal a la Terra, sota pena de mort. Esquadrons especials de policia –les unitats Blade Runner– tenien ordres de disparar a matar si detectaven qualsevol replicant. No se'n deia *execució*, se'n deia *retirament*. Los Angeles, novembre de 2019".

La confrontació dels replicants amb el seu creador, el seu "pare", que acabaran matant, i amb el policia, a qui creen un conflicte d'identitat que s'intensifica quan s'enamora d'una noia que resulta que també és replicant, porten el film cap a uns terrenys que superen els de la simple acció. La necessitat de visualitzar el futur d'una gran ciutat i dels seus habitants, i de fer-lo creïble, va obligar Ridley Scott a treballar conjuntament amb un gran nombre de **col·laboradors** i **especialistes**: dibuixants, dissenyadors de vestuari, maquilladors, per tal que fessin els esquemes previs d'ambients i de personatges, i tota mena de tècnics que portessin a terme la concreció d'aquests esquemes. Fins i tot les seqüències d'acció van ser dibuixades pla per pla (*storyboard*).

Què fa que *Blade Runner* sigui postmodern?

- Es **qüestiona la realitat**. Els replicants volen ser persones reals, però aparentment la prova de realitat és una imatge fotogràfica, una identitat construïda. Aquesta és una forma de veure la postmodernitat: un debat sobre la realitat.
- Quan volem descriure la postmodernitat **topem amb la modernitat**. En els edificis i carrers de *Blade Runner* descobrim vestigis de modernitat, residus de progrés. La postmodernitat és, doncs, un debat sobre la modernitat. S'ha acabat la modernitat? S'ha frenat?
- L'ordre industrial modern sembla que dóna lloc a **nous principis** organitzadors estructurats **entorn del coneixement**, no del treball i del capital, com afirmava Marx, i basats en màquines que incrementen el poder de la ment, i no dels músculs. A *Blade Runner* el coneixement ha produït un negoci el lema del qual, en paraules de Tyrell, és "més humà que humà"; l'enginyeria genètica introdueix els simulacres humans. Els replicants existeixen en un món que ha vençut les limitacions del temps i de l'espai gràcies a les tecnologies de la informació i la comunicació. No hi ha realitats socials, econòmiques o polítiques immunes als canvis relacionats amb les TIC, que estimulen el desenvolupament d'una nova cibercultura. A les estructures espacials, característiques dels temps moderns i tradicionals, s'hi sumen els espais virtuals.
- Però l'antiga classe obrera no ha desaparegut del tot en l'era de la informació. Els emigrants del Tercer Món que viuen a Los Angeles constitueixen l'explotat proletariat postindustrial. De fet, es qüestiona la idea que la classe (o el sexe o la diferència ètnica) sigui un fenomen merament nacional. **La producció s'ha internacionalitzat**: ningú compra un cotxe que s'hagi fabricat en un sol país (el disseny es fa en un lloc, els components en un altre, les cadenes de muntatge en un altre, el control dels treballadors en un altre...). Es debilita d'aquesta manera la coherència de les "societats" individuals, ja que les relacions socials globals desgasten l'antiga percepció del temps i de l'espai. Els fluxos de capital, persones, dades i imatges formen models nous. És aquesta barreja econòmica, política i cultural, subratllada pels nous mitjans, el que dóna a la postmodernitat els seus referents socials.
- Tot plegat ens porta a la societat dels consumidors, on **tot és un xou**, un espectacle, i l'únic que compta és la imatge pública. Algunes replicants van vestides com maniquins; una d'elles, Zhora, quan mor xoca contra els aparadors d'una galeria comercial aparentment inacabable. Al costat de les marques més conegudes de begudes i línies aèries s'anuncia la possibilitat d'establir-se a l'"espai exterior". El consumisme i el consum són motius



postmoderns centrals: som el que consumim. Disneylàndia ha esdevingut més real del que pensàvem.

- Els replicants són quasi humans perquè s'han introduït en la seva constitució tantes característiques "humanes" que esdevé aventurat establir la diferència. El títol de la novel·la de Phillip K. Dick en què es basa *Blade Runner, Somnien els andròides amb ovelles elèctriques?*, també al·ludeix a la qüestió de la **impossibilitat de definir els cossos i la humanitat**. Però les TIC permeten introduir característiques de les màquines en l'experiència humana i en els cossos humans fins al punt que s'estan qüestionant els límits convencionals i les característiques del cos. La intel·ligència artificial, l'enginyeria genètica i la cirurgia estètica reconfiguren el nostre cos de manera que el ciborg ja no pertany només a *Star Trek*, sinó que ens el trobem pel carrer.
- *Blade Runner* planteja **qüestions d'identificació, identitat i història**. El món de la postmodernitat s'enfronta a dilemes complexos que es compliquen per la magnitud dels problemes –l'entorn global, el futur del cos humà– i la disminució paral·lela dels recursos ètics. A més, l'angoixa de l'opció ètica recau més que mai sobre individus aïllats. Són la decadència i la mort la condició terminal postmoderna?

## 2. Els primers usos del terme *postmodernisme*

### 2.1. Postguerra, postmodern, postcolonial

Tenia molt sentit anomenar la part central del segle XX l'era de *postguerra*. El terme sembla neutral i cronològic, merament descriptiu. Però aquest terme té altres resonàncies que s'han mostrat amb l'aparició d'altres termes relacionats. Al llarg d'una sola generació, la societat occidental es va declarar no només de postguerra, sinó postmoderna, i també postindustrial, posthistòrica, postfilosòfica, post-Il·lustració, postcrítica, posthumanista; fins i tot posthumana. Des de mitjan anys 1980, *postmodern* i *postcolonial* s'han convertit en termes dominants, i es pot veure clarament com els conceptes de postguerra, postmodern i postcolonial són caracteritzacions íntimament vinculades entre si del període posterior a la Segona Guerra Mundial.

"Malgrat les persistents controvèrsies sobre el que constitueix els trets característics de la nova era, el terme *postmodern* s'aplica ara a tots els fenòmens culturals que han sorgit des de la Segona Guerra Mundial i que són indicatius d'un canvi de sensibilitat i actitud i fan del present una era "post el que és modern".

M. Kohler (pàg. 8).

La ideologia de la modernitat amb el seu mite legitimador de la història com una força progressiva sota el lideratge europeu, va ser la **tapadora** o justificació del colonialisme europeu; recíprocament, el final del colonialisme –que abasta el període de 1947 a 1976– va coincidir amb la desintegració gradual del paradigma modern. Alhora, aquests dos termes es refereixen implícitament a la "postguerra", ja que va ser la Segona Guerra Mundial la que va posar fi a la ideologia moderna i colonialista en desacreditar les aspiracions europees al lideratge moral en el món.

#### Lectures complementàries

M. Kohler "'Postmodernismus': Ein begriffsgechichtlicher Überblick". A: *Amerikastudien*, 22.

Per a ampliar aquest tema podeu consultar:

T. McEvelley (1991). "¿Art History or Sacred History?". A: *Art and Discontent: Theory at the Millennium*. Nova York: McPherson and Company.

T. McEvelley (1996). "History, Quality, Globalism". A: *Capacity: History, the World and the Self in Contemporary Art and Culture*. Nova York: Gordon and Breach.

De manera que *postguerra*, *postmodern* i *postcolonial* es refereixen als mateixos canvis interns produïts en el mateix període. La guerra va ser el repic de campanes que va posar fi a la modernitat i així al colonialisme.

El prefix *post* subratlla una forta sensació de **disjunció** respecte al que s'havia esdevingut abans. Es refereix a la impressió que el període en concret sembla haver estat un punt d'inflexió cognitiu de dimensions històriques –pel cap baix en el món occidental–, un exemple del que Gaston Bachelard va anomenar una *ruptura epistemològica*. La història de l'art, en el període de descolonització de 1947 a 1976, va ser testimoni de canvis més radicals en la pràctica i en la teoria que en qualsevol altre període històricament visible.

La terminologia –*modernitat/postmodernitat*– pateix d'un excés d'èmfasi en la successió cronològica. El que anomenem *modernitat* i *postmodernitat* són actituds culturals que, en ràtios canviant, fa mil·lennis que són presents en la tradició occidental. "La postmodernitat", tal com Hassan la veia, és "el ple floriment d'allò que des de feia molt de temps era un corrent subterrani en la història de la cultura occidental".

En termes de la història de l'art del segle XX, les forces escèptiques que ara anomenem *postmodernes* ja havien aparegut en escena a l'època de la Primera Guerra Mundial, en les obres dels dadaïstes, però es van mantenir en un segon pla. Els *ready mades* de Duchamp rebutjaven implícitament la tradició del que és sublim i suggerien que allò que constitueix la realitat són les aparences de les coses quotidianes, no un codi espiritual superior que suposadament s'hi amagava a dins. Aquest **canvi d'accent** es va donar dos cops en aquest segle:

- Durant la Primera Guerra Mundial, amb Duchamp i dadà.
- Immediatament després de la Segona Guerra Mundial, en una diversitat de manifestacions des de *Les Nouveaux Réalistes* fins a neodadà o Fluxus passant per Black Mountain.

"Allò que apareix en un pla com la darrera moda, el llançament publicitari i l'espectacle buit, forma part d'una lenta transformació cultural en les societats occidentals; es tracta d'una transformació en la sensibilitat per a la qual el terme *postmodern* resulta, almenys per ara, totalment adequat. La naturalesa i profunditat d'aquest canvi són matèria de debat, però la transformació existeix. No vull que se m'interpreti malament: no em refereixo a una transformació a gran escala del paradigma de l'ordre cultural, social o econòmic; no hi ha dubte que una afirmació semblant podria ser destruïda. Però en un sector important de la nostra cultura s'ha produït un desplaçament notable en la sensibilitat, en les pràctiques i formacions discursives, que distingeix un conjunt de supòsits, experiències i proposicions postmoderns del que correspon a un període anterior."

A. Huyssens (1984).

## 2.2. El terme *postmodernisme*

El terme *postmodern* és utilitzat per primer cop per l'artista britànic John Watkins Chapman, el 1870, en el programa d'una exposició de pintures que va qualificar de *postmoderna* (*postmodern painting*) per a designar un corrent pictòric que intentava superar les limitacions expressives de l'impressionisme sense recaure en el convencionalisme de la pintura acadèmica. Sembla que vo-

### Ruptura epistemològica

No ha d'entendre's que una *coupure épistemologique* implica una *tabula rasa*: un inici totalment nou en una pissarra nova. El que s'esdevé després de la ruptura manté alguna relació –alguna continuïtat– amb el que va passar abans, per oposat o revisionista que pugui ser.

### Lectura complementària

A. Huyssens (1984, tardor). "Mapping the postmodern". *New German Critique*.

lia dir que la pintura de la seva exposició anava més enllà del que era modern – llavors l'impressionisme francès–, cosa que era un indicatiu d'una certa atmosfera que feia possible dubtar de la supremacia del que era modern.

Entre 1905 i 1914 es produeix una breu reacció poètica hispanoamericana al modernisme de Rubén Darío, encapçalada pel poeta mexicà Enrique González Martín, el qual el 1911 va publicar un sonet que era un clar desafiament a la poesia de Rubén Darío.

### La muerte del cisne

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje  
que da su nota blanca al azul de la fuente;  
él pasea su gracia no más, pero no siente  
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje  
que no vayan acordes con el ritmo latente  
de la vida profunda... y adora intensamente  
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas;  
desde el Olimpo deja el regazo de Palas  
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno.

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta  
pupila, que se clava en la sombra, interpreta  
el misterioso libro del silencio nocturno.

J. M. Topete (1953, 273-277).

Després, el 1914, J. M. Thompson, en un article a la revista filosòfica trimestral *The Hibbert Journal*, utilitza aquest terme per a descriure els **canvis en les actituds i creences** en la crítica a la religió:

"La raó de ser de la postmodernitat és fugir de la doble estretor de mires del modernisme per a ser exhaustiu en la seva crítica per a estendre-la a la religió, i a la teologia, als sentiments catòlics, i també a la tradició catòlica."

J. M. Thompson (1914, pàg. 744-745).

El 1917 el terme apareix en el llibre de Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur* ('La crisi de la cultura europea'), sobre nihilisme i col·lapse de valors a l'Europa de la Primera Guerra Mundial. Seguint Nietzsche, Pannwitz parla del nou "home postmodern": **nacionalista, militarista, elitista**.

Més tard, l'any 1926 també el va utilitzar el sacerdot catòlic Bernard Iddins Bell, president del Saint Stephen's College. En la seva obra, el terme *postmodernisme* responia, al peu de la lletra, al contingut del llibre: una reacció davant la incapacitat del modernisme per a explicar els **problemes espirituals** de l'ésser humà. El 1939, Bell va publicar un altre llibre, *Religion for living* ('Religió per a la vida'), amb el subtítol *A Book for Postmodernists* ('Un llibre per a postmodernistes'). Aquest llibre porta un preludi que descriu trets i actituds del postmodernista, que fluctuen entre el rebuig del liberalisme i la negació del totalitarisme

### Lectures complementàries

J. M. Topete (1953). "La muerte del cisne". *Hispania* (36, 3).

J. M. Thompson (1914, juliol). "Postmodernism". *The Hibbert Journal* (XII, 4).

i reclamen, enfront del científicisme modernista, la primacia de la raó moral en els temes relatius als darrers fins de la vida humana. En aquest llibre, Bell es manifesta molt crític i escèptic amb el científicisme de l'època.

El terme i la idea de *postmodern* suposen la familiaritat amb allò modern. I no sembla que cap dels dos provingui del centre del sistema capitalista, sinó de la **perifèria: l'Amèrica Llatina i Espanya**. Si el terme *modernisme* com a denominació d'un moviment estètic va ser encunyat per Rubén Darío, poeta nicaragüenc que escrivia en un diari guatemalenc sobre una trobada literària esdevinguda al Perú, la idea de "postmodernisme" també té ressons hispànics. Segons Kohler i Hassan, el terme *postmodernisme* va ser utilitzat per primer cop per Federico de Onís a la dècada de 1930. Aquest amic d'Unamuno i Ortega, i filòleg espanyol, el va introduir per a descriure un reflux conservador dins del modernisme mateix. El crític i assagista de Salamanca va intuir que el modernisme era la forma que havia adoptat la crisi universal de les lletres i l'esperit, amb la qual es va iniciar cap al 1885 la dissolució del segle XIX. I va definir el postmodernisme com una **reacció conservadora** del modernisme, que, com tota revolució triomfant, acaba restaurant allò que al principi va negar.

#### **Lectura recomanada**

Es tracta del discurs pronunciat el dia 28 de gener de 2002 pel professor Pinillos quan va ser investit doctor *honoris causa* per la Universitat de Múrcia:

J. L. Pinillos Díaz (2002, juny). "Postmodernismo y Psicología. Una cuestión pendiente". *Anales de psicología* 2002 (18, 1, pàg. 1-11). Múrcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

L'any 1942, Dudley Fitts retornava sobre el tema del postmodernisme amb una antologia poètica hispanonord-americana, tot remarcant que la figura clau de la revolta contra la **retòrica decorativa** de Rubén Darío havia estat el poeta mexicà Enrique González Martínez, i que el sonet al cigne que havia escrit podia considerar un manifest del postmodernisme. Va afirmar que la poesia havia tornat a la gent i es posicionava contra l'elitisme poètic i en pro d'una cultura de masses que començava a entreveure's a Amèrica.

Acabada la Segona Guerra Mundial, el que era postmodern havia començat a estendre's ràpidament pel món intel·lectual anglosaxó. El 1945, Bernard Smith, un historiador de l'art, anomena *postmoderns* uns artistes australians que pertanyien al modernisme de llavors. El mateix any, l'arquitecte Joseph Hundnut publica un article titulat "The postmodern house" per a referir-se a un model de cases prefabricades. A la dècada de 1950 els arquitectes Jean Labaut i Nikolaus Pevsner també utilitzen el terme.

El terme va reaparèixer en el món anglòfon el 1954, en un context molt diferent i com a **categoria històrica** més que no pas estètica. En el primer volum del seu *A study of History* ('Estudi de la història'), publicat el 1934, Arnold Toynbee argumentava que la conjunció de l'industrialisme i del nacionalisme havia modelat la història recent d'Occident. Però, des de finals del XIX, havien entrat en contradicció destructiva, a mesura que la indústria trencava les bar-

res de les nacionalitats i el nacionalisme es difonia entre comunitats ètniques cada cop més petites. La Primera Guerra Mundial palesava que els poders nacionals ja no podien ser autosuficients. La tasca de l'historiador consistia a trobar un nou horitzó adequat a l'època, i que es trobava en el nivell de les **civilitzacions**, més enllà de la desgastada categoria dels estats nació. Aquesta va ser la tasca que Toynbee es va proposar en els sis volums del seu estudi, publicats fins al 1939. Quan, quinze anys més tard, va reprendre la publicació, la Segona Guerra Mundial havia corroborat les seves idees inicials:

- aversió al nacionalisme;
- desconfiança envers l'industrialisme.

També la **descolonització** havia confirmat l'escepticisme de Toynbee davant l'imperialisme occidental. La periodització que havia proposat vint anys abans adquiria una forma més clara. En el vuitè volum, publicat el 1954, Toynbee va denominar *edat postmoderna* l'època que es va iniciar amb la guerra franco-prussiana; però la seva definició seguia essent negativa:

Per contrast, a l'edat postmoderna aquesta classe mitjana ja no duia les regnes. L'edat postmoderna està marcada per dos **processos**:

- l'auge d'una classe obrera industrial a Occident;
- a la resta del món, l'esforç de les successives *intelligentsias* per a dominar els secrets de la modernitat i girar-los contra Occident:
  - el Japó de l'era Meiji;
  - la Rússia bolxevic;
  - la Turquia kemalista;
  - la Xina maoista.

Davant la perspectiva d'una confrontació nuclear, una tercera guerra, Toynbee va decidir que la categoria de civilització, mitjançant la qual volia reescriure l'esquema del desenvolupament humà, ja no era pertinent. En cert sentit, la civilització occidental havia esdevingut universal, però com a tal només prometia la destrucció recíproca de tots. Una autoritat política global, basada en l'hegemonia d'una sola potència, era la condició de tota sortida segura de la guerra freda. Però, a llarg termini, només una nova religió universal podia assegurar el futur del planeta. Les conclusions de Toynbee van ser oblidades aviat i, alhora, la pretensió que el segle XX podia descriure's com una edat postmoderna.

Després de la Segona Guerra Mundial, D. C. Somervell, en un sumari d'*A Study of History* d'Arnold Toynbee, parla d'un trencament "postmodern" amb la modernitat. Sembla que va ser el compilador de la versió abreujada de l'obra de Toynbee que li va suggerir que utilitzés l'expressió *postmodern* en substitució de

#### Citació

"Les comunitats occidentals esdevingueren "modernes" tot just quan van produir una burgesia prou nombrosa i competent per a convertir-se en l'element predominant de la societat."

*A Study of History* (pàg. 338).

*Western IV*. Toynbee, com hem vist, va adoptar el terme en volums posteriors d'aquesta mateixa obra, quan es refereix a quatre eres diferents en la història d'Occident:

- l'edat fosca (675-1075);
- l'edat mitjana (1075-1475);
- l'edat moderna (1475-1875);
- l'edat postmoderna (1875-).

Caracteritzen l'edat moderna l'estabilitat social, el racionalisme, el progrés i la classe mitjana burgesa.

Les característiques de l'edat postmoderna són, en canvi, la ruptura amb la moderna, les guerres, la turbulència social, la revolució, l'anarquia, el relativisme i, en general, el col·lapse del racionalisme i de l'*ethos* de la Il·lustració.

#### Terme *postmodern* segons Toynbee

Per a Toynbee, *postmodern* és un concepte negatiu: regressió deplorable, pèrdua de valors tradicionals, de certeses i estabilitats.

A l'**Amèrica del Nord** el terme va entrar gràcies a Charles Olson, qui, en una carta al seu amic poeta Robert Creeley, li parlava, a l'estiu de 1951 i tornant del Yucatán, d'un "món postmodern" que era més enllà de l'edat imperial dels descobriments i de la Revolució Industrial. El 4 de novembre de 1952, el dia que Eisenhower va ser escollit president, amb el pretext d'oferir informacions per a una guia biogràfica d'autors del segle XX, va redactar un manifest que començava: "La meua estratagema és suposar que el present és pròleg, i no el passat" i acabava amb una descripció d'aquest "present viu i actual" com a "postmodern, posthumanista i posthistòric".

En una carta del 3 d'octubre de 1951 titulada *The Law*, declara que l'acte de terrorisme nuclear tanca l'edat moderna.

"Fa molt poc una porta s'ha tancat de cop. La bioquímica és postmoderna. I l'electrònica ja és una ciència de la comunicació: el que és «humà» ja és la «imatge» de l'ordinador."

C. Olson i R. Creeley (1987, pàg. 75, 115 i 241).

El 1957, Peter Drucker anomena *societat postmoderna* el que avui s'anomena **societat postindustrial**. Amb l'**optimisme** propi dels teòrics de la societat postindustrial, Drucker creia llavors que el "món postmodern" assistiria a l'eliminació de la pobresa i la ignorància, el final de la ideologia i de la nació-estat, i una modernització universal.

#### Lectures complementàries

C. Olson; R. Creeley (1987). *The Complete Correspondence* (vol. 7). Santa Rosa.

C. Wright Mills (1993). *La imaginación sociológica*. Mèxic: FCE.

El terme va reaparèixer cap a final de la dècada de 1950 per a designar el que **no era més sinó menys que modern**. El 1959, tant C. Wright Mills com Irving Howe, de l'esquerra novaïorquesa, l'utilitzaren en aquest sentit negatiu. Per a Wright designa una edat en la qual els ideals moderns del liberalisme i del socialisme eren a punt d'esfondrar-se.

"Som al davant del final del que s'anomena *edat moderna*. De la mateixa manera que després de l'antiguitat van venir diversos segles d'ascendència oriental que els occidentals anomenen, provincianament, *l'edat fosca*; a l'edat moderna la segueix ara un període postmodern."

C. Wright Mills (1993).

El crític va manllevar el terme per a descriure certa ficció contemporània incapaç de mantenir la tensió moderna davant d'un entorn social les divisions de classe del qual esdevenien cada cop més amorfes amb la prosperitat de la postguerra.

Segons ell, el caràcter radical de la nova època consistia en el fet que el liberalisme i el socialisme, "nascuts de la Il·lustració" estaven virtualment liquidats com a explicacions vàlides del món. De les idees de llibertat i de raó només en quedaven les aparences. La gent començava a comprendre que el desenvolupament de la racionalitat no implicava necessàriament l'increment de la raó i s'adonava que el nexa intrínsec que Occident donava per fet entre la raó i la llibertat era fictici.

El 1960, Harry Levin, remuntant-se a la terminologia de Toynbee, va utilitzar el terme *postmodern* per a retratar una literatura d'epígons que havia renunciat a les àrdues pautes intel·lectuals de la modernitat a favor d'una relaxada síntesi per a intel·lectuals d'estar per casa, senyal d'una nova **complicitat entre l'artista i el burgès**, en una sospitosa cruïlla entre la cultura i el comerç. És aquí on cal trobar els inicis d'una versió inequívocament pejorativa del que és postmodern.

A la dècada de 1960, Amèrica del Nord comença a prendre consciència que el postmodernisme està emparat per una poderosa societat de masses, poc disposada a reconèixer la superioritat d'una alta cultura reservada exclusivament a les elits. El terme es va popularitzar a Nova York durant aquesta dècada quan va ser utilitzat per artistes, escriptors i crítics joves, com Rauschenberg, Cage, Burroughs, Barthelme, Friedler, Hassan i Sontag, per a al·ludir a un moviment que anava més enllà de l'altmodernisme "exhaust", que era rebutjat a causa de la seva institucionalització en el museu i l'acadèmia.

A mitjan dècada de 1960, el crític Leslie Fiedler va intervenir en un simposi que tenia el suport del Congrés de Llibertat Cultural, institució creada per la CIA pel treball en el front intel·lectual de la guerra freda. En aquest ambient inversemblant, Fiedler va celebrar l'aparició d'una nova sensibilitat entre les joves generacions d'Amèrica, que eren "*drop-outs* de la història", **mutants cul-**

#### Postmodernisme segons Wright Mills

Les dues grans narratives que es deriven de la Il·lustració –liberalisme i socialisme– no eren suficients per a fer front als problemes del món contemporani.



**turals**, els valors d'indolència i passotisme dels quals, dels al·lucinògens i els drets civils, trobaven expressió oportuna en una nova literatura postmoderna. Segons Fiedler, aquesta nova literatura barrejava els gèneres i repudiava les ironies i les solemnitats de la literatura moderna, en un retorn desinhibit al que és sentimental i burlesc. La interpretació de Fiedler del postmodernisme, amb les seves pretensions d'emancipació de la massa i alliberament d'instints, es podia veure com un ressò prudentment despolititzat de la rebel·lió estudiantil d'aquells anys. En l'assaig *Cross the Border. Close the Gap* ('Creua la frontera. Salta el fossat'), en què urgia la supressió de les distàncies que separaven l'artista del públic, les minories selectes del poble i el crític del lector, Fiedler condemnava sense pal·liatius l'elitisme literari dels modernistes. El moment de Proust, de Joyce i Tomas Mann, de T. S. Elliot o Paul Valéry, deia, ja havia passat.

La idea d'un art per a cultes i d'un subart per al poble formava part del joc d'una minoria selecta que havia estat escombrada per la nova societat industrial.

El sociòleg Amitai Etzioni, famós per la seva prèdica de la comunitat moral, en el seu llibre *The Active Society* ('La societat activa', 1968), dedicat als seus estudiants de Columbia i Berkeley de l'any de la rebel·lió del campus, presenta un període postmodern iniciat amb el final de la guerra; període en el qual el poder de les grans empreses i de les elits establertes estava declinant i la societat podia convertir-se per primer cop en una **democràcia** que era "mestressa de si mateixa". La inversió de l'argument de *La imaginació sociològica* de Wright Mills era quasi completa.

#### **El terme *postmodern* a les arts de 1960 i 1970**

Durant les dècades de 1960 i 1970 van rebre el qualificatiu *postmodern* noves **formes d'art anti o postmodernes** com l'art pop, la cultura del cinema, els *happenings* i els concerts de rock. S'esborra la distinció entre art d'elit i art popular, entre crític i aficionat, entre artista i públic, i apareixen les formes culturals de masses. Es declara la mort de l'avantguarda i de la novel·la, dels valors tradicionals, del victorianisme, del racionalisme, de l'humanisme. El terme va ampliar la seva circulació: primer es referia a l'arquitectura, i després a la dansa, el teatre, la pintura, el cinema i la música.

Cap a final de la dècada de 1970, el postmodernisme va emigrar cap a **Europa** per París i Frankfurt. Kristeva i Lyotard el van adoptar a França, i Habermas a Alemanya. Mentrestant, als **Estats Units**, els crítics havien començat a discutir l'articulació del postmodernisme amb el postestructuralisme francès en la seva singular adaptació nord-americana. Aviat va començar a circular entre Europa i els Estats Units, a mesura que la recerca d'explicacions i justificacions teòriques del postmodernisme artístic incloïa discussions més àmplies sobre la postmodernitat i arribava a teòrics com Bell, Kristeva, Lyotard, Vattimo, Derrida, Foucault, Habermas, Baudrillard i Jameson.

El 1971, el crític literari Ihab Hassan publica *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* ('El desmembrament d'Orfeu, cap a una literatura postmoderna'), un llibre que explica que la nota més representativa del

postmodernisme és la designada pel mot *unmaking* ('desconstruir', 'desmuntar'). La nova literatura postmoderna no solament no lamenta la mort del Tot, és a dir, d'allò que aviat François Lyotard anomenarà "grans relats", sinó que **combat la totalitat** amb totes les forces, atès que tota totalització és un totalitarisme en potència.

Cap a principis de la dècada de 1980, la constel·lació modernisme/postmodernisme en les arts i la constel·lació modernitat/postmodernitat en la teoria social s'havien convertit en un dels terrenys més disputats en la vida intel·lectual de les societats occidentals. I el terreny es disputa precisament perquè es tracta de molt més que l'existència o inexistència d'un nou estil artístic, de molt més que la línia teòrica "correcta".

Qualsevol referència al terme *postmodernisme* ens exposa al risc que ens acusin de seguir el corrent general, de perpetuar una moda intel·lectual més aviat superficial i insignificant.

"Quan esdevé possible que la gent descriuï com a "postmoderna" la decoració d'una habitació, el disseny d'un edifici, la narració d'un film, la construcció d'una història, [...] un anunci televisiu, o un documental artístic, o les relacions "intertextuals" entre si, el disseny d'una pàgina en una revista de moda o d'un diari crític, una tendència antiteològica des de l'epistemologia, l'atac a la "metafísica de la presència", una disminució general del sentiment, el neguit col·lectiu i les projeccions malaltisses d'una generació de postguerra de fills del *boom* demogràfic que s'enfronten amb desil·lusió a la mitjana edat, la "difícil situació" de la reflexivitat, un grup dels trops retòrics, la proliferació de superfícies, una nova fase en el fetixisme de la mercaderia, la fascinació per les imatges, codis i estils, un procés de fragmentació cultural, política o existencial i/o de crisi, el "descentrament" del subjecte, la "incredulitat cap als metarelats", la substitució dels eixos del poder unitari per una pluralitat de formacions de poder/discursos, la "implosió del significat", el col·lapse de les jerarquies culturals, la por generada per l'amenaça de l'autodestrucció nuclear, la decadència de la universitat, el funcionament i els efectes de les noves nanotecnologies, els grans canvis socials i econòmics en els "mitjans", el "consum" o la fase "multinacional", un sentit (depenent de qui ho llegeix) d'"ubiquïtat" o d'abandonament de la ubiquïtat ("regionalisme crític") o (fins i tot) una substitució generalitzada de l'espai per coordenades temporals –quan esdevé possible descriure totes aquestes coses com a "postmodernes" (o simplement utilitzant un prefix corrent *post* o *molt post*) llavors és evident que estem en presència d'una paraula de moda."

D. Hebdige (1986, pàg. 78).

Un dels inconvenients és que el terme alhora està de moda i eludeix de manera exasperant una definició:

"Aquesta paraula no té significat. Utilitzeu-la tant com sigui possible." ("This word has no meaning. Use it as often as possible.")

*Independent* (1987).

"El postmodernisme ha mort", i "ara el tema és el postpostmodernisme".

R. Palmer (1977, pàg. 364).

Si es tracta d'una moda efímera; els seus crítics deixen constància de qui són els responsables de la seva prominència:

#### Lectura complementària

D. Hebdige (1986). "Postmodernism and "the other side"". *Journal of Communication Inquiry* (10, 2).

"Els teòrics pagats d'avui, que indaguen el camp des dels seus llibrescos estudis en escoles polítècniques i universitats, estan obligats a inventar moviments perquè les seves carreres –com les dels miners i els pescadors– en depenen. Com més siguin els moviments als quals puguin donar un nom, més reeixides seran."

M. Pawley (1986, pàg. 10).

Per a d'altres són indicadors i baròmetres ben clars del malestar existent en el cor de la cultura contemporània.

"No és difícil comprendre aquest corrent cultural i estètic avui conegut com a *postmodernisme* –en l'art, l'arquitectura, la música, el cinema, el teatre i la ficció– com a reflex de [...] l'actual onada de reacció política que inunda el món occidental."

R. Gott (1986, pàg. 10).

És, tanmateix, massa fàcil veure el postmodernisme com un reflex reaccionari i mecànic de canvis socials i censurar acadèmics i intel·lectuals per haver posat en circulació un terme nou com a part dels seus jocs de distincions. Són pocs els termes acadèmics que han tingut tanta **popularitat**. Cal tenir present l'interès que ha suscitat tant dins com fora de l'àmbit acadèmic, i ens hem de demanar per la gamma d'objectes, experiències i pràctiques culturals que els teòrics etiqueten com a *postmoderns*.

Sorprèn l'ampli conjunt de **campus artístics, intel·lectuals i acadèmics** en els quals s'ha utilitzat el terme *postmodernisme*:

- en música: Cage, Stockhausen, Briers, Holloway, Tredici, Laurie Anderson;
- en art: Rauschenberg, Baselitz, Mach, Schnabel, Kiefer, Warhol, Bacon;
- en ficció: *Escorxador cinc*, de Vonnegut; i les novel·les de Barth, Barthelme, Pynchon, Burroughs, Ballard, Doctorow;
- en cinema: *Body Heat*, *The Wedding*, *Blue Velvet*, *Wetherby*;
- en teatre: Artaud;
- en fotografia: Sherman, Levine, Prince;
- en arquitectura: Jencks, Venturi, Bolin;
- en teoria i crítica literàries: Spanos, Hassan, Sontag, Fiedler;
- en filosofia: Lyotard, Derrida, Baudrillard, Vattimo, Rorty;
- en antropologia: Clifford, Tyler, Marcus;
- en sociologia: Denzin;
- en geografia: Soja.

Per entendre més bé el significat de *postmodernisme* és útil identificar la família de termes derivats de *postmodern*, i la millor manera de fer-ho és contrastar-los amb els que deriven de *modern*, tal com es presenta a la taula. Si *modern* i *postmodern* són els termes genèrics, queda palès que el prefix **post** al·ludeix a allò que ve després, a una **ruptura** amb el que és modern, que es defineix per **contradistinció** respecte a aquest.

### Lectures complementàries

"Modern Day Dictionary of Received Ideas". *Independent*, 24 desembre 1987.

R. E. Palmer (1977). "Post-modernity and Hermeneutics". *Boundary* (2, 22).

M. Pawley (1986, 3 de desembre). "Architecture: All the History that Fits". *Guardian*.

R. Gott (1986, 1 desembre). "The Crisis of Contemporary Culture". *Guardian*.

### Nota

No tothom estaria d'acord amb aquesta llista.

## Modern i postmodern

Modern	Postmodern
Modernitat	Postmodernitat
Modernització	Postmodernització
Modernisme	Postmodernisme

Tanmateix, el terme *postmodernisme* es basa amb més força en una negació del que és modern, en la percepció d'un abandonament, una ruptura dels trets definitoris del que és modern, amb l'accent posat en el sentit de l'allunyament relacional. Això faria de *postmodern* un terme mal definit, en la mesura que ens trobem només al llindar del suposat canvi, i no en una posició que permeti contemplar allò postmodern com una positivitat plenament desplegada.

### 2.3. Modernitat i postmodernitat

Aquestes dues paraules suggereixen el significat epocal dels termes. Hom manté que la **modernitat** es va iniciar amb el Renaixement i que és definida per referència a l'antiguitat.

#### Nota

Cal recordar el debat entre antics i moderns.

#### *Querelle des anciens et des modernes*

El 27 de gener de 1687 és una data rellevant per a la història de la *Querelle*. Aquell dia, els membres de l'Académie Française i de l'Académie de les Ciències van acordar celebrar la recuperació d'una operació soferta pel rei Lluís XIV. Charles Perrault (1628-1703), escriptor força famós a l'època, va llegir un poema titulat *Le Siècle de Louis le Grand* ('El Segle de Lluís el Gran'), en què comparava la seva època amb l'edat mítica de l'abundància i felicitat, el temps d'August. Encara que Perrault admira, sens dubte, la grandesa dels antics, diu que no ens han d'impressionar fins al punt d'agenollar-nos davant seu. Gràcies al progrés de les ciències i de les arts, l'època del rei francès, és a dir, la de Perrault, és superior fins i tot a la de l'emperador romà. Els membres de l'Académie Française van reaccionar violentament davant una heretgia tan gran. Boileau, que es denominava *el legislador del Parnàs*, va marxar de l'assemblea enfurit; el que Perrault suggeria, era, va dir, "una falta de gust conseqüència de la ignorància". Racine, el gran autor tràgic, va intentar defensar Perrault dient que l'afirmació que feia intentava ser una paradoxa, enginyosa i aguda, però no pensada per a ser presa seriosament. La *Querelle* havia començat.

Des del punt de vista de la teoria sociològica alemanya<sup>1</sup> de finals del XIX i principis del XX, la modernitat es contraposa a l'ordre tradicional i implica la progressiva racionalització i diferenciació econòmica i administrativa del món social: processos que van donar lloc al modern **estat capitalista i industrial** i que sovint van ser considerats des d'una perspectiva clarament antimoderna.

<sup>(1)</sup>Weber, Tönnies, Simmel.

Presentem a continuació dos **significats de modernitat i postmodernitat**.

1) Parlar de postmodernitat és suggerir un canvi o una **ruptura epocal** amb la modernitat, que comporta l'aparició d'una nova totalitat social amb els seus propis principis distintius d'organització. Tant Baudrillard com Lyotard representen un moviment vers una edat postindustrial.

Baudrillard subratlla que les noves formes de tecnologia i d'informació són fonamentals en el pas d'un **ordre social** productiu a un de **reproductiu**, en el qual els simulacres i els models constitueixen, cada cop més, el món; d'aquesta manera, la distinció entre el que és real i el que és aparent s'esborra.

Lyotard parla de la societat postmoderna fonamentada en el pas a un ordre postindustrial. Els seus interessos específics recauen en els efectes de la "**computerització de la societat**" sobre el coneixement i manté que no hem de lamentar la pèrdua de significat produïda en la postmodernitat, en la mesura que apunta a la substitució del coneixement narratiu per una pluralitat de jocs del llenguatge, i de l'universalisme pel localisme. Actualment, però, subratlla que tot el que és postmodern ha de ser considerat part del que és modern.

"Probablement, el terme *postmodern* és molt dolent, perquè transmet la idea d'una «periodització» històrica. La «periodització», tanmateix, segueix essent un ideal «clàssic» o «modern». *Postmodern* indica simplement un estat d'ànim o, més ben dit, un estat mental."

J. F. Lyotard (1986-1987).

Quan Lyotard parla dels canvis del coneixement que acompanyen el pas a la societat postindustrial segueix concebut-los com a esdeveniments **dins del capitalisme** (els seus crítics diuen que això està insuficientment teoritzat: insisteix en la noció difusa d'"estat d'ànim").

En canvi, Jameson té un concepte perioditzador més definit: el postmodernisme és, abans que res, la dominació o lògica cultural del tercer gran estadi del capitalisme, el **capitalisme tardà**, que neix en l'era posterior a la Segona Guerra Mundial.

2) En l'ús francès de *modernité*, la modernitat és vista com una qualitat de la vida moderna que indueix una idea de la **discontinuitat del temps**, la ruptura amb la tradició, la sensació de novetat i la sensibilitat envers la naturalesa efímera, fugissera i contingent del present. Aquest és el sentit de ser modern associat a Baudelaire: l'home modern és l'home que constantment intenta inventar-se a si mateix.

A més de l'ús confús de *modernisme* per abraçar la totalitat de l'**experiència** i la **cultura** que van acompanyar el procés de modernització, Berman i d'altres se centren en una noció restringida de l'experiència: la que es presenta en les fonts literàries. Ara bé, les descripcions de l'experiència subjectiva poden tenir sentit dins de les pràctiques intel·lectuals però cal mirar les pràctiques i activitats reals que es desenvolupen en la vida quotidiana de diversos grups.

#### Primer significat

Per a Baudrillard els simulacres i els models constitueixen, cada cop més, el món; i s'esborra la distinció entre el que és real i el que és aparent.

Per a Lyotard és important substituir el coneixement narratiu per una pluralitat de jocs del llenguatge, i de l'universalisme pel localisme.

#### Lectura complementària

J. F. Lyotard (1986-87). "Rules and paradoxes or Svelte Appendix". *Cultural Critique* (5).

#### Segon significat

La modernitat significa una ruptura amb la tradició, la sensació de novetat i la sensibilitat envers la naturalesa efímera, fugissera i contingent del present.

### Bonaventura Hotel

Prenem com a exemple de la pretesa experiència de la postmodernitat el comentari de Jameson al Bonaventura Hotel de Los Angeles. Jameson presenta una interpretació captivadora de l'experiència del nou hiperespai de l'arquitectura postmoderna, la qual, segons ell, ens obliga a ampliar el nostre sistema sensorial i el nostre cos. Però, com experimenten realment l'hotel individus de diferent formació, i com incorporen l'experiència a les seves pràctiques diàries? Si volem entendre la generació i interpretació socials de l'experiència de la postmodernitat, cal fer un lloc al paper dels empresaris i intermediaris intel·lectuals interessats a crear pedagogies postmodernes per a educar diversos públics. Hi ha poques anàlisis de l'experiència i la pràctica reals de diferents grups que veuen televisió en ambients diferents. En canvi, els teòrics de la postmodernitat solen parlar d'un tipus ideal d'espectador que salta d'un canal a un altre tan de pressa que no és capaç d'encadenar els significants i reunir-los en una narració amb sentit, i que es complau merament en les intensitats i sensacions multifrèniques de la superfície de les imatges. Cal, doncs, treballar a partir de dades més sistemàtiques i no recolzar-nos en lectures fetes per intel·lectuals (sobretot, professors de literatura).

## 2.4. Modernització i postmodernització

Sembla que aquests dos termes no encaixen bé en un debat sobre modernitat-postmodernitat i modernisme-postmodernisme.

El terme *modernització* ha estat utilitzat regularment per a al·ludir als efectes del desenvolupament econòmic en les estructures i els valors socials tradicionals. La teoria de la modernització també s'utilitza per a referir-se als **estadis del desenvolupament social** basats en la:

- industrialització;
- l'increment de la ciència i la tecnologia;
- l'estat nació modern;
- el mercat capitalista mundial;
- la urbanització, etc.

Se sol suposar que del procés de modernització derivaran determinats canvis culturals.

Pel que fa a la **postmodernització**, és evident que encara no s'ha elaborat teòricament la delimitació corresponent dels processos socials i canvis institucionals específics. Només tenim la possibilitat de deduir el terme dels usos de *postmodernitat* que al·ludeixen a un nou ordre social i al **canvi epocal** abans esmentat. El terme suggereix un procés amb graus d'implementació, en lloc d'un nou ordre o totalitat social plenament madur. S'utilitza en el camp dels estudis urbans.

## 2.5. Modernisme i postmodernisme

Tenim al davant una gamma de significats que tenen en comú el lloc central que hi ocupa la cultura.

### Lectures recomanades

**M. Berman** (1982). *All that is Solid Melts into Air*. Nova York: Simon & Schuster.

**Arthur Asa Berger** (1998). "The Westin Bonaventura Hotel". A.: *The Postmodern Presence: Readings on Postmodernism in American Culture and Society* (pàg. 103-112). AltaMira Press.

### La modernització: canvis culturals

Els canvis propis de la modernització són la secularització i l'aparició d'una identitat moderna que se centra en l'autodesenvolupament.

El **modernisme**, en el seu sentit més restringit, al·ludeix als estils que associem als moviments artístics que van començar a final del XIX i que han dominat fins fa poc:

- en literatura: Joyce, Yeats, Gide, Proust, Rilke, Kafka, Mann, Musil, Lawrence i Faulkner;
- en poesia: Rilke, Pound, Eliot, Lorca, Valéry;
- en teatre: Strindberg i Pirandello;
- en pintura: Matisse, Picasso, Braque, Cézanne i els moviments futurista, expressionista, dadaista i surrealista;
- en música: Stravinsky, Schoenberg i Berg.

Es debat molt sobre quin és el moment del segle XIX al qual cal remuntar el modernisme (alguns arriben a l'avantguarda bohèmia de 1830).

Els trets fonamentals del modernisme es poden resumir en:

- autoconsciència i reflexivitat estètiques;
- rebuig de l'estructura narrativa a favor de la simultaneïtat i el muntatge;
- exploració de la naturalesa paradoxal, ambigua, indeterminada i incerta de la realitat;
- rebuig de la idea d'una personalitat integrada a favor de l'èmfasi en el subjecte desestructurat i deshumanitzat.

Un dels problemes que es plantegen en mirar d'entendre el **postmodernisme** en les arts resideix en el fet que molts d'aquests trets encaixen en diverses definicions del postmodernisme. El problema gira entorn de la qüestió següent: quan un terme definit per oposició a un altre ja establert, i del qual es nodreix, comença a significar una cosa substancialment diferent?

Fins ara no hi ha un acord general sobre el significat del terme *postmodern*. Els seus derivats solen utilitzar-se de manera confusa i intercanviable. El postmodernisme és d'interès per a una àmplia gamma de pràctiques artístiques i de disciplines de les ciències socials i les humanitats perquè fa que ens fixem en canvis que es produeixen en la cultura contemporània.

Aquests poden entendre's en termes de:

1) Els camps artístic, intel·lectual i acadèmic –canvis en la forma de teoritzar, presentar i difondre l'obra, que no poden separar-se dels canvis que es produeixen en lluites competitives específiques.

2) Els canvis en l'esfera cultural més general, que comprèn els modes de producció, consum i circulació dels béns simbòlics.

3) Els canvis en les pràctiques i experiències quotidianes de diferents grups, els quals possiblement utilitzen els règims de significació de diferents maneres;

És palès que en els darrers anys hem estat testimonis d'un ascens brusc i ràpid de l'interès pel tema de la cultura. La cultura, que en altres moments era la perifèria de les disciplines de les ciències socials, es mou avui cada cop més cap al centre del camp sociològic, i estan caient algunes de les barreres que separaven les ciències socials de les humanitats.



### 3. La prefiguració teòrica de la postmodernitat

#### 3.1. *Boundary 2*

Un punt decisiu es va assolir quan a la tardor de 1972 va aparèixer a Binghamton la revista *Boundary 2*, expressament subtitulada *Journal of Postmodern Literature and Culture*. L'assaig programàtic del primer número, escrit per David Antin, es titulava *Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry*. Va passar revista a tots els consagrats, des d'Eliot i Tate fins a Auden i Lowell, i fins i tot va atacar Pound, a qui veia com a representants d'una tradició provinciana i regressiva les inclinacions metricomorals dels quals no tenien res a veure amb la genuïna modernitat internacional –la línia d'Apollinaire, Marinetti, Jlébnikov, García Lorca, József i Neruda– el principi de la qual era el *collage* dramàtic. A l'Amèrica de la postguerra van ser els poetes de Black Mountain i, sobretot, Charles Olson, els qui havien recobrat les energies de la modernitat.

El creador de *Boundary 2*, William Spanos, va fundar la revista arran la consternació que li va produir el suport dels EUA a la junta militar grega quan era professor invitat de la Universitat d'Atenes; va ser llavors quan es va adonar d'una mena de complicitat entre l'ortodòxia establerta i les despietades pràctiques militars: quan va tornar als EUA va concebre *Boundary 2* com una ruptura entre tots dos. En el moment culminant de la guerra de Vietnam, el seu objectiu era "aconseguir el retorn de la literatura al domini del món"; volia demostrar que "el postmodernisme és una mena de rebuig, un atac, una manera de minar el formalisme estètic i la política conservadora del New Criticism".

L'entrevista feta per Paul Bové, el successor de Spanos com a director de la revista, és un document fonamental per a la història de la idea del postmodernisme.

#### Citació

Spanos hi reconeix: "Jo no associava gaire el que estava fent com a ciutadà amb la meua perspectiva literària i crítica. No diria que estiguessin absolutament separades, però jo mateix no era conscient de les connexions."

P. Bové (1990, pàg. 1-3, 16-17).

El rumb que va prendre la revista mai va arribar a coincidir amb les intencions de Spanos. Va ser detingut per haver participat en una manifestació contra Nixon; però vint anys de guerra freda havien creat un clima poc propici a la fusió dels punts de vista cultural i polític. *Boundary 2* va seguir essent una revista literària, marcada per un existencialisme originalment simpatitzant de Sartre

#### Lectures complementàries

Boundary 2, 1, 1 (tardor, 1972; pàg. 98-133).

P. Bové (1990, estiu). "A Conversation with William Spanos". *Boundary 2*.

i després cada cop més proper a Heidegger. El resultat va ser que l'objectivisme d'Olson es va decantar cap a una metafísica heideggeriana de l'ésser que amb el temps va esdevenir un tret dominant de *Boundary 2*.

### 3.2. Ihab Hassan

I va ser Ihab Hassan qui va ocupar l'espai intramundà del postmodernisme. Va ser un dels primers col·laboradors de la revista i acabava de publicar el seu primer assaig sobre la postmodernitat abans de l'aparició del primer número. Egipci de naixement, fill d'un governador aristocràtic del període d'entreguerres famós per la repressió d'una manifestació nacionalista contra la tutela britànica, i enginyer de formació; el seu interès s'havia centrat originalment en una altamodernitat reduïda a un mínim expressiu, el que denominava **literatura del silenci**, des de Kafka fins a Beckett.

Però quan el 1971 va proposar la noció de postmodernisme, Hassan va subsumir aquesta nissaga a un ventall molt més ampli de tendències que havien o bé radicalitzat o bé refusat els trets dominants de la modernitat, una configuració que abastava les arts visuals, la música, la tecnologia i la sensibilitat en general. Tres noms s'hi repetien, John Cage, Robert Rauschenberg i Buckminster Fuller, tots associats a **Black Mountain**. Hi mancava Olson, però hi sortia Marshall McLuhan.

#### **El Black Mountain College**

Situat a Carolina del Nord, el Black Mountain College (1933-1957, Estats Units) va ser fundat per John Rice (lletres) i Theodore Dreier (física). La seva singularitat es troba en un nou enfocament de l'ensenyament en general (organitzat entorn de la idea de comunitat, en una nova relació professors-estudiants, una avaluació dels estudiants sobre la realització d'un projecte, etc.), i de l'ensenyament de l'art, en particular, en una aproximació multidisciplinària (matemàtica, art, literatura, poesia, física, música, filosofia, dansa, lingüística, psicologia, teatre formen part de les matèries del programa).

Entre els professors, des del començament, hi ha un nombre important d'artistes de la Bauhaus que havia fugit de l'Alemanya nazi: Josef i Anni Albers (que ensenya el teixit), Theodore Dreier (física), Heinrich Jalowetz (música, deixeble d'Arnold Schoenberg), Albert Levi (filosofia) però també l'americà Charles Olson (poesia).

Si la primera fase del Black Mountain College és essencial en la història de l'art i del seu ensenyament, sobretot als Estats Units, és després de la guerra que ha tingut un paper crucial en l'emergència de noves formes d'art, d'experimentacions, amb els seus cursos d'estiu, el primer dels quals va tenir lloc el 1944. Entre els seus professors hi ha John Cage, Merce Cunningham, Richard Buckminster Fuller, tots tres el 1948, i entre els estudiants, Robert Rauschenberg o David Tudor. El *happening* hi va néixer el 1952 seguint una iniciativa de Cage.

Posteriorment, Hassan va adoptar de Foucault la noció de **ruptura epistèmica** per a suggerir que s'havien produït en les ciències i la filosofia canvis anàlegs, entre els qui seguien els passos de Heisenberg o de Nietzsche. En aquest sentit, va argumentar que la unitat subjacent del postmodernisme residia en "el joc de la indeterminació i la immanència", el geni originador del qual en les arts havia estat Marcel Duchamp.

Ara bé, era la postmodernitat "només una tendència artística o també un fenomen social"? En cas afirmatiu, com s'integren o es deixen d'integrar recíprocament els diferents aspectes –psicològics, filosòfics, econòmics i polítics– d'aquest fenomen? Hassan no va donar cap resposta coherent a aquestes preguntes, però va fer una observació significativa:

"Com a forma de canvi literari, la postmodernitat es podria distingir tant de les avantguardes anteriors (cubisme, futurisme, dadaisme, surrealisme...) com de la modernitat. Ni olímpic i desinteressat com aquesta ni bohemí i rebel com aquelles; el postmodern suggereix una altra classe diferent de vincle entre l'art i la societat."

I. Hassan (1990, pàg. 122-124).

L'exposició de disseny *Styles 85* que va tenir lloc al Grand Palais i en la qual s'exhibia una àmplia col·lecció d'objectes postmoderns "des de la xinxeta fins al iot", el va dur a un canvi d'actitud: enmig d'aquelles "hectàrees d'*esprit*", paròdia i burla, vaig sentir com el somriure se'm gelava als llavis". Quan el 1987 va escriure la introducció a *The Postmodern Turn*, va fer constar que el títol era una mena de comiat:

"La postmodernitat mateixa ha canviat, i ha pres, al meu entendre, un rumb equivocat. Atrapada entre la truculència ideològica i la futilitat desmistificadora, atrapada en el seu propi *kitsch*, la postmodernitat s'ha convertit en una mena de bufonada eclèctica, en el refinat pessigolleig dels nostres plaers prestats i els nostres trivials desenganys."

I. Hassan (1987).

### 3.3. *Learning from Las Vegas*

Allò que havia desenganyat Hassan del postmodernisme va esdevenir la font de la teorització posterior a la seva. Va ser l'**arquitectura** la que va projectar el terme a un domini públic ampli. El 1972, Robert Venturi i els seus col·laboradors Denise Scott Brown i Steven Izenour van publicar el manifest arquitectònic de la dècada, *Learning from Las Vegas*. Venturi ja s'havia fet un nom amb una crítica elegant de l'ortodòxia purista de l'*Estil Internacional dels temps de Mies*, en la qual esmentava diverses obres mestres:

- del manierisme;
- del barroc;
- del rococó;
- de l'època eduardiana.

Les esmentava com a valors alternatius per a la pràctica contemporània. "Els arquitectes ja no es poden permetre deixar-se intimidar pel llenguatge moral purità de l'arquitectura moderna ortodoxa"; "Més no és menys". Ara llençava un atac molt més iconoclasta contra l'arquitectura moderna, en nom de la vital imatgeria popular del *gambling strip*. Argumentaven que s'hi podia trobar una renovació espectacular de l'associació històrica de l'arquitectura amb la pintura, les arts gràfiques i l'escultura –la primacia del símbol sobre l'espai– de

#### Lectura complementària

I. Hassan (1990). "The Question of Postmodernism". *Bucknell Review*.

#### Lectura complementària

I. Hassan (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: State Univ Pr.

la qual la modernitat havia renegat. Era hora de tornar a la consigna de Ruskin que l'arquitectura era **la decoració de la construcció**. Vet aquí el missatge de fons de *Learning from Las Vegas*:

"L'avinguda comercial desafia l'arquitecte a adoptar un punt de vista positiu, no paternalista. Els valors de Las Vegas no es qüestionen aquí. La moralitat de la publicitat comercial, dels interessos que hi ha darrere les cases de joc, i de l'instint de competició no són el nostre tema."

R. Venturi, D. Scott Brown i S. Izenour (2008).

"L'arquitectura moderna ortodoxa és progressista, quan no revolucionària, utòpica i purista: està descontenta amb les condicions *existents*". La preocupació principal de l'arquitecte, tanmateix, "no hauria de ser el que hauria de ser sinó el que és" i "com ajudar a millorar-ho". Darrere de la modesta neutralitat d'aquest programa –"no volíem discutir de moment si la societat tenia raó o no"– hi havia una oposició que desarmava qualsevol resposta. Contrastant la monotonia planificada de les megaestructures modernes amb el vigor i l'heterogeneïtat de l'espontani creixement urbà.

*Learning from Las Vegas* resumia la dicotomia entre les dues en una frase: "Construir per a l'Home" enfront de "construir per a homes (mercats)".

El programa de Venturi encara no tenia nom. Cap al 1974, el terme *postmodern* –anticipat una dècada abans per Pevsner per a castigar un feble historicisme– havia aparegut en el món artístic de Nova York, on Robert Stern, un deixeble de Venturi, va ser, potser, el primer arquitecte que el va fer servir.

### 3.4. Charles Jencks

Però va ser el crític Charles Jencks qui va popularitzar el terme. Es mostrava crític amb el capitalisme americà i l'arquitectura moderna, i l'aliança entre tots dos en els principals tipus d'encàrrecs de construcció de la postguerra. Defensava la necessitat d'una gamma semiòtica més àmplia que Venturi (incloïa formes tant icòniques com simbòliques), tot i que els seus preceptes derivaven bàsicament de les idees de *Learning from Las Vegas*, i afegia la varietat, la llegibilitat popular i la simpatia contextual.

El 1980 va ajudar a organitzar la secció d'arquitectura de la Biennal de Venècia, muntada per Paolo Portoghesi –pioner de la pràctica postmoderna– i titulada *La presència del passat*.

L'aportació més significativa que va fer va ser distingir entre arquitectura "moderna tardana" i "postmoderna". A mitjan dècada de 1980, Jencks exaltava allò postmodern com una civilització mundial de la tolerància plural i l'elecció entre una oferta superabundant que estava **"privant de sentir" les polaritats passades** de moda com ara "esquerra i dreta, classe capitalista i classe obrera".

#### Lectura complementària

R. Venturi; D. Scott Brown; S. Izenour (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

#### Modes de producció arquitectònica

Sota la influència del crític marxista Malcolm MacEwan, col·lega d'Edward Thompson a *The New Reasoner*, Jencks oferia una periodització dels "modes de producció arquitectònica": el minicapitalista, el capitalista de l'Estat del benestar, el capitalista monopolista i la nova dominació omnipresent de l'empresari de la construcció comercial.

En una societat en la qual **la informació importa més que la producció**, "ja no hi ha cap avantguarda artística" atès que en la xarxa electrònica global "no hi ha enemic per vèncer".

### 3.5. Jean François Lyotard

A final de la dècada de 1970 la noció de postmodern va ampliar el seu abast. La primera obra filosòfica que va adaptar la noció va ser *La condició postmoderna* de Jean François Lyotard, publicada el 1979 a París.

Pren el terme directament de Hassan. El 1976 havia intervingut a Molwaukee en un simposi organitzat per Hassan sobre postmodernitat en les arts performatives. El seu nou llibre era força proper a un tema de Hassan: les implicacions epistemològiques dels avenços recents de les ciències naturals. El que va motivar *La condició postmoderna* va ser un encàrrec de redactar un informe sobre l'estat del "coneixement contemporani" per al consell universitari del govern del Quebec, on acabava d'arribar al poder el partit nacionalista de René Levesque.

Per a Lyotard, l'arribada de la postmodernitat estava vinculada al sorgiment d'una societat postindustrial, teoritzada per Daniel Bell i Alain Touraine, en la qual el **coneixement** havia esdevingut la principal força econòmica de producció, en un flux que sobrepassava els estats nacionals, però al mateix temps havia perdut les seves legitimacions tradicionals. Si la societat no s'havia de concebre ni com un tot orgànic ni com un camp dualista de conflicte (Marx), sinó com una **xarxa de comunicacions lingüístiques**, aleshores el llenguatge –"el vincle social sencer"– es componia d'una multiplicitat de jocs diferents amb regles incommensurables. En aquestes condicions, la **ciència** esdevenia un joc de llenguatge entre d'altres: ja no podia reivindicar el privilegi imperial per sobre de les altres formes de coneixement. De fet, el seu títol de superioritat com a veritat denotativa respecte els estils narratius del coneixement consuetudinari amagava la base de la seva pròpia legitimació, que descansava sobre dues **formes de gran narrativa**, que eren els grans mites justificadors de la modernitat:

- 1) Derivada de la Revolució Francesa, explicava el conte de la humanitat com a agent heroic de la seva pròpia alliberació mitjançant l'avanç del coneixement.
- 2) Derivada de l'idealisme alemany, explicava un conte de l'esperit com a desplegament progressiu de la veritat.

#### El llibre de Lyotard

Els escrits de Hassan no estaven publicats i els de Jencks es limitaven a l'arquitectura: el de Lyotard va ser el primer llibre que tractava la postmodernitat com un canvi general de les circumstàncies humanes, i d'aquí el ressò públic.

El tret definidor de la condició postmoderna és, per contrast, la pèrdua de credibilitat d'aquestes metanarratives.

Segons Lyotard, havien estat destruïdes pel desenvolupament immanent de les ciències mateix:

- per una banda, per una pluralització dels tipus d'argumentació, amb la proliferació de la paradoxa i el parallogisme, anticipada en filosofia per Nietzsche, Wittgenstein i Levinas;
- per una altra, per la tecnificació de la demostració, en la qual els costosos aparells dirigits pel capital o l'estat reduïen la "veritat" a "performativitat". La ciència al servei del poder troba una nova legitimació en l'eficiència.

Lyotard diu del seu llibre:

"Em vaig inventar històries, em referia a una quantitat de llibres que mai havia llegit, i pel que sembla va impressionar la gent; tot plegat té alguna cosa de paròdia... És simplement el pitjor dels meus llibres, que són quasi tots dolents, però aquest és el pitjor."

J. F. Lyotard (1987, pàg. 82).

La influència del llibre està en proporció inversa al seu interès intel·lectual, en tant que va esdevenir inspiració d'un relativisme barat que sovint es té com a marca distintiva de la postmodernitat.

### 3.6. Jürgen Habermas

*La condició postmoderna* es va publicar a la tardor de 1979. Un any després, Jürgen Habermas va pronunciar a Frankfurt el seu discurs *La modernitat, un projecte inacabat*, amb ocasió del lliurament del premi Adorno per les autoritats d'aquesta ciutat. Aquesta conferència<sup>2</sup> ocupa un lloc destacat dins del discurs de la postmodernitat.

Habermas era reputat en el món anglosaxó com el primer filòsof europeu del seu temps; però la repercussió del seu discurs va obeir, sobretot, a la **posició crítica** que va adoptar en la seva intervenció. Va ser, tanmateix, un discurs escrit sense conèixer *La condició postmoderna* de Lyotard: era, més aviat, una reacció a l'exposició de la Biennal de Venècia de 1980, la mostra més espectacular de la versió de la postmodernitat que defensava Jencks.

Les frases introductòries plantegen la brusca pregunta: "El que és modern està tan antiquat com creuen els postmoderns? O és allò postmodern, proclamant arreu, una mera farsa?". En alemany va explicar que "un reacoblament diferenciat de la cultura moderna amb la praxis quotidiana" tenia per condició no solament "la capacitat del món vivencial de desenvolupar unes institucions aptes per a limitar la dinàmica interna dels sistemes d'acció econòmics i administratius", sinó "també la canalització de la modernització social per altres vies no capitalistes". L'any següent, a Nova York, va ometre aquesta clàusula.

#### Lectura complementària

J. F. Lyotard (1987, gener). *Lotta Poetica* (sèrie tercera, vol. 1, núm. 1).

<sup>(2)</sup>El seu contingut només limitadament es referia a la postmodernitat, però va assolir fama com a referència obligada.

#### El discurs

El discurs de Habermas, en alemany, era més llarg i de to més dur que la versió anglesa que Habermas va oferir l'any següent en una James Lecture de Nova York.

#### Lectura complementària

"Modernity versus Postmodernity" (1981). *New German Critique* (22, 3-15).

Habermas començava per reconèixer que l'esperit de la modernitat estètica, amb el seu nou sentit del temps com un present carregat d'un heroic futur, l'esperit que havia nascut a l'època de Baudelaire i culminat en el dadaisme, s'havia mustiat visiblement; les **avantguardes havien envellit**. La idea de la postmodernitat devia el seu poder a aquest canvi.

Els teòrics neoconservadors, com Daniel Bell, argumentaven que la lògica antinòmica de la cultura moderna havia impregnat la textura de la societat capitalista, i havia debilitat la seva fibra moral i minat la seva disciplina de treball amb un culte a la subjectivitat, en el mateix moment que aquesta cultura havia deixat de ser font d'un art creador. El resultat que calia esperar era la dissolució hedonista d'un ordre social que abans va ser respectable, procés que només un renaixement de la fe religiosa podia frenar: el retorn del que és sagrat a un món profanat.

Habermas s'adonà que això significava atribuir a la modernitat estètica la culpa del que era la lògica comercial de la modernització capitalista. Les veritables apories de la modernitat cultural se situaven en una altra banda. El **projecte il·lustrat de la modernitat** tenia dos vessants:

1) per una banda, la ciència, la moralitat i l'art, en no estar vinculats a una religió revelada, es van diferenciar en esferes de valor autònomes, governades cada cop més per les seves normes: veritat, justícia i bellesa;

2) per una altra, calia barrejar el potencial d'aquests dominis en el flux subjectiu de la vida quotidiana on poguessin interactuar per a enriquir-lo. Aquí és on el projecte de modernitat havia fracassat: en lloc d'integrar-se als recursos comuns de la comunicació quotidiana, cada esfera havia esdevingut una especialitat esotèrica, tancada al món dels significats ordinaris. El projecte de la modernitat encara estava per fer.

El projecte de la modernitat, tal com el descriu Habermas, és una barreja contradictòria de dos principis oposats: l'especialització i la popularització.

Com es podia dur a terme una síntesi de tots dos?

#### L'art allunyat de la societat

Algunes avantguardes del segle xx han intentat destruir la separació entre art i vida mitjançant actes espectaculars de voluntat estètica, però els seus gestos van ser inútils, cap emancipació brollava de la destrucció de les formes ni era possible transfigurar la vida per l'absorció de l'art.

## 4. La postmodernitat com a període i com a estètica

### 4.1. La postmodernitat com a període

Ha esdevingut un terme clau en el debat cultural contemporani a partir dels anys 1950 i 1960, inicialment als EUA, i comú en la filosofies europea a partir de la dècada de 1970.

Literalment conté el sentit d'una **posterioritat** respecte al que és modern, tot i que el seu significat no fa referència a una determinació temporal.

Postmoderna no és l'època que ve després *de* la moderna; postmodern indica més aviat una diversa manera de comparar-se al que és modern que no és d'oposició<sup>3</sup>, ni de superació<sup>4</sup>.

<sup>(3)</sup>En el sentit antimodern.

<sup>(4)</sup>En el sentit d'ultramodern.

Encara que no sigui el signe del final del que és modern, allò postmodern està lligat a l'experiència d'una **ruptura** o d'una crisi, en particular als discursos apocalíptics, que sovintejaven en la dècada de 1960, sobre la fi de l'art, de la filosofia, de la història, de la política...

La dificultat de definir el que és postmodern ve donada per la dificultat de definir el que és modern.

Ni tan sols els seus límits cronològics són clars: es fa iniciar la modernitat amb l'emergència de la burgesia del segle xv, amb la reforma protestant, amb la ciència de Galileu i Newton, amb la Il·lustració o amb la segona revolució industrial de finals del XIX.

Ens podem centrar en el moment posterior a la Segona Guerra Mundial: es pren consciència de la crisi del que és modern, sobretot per un seguit de transformacions socioculturals que han fet parlar de la societat contemporània com d'una societat postindustrial. La seva configuració és el resultat d'un seguit de **revolucions tecnològiques** que marquen el pas a una forma d'organització més complexa: el pas de la indústria mecànica a la informàtica, de l'analògic al digital, que ha comportat una reestructuració pregona del treball, del saber i de la política. El postmodernisme és una reflexió sobre aquest nou model de societat, sobre les seves bases materials i els seus productes culturals.



No hi ha un consens sobre a què es refereix el postmodernisme. Podríem perfilar quatre **possibilitats** sobre el que representa la postmodernitat:

- Un període de vida social, que va després de la modernitat.
- Una forma de sensibilitat cultural.
- Un estil estètic, expressiu de l'actitud vital del període.
- Una forma de pensar, particularment apropiada per a analitzar el període.

En portar el prefix *post*, suggereix algun tipus de línia divisòria o de transició que el separa d'un període anterior. Això té a veure amb la cronologia i les idees sobre el desenvolupament històric. Dir *post* és dir que hi ha un abans, un passat. El terme marca també algun tipus de canvi. Generalment es pressuposa que el que s'està deixant enrere, o superant, és la "modernitat".

Però hi ha moltes **versions i definicions** sobre el postmodernisme i, per tant, sobre modernisme. Enumerem-ne algunes:

1) Alguns parlen del postmodernisme com un estil visual o estètic, desenvolupat com a reacció contra les avantguardes artístiques i crítiques de l'art modernista, és a dir contra les formes de pensar sobre l'art<sup>5</sup> que estaven adquirint importància en els centres metropolitans d'Europa, i després a Amèrica del Nord.

<sup>(5)</sup>Des del realisme a l'informalisme, aproximadament.

2) El terme *modernitat* també s'utilitzava per a referir-se al desenvolupament de determinades formes d'organització<sup>6</sup> industrial, metropolitana i urbana.

<sup>(6)</sup>Sobretot, el taylorisme i el fordisme.

3) Per a més confusió, el terme *modernitat* –com hem vist– es fa servir també per a referir-se a esdeveniments dels segles XVII i XVIII, com ara el desenvolupament del capitalisme mercantilista, dels estats-nació del nord d'Europa, de la creació d'imperis colonials i del desenvolupament d'idees particulars sobre la ciència, el progrés i la raó durant la Il·lustració europea. També podem pensar en la Revolució Francesa i les seves idees, o en els conceptes de ciutadania que es van desenvolupar a partir de la Guerra d'Independència nord-americana.

4) La teoria postmoderna sovint expressa un fort sentiment de desil·lusió o, més aviat, d'una consciència creixent de l'existència de diversos tipus de "límits"; per exemple el descobriment dels límits ecològics a la industrialització o el final de determinats somnis sobre el "progrés" a Occident.

Cal subratllar que hi ha alguna cosa "nova" respecte al concepte de *modernitat*. A diferència d'altres formes de periodització<sup>7</sup>; es defineix en termes d'atributs temporals. És com una categoria de **periodització històrica**.

<sup>(7)</sup>Per exemple, mística, cristiana o dinàstica.

### Què es el postmodernisme?

El postmodernisme ha estat el protagonista d'un intens debat en aquests darrers anys. I encara no està del tot clar de què es tracta; no hi ha un consens sobre això.

Amb aquest concepte es va concebre no només un període històric o una nova forma de temps històric, sinó un projecte històric mundial, una concepció d'una història universal, que podria representar una ruptura decisiva amb el passat i, per tant, assenyalar l'inici de la "història racional".

La **modernitat** és, doncs, des d'aquesta perspectiva, la conseqüència d'un **procés de racionalització**, mitjançant la qual el món social cau sota el domini de l'ascetisme, la secularització i les reivindicacions universalistes del racionalisme instrumental. La modernitat:

- sorgeix amb l'extensió de l'imperialisme occidental en el segle XVI, amb el domini del capitalisme en els països del nord d'Europa (especialment Anglaterra, Holanda i Flandes) a principis del segle XVII, i amb l'acceptació general de procediments científics gràcies a la publicació dels treballs de Francis Bacon, Isaac Newton...;
- és un terme relacionat amb els canvis socials i culturals a gran escala que van tenir lloc en el nord d'Europa des de mitjans del segle XVI, i per tant està estretament vinculat a l'anàlisi de la societat capitalista industrial;
- apareix com una ruptura revolucionària amb les tradicions i amb les formes d'estabilitat social basades en una civilització agrària relativament estancada.

Considerem el model de la postmodernitat desenvolupat per Jameson. Adapta la teoria de les **ones llargues dels cicles econòmics** elaborada per Ernest Mandel, segons el qual l'Occident capitalista ha passat per quatre períodes de cinquanta anys des de finals del XVIII –més o menys amb 25 anys d'expansió i estancament cada vegada:

- 1) La Revolució Industrial –fins a les crisis polítiques de 1848–, marcada per la difusió dels motors de vapor manufacturats.
- 2) Fins als anys 80 del segle XIX, marcada per la difusió dels motors de vapor fets per màquines.
- 3) Fins a la Segona Guerra Mundial, marcada per la difusió dels motors elèctrics i de combustió.
- 4) Fins a l'actualitat, marcada per la difusió dels sistemes electrònics i nuclears fets per màquines.

Mandel relaciona aquests desenvolupaments tecnològics amb etapes econòmiques: des del capitalisme mercantil al capitalisme monopolista vers el darrer *fin de siècle* i el capitalisme multinacional.

#### Lectures recomanades

**F. Jameson** (2004). *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.

**F. Jameson** (2008). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (5a. impr.). Barcelona: Paidós Ibérica.

Jameson, al seu torn, relaciona aquestes etapes econòmiques amb **paradigmes culturals**: la visió del món de gran part de l'art i la literatura realistes incitada per l'individualisme alhora encoratjat pel capitalisme mercantil; l'abstracció de gran part de l'art i la literatura altmoderna en resposta a l'alienació de la vida burocràtica sota el capitalisme monopolista; i el pastix de gran part de la pràctica postmoderna (en art, arquitectura, ficció, cinema, moda, menjar) com un signe de les fronteres desdibuixades, els espais mixtes, del capitalisme multinacional.

La modernitat i la postmodernitat estan constituïdes com un procés continu de futurs anticipats i passats reconstruïts. Cada època somnia la següent però en fer-ho revisa l'anterior. Cada present és un **asíncron**, una barreja de temps diferents; així que no hi ha transició temporal entre allò modern i allò postmodern. Modernitat i postmodernitat s'han de veure juntes, *en parallax*<sup>8</sup>, les nostres articulacions dels dos depenen de la nostra posició en el present i que aquesta posició sigui definida en aquestes articulacions.

En lloc d'adoptar l'esquema de Mandel, Hal Foster se centra en tres moments de trenta anys dins del segle XX –el seu enfocament parteix de la idea que la qüestió essencial de la modernitat afectava la **identitat**:

1) Mitjan dècada de 1930, la culminació de l'altamodernitat:

- Jacques Lacan es va ocupar de la formació de l'ego, especialment a la primera versió de "L'estadi del mirall".
- Claude Lévi-Strauss va participar en el treball de camp brasiler que va revelar la sofisticació mitològica del "pensament salvatge".
- Walter Benjamin es va interessar per les ramificacions culturals de les tecnologies modernes en "l'obra d'art en l'era de la seva reproductibilitat tècnica".

2) Mitjans dècada de 1960, que marca el ple adveniment de la postmodernitat. En aquest moment, els discursos anteriors havien canviat molt:

- La mort del subjecte humanista, no la seva formació, va ser estudiada per Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida i Roland Barthes –els textos dels quals van convergir en les revoltes de 1968.
- L'altre cultural, inspirat per les guerres d'alliberament dels anys cinquanta, s'havia fet escoltar per primer cop en la reescriptura de l'amo i l'esclau de Hegel i Marx per part de Frantz Fanon (*Els desheretats de la terra* es va publicar el 1961).

<sup>(8)</sup>Tècnicament, l'angle de desplaçament d'un objecte causat pel moviment del seu observador.

#### Postmodernitat per a Foster

Se centra en tres moments, vinculats amb la identitat: la culminació de l'altamodernitat, la postmodernitat i la mort del subjecte.

- La penetració dels mitjans de comunicació en les estructures psíquiques i les relacions socials es veia de dues maneres: fatalistament per Guy Debord a *La societat de l'espectacle* (1967) i extàticament per Marshall McLuhan com una extensió de l'home a *Comprendre els mitjans de comunicació* (1964).

3) Mitjans dècada de 1990, la mort del subjecte ha mort al seu torn:

- El subjecte ha retornat a la política cultural de diferents subjectivitats, sexualitats i etnicitats.
- El primer, el segon i el tercer món han deixat de ser diferents.
- La societat, tot i que segueix essent una societat d'imatges espectaculars, ha esdevingut una societat de disciplina electrònica o, si preferim la versió tecnofílica, una societat de llibertat electrònica o de les noves possibilitats del ciberespai, la realitat virtual i la interactivitat.

Resumint, doncs, tenim un conjunt d'idees interrelacionades: modernització, racionalització i progrés, i una visió implícita que la societat es pot anar millorant gradualment, que s'havien d'assolir amb una planificació racional i una reforma social.

#### 4.2. La postmodernitat com a estil cultural i estètic

Fins aquí ens hem referit al concepte de postmodernitat com un període. Però també hem de considerar el concepte del postmodernisme com un estil cultural o estètic. En aquest cas, ha de ser definit amb relació al modernisme, que va ser la clau estètica de l'Europa dels segles XIX i principis del XX.

Com és el postmodernisme? Com s'experimenta? Ignatieff manté que pot ser caracteritzat com la "**cultura dels 3 minuts**". La cultura d'un lapse d'atenció curt, en què els polítics ja no s'adrecen a nosaltres amb discursos, sinó amb "frases agafadisses" de trenta segons, i amb "**moments fotogràfics**". És un món en el qual les notícies ens arriben en porcions de noranta segons, cadascuna desconnectada de l'anterior. És una cultura que ens indueix a fregar només els canals de televisió, fent zàping cada cop que arribem al llindar d'avorriment en lloc de veure un programa sencer. És una cultura en què rarament algú fa una sola cosa a la vegada, concentradament i durant un període de temps llarg. És una cultura que de manera creixent es dedica a subministrar a persones amb una capacitat mínima per a prestar atenció. Som al davant d'una cultura "amnèsica", en la qual qualsevol cosa està barrejada en un pantà supercontaminat d'imatges i sensacions.

La narració ha estat substituïda pel flux, la connexió per la desconexió, la seqüència per l'aleatorietat.

Els anuncis són les "peces mestres" de la "cultura dels tres minuts". Són "el millor de la televisió". Tot és nou –menys allò que deliberadament s'assenyala com a "tradicional"– i la velocitat del canvi –la taxa d'obsolescència cultural– és ràpida. Però malgrat aquest canvi, tot és cada cop més el mateix en qualsevol lloc. Cada cop que algú té una nova idea de detall, tothom la copia. Es tracta d'un món d'imatges que canvia ràpidament. Un moment governat per una lògica en la qual res és permanent. Una **cultura de l'amnèsia** en la qual qualsevol cosa s'oblida o es llença de manera quasi immediata, per a reprendre-la després com una cosa "nostàlgica" o "retro". I on ens porta tot això?

No fa gaire semblava un concepte fantàstic:

1) Per a Jean François Lyotard la postmodernitat posava **fi als grans metarelats** que feien que la modernitat semblés sinònim de progrés. La versió de Lyotard es va prendre com el darrer nom propi d'Occident, ara obsessionat per la seva decadència postcolonial.

2) Per a Fredric Jameson la postmodernitat va inspirar una **narració marxista renovada** dels diferents estadis de la cultura moderna afins amb diferents modes de la producció capitalista. La seva versió va ser considerada massa totalitzadora, no prou sensible a les diferències culturals de moltes classes.

3) Per als crítics compromesos amb l'art avançat va suposar un moviment de ruptura amb un model exhaurit de l'art modern que se centrava en els refinaments formals i deixava de banda tant les determinacions històriques com les transformacions socials. La **versió críticoartística** de la postmodernitat va ser de vegades vista com una forma de tancar la modernitat en el motllo formalista que es volia trencar.

La postmodernitat va ser una noció debatuda per l'**esquerra**. Tanmateix, no fa gaire, hi havia com una mena d'aliança imprecisa, en oposició a les **posicions dretanes**, que abastaven des dels vells atacs a la modernitat *in toto* com la font de tots els mals de la nostra societat hedonista fins a les noves defenses de les modernitats particulars que s'havien convertit en oficials, les modernitats del museu i l'acadèmia. Per a aquesta posició la postmodernitat era "la venjança dels filisteus", el vulgar *kitsch*, dels quincallaires dels mitjans de comunicació, les classes més baixes i els pobles inferiors, una nova barbàrie que calia esquivar, com el multiculturalisme, a tota costa.

Tractada com a moda, la postmodernitat va esdevenir *démodée*.

#### Els mitjans de difusió

És com una mena de menjar ràpid per a la ment, servit a trossets tallats i fàcils de mastegar, en el qual tothom pica constantment però ningú (o quasi) mai consumeix l'equivalent intel·lectual a un àpat complet.

#### Similitud

Es pot veure com un centre comercial en un lloc determinat cada cop s'assembla més exactament a un altre en un altre lloc.

#### Sinònim de progrés

La marxa de la raó,  
l'acumulació de riquesa,  
l'avenç de la tecnologia,  
l'emancipació dels treballadors...

#### Lectures complementàries

Aquesta perspectiva conservadora va des del text fundacional del neoconservadorisme de Bell fins a Kramer:

**D. Bell** (1996). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.

**H. Kramer** (1985). *The Revenge of the Philistines*. Nova York: Free Press.

## 5. Característiques generals del postmodernisme

Cal renunciar a la noció de postmodernisme? A part del fet que l'esquerra ja ha cedit molt terreny, la noció potser té encara un poder explicatiu i fins i tot crític.

En la majoria dels debats es repeteix que el postmodernisme no és sinó la continuïtat del modernisme, o bé s'assegura que hi ha una ruptura radical. Però no podem reduir el debat a un enfrontament dicotòmic; qüestionar la validesa dels patrons dicotòmics de pensament constitueix un dels èxits més rellevants de la desconstrucció de Derrida.

No intentarem definir què és el postmodernisme. Partirem de l'autocomprensió del que és postmodern segons els discursos de la dècada de 1960, i proporcionarem un mapa a gran escala del postmodern, una topografia que abasti diversos territoris i en el qual diverses pràctiques artístiques i crítiques postmodernes trobin el seu espai polític i estètic. Ens centrarem en els **discursos crítics** sobre el postmodern:

- el postmodernisme amb relació al modernisme;
- l'avantguarda;
- el neoconservadorisme;
- el postestructuralisme.

I també es discutiran els elements centrals de la història conceptual del terme respecte d'un ampli conjunt de qüestions que provenen dels recents debats sobre:

- el modernisme;
- la modernitat;
- l'avantguarda històrica.

És possible que els sentiments modernistes hagin estat soscavats, desconstruïts, superats o evitats, però no hi ha certeses sobre la coherència o el significat dels sistemes de pensament que van poder haver-los reemplaçat. Aquesta **incertesa** fa difícil l'avaluació, interpretació i explicació del canvi, del qual ningú dubta:

1) Representa el postmodernisme una ruptura radical amb el modernisme, o es tracta només d'una rebel·lió dins d'aquest darrer contra una determinada tendència de l'"altmodernisme", com la que encarna, per exemple, l'arquitectura de Mies van der Rohe i les superfícies buides de la pintura expressionista abstracta dels minimalistes?

2) És el postmodernisme un estil –en aquest cas podem remetre'ns als seus precursors dadà, Nietzsche o a les *Confessions* de sant Agustí del segle IV– o hem de considerar-lo estrictament com un concepte de periodització –en aquest cas el debat consistiria a situar el seu origen a la dècada de 1950, 1960 o 1970?

3) Té un potencial revolucionari ja que s'oposa a totes les formes del metarelat –incloent el marxisme, el freudisme i totes les formes de la raó de la Il·lustració– i es preocupa per "altres mons" i per "altres veus" tan llargament silenciades –dones, gais, negres, pobles colonitzats amb les seves pròpies històries?

4) Es tracta simplement de la comercialització i domesticació del modernisme, i d'una reducció de les aspiracions ja gastades d'aquest darrer a un *laissez-faire*, a un eclecticisme mercantil del "tot s'hi val"?

5) Soscava la política neoconservadora o s'hi integra?

6) Atribuïm la seva aparició a una reestructuració radical del capitalisme, a l'emergència d'una societat "postindustrial", o el considerem com "l'art d'una era inflacionària" o com "la lògica cultural del capitalisme tardà", com proposen Newman i Jameson?

Podem començar a analitzar aquests interrogants tenint en compte les **diferències** esquemàtiques **entre modernisme i postmodernisme** tal com les exposa Hassan (1985, 1987) i es mostren a la taula.

Diferències esquemàtiques entre el modernisme i el postmodernisme

Modernisme	Postmodernisme
Romanticisme/simbolisme	Patafísica/dadaisme
Forma (conjunta, tancada)	Antiforma (dislocada, oberta)
Propòsit	Joc
Disseny	Atzar
Jerarquia	Anarquia
Mestria/logos	Esgotament/silenci
Objecte d'art/obra acabada	Procés/ <i>performance/happening</i>
Distància	Participació
Creació/totalització/síntesi	Destrucció/desconstrucció/antítesi
Presència	Absència
Centrament	Dispersió
Gènere/frontera	Text/intertext
Semàntica	Retòrica

Font: Ihab Hassan, *Toward a Concept of Postmodernism*.

#### Lectura complementària

I. Hassan (1987). "Toward a Concept of Postmodernism" *The Postmodern Turn*.

Modernisme	Postmodernisme
Paradigma	Sintagma
Hipotaxi (subordinació).	Parataxi (coordinació)
Metàfora	Metonímia
Selecció	Combinació
Rel/profunditat	Rizoma/superfície
Interpretació/lectura	Contra la interpretació/equívoc
Significat	Significant
Llegible	Escrivable
Relat/ <i>grande histoire</i>	Antirelat/ <i>petite histoire</i>
Codi mestre	Idiolecte
Síntoma	Desig
Tipus	Mutant
Genital/fàl·lic	Polimorf/andrògin
Paranoia	Esquizofrènia
Origen/causa	Diferència- <i>diferance</i> /empremta
Déu Pare	Esperit Sant
Metafísica	Ironia
Determinació	Indeterminació
Transcendència	Immanència

Font: Ihab Hassan, Toward a Concept of Postmodernism.

Hassan, com podem veure, estableix un seguit d'oposicions estilístiques per tal de capturar les formes en què el postmodernisme va poder haver estat descrit com una reacció al que és modern. Diem *va poder* perquè és perillós descriure relacions complexes com a simples polaritzacions; l'esquema de Hassan, tanmateix, descriu un bon punt de partida. Hassan mateix s'apressa a remarcar que les dicotomies són insegures i equívocues. Hi ha, però, moltes coses que capten un sentit del que podrien ser les diferències.

### 1) Els urbanistes:

- els modernistes, apunten al "domini" de la metròpoli com a "totalitat", i dissenyen de manera deliberada una "forma tancada";
- els postmodernistes, tendeixen a considerar el procés urbà com una cosa incontrolable i "caòtica", on l'"anarquia" i el "canvi" poden "jugar" en situacions absolutament "obertes".



## 2) Els crítics literaris:

- els modernistes, les obres constitueixen exemples d'un "gènere" i són analitzades mitjançant el "codi dominant" que preval dins la "frontera" del gènere;
- per a l'estil postmodern, una obra és un "text" amb la seva "retòrica" i "idiolecte" particulars, i en principi pot ser comparada amb qualsevol altre text de qualsevol naturalesa.

Comentem algunes de les oposicions de Hassan que, tot i ser caricatures, funcionen.

El fet més sorprenent del postmodernisme és la seva acceptació total del que és efímer, de la fragmentació, de la discontinuïtat i el que és caòtic que formaven una de les meitats de la concepció de la modernitat de Baudelaire. El postmodernisme es deixa dur pels corrents fragmentaris i caòtics del canvi com si fossin tot el que hi ha.

Foucault ens ensenya a:

"Desenvolupar l'acció, el pensament i els desitjos per proliferació, juxtaposició i disjunció" i a "preferir el que és positiu i múltiple, la diferència sobre la uniformitat, la fluïdesa sobre la unitat, les formes mòbils sobre els sistemes. Pensin que el que és productiu no és el que és sedentari, sinó el que és nòmada."

M. Foucault (1973).

En la mesura que el postmodernisme es vol legitimar amb referència al passat, torna al pensament de Nietzsche, que accentua el pregon caos de la vida moderna i el seu caràcter refractari al pensament racional. Tanmateix això no vol dir que el postmodernisme sigui una versió del modernisme. Amb tot, la continuïtat del que és fragmentari, efímer, discontinu i del canvi caòtic, tant en el pensament modernista com en el postmodernista, és important.

### 5.1. El postmodernisme: consciència dels límits del modernisme

A partir dels punts anteriors, vegem les característiques generals del postmodernisme, no com una contraposició sinó com una presa de consciència dels límits del modernisme.

1) **La idea de progrés.** La cultura postmoderna qüestiona la fe en el progrés, i sobretot la capacitat de l'ésser humà d'assumir un paper guia en el curs de la història. Es tracta de l'experiència d'un descentrament de l'ésser humà, de la pèrdua d'un punt de referència, d'un *télos*, que porta a negar la idea que la història estaria sostinguda per un desenvolupament racional, amb un sentit unívoc. Ha madurat la idea que un progrés científic i tecnològic no sempre

#### Lectura complementària

M. Foucault: Prefaci a l'edició en anglès de G. Deleuze i F. Guattari (1973). *El antedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral.

coincideix amb un progrés veritable. Aquesta presa de consciència crítica es tradueix a renunciar a allò que Lyotard anomena *els grans relats* (cristianisme, hegelianisme, marxisme).

Es tracta de renunciar als discursos omnicomprensius, totalitzants, que pretenien interpretar la història i guiar el procés emancipador modern. Més radicalment, el postmodernisme qüestiona la concepció moderna de la història com a successió lineal i progressiva.

En termes d'Arnold Gehlen, el postmodernisme seria una posthistòria (l'accent cau més en el *post* que en el modernisme): el postmodernisme indica una condició que tendeix a fer saltar cada vincle de continuïtat (la reconstrucció d'una continuïtat esdevé problemàtica).

2) **La relació entre ésser humà i naturalesa.** Es qüestionen els pressupostos teòrics del domini científic de la naturalesa: l'objectivisme i el mecanicisme cartesians, que reduïen la natura a pur mecanisme.

3) **El racionalisme.** El postmodernisme planteja el problema dels límits i de les distorsions del racionalisme modern, o més aviat de la racionalització de la societat i del món introduïda pel modernisme. El que és modern s'afirma com a exigència de racionalització del món, desencant dels continguts mítics o sagrats mitjançant l'autonomització de l'esfera mundana de la religiosa.

En l'exigència de la racionalitat hi ha implícita la reducció a un ordre mitjançant un principi i un seguit de relacions clares i unívokes. Contra aquesta uniformització, donen a entendre certs aspectes del postmodernisme que insisteixen en la diferència i la multiplicitat.

## 5.2. Les manifestacions del postmodernisme

Aquestes preses de consciència no tenen respostes merament reactives sinó que es tradueixen en manifestacions de les quals subratllarem:

1) **L'ecologisme.** És un moviment típic de la societat postmoderna, quant a moviment de reacció a les destruccions del domini tecnològic sobre la naturalesa. Es presenta com un moviment ambivalent:

- o resta confinat a una protesta contra la destrucció del medi, assumint una connotació reactiva i propugnant, després de la societat de consum, una societat prohibicionista i un premodern "retorn a la natura";

- o bé esdevé un moviment emancipador i mira de conciliar el món contemporani amb les exigències de l'hàbitat per una requalificació del viure quotidià que porta a una nova manera d'entendre i de fer política.

2) **El principi de la diferència.** Davant de la homologació de l'experiència, la comprensió unitària de la realitat i, en l'àmbit polític, la idea d'igualtat, el postmodernisme insisteix en canvi en la **diversitat** i la **multiplicitat**: "La màxima de l'igualitarisme és la possibilitat de ser diversos".

Els riscos conformistes del principi democràtic de la igualtat havien estat denunciats ja al segle XIX en la crítica d'Alexis de Tocqueville a la societat americana, que veia en la llibertat de premsa l'únic instrument contra el risc del totalitarisme conformíctic. Afirmant el principi de la diferència, el postmodernisme qüestiona alguns fonaments del pensament polític modern (la identificació nacional...): als subjectes típics de la modernitat (individu, nació, partit), caracteritzats per un fort poder d'identificació, el postmodernisme contraposa models de més fragmentació i diversificació.

3) **La tolerància.** Contra la cultura uniformitzadora, el postmodernisme propugna un model de societat basat en la **diferència** i el **pluralisme**, en què regeixi el principi moral de la tolerància. Les característiques de la societat postmoderna –facilitat de comunicacions, pluralisme, extrema mobilitat i transformació– contribueixen a formar un context pluricultural: aquesta multiplicació de la diferència –evident en l'emergència de cultures marginals o regionals– no s'ha d'entendre com una explosió de les divisions, sinó com la demanda d'un dret a la diferència que no pretén absolutitzar-la, sinó donar-li la paraula, substraure-la a la marginalització, qüestionant els cànons de la cultura dominant.

La proposta política postmoderna és la d'un món en equilibri difícil i potser no cercat, en el qual la igualtat no suprimeixi la diferència, la identitat, l'alteritat, on sigui possible una heterogeneïtat sense jerarquia, una societat sense comunitarisme, característiques que tant qüestionen postulats de la dreta com de l'esquerra i, per això, hom veu el postmodernisme com a postliberal o postmarxista.

## 6. Crítiques al postmodernisme

Aquestes característiques del postmodernisme es presten a interpretacions divergents.

1) Per als **defensors** constitueixen un element emancipador (filosòfic i polític) dels continguts i dels mètodes de la modernitat, en la mesura que han evidenciat certs límits intrínsecs i no permeten comprendre les transformacions del món contemporani.

2) Per als **crítics**, el postmodernisme és vist com a neoconservador (i en aquest cas, el *post* de postmodernisme seria en realitat, un *pre*) perquè, renunciant a l'ideal emancipador modern, sembla replegar-se en una actitud que sembla una mera presa de contacte amb l'existent, la societat de consum i de l'espectacle. Des d'aquesta perspectiva, la connivència del postmodernisme amb la societat postindustrial s'entén com un defugir el compromís polític a favor d'un acomodati "tot va bé així".

### 6.1. El postmodernisme com a ideologia dominant del tardocapitalisme

La crítica de Jameson al postmodernisme es resumeix en un pressupòsit de fons: segons Jameson no hem d'entendre el postmodernisme com un dels estils del món contemporani, sinó com la ideologia dominant cultural, la ideologia del tardocapitalisme.

#### El postmodernisme en el tardocapitalisme

El postmodernisme és la cultura del capitalisme multinacional que tendeix, com tota ideologia, a justificar aquest ordre econòmic.

Aquest **tardocapitalisme**, que no és una època postindustrial, sinó la forma més pura del capitalisme, constitueix una radicalització de les característiques de la societat capitalista burgesa emergida a partir de la Revolució Industrial:

- la reducció de qualsevol producte a mercaderia;
- la generalització del valor de canvi fins a la desaparició de la memòria de qualsevol valor d'ús;
- la consolidació d'una societat amb un estil de vida consumíctic que domina gust i moda;
- una cultura de l'espectacle que porta a una dissolució del sentit de la realitat i que ho redueix tot a fictici, simulacre, imatge –gràcies als mitjans de comunicació s'afirma la cultura de l'espectacle i el consumisme cultural.

L'esfera cultural, que en l'anàlisi marxista clàssica era una esfera relativament autònoma des de la qual es podia fer un discurs crític sobre el món capitalista burgès, està ara desautonomitzada, reabsorbida en l'esfera totalitzadora del capital i del mercat: **tot esdevé cultural i, per tant, imatge.**

La conseqüència més greu d'aquest sistema es l'**abolició de la distància crítica**: la característica formal suprema del postmodernisme és l'absència de profunditat, la superficialitat.

La pèrdua de la distància crítica significa, per a Jameson, la cancel·lació de tot sistema de diferències que comportin alguna profunditat. La superficialitat i frivolitat de la societat de l'espectacle i de la cultura de la imatge comporta un privilegi de les coordinacions espacials respecte a les temporals: en el món postmodern tot és sincrònic, la reducció del que és real a allò viscut superficialment significa una "pèrdua del passat radical", és a dir, del sentit de la història.

L'estètica postmoderna té una relació amb el passat que tendeix a fer oblidar els nexes temporals. L'art postmodern està caracteritzat per la fragmentarietat i la superficialitat, que creen un sentit de desorientació.

La televisió, l'ordinador i la imatge, objectes de l'exaltació estetitzant del postmodernisme, com la màquina i la velocitat ho eren per al futurisme, són els símbols d'una cultura que ha abolit la profunditat (espacial i temporal), i s'ha reduït a una experiència superficial i puntual, en la qual tot acaba immediatament transformat en imatge.

## 6.2. El postmodernisme com a neoconservadorisme

Exponent de la segona generació de l'Escola de Frankfurt, Habermas (1980) hereta l'ideal il·luminístic d'una raó crítica, i el desenvolupa en la direcció de la recerca d'una forma de racionalitat adaptada a la societat de la comunicació.

Les tesis filosòfiques de Habermas a propòsit del postmodernisme es resumeixen en dos temes:

- 1) El projecte modern ha quedat incomplet en el seu ideal il·lustrat d'emancipació i d'assoliment d'una condició de vida integral, no dispersa entre la fragmentació i l'especialització a les quals constreny la societat industrial.
- 2) Refusant aquest projecte, el postmodernisme abdica de les instàncies progressistes del modernisme, i es qualifica per això de neoconservadorisme.

### L'art d'Andy Warhol

Aquet és l'exemple típic d'aquesta reducció del món a una superfície quasi fotogràfica: la imatge es repeteix a si mateixa i perd el seu referent últim.

El postmodernisme no seria el resultat d'una degeneració, d'una fallida o, encara menys, de la presa de consciència dels límits del modern, sinó més aviat la temptativa de desempallegar-se del projecte d'emancipació propi de la modernitat, que ideològicament tendeix a amagar la condició d'alienació i contradicció del món contemporani i es resol en la mera acceptació del que existeix.

En el discurs que va fer amb motiu de la concessió del premi Adorno el 1980, el títol del qual resumeix la seva tesi, Habermas distingeix els **elements propis de la modernitat** –substancialment divergents del seu projecte originari– de les reaccions postmodernes a la cultura d'avantguarda.

1) La **racionalitat il·lustrada** era una racionalitat universal, encara que referida a camps específics de l'activitat humana<sup>9</sup>, conreava un ideal de vida en la qual aquests diversos àmbits trobessin una integració, es feia portadora d'una expectativa d'emancipació i de millora, de justícia social i de felicitat.

<sup>9</sup>El coneixement, la moral i l'art.

2) El **no acompliment d'aquest projecte** –que ha de ser reprès un altre cop– és deguda a la primacia unilateral de la racionalitat tecnoinstrumental. L'aporia de la modernitat és el perill d'una societat exclusivament tècnica que "està amenaçada per l'escissió de la consciència i per la divisió dels humans en dues classes: enginyers socials i hostes de les institucions totals".

## 7. Dialèctica entre modernitat i postmodernitat

L'economia capitalista, la burocràcia moderna, el progrés tècnic, i finalment les formes de "disciplina" del cos estudiades per Foucault, han adquirit les dimensions d'un procés violent de **destrucció** de:

- les tradicions;
- l'entorn ecològic;
- el "sentit".

La raó que opera històricament en aquest **procés de racionalització** és una raó basada en una "lògica de la identitat"; en una paraula, una **raó "totalitzadora"**. Els seus símbols són:

- la deducció matemàtica;
- les figures geomètriques elementals;
- el sistema tancat;
- la teoria general, deductiva i nomològica;
- la màquina i l'experiment (la intervenció tècnica).

### Lògica de la identitat

En el procés de racionalització, es tracta d'una raó planificadora, controladora, objectivadora, sistematitzadora i unificadora.

En el context del procés de modernització, la praxi política esdevé tècnica de manteniment del poder, manipulació i organització, i la democràcia, una forma eficient d'organització del domini. Finalment, l'**art** s'integra en l'economia capitalista com a **indústria de la cultura**, reduït a una aparença de vida aparentment autònoma.

La modernitat mateix, tanmateix, va mobilitzar molt aviat poderoses forces contra la Il·lustració quant a procés de racionalització, i torna a fer-ho més cops (exponents d'aquestes forces serien els romàntics alemanys, el primer Hegel, Nietzsche, el primer Marx, Adorno o els anarquistes). Entre aquestes **forces reactives** hi cal comptar una bona part de l'art modern. L'art modern se'ns mostra, així, com un dels àmbits des d'on es qüestiona la racionalitat de la modernitat.

Des de la perspectiva del receptor, es podria dir que les formes il·limitades de l'art modern no són només un mirall estètic del subjecte descentrat i del seu món desballestat, sinó que també proposen un **nou tracte possible dels subjectes amb el seu propi descentrament**: això és, una forma de subjectivitat que ja no correspongui a la unitat rígida del subjecte burgès, sinó que mostri la forma organitzativa més flexible d'una identitat del jo "comunicativament fluïda" (Habermas).

Contra la proliferació de la racionalitat tècnica i burocràtica, és a dir, contra la forma de racionalitat dominant en la societat moderna, l'art modern faria valer un potencial emancipador de la modernitat; en l'art es faria visible un nou tipus de "síntesi", d'"unitat", en què allò que és difús, no integrat, insensat i escindit s'introduiria en un espai de comunicació sense violència.

Molts dels corrents artístics del segle XX plantegen, com un dels temes centrals de les seves propostes, la **interrelació art-vida**, i la "dissolució del concepte d'obra". És possible, tanmateix, modificar la constel·lació que formen art i praxi vital? Té encara sentit l'existència de "l'obra d'art"?

Fins ara hem vist com els moviments avantguardistes van intentar aplicar l'estètica directament a la pràctica; i per això van fracassar. Com diu Bürger (1997), no es pot pretendre convertir en centre organitzador d'una praxi vital alliberadora allò que, precisament, hem escindit de la realitat i hem convertit en estètica. Per això les produccions artístiques aïllades tendeixen, en el si de la concepció institucional de l'art, a no complir cap funció social. És possible modificar aquesta situació? Vegem, des de la dialèctica entre modernitat i postmodernitat, alguns dels **paradigmes** que es proposen.

Bürger reclama una modificació de la institució *art*, cosa que comporta modificar les normes que el regulen, i així l'art tornaria a guanyar rellevància social. Però Bürger encara entén la praxi de l'art en termes d'una **estètica de la producció** i per això es pot carregar la idea "d'obra d'art". Si, en canvi, tenim en compte el receptor, si es planteja des d'una **estètica del receptor**, no és tan clar que un canvi en la funció de l'art relacionat amb una obertura democràtica de la societat hagués d'excloure la idea "d'obra d'art".

Aquí considerem que sense les produccions paradigmàtiques de les "obres d'art" en què s'objectiven la fantasia, el coneixement acumulat i el saber fer d'artistes que dominen la seva especialitat, es pot conjeturar que la producció estètica democràticament generalitzada esdevindria una empresa artística. L'absolutització, per exemple, de la improvisació, desembocaria en una regressió.

Recordem com ho plantejava John Cage: "he de trobar un camí per deixar llibertat a la gent sense que es tornin bojos". Una transformació de la "institució art".



No ha de significar desmuntar la "cultura dels experts", sinó que hauria de sorgir a partir de l'establiment d'una densa xarxa de connexions entre cultura d'experts i món vital, per una banda, i entre cultura d'experts i art popular, per una altra.

Certament, Adorno i Horkheimer ja van fer notar en la seva crítica a la cultura industrial algunes de les barreres que s'oposen a aquesta reaproximació del que és estètic al que és pràctic. Però encara es pot defensar la idea d'una interdependència diferent entre art i món vital, en la qual una **praxi vital democràtica esgotaria de manera productiva** les potencialitats d'**innovació i comunicació de l'art**. Si prenem com a punt de partida les aportacions de W. Benjamin podríem investigar, per exemple, la barreja explosiva de fantasia estètica i política que des de la dècada de 1960 ha esdevingut característica d'una nova qualitat del comportament subversiu dels moviments de protesta. Potser, fins i tot, podríem argumentar que l'accionisme i el *happening* només han arribat a trobar el context per a poder desplegar la seva energia estètica explosiva en les noves formes d'acció política dels moviments alternatius i d'oposició. No hem de confondre, tanmateix, aquesta politització de l'estètica amb l'estetització de la política duta a terme pel feixisme.

Per tal de sistematitzar els paradigmes que aporta la postmodernitat ens cal, tanmateix, clarificar aquest concepte. Amb el prefix *post* hem volgut subratllar les formes de pensament en què tracta d'articular-se la consciència de trobar-se al llindar d'una època amb contorns encara poc clars i ambigus.

L'experiència central de la postmodernitat sembla, doncs, que apunta al final definitiu d'un projecte històric: el projecte de la modernitat, el projecte de la Il·lustració europea, o fins i tot, el projecte de la civilització grecooccidental –recordem que els trets constitutius de la modernitat són la Il·lustració, l'universalisme i la racionalitat.

També s'hi pot veure, tanmateix, el perfil d'una modernitat radicalitzada, d'un concepte de **raó postracionalista**. A continuació veurem algunes caracteritzacions del que és "postmodern".

1) **Ihab Hassan**, un representant del postmodernisme nord-americà, ha caracteritzat el "moment postmodern" per un moviment d'*unmaking*, de deconstrucció, de destrucció de la racionalitat totalitzadora, de deconstrucció del *co-gito* cartesià. Segons ell, en la consciència postmoderna s'han reunit i realçat els impulsos més radicals de l'art modern. Aquest moviment contra la raó totalitzadora i el seu subjecte ho és al mateix temps contra l'obra d'art autònoma i les seves pretensions d'unitat i plenitud de sentit; d'aquí que l'impuls avantguardista en què es dona a conèixer la consciència postmoderna hagi de qües-

#### **Raó postracionalista**

Des d'aquest punt de vista, el postmodernisme se'ns mostra com un marxisme desmitificat, com una prolongació de l'avantguardisme estètic o com una radicalització de la crítica del llenguatge.

tionar, juntament amb la unitat del subjecte i la unitat de l'obra d'art, també el concepte d'art. Del plantejament de Hassan es pot derivar cap a una estètica neomarxista o cap a una estètica "afirmativa" en el sentit de Lyotard.

2) **Frederic Jameson** veu en aquest renunciament postmodern a la violència d'una raó totalitzadora l'oportunitat d'un nou concepte de totalitat, una "unitat sense violència del que és múltiple". El caràcter postmodern de l'estètica preconitzada per Jameson rau en el seu esquema d'interdependència entre estètica i política: per a ell, l'estètica del postmodernisme es correspon amb la "micropolítica" d'una nova esquerra descentrada. En aquest sentit, renunciar a la totalitat "orgànica" de l'obra d'art es correspondria amb renunciar a les formes pràctiques i teòriques d'una totalització des de dalt que van ser característiques dels moviments obrers marxistes tradicionals. Postmodernisme, des de la perspectiva de Jameson, designa una nova forma postracionalista de "totalització" ("unitat", "síntesi") estètica, psíquica i social; no una mera negació de la raó totalitzadora i del seu subjecte, sinó un moviment d'"autosuperació" (Castoriadis) de la raó i del subjecte.

3) En **Lyotard** la crítica de la raó totalitzadora i del seu subjecte es va concentrar fins a quallar en un renejar del terror imposat per la teoria, la representació, el signe, i la idea de veritat. Postula la dissolució de la semiologia en una pura "energètica". Segons ell, és obvi que subjecte, representació, significat, signe i veritat són graons d'una mateixa cadena que ha de ser trencada. Ni l'art ni la filosofia tenen res a veure amb significat o amb veritat, sinó només amb "transformacions d'energia". Des d'aquesta perspectiva, la "revolució de la postmodernitat" se'ns apareix com un procés de pèrdua del sentit que porta a la destrucció de totes les referències i finalitats. "Juga... i deixa'ns jugar en pau" seria la seva regla general.

El postmodernisme en Lyotard apareix com a resultat d'un moviment de deslegitimació dut a terme per la modernitat europea, del qual la filosofia de Nietzsche seria un precedent fonamental; i postmodern seria la consumació de l'estètica del que és sublim. La postmodernitat seria, així, una modernitat sense tristesa, sense la il·lusió d'una reconciliació possible entre jocs de llenguatge, "sense nostàlgia del tot i de l'u, de la reconciliació entre concepte i sensualitat, d'una experiència transparent i comunicable", és a dir, una modernitat que carregués amb la pèrdua del sentit, dels valors, de la realitat.

4) També, hi ha el postmodernisme caracteritzat per un **nou eclecticisme i historicisme** en arquitectura, un nou realisme o **subjectivisme** en pintura i literatura o un nou tradicionalisme en música. Charles Jenck assenyala com a específicament postmoderns el redescobriment del llenguatge arquitectònic, o els nous contextualismes, eclecticismes o historicismes de l'arquitectura: també l'estètica que defensa Jencks, la d'una arquitectura postmoderna allunyada de la tradició de la Bauhaus, porta implícit un rebuig del racionalisme de la

modernitat. Tanmateix, si mirem els productes de l'arquitectura postmoderna existents, amb l'avantguarda apareix també molta cursileria, molt amanerament, molt pseudoautòcton i neosentimental.

El postmodernisme, doncs, participa d'una **ambigüitat** que està pregonament arrelada en els mateixos fenòmens socials. El postmodernisme, en la mesura que no sigui només el programa de l'avantguarda més recent o una mera moda teòrica, és la consciència encara poc clara d'un **final** i una **transició**. Però, un final de què? I una transició cap a on?

Per una banda, **Bürger** afirma que en la modernitat plenament desenvolupada ja no pot ser tabú cap material ni procediment: només l'obra individual en el context d'una situació concreta pot decidir què és estèticament possible. Enfront de la tesi d'Adorno del material més avançat en un moment donat, Bürger planteja un **pluralisme de materials i procediments**. Aquí entenem la tesi de Bürger com a expressió tant d'una dificultat com d'un nou grau de llibertat de l'art modern. Perquè no hi ha marxa enrere possible en qüestions estètiques.

Per altra banda, **Liotard** defensa la tesi que experimentació i procediments realistes s'exclouen mútuament. En aquest punt notem una certa concordança entre Adorno i Lyotard: tots dos entenen la "progressiva negació del sentit" com el principi de l'art modern. Però en Adorno aquest principi té moltes interpretacions: significa negació del sentit heretat, negació de la forma tradicional de sistema de sentit i negació del sentit estètic com a resposta a la insensatesa de la realitat capitalista. En Lyotard, en canvi, "negació del sentit" significa negació de la representació, negació de la realitat. La negació progressiva de la representació esdevé sinònim de la negació de les regles establertes per les anteriors obres d'art, que cada nova obra ha de dur a terme un altre cop. Si per Adorno l'obra d'art és la presència sensorial i aparent d'alguna cosa no pensable ni representable, la realitat en estat de reconciliació; per a Lyotard, l'art assenyalava alguna cosa pensable que no és representable: "el punt d'arrencada i l'aposta de la pintura moderna és fer visible que hi ha alguna cosa que es pot pensar, però no veure ni fer visible".

A partir d'aquestes consideracions Lyotard elabora el sentit de la seva estètica del que és sublim des del punt de vista d'una estètica de l'efecte [amb la qual cosa es tanca la seva argumentació de substituir la semiòtica per una energètica]. Prenent Burke com a referència, Lyotard enllaça la idea que l'art tracta de **fer visible que hi ha alguna cosa invisible** o irrepresentable amb la idea que l'art evoca i a la vegada conjura l'horror al no-res, l'amenaça que "no s'esdevingui mai més res". L'efecte de l'art –i alhora el seu objectiu– seria el d'intensificar el sentiment de viure. Per a Adorno, la finalitat de l'art no és el seu efecte emocional, sinó el coneixement, per mitjà dels seus efectes. En canvi, per a Lyotard, la finalitat de l'art no és que es capti el que dóna a conèixer, sinó produir sentiments elevats, sublims, amb el que divulga. D'aquesta ma-

#### L'ambigüitat del postmodernisme

Es tracta de l'ambigüitat d'una crítica de la modernitat que tant podria anunciar una auto-superació de la modernitat en direcció a una societat veritablement oberta, com una ruptura amb el projecte de la modernitat (Habermas).

nera, en el concepte de l'art avantgardista que manté Lyotard, la semiòtica queda de fet substituïda per una energètica tot i el recurs a una estètica del que és sublim.

Parlar d'una **dimensió semiòtica** de l'art significa que en l'art hi ha alguna cosa que cal comprendre. Però si ha de ser una comprensió específicament estètica només pot tractar-se de la configuració dels elements d'una forma. Ara bé, en l'art tradicional la comprensió estètica tenia una base relativament segura en la comprensió d'un llenguatge –d'un vocabulari, una sintaxi, de convencions formals i expressives–. Tanmateix, des que l'art modern en el seu camí de "progressiva negació del sentit" va reduir i dissoldre els elements del significat àdhuc en la producció estètica, la comprensió estètica va esdevenir un problema pràctic de grans dimensions, mentre que el discurs sobre la **comprensió estètica** sembla haver-se tornat cada cop més qüestionable. Wellmer defensa la tesi que aquest rebuig del concepte de comprensió estètica és tan insostenible com la tesi del positivisme lògic, segons la qual la metafísica tradicional estaria mancada de contingut cognitiu, i seria només poesia de mala qualitat. Perquè, què seria la comprensió estètica, si és que no la podem reduir a la comprensió d'elements de significat, a la comprensió d'enunciats, o a la comprensió d'una intenció de l'artista?

Kant ja havia volgut captar aquesta interdependència entre el component semiòtic i l'energètic de la comprensió estètica, i ho va fer mitjançant el concepte d'un plaer estètic reflexiu. Traduïda a termes actuals, la intuïció de Kant és que l'ampliació de les capacitats cognitives, perceptives i afectives no és només un efecte de la comprensió estètica, sinó també la seva condició necessària: l'obra d'art pot fer-se comprendre per nosaltres produint-nos una sacsejada o posant-nos en moviment. Efecte estètic i comprensió estètica estan mútuament encadellats; sense l'un no hi ha l'altre.

Vist des d'aquesta perspectiva, no caldria entendre la negació progressiva del sentit en l'art modern com un moviment irreversible de l'art en direcció al seu concepte pur, que el remetria a un més enllà del llenguatge significatiu o de la representació d'objectes. En aquest més enllà del llenguatge i la representació, l'obra d'art només podria pensar-se com un sentit superior (Adorno) o com un sense-sentit, és a dir, com a pura energia (Lyotard). Però l'obra d'art no és ni una cosa ni l'altra; més aviat amplia els límits del sentit –del que es pot dir i representar–, i amb això, amplia al mateix temps els límits del món i els del subjecte.

"L'experiència estètica no només renova... la interpretació de les necessitats, a la llum de les quals veiem el món; al mateix temps intervé també en les interpretacions cognitives i en les expectatives normatives, i modifica la manera en què tots aquests elements remunten els uns als altres."

Habermas.

#### La comprensió estètica

La comprensió estètica es manifesta amb l'ampliació de les nostres capacitats perceptives, conceptuals i comunicatives.

S'afirma aquí que les experiències estètiques, les interpretacions cognitives i les expectatives normatives no són independents; i això significa també que els discursos estètics, practicomorals i factuais no estan separats sinó engalzats de moltes maneres –encara que validesa estètica, moral o veritativa representin diferents categories de validesa que no poden reduir-se a una sola categoria de validesa. El que aquí es defensa no és una reconciliació entre jocs de llenguatge, sinó una tolerància recíproca dels discursos: la superació d'una raó en un joc conjunt de racionalitats plurals.

Certament la dialèctica de modernitat i postmodernitat encara s'ha d'escriure, però, sobretot, encara s'ha de posar a la pràctica. D'aquí la preocupació per elaborar un nou paradigma artístic en el si d'una època que exigeix una transformació de la societat; però ens hem adonat que no pot haver-hi aquesta transformació sense una autosuperació de la raó. Potser el postmodernisme esdevindrà només una moda, una expressió de regressió o una nova ideologia; aquí s'aposta per un projecte de revisió crítica de la modernitat, que comporta entendre'l com a moviment de recerca i com a transgressió.



## Bibliografia

### Referències bibliogràfiques

*A Study of History* (vol. 8, pàg. 338).

**Baudrillard, J.** (1983). *Simulations*. Nova York: Semiotext(e). Highlighted edition.

**Bell, D.** (1996). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.

**Berman, M.** (1982). *All that is Solid Melts into Air*. Nova York: Simon & Schuster.

**Berman, M.** (1983). *All That is Solid Melts into Air*. Londres: Verso.

**Bertens, A.** "The Postmodern *Weltanschauung* and Its Relation to Modernism: An Introductory Survey" (pàg. 45). Ibid.

**Bertens, J. W.** (1995). *The idea of the postmodern: a history*. Nova York: Routledge.

**Bezerra de Freitas** (1947). *Forma e expressão no romance brasileiro. Do período colonial à época postmodernista*. Rio de Janeiro: EDITORA.

**Bru, S.; Baetens, J.; Nicholls, P. i Hjartarson B.** (dir.) (2009). *Europa! Europa?: The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlín: Walter de Gruyter & Co (European Avant-garde and Modernism Studies).

**Bürger, P.** (1996). *Crítica de la estética idealista*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros ("La Balsa de la Medusa", 82).

**Bürger, P.** (1997). *Teoría de la vanguardia* (2a. ed.). Barcelona: Península ("Historia, Ciencia, Sociedad", 206).

*Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) (pàg. 16). Nova York: EDITORA.

"Cross the Border. Close the Gap" (1969, desembre). *Playboy* (pàg. 151, 230, 252-258); reproduït a *Collected Papers* (2, 461-485).

**Dick, P. K.** (2005). *Blade Runner: ¿sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona: Edhasa ("Pocket/Edhasa", 95).

**Drucker, P.** (1996). *Landmarks of Tomorrow: A Report on the New "Postmodern" World*. LLOC: Transaction Publishers.

**Etzioni, A.** (1980). *La sociedad activa: una teoría de los procesos sociales y políticos*. Madrid: Aguilar ("Biblioteca de Ciencias Sociales").

**Fiedler, L. A.** (1972). *Cross the Border. Close the Gap*. LLOC: Stein & Day Pub.

**Fitts, D.** (2008). *Anthology Of Contemporary Latin American Poetry*. LLOC: Fitts Press.

**Foucault, M.** (1973). Prefaci a l'edició en anglès de G. Deleuze i F. Guattari. *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral ("Breve Biblioteca de Reforma", 11).

**Gehlen, A.** (1987). *El hombre: su naturaleza y su lugar en el mundo* (2a ed.). Salamanca: Sígueme. ("Hermeneia", 15).

**Gott, R.** (1986, 1 de desembre). "The Crisis of Contemporary Culture". *Guardian* (10).

**Habermas, J.** (2002). "La modernidad, un proyecto incompleto". A: Hal Foster. *La posmodernidad*. Barcelona: EDITORA

**Hassan, I.** (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (2a. ed.). Madison: University of Wisconsin Press.

**Hassan, I.** (1985). "The Culture of Postmodernism". *Theory, Culture & Society* (vol. 3, núm. 2).

**Hassan, I.** (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. LLOC: Ohio State Univ Pr.

**Hassan, I.** (1988). "On the Problem of the Postmodern". A: *New Literary History* (1. *Critical Reconsiderations*, 20, pàg. 21-22). LLOC: The Johns Hopkins University Press.

- Hebdige, D.** (1986). "Postmodernism and «the other side»". *Journal of Communication Inquiry* (10, 2, pàg. 78 i seg.).
- Howe, I.** (1970). "Mass Society and Postmodern Fiction" (pàg. 420-436). A: *Partisan Review* (estiu 1959); reproduït a *Decline of the New* (pàg. 190-207). Nova York.
- Huysens, A.** (1984, tardor). "Mapping the postmodern". *New German Critique* (33, pàg. 5-52).
- Iddings Bel, B.** (1926). *Postmodernism and Other Essays*. Milwaukee: Morehouse Publishing.
- Ignatieff, M.** (1989, 7 de gener). "Cleverness is All". *The Independent*.
- Jameson, F.** (2004). *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa ("Serie Cla-de-ma").
- Jameson, F.** (2008). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (5a. impr.). Barcelona: Paidós Ibérica ("Paidós Studio", 83).
- Jencks, C.** (1980). *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kant, I.** (2009). *¿Qué es la Ilustración? y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*. Madrid: Alianza Ed. ("El Libro de Bolsillo. Filosofía", 4455).
- Kohler, M.** (1977). "Poatmodernismus: ein begriffsgeschichtlicher Überblick". A: *America Studies*, 22 (1).
- Kramer, H.** (1985). *The Revenge of the Philistines*. Nova York: Free Press.
- Lyon, D.** (2009). *Postmodernidad* (2a. ed.). Madrid: Alianza Ed. ("El Libro de Bolsillo. Sociología", 3804).
- Lyotard, J. F.** (1986-1987). "Rules and paradoxes or Svelte Appendix". *Cultural Critique* (5).
- Lyotard, J. F.** (1987). *Lotta Poetica* (sèrie tercera, 1, 1, 82).
- Lyotard, J. F.** (2004). *La condició postmoderna*. Manresa: Angle Ed. ("Idees, Assaig Breu", 5).
- Mandel, E.** (1986). *Late capitalism* (2a. ed.). Londres: Verso.
- Mandel, E.** (1986). *Las ondas largas del desarrollo capitalista*. Madrid: Siglo XXI de España Editores ("Economía y Demografía").
- McEvelley, T.** (1991). "¿Art History or Sacred History?" [ed. Cast.: "¿Historia del arte o historia sagrada?", cap 5]. A: *Art and Discontent: Theory at the Millennium*. Kingston, Nova York: McPherson and Company.
- McEvelley, T.** (1996). "History, Quality, Globalism" [ed. Cast.: "Historia, calidad, globalismo" cap. 8]. A: *Capacity: History, the World and the Self in Contemporary Art and Culture*. Nova York: Gordon and Breach, Critical Voice Series.
- "Modernity versus Postmodernity" (1981). *New German Critique* (22, 3-15).
- Newman, C.** (1985). *The Postmodern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. LLOC: Northwestern University Press.
- Olson, C.; Creeley, R.** (1987). *The Complete Correspondence* (vol. 7, pàg. 75, 115 i 241). Santa Rosa: EDITORA.
- Onís, F. de** (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: EDITORA.
- Palmer, R. E.** (1977). "Postmodernity and Hermeneutics". *Boundary 2* (22, 364).
- Pawley, M.** (1986, 3 de desembre). "Architecture: All the History that Fits". *Guardian* (10).
- "POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography" (1971, tardor). *New Literary History* (5-30); reproduït amb petites alteracions a *The Postmodern Turn*, 1987, pàg. 25-45. Uthaca.
- "The Culture of Postmodernism" (1985). A: *Theory Culture Society* (2, 119-131).



"The New Mutants" (1965, estiu). *Partisan Review* (pàg. 505-525); reproduït a *Collected Papers* (2, 379-400). Nova York.

"The Question of Postmodernism" (1980). *Bucknell Review* (pàg. 122-124).

**Thompson, J. M.** (1914, juliol). "Postmodernism". *The Hibbert Journal* (XII, 4, pàg. 744-745).

**Topete, J. M.** (1953, agost). "La muerte del cisne". *Hispania* (36, 3, pàg. 273-277). American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

**Toynbee, A. J.** (1973). *Estudio de la historia*. Madrid: Alianza Ed. ("El Libro de Bolsillo").

*Twentieth Century Authors - First Supplement* (1955) (pàg. 741-742). Nova York.

**Venturi, R.; Scott Brown, D.; Izenour, S.** (2008). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (7a. impr.). Barcelona: Gustavo Gili.

**Wellmer, A.** (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros ("La Balsa de la Medusa").

"What was Modernism?" (1960, agost). *The Massachusetts Review* (pàg. 609-630); reproduït a *Refractions* (pàg. 271-295, amb una nota introductòria). Nova York.

**Wright Mills, C.** (1993). *La imaginación sociológica* (14a. reimpr.). Mèxic: FCE.

"¿Y qué pasó con la postmodernidad?" (2001) (pàg. 209-213). A: Hal Foster. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Tres Cantos: Akal ("Arte Contemporáneo", 8).

