

CONSIDERACIONES TEMPORALES Y TERMINOLÓGICAS EN TORNO AL ARTE MODERNO

Iñigo Sarriugarte Gómez¹

Resumen

El uso de diferentes terminologías cercanas al arte moderno, caso del arte contemporáneo o su implicación con las Vanguardias Históricas, así como la modernidad tardía, suele generar diferentes malentendidos e incluso un oscurantismo definitorio entre numerosos estudiantes, que se acercan a este campo histórico. De igual manera, su concreción cronológica suele ser motivo de distintos puntos de vista, que en muchos casos se presentan distantes. Con este estudio, se pretende delimitar y concretar tanto las bases terminológicas entre los anteriores conceptos, como su implicación en una narración temporal.

Abstract

The use of different terminologies close to modern art, case of contemporary art or his involvement with the historical avant-garde movements, as well as late modernity, generates often different misunderstandings and even a defining obscurantism among numerous students, who come to this historic area. Similarly, the chronological concretion has often different views, which in many cases are distant. This study seeks to identify and realize the terminology databases between the previous concepts and their involvement in a temporal narrative.

Palabras clave

Arte contemporáneo, arte moderno, Vanguardias Históricas, modernidad tardía.

Keywords

Contemporary Art, Modern Art, Avant-garde, Late Modernity.

1- El marco conceptual de la Historia del Arte

La Historia del Arte es una disciplina científica y humanística que tiene como objetivo principal el análisis de la producción artística, de sus procesos de creación y recepción y de su contribución social dentro de la historia de la Cultura. Como bien afirma Gonzalo M. Borrás Gualis, “lo primero que cabe decir es que la Historia del Arte, tal y como lo concebimos hoy (suponiendo que exista unanimidad en la manera de concebirla) es el resultado de un largo y complejo proceso, sistemático e institucional, que se inicia en los comienzos de la modernidad a mediados del siglo XVIII. Es decir, que exista ya una larga historia de la Historia del Arte como disciplina, tema del que se ocupa la llamada historiografía artística, donde tiene cabida la reflexión sobre los diferentes métodos de construir la Historia del Arte, que a su vez se corresponden con diferentes modos de entender y, por tanto, de enfocar el hecho artístico.”²

Por otra parte, como bien afirma Vicenç Furió, “la historia del arte es una disciplina autónoma en el sentido de que no es un mero apéndice de la historia general. Es cierto que el historiador del arte, antes que nada, es un historiador, pero un historiador de los hechos artísticos, cuya peculiar naturaleza y dinámica introducen unos elementos tan específicos que dan a la disciplina una marcada personalidad propia. No obstante, la riqueza y complejidad del fenómeno artístico, y las múltiples asociaciones y relaciones que establece con los diversos niveles de la realidad social, no permiten ni facilitan que se aborde desde un único y excluyente punto de vista.”³

Mientras que el estudio de la obra de arte se torna específico en su marco conceptual, resulta mucho más compleja la propia definición de la Historia del Arte, donde los márgenes, las relaciones y conexiones con otras ramas de las Letras se recrean más difíciles de concretar. De ahí, la necesidad de delimitar dichos parámetros y de aclarar la propia evolución de los distintos valores históricos ante la obra de arte. En este afán de delimitación del término Historia del Arte, se observa la necesidad de depurar el alcance conceptual tanto de *historia* como de *arte*, siendo en muchas ocasiones marcada su definición de acuerdo al énfasis que se establece con cada uno de los dos términos.

Parece que resulta mucho más sencillo precisar el concepto de *historia*, donde las discrepancias de contenido y significado parecen ausentes para la mayoría de los especialistas. No sólo se trata de una mera recogida de datos, sino como en toda disciplina científica se requiere de una evidente valoración crítica sobre los mismos, siendo tan variada como historiadores existen, ya que entrarían en juego los distintos posicionamientos ideológicos, morales, religiosos y culturales de cada investigador, así como las tesis previas *ad probandum*, el determinismo y la utilización selectiva de fuentes y hechos. De ahí que se haga difícil, desde un único punto de vista, una construcción totalmente objetiva, a no ser que se abogue por la síntesis de los principales valores críticos y reflexivos del conjunto de posturas observadas. No se trataría de admitir una única reflexión ideológica, sino que se deberían tener en cuenta las variadas y distintas posturas reflexivas y de todas ellas extraer en un ejercicio de síntesis los valores de mayor interés para el lector.

Por otra parte, a la hora de matizar el término *arte*, nos encontramos que han sido numerosas las definiciones, que han quedado instaladas por las distintas épocas culturales por las cuales ha ido trascurriendo esta disciplina. Se tendría que tener en cuenta que lo importante es en un primer momento lo que han considerado los hombres como arte, para posteriormente remitirnos a su propia definición. Para Gonzalo M. Borrás, se exige que “cada definición de Arte, para que sea comprensible, ha de remitirse estrictamente al momento histórico en que ha sido formulada y al Arte de este momento, ya que en el momento actual podría carecer de validez una definición de Arte que ayer todavía era sostenible.”⁴ También, el arte se define socialmente y es la sociedad o ciertos grupos sociales los que delimitan sus fronteras dentro de las cuales se pueden considerar ciertas obras artísticas. E incluso como afirma Ernst Fischer⁵, el arte es una necesidad social, ya que siempre se ha hecho arte, no encontrándose vacíos o momentos históricos, donde no haya ni una realización artística, por este motivo, autores como Vicenç Furió⁶ considera que la profecía de la muerte del arte es más bien una falacia, algo que ha sido habitualmente citado desde el mundo contemporáneo. De hecho, para este autor el arte no desaparecerá a menos que desaparezca la sociedad, “pueden desaparecer determinadas actividades al ser sustituidas por otras, o simplemente al perder su función social, del mismo modo que pueden surgir nuevos lenguajes artísticos a partir de ciertos descubrimientos técnicos, de lo que hoy hay

abundantes ejemplos en los últimos ciento cincuenta años (fotografía, cartel, cómic, cine, etc.)”⁷

Se tiene que tener en cuenta que en un principio la mayoría de las creaciones artísticas no fueron consideradas como tales, ya que los valores extra-artísticos tendían a primar más que las consideraciones estéticas. En cualquier caso, se ha pasado de la definición clasicista del arte, entendida bajo una naturaleza intemporal y de carácter normativo, formulada bajo el pensamiento de J. Winckelmann, a la actualidad, donde además de estar avalado el concepto de este autor por su importancia, también se reconoce con la misma unanimidad la dificultad de definirlo, tal y como lo han planteado algunos especialistas en el tema, caso de Nelson Goodman, miembro del grupo nominalista de Harvard, que aborda este asunto en su libro *Los lenguajes del arte*⁸ de 1968.

Aunque las conexiones de la Historia del Arte están relacionadas estrechamente con la Historia, también debemos anotar que existe un marco autonómico, que le habilita a esta primera con unas herramientas funcionales. Ambas mantienen una serie de parámetros comunes: espacio, tiempo y cultura, que caracterizan la obra de arte, pero que no la llegan a determinar totalmente, siendo por añadidura otros valores los que entran en juego. Por ello, es menester del historiador del arte reactualizar los distintos enclaves anteriores de acuerdo a los nuevos tiempos, haciéndose valer de las renovadas corrientes de pensamiento para entender los nuevos retos de la vida. La necesidad de actualización resulta imprescindible para la propia disciplina humanística, ya que ninguna ciencia puede verse abocada a un estado de hibernación continua, lo que generaría su destrucción como herramienta científica. Toda materia científica debe acomodarse a sus tiempos actuales, hacerse un lugar presente en las necesidades de la sociedad y acomodarse a los valores presentes. De este modo, se podrá renovar sus valores conceptuales y herramientas metodológicas, actualizar las visiones y los posicionamientos críticos y lógicamente de este modo estar más cerca de la sociedad. La ciencia y por ende cualquier materia humanística debe ser entendida como un medio para el conocimiento y la formación de la sociedad, de ahí que sus bases críticas y reflexivas deban ir en concomitancia temporal con el pensamiento social. Mientras que la Historia puede ser analizada mediante documentos, fuentes, vestigios y opiniones, la Historia del Arte requiere de constantes reconsideraciones temporales.

La Historia del Arte es otra área diferente al de la Historia, ya que nos encontramos con la necesidad del análisis de la obra de arte, siendo necesario no sólo la reconstrucción histórica, sino el análisis específico de esta obra, anotando sus características intrínsecas y extrínsecas en forma y contenido, y sin olvidar al artista y al contexto. Nuevamente, como bien afirma Gonzalo M. Borrás, “la Historia del Arte es una historia de las obras de arte valoradas como hechos históricos, de acuerdo con unos criterios de autenticidad y de calidad, que comportan un doble juicio de valor, tanto histórico como crítico. Hay que ser historiadores y críticos en el mismo juicio de valor.....no se puede hacer Historia del Arte sin crítica de Arte ni tampoco crítica de Arte sin historia.”⁹ Por otro lado, para autores, como José Jiménez¹⁰, la configuración definitiva del cuadro de componentes institucionales, que configuran el universo de las artes, serían los siguientes: la obra de arte, el artista, la crítica del arte y el público, los cuales se van interrelacionando y variando con el tiempo, lo que demuestra que distan mucho de una composición lineal y simétrica.

Si para el historiador del arte en general resulta de interés el uso y la utilización de otras ciencias, como la numismática, arqueología, emblemática y epigrafía, sin olvidarnos del interés que puede adquirir el conocimiento de la filosofía, antropología y sociología, para apoyar sus estudios, en cambio todas estas primeras áreas del conocimiento no resulten tan importantes, como lo pueden ser las segundas para el arte moderno, ya que los creadores actuales asumen conexiones más directas con la filosofía, la literatura y la estética en su comprensión presente y actual. De la misma manera que para un historiador del arte especializado en la Edad Antigua o la Edad Medieval estas primeras ramas pueden ser de gran ayuda, para un especialista en arte moderno, el conocimiento de las distintas corrientes filosóficas y científicas, entre otras, se hacen más inevitables. En este sentido, la propia evolución artística nos hace acercarnos más a unas materias disciplinarias, como herramientas de uso auxiliar, que a otras, ya que la propia evolución de la obra de arte recaba en procesos de una mayor selección pragmática. En cualquier caso, no se trata de presentar la obra de arte como un mero pretexto de una teoría religiosa, filosófica o científica, sino de generar toda una serie de redes, conexiones y relaciones interdisciplinarias que permitan una mayor profundización en sus contenidos formales y significativos.

2-La Historia del Arte y su autonomía

La Historia del Arte se ha desarrollado desde la antigüedad como una disciplina humanística, tal y como se puede observar en los textos de los pensadores clásicos. Entre estos, destacan Platón con su *República*, Aristóteles en la *Poética*, junto a otros nombres reseñables como Cicerón, Plinio el Viejo, Estrabón y Pausanias, que fueron incorporando diferentes reflexiones, aportaciones críticas e incluso la redacción de capítulos enteros, que iban prediseñando las bases de la Historia del Arte.

Desde Vasari, se podría decir que la Historia del Arte ha ido adquiriendo un marco autonómico cada vez mayor como disciplina, para ir asumiendo con el paso de los siglos la categoría de ciencia, de hecho, resulta relevante la relación entre ciencia y humanidades, tal y como lo señala el propio Panofsky: “mientras que la ciencia intenta transformar la variedad caótica de los fenómenos naturales en lo que podría denominarse un cosmos de la naturaleza, las humanidades pretenden transformar la variedad caótica de los testimonios del hombre en lo que se podría llamar un cosmos de cultura”¹¹.

No obstante, la autonomía del arte empieza a tomar verdadera forma con Lessing en su *Laocoonte* de 1766, planteando como el arte no sólo comienza a liberarse de las ataduras de la religión y la política, sino que incluso los lenguajes entre arte y poesía resultan totalmente contrapuestos. Este comienzo de la autonomía del arte vino en paralelo con la autonomía de otras esferas del conocimiento, como la ciencia en relación a los prejuicios y la del comportamiento respecto a la moral implantada.

Es a partir del Siglo de las Luces cuando aparecen tres disciplinas, que analizan el arte, cada una desde su propio campo: la Historia del Arte, la Crítica del Arte y la Estética. Estas tres disciplinas vienen avaladas por la publicación de tres manuales: la *Estética* de Alexander G. Baumgarten en 1758; los *Salones* de Denis Diderot en 1764 e *Historia del Arte de la Antigüedad* de Johann J. Wickelmann en 1764. La aparición de estos textos no quiere decir que no haya habido anteriormente otros manuales, pero desde luego no como estas últimas en relación a su base sistemática y la conciencia de existencia de dichas disciplinas. De hecho, el primer libro que emplea la fórmula *historia del arte* en su título es la publicación antes citada de Johann Joachim

Winckelmann en 1764, siendo este manual un punto de partida como área autónoma del conocimiento.

Winckelmann se desmarca de la orientación biográfica que había partido con Vasari en el siglo XVI e igualmente se aleja de los repertorios y catálogos de obras artísticas de un carácter erudito y arqueológico, en la línea que estaban realizando, por ejemplo, el conde Caylus. A partir de Winckelmann, la Historia del Arte comienza a adquirir una vida propia, con un proceso evolutivo independiente de las biografías de los artistas. Este autor aplica la secuencia de la evolución natural (nacimiento, desarrollo, madurez, decadencia) al mismo arte, tal y como lo realiza con el arte griego. También, analiza la producción artística a partir de distintos factores, como el clima, el espíritu de la época (*zeitgeist*), etc.

Si la disciplina de la Historia del Arte como sistema se constituye en el siglo XVIII, a raíz de los estudios de Winckelmann, su institucionalización se produce un siglo más tarde, al ser admitida como disciplina científica en las cátedras universitarias, especialmente en Alemania en 1813 en la Universidad de Gotinga, siendo su primer titular Johann Dominic Fiorillo; luego en 1844 en la Universidad de Berlín y más adelante en 1852 en la Universidad de Viena. Estas cátedras fueron ocupadas por reseñables eruditos, como Jakob Burckhardt, Julius von Schlosser, Alois Riegl y Heinrich Wölfflin, entre otros.

En relación a nuestro ámbito geográfico, la Historia del Arte se introduce de manera oficial en la universidad española en 1904, año en el que se crea la primera cátedra con esta denominación en la Universidad Central de Madrid, siendo dirigida esta cátedra por D. Elías Tormo, fundador junto con Manuel Gómez Moreno de la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Posteriormente, en los años cuarenta, dentro del área de Historia, ya se enseñaba Historia del Arte en las universidades españolas de la mano de los profesores Enrique Lafuente Ferrari, Diego Angulo, Francisco Javier Sánchez Cantón, o José María de Azcárate y Ristori, quien lograba en 1949 una cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela. No obstante, habrá que esperar hasta los años sesenta para ver la especialidad de Historia del Arte. Por ejemplo, la Universidad Complutense formaliza la Sección de Arte dentro de la Licenciatura en Filosofía y Letras en el curso 1967-68.

La evolución de toda disciplina humanística viene marcada por distintos procesos autonómicos, con el propósito de adquirir su propio espacio pragmático y funcional, siendo esta situación la que posibilita una mayor evolución metodológica. En este sentido, la Historia del Arte no se presenta como una excepción, ya que su desvinculación de la Estética y la Teoría del Arte desde el siglo XIX ha sido fundamental para que este proceso de madurez se llevara a cabo. Para Fernández Arenas, “la Historia del Arte sólo puede considerarse ciencia desde el momento en que se establecen unos criterios estrictos y unos métodos para estudiar el objeto artístico. Esta institucionalización no se da hasta el siglo XIX, cuando se desarrollan los métodos para el estudio histórico de los documentos y se señalan unos criterios de las formas y de los estilos”¹².

Por otro lado, sin menospreciar las visiones multidisciplinarias, que siempre aportan nuevos vislumbres a la causa de la investigación, numerosas disciplinas se han interesado por el arte, como la Crítica del Arte, la Psicología del Arte, la Antropología del Arte, la Estética, etc.

También, se debe anotar que desde el siglo XIX la Historia del Arte ha tenido una gran implicación con la conservación del Patrimonio Histórico Artístico. De hecho, A. Riegl posibilita el uso del concepto de *Monumento histórico – artístico* con su libro *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen* de 1903. No obstante, anteriormente ya se habían asentado las bases para la restauración de los monumentos en Francia con el *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI ième au XVI ième siècle* de Eugène E. Viollet-le-Duc en 1854, compuesto de varios volúmenes. Más adelante, en el siglo XX, este campo se irá consolidando con las aportaciones de J. Ruskin, C. Boito y G. Gionvannoni, mientras que en España quedan para los anales históricos los nombres de G. M. de Jovellanos, M. Gómez Moreno, J. Puig i Cadafalch, entre otros.

Si en un principio los estudios histórico-artísticos, hasta las décadas de 1910 y 1920, se ubicaron principalmente en los países de habla germánica, más adelante, serán los Estados Unidos el nuevo marco de desarrollo de esta disciplina, con nombres como A. K. Porter, A. M. Friend y Ch. R. Morey, entre otros. Estos autores, a diferencia de sus

colegas europeos, entran en la Historia del Arte sin limitaciones espacio-temporales, proviniendo de campos como el coleccionismo, la arquitectura, la literatura y la filosofía.

3- Concreciones temporales y terminológicas en torno al arte moderno

La delimitación de arte contemporáneo se correspondería con los siguientes planteamientos de Juan Antonio Ramírez: “las grandes transformaciones políticas que inauguró la Revolución Francesa, así como el cambio espectacular en los ámbitos económico y demográfico (consecuencias de la Revolución Industrial), nos ayudan a situar en el tiempo al arte de la época contemporánea. Los siglos XIX y XX constituyen, sin duda alguna, el periodo más dinámico de toda la historia universal. Nunca se había visto antes, en el campo de las artes visuales, una sucesión tan acelerada de propuestas como la que se exhibe en este lapso reducido de tiempo.”¹³ No obstante, Valeriano Bozal va más allá, al plantear que “para un estudiante de historia, *edad moderna* es el período que se inicia con el Renacimiento y el descubrimiento de América y termina con la Revolución Francesa, momento en el que se inicia la Edad Contemporánea. *Arte moderno* es, consecuentemente, el que se produce en la edad moderna. Pero en el debate cultural al que hemos asistido en los últimos años *arte contemporáneo* o *modernidad* es concepto que adquiere un sentido diferente: se refiere a la época que empieza en el siglo XVIII, en el Siglo de las Luces, y se extiende hasta nuestros días, la época caracterizada por el abandono del providencialismo y la crisis de la sociedad estamental, el progresivo hundimiento de la monarquía absoluta, el papel creciente de la razón y la actividad científica..., el desarrollo y triunfo de las luces.”¹⁴ En esta misma línea de pensamiento, Klaus Honnef afirma que “no fueron pocos los que creyeron descubrir en el arte contemporáneo un reflejo equivalente de la civilización moderna; una realidad determinada por el vertiginoso desarrollo técnico, las intensas transformaciones político-sociales y los inesperados impulsos y desastres económicos. De ahí que en los dos primeros tercios de nuestro siglo el concepto central del arte moderno, el de la vanguardia, se ligara casi de forma automática con la confianza en el progreso de la moderna sociedad industrial.”¹⁵

Si el uso y planteamiento de arte contemporáneo no ofrece dudas, ya que queda delimitado exhaustivamente por la propia provisión fronteriza de la historia, el empleo

de arte moderno ha acarreado mayores controversias, tal y como lo plantea Hans Sedlmayr: “muchas tendencias del arte del pasado se han proclamado modernas. En este sentido, no podemos ignorar el hecho de que el constructor de las primeras catedrales góticas establecía en su obra una diferencia entre el *opus modernum* y el *opus antiquum*. Incluso el rococó ya era llamado por sus contemporáneos *style moderne*. Lo que solemos denominar *Jugendstil*, se llamaba *modern style* alrededor de 1890 en Inglaterra..... con las palabras arte moderno, lo mismo si son utilizadas de forma elogiosa o peyorativa, se alude a la idea de que en algún momento de nuestra época ha surgido en el arte y a través de él algo completamente nuevo, algo que diferencia de modo esencial a ese arte moderno y sólo a él de todo el arte antiguo”¹⁶ Bajo este mismo paraguas interpretativo, Herbert Read nos alerta que la palabra moderno ya “ha sido utilizada a lo largo de los siglos para indicar el estilo que rompe con las tradiciones aceptadas e intenta crear unas formas más apropiadas para la inteligencia y la sensibilidad de una nueva época”¹⁷, lo que no le impide para definir el comienzo de la pintura moderna con Cezanne y la escultura moderna con Rodin.

El comienzo de la historia del arte moderno se inicia después de casi tres siglos de formación artística mediante las academias de las letras y artes, ya que si en un principio impulsaron un nuevo espíritu de aproximación y estima hacia el arte, con el tiempo se volverían en un instrumento para su propia limitación creativa. Estas impusieron toda una serie de regulaciones y convencionalismos artísticos, generándose un academicismo, cuya crisis en el siglo XIX será el detonante de la aparición del arte moderno. En este sentido, la mayoría de los expertos, teóricos e historiadores del arte, considera el surgimiento del arte moderno vinculado al propio nacimiento de las vanguardias históricas, especialmente al impresionismo y con algunas de las obras de Edouard Manet, siendo el punto oficial e histórico que marca este inicio el escándalo generado con la presentación de la *Olimpia* de 1863 y el *Almuerzo sobre la hierba* del mismo año de Edouard Manet en los Salones Oficiales de París. Dentro de esta línea de interpretación, encontramos a Thomas Crow¹⁸, Werner Hofmann¹⁹ y Meyer Shapiro²⁰, quienes emplean el concepto de arte moderno para definir el periodo comprendido entre el nacimiento del impresionismo y mediados de los años setenta, cuando empieza a surgir el fenómeno cultural de la posmodernidad.

Igualmente, René Huyghe defiende el concepto de arte moderno a partir de finales del siglo XIX para prolongarse más allá de los años 60²¹, teniendo en cuenta que su estudio finaliza en el año 1965, lo que da por hecho que el concepto de arte moderno continúa posteriormente. Para este autor, el arte moderno “refleja nada menos que un cambio radical de la cultura que entraña una profunda subversión de las ideas y de la sensibilidad”²² También, para Hans Sedlmayr, el concepto de arte moderno se puede aplicar desde el impresionismo hasta los distintos movimientos creados en el siglo XX, afirmando que “en ninguna de las épocas anteriores podemos encontrar algo comparable. En su consecuencia más extrema, el arte moderno se somete a un elemento extraartístico, ya sea un enmascarado espíritu científico o crítico, ya sea la geometría o la técnica, ya sea el azar (como en el dadaísmo), ya sea la esfera caótica del inconsciente o de un mundo exterior trastornado (como en el surrealismo)”²³. Para el autor, este término se basa en varios elementos: el afán de pureza, entendiéndolo como una liberación respecto a las anteriores prácticas artísticas; la presencia y uso masivo de la geometría; y el desarrollo temático aportado por el surrealismo y el expresionismo.

Siguiendo de manera paralela con estos planteamientos, W. Hess plantea que “los precursores del arte moderno en el sentido actual de la palabra son aquellos pintores que hacia 1885 desarrollan nuevas estructuras pictóricas a partir del impresionismo francés.”²⁴ En esta misma línea, vuelve a afirmar que “En Francia, hacia 1885, se observan en algunas personalidades pictóricas significativas ciertas modificaciones decisivas del pensamiento y de la representación artística con las que, contemporáneamente, se insinúan ya premoniciones de las diversas tendencias del arte moderno del siglo XX.”²⁵ . Estas tesis son también corroboradas por H.H. Arnason²⁶, cuando defiende que el arte moderno comienza con el impresionismo y continúa más allá de finales de los años 60.

También, la idea preconcebida de una construcción lineal (inicio y final) en base a formulaciones más o menos lógicas, quedan trastocadas al ser asumidos toda una serie de preámbulos como lo aleatorio y el azar (surrealismo, expresionismo abstracto) y el derecho del artista a no verse obligado a terminar técnicamente la obra de arte, tal y como lo hizo con sus cuadros Paul Cezanne. En algunos casos, al abandonar la prioridad de la finalización de la obra, el artista se centra concretamente en el mismo proceso (expresionismo abstracto, process art).

Nikos Stangos aporta lo siguiente: “lo que generalmente se llama arte moderno, que refleja pues otras actitudes similares en la sociedad, se convirtió a principios del siglo en una explosiva fuerza liberadora frente a la opresión de premisas hasta entonces aceptadas frecuentemente a ciegas. En pintura, esta tendencia había empezado con los impresionistas, pero ya en 1910 había alcanzado tal ímpetu que incluso los impresionistas se encontraban más en la retaguardia que en la vanguardia.”²⁷

En opinión de Giulio Carlo Argan²⁸, el comienzo de la modernidad artística, se encuentra a mediados del siglo XIX, mediante las críticas de arte de Baudelaire, la obra de Gustave Courbet, el desafío a las instituciones y a los cánones artísticos establecidos, la negación de la división entre arte elevado y arte bajo, las representaciones de la vida contemporánea y la invención de la vanguardia.

Ana María Guasch y J. Sureda reafirman estas mismas ideas en la introducción del libro *La trama de lo moderno*: “De todo ello encontrará el lector en nuestro libro con el fin principal de facilitarle la comprensión del arte que se ha dado en llamar moderno (lo post-moderno ya es harina de otro costal). Téngase en cuenta, no obstante, que esta distinción de lo *moderno* (que, aproximadamente, comprende desde 1874 hasta 1974) no nos priva de reconocer que el arte contemporáneo abarca parcelas más amplias que las estudiadas en este libro, parcelas en las que la tradición, la fuerza de la inercia y el concepto del buen hacer se han sobrepuesto a las exigencias de un siglo en el que conceptos como originalidad, vanguardia, superación y búsqueda, etc., han dado forma a la parte que emerge del iceberg del arte.”²⁹

Otro cambio que consolida la aparición del arte moderno fue la realización de exposiciones públicas, donde el artista mostraba sus trabajos artísticos, sin conocer con exactitud los gustos personales del público asistente. Este hecho resulta un cambio importante, ya que en el pasado la relación artista-cliente marcaba la conformación final de la obra de arte, de hecho, el artista se veía abocado a una realización artística con un cliente, que marcaba unos gustos concretos. Esta relación encorsetada se liberaliza con la posibilidad de mostrar sus obras a un público más abierto y general. No obstante, si inicialmente las exposiciones quedaban articuladas por las normativas de las consiguientes academias, esta tendencia sería sustituida posteriormente por las distintas

orientaciones que irá marcando el mercado artístico de las grandes galerías, centros expositivos internacionales, crítica de arte, etc.

Entre los distintos pilares que configuran el nuevo clima para la aparición del arte moderno y el final de las academias, encontramos la crisis de la noción de la obra como un organismo completo y acabado y, por otra parte, la afirmación de la libertad creativa sin límites del artista, aspectos que se consolidan bajo el marco del romanticismo, junto con la crisis del clasicismo a principios del siglo XIX. En este marco, el artista comienza a crear para sí mismo y para la completa humanidad, sin atender las necesidades de un cliente concreto. Para Werner Hofmann, “la palabra moderno hace referencia, más que a un determinado recinto formal, al clima y a las circunstancias sociales en las que vive el artista de nuestra época. Moderno no supone un estado de cosas unívoco o unánime, pues se remite tanto al fenómeno de -lo no hecho por encargo- como a la situación competitiva resultante del mercado del arte (exposiciones, marchantes y crítica del arte); hace referencia por un lado a la exigencia ética de franqueza y autenticidad interior y, por otro, a la acción señalizadora –a la que se aspira conscientemente- de provocación (escándalo) y experimentación; y se refiere, finalmente, no sólo a la volición artística generada por el pintor y el escultor, sino también a su opuesto dialéctico: la volición que pretende generar no-arte o anti-arte.”³⁰

Uno de los aspectos fundamentales del arte moderno sería la lucha por lo nuevo, es decir, lo original, en paralelo con un mundo que se mueve bajo la velocidad del cambio tecnológico y que constantemente aboga por la innovación y la aparición de nuevos productos. Para René Huyghe, “El desarrollo del arte moderno sigue desde entonces como las fases perfectamente deducidas de una reflexión llevada cada vez más lejos por su marcha lógica, a través de alternativas, de opciones, incluso de contradicciones, en una especie de dialéctica coherente y perfectamente ajustada. Desde entonces, el movimiento moderno parece desarrollarse como el de un mecanismo que amplifica su potencia de engranaje en engranaje. Alejándose metódicamente de su punto de partida, lleva su avance ineluctable, que le conduce cada vez más lejos en la dirección desconocida a la que se ha sujetado. Sin ninguna duda, la noción de progreso ilimitado que aportó el siglo XIX, convencido de su ascenso triunfante hacia el porvenir, ha impregnado esta manera de mirar el arte moderno.”³¹

Estos eventos anteriores darán paso al nacimiento de las Vanguardias Artísticas, siendo su origen para algunos autores³² exactamente en 1848, un período caracterizado por la aparición de las revoluciones sociales en Europa, que impregnarían las artes de manera paulatina. Posteriormente, alrededor de 1870, se empieza a aplicar el concepto de vanguardia (término de corte militar)³³ al arte, lo que demostraría su actitud antiacadémica, inconformista y claramente progresista. El arte en este momento muestra cambios realmente llamativos, como por ejemplo su compromiso estético con la actualidad en la que reside, aspectos claramente demandados por el mundo poético de Charles Baudelaire³⁴ y Arthur Rimbaud.

De acuerdo a Giulio Carlo Argan, los movimientos anteriores a la Segunda Guerra Mundial deben denominarse Vanguardias Históricas, ya que no sólo modernizaron los lenguajes, sino que revolucionaron radicalmente las modalidades y las finalidades del arte³⁵. Estas mismas premisas aporta René Huyghe al comentar que “fauvismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, abstracción han multiplicado las rupturas a un ritmo sin precedentes.”³⁶

Entre los referentes de la vanguardia artística, estaría la implicación del arte primitivo en el arte occidental en la primera década del siglo XX, por parte de los artistas fauvistas, expresionistas y cubistas, entre otros, quienes se empezaron a interesar desde un punto artístico por los objetos de África y Oceanía, especialmente máscaras y estatuaria diversa. El arte procedente de estos continentes se convirtió en un pilar estético para el desarrollo de la vanguardia artística, ya que permitía el involucramiento de nuevos criterios de representación ante los utilizados en Occidente. Junto al interés por parte de los artistas vanguardistas por el arte primitivo, también la crítica se orientó a su estudio, marcando un hito el ensayo *La plástica negra* de 1915 de Carl Einstein y *Esculturas negras* de 1917 de Guillaume Apollinaire, seguido de *Escultura negra* de 1928 de Roger Fry. Curiosamente, este fuerte interés en el arte de África volvería a ser un punto de referencia en la posmodernidad, con movimientos como el neoexpresionismo alemán.

Uno de los fundamentos que más ha caracterizado al espíritu de la vanguardia artística ha sido su actitud de utopía, siendo el arte y la estética las herramientas que pueden posibilitar cambios y transformaciones positivas a la sociedad. De este modo, el

arte asume una cierta responsabilidad moral y directa, que va más allá de la propia actitud del artista. Además, el mismo arte acata la posibilidad de incidir en cambios sociales, políticos, filosóficos y del pensamiento. Por este motivo, el arte asume toda una serie de implicaciones extraartísticas, en relación a los anteriores aspectos, que requieren del artista una mayor actitud de formación y reflexión.

El concepto de *proyecto* en la vanguardia resulta esencial, ya que muestra una idea laica en relación a la vida y al proceso histórico, de hecho, el artista tiene que afrontar situaciones diversas y mantener un comportamiento determinado ante circunstancias actuales. El concepto de *proyecto* demanda la obligación de trazar un modelo para sí y los demás en relación a un destino. En todas las vanguardias, se esbozan planes, que promueven e intentan cambiar la vida, adquiriendo el arte una faceta más antropológica e igualmente utópica, al pretender mediante un proyecto artístico mejorar, cambiar y transformar la propia condición humana. Esta actitud artística tiene una clara conexión con la idea de *progreso*. Por este motivo, con la intención de materializar el proyecto moderno, se ha intentado aproximar el arte a la vida, dejando de ser una esfera apartada de los distintos ámbitos vitales del ser humano.

Pero, esta noble intención vendría acompañada de su propia trampa, ya que en la medida que no llega dicho cambio, la vanguardia se irá encerrando en si misma, dando paso a un proyecto irrealizado. Finalmente, esta intencionalidad generó visibles antinomias: ante la universalización del arte, el advenimiento de un nutrido colectivo de especialistas; ante el impulso de la creatividad de todo hombre, se sobredimensiona la idea de genio; ante la perspectiva de la vanguardia como marco de síntesis de la herencia cultural de la humanidad, el valor de *nuevo* será una condición de rechazo de numerosos aspectos de la herencia cultural de la humanidad; ante el intento de finalizar con todo academicismo, la propia vanguardia se convertiría en si misma en una serie de regulaciones normativas. Sobre este punto, José Jiménez afirma que las vanguardias “son academia, museo, se han convertido en nuestra tradición, la tradición artística de la contemporaneidad. Esto supone, ante todo, que no se pueden ignorar, ni en el terreno de la teoría, ni en el de la práctica: son un elemento centralmente constitutivo de nuestra idea de arte, el paso inmediatamente anterior a nuestro presente artístico, que sin él resultaría mutilado, no plenamente comprensible.”³⁷

El propio fracaso del proyecto moderno, con su imposibilidad a un cambio generalizado en el mundo social, dará como resultado la transformación de los distintos lenguajes empleados. Aunque no se pueda transformar el mundo, sí resulta posible el cambio en las pautas de los propios lenguajes artísticos. El error fue entender que el arte podía cambiar el mundo, mientras que el proceso fue el inverso, ya que la aparición de un nuevo mundo posibilitó el cambio de las estructuras y la manera de entender y hacer arte.

La continuación del arte moderno después de la Segunda Guerra Mundial vendría articulado de acuerdo a la renovación de las estructuras del arte, en lo que Edward Lucie-Smith llamaría la *modernidad tardía*³⁸. Este historiador del arte norteamericano diferencia dos períodos: las *primeras vanguardias* (desde finales del siglo XIX, con la aparición del impresionismo hasta 1945) y la *modernidad tardía*³⁹ (desde 1945 hasta la aparición de la posmodernidad). La división temporal en dos períodos viene marcada por el cambio de la capital de las artes de París a Nueva York; el artista que empieza a formarse principalmente en universidades; el involucramiento de los medios de comunicación de una manera masiva en la difusión del arte moderno; la aparición de ayudas, becas y bolsas de trabajo a los artistas; el desarrollo vertiginoso del mercado artístico; etc.

Al igual que Edward Lucie-Smith, Serge Guilbaut plantea lo siguiente: “Después de la Segunda Guerra Mundial, el mundo del arte fue testigo del nacimiento y desarrollo de una vanguardia norteamericana que en el plazo de unos cuantos años consiguió trasladar con éxito el centro mundial de Occidente de París a Nueva York.”⁴⁰ También, para Giulio Carlo Argan, “Tras la Segunda Guerra Mundial, Europa deja de ser el centro de la cultura artística mundial. El nuevo centro, y, naturalmente, también el nuevo mercado será Nueva York. Junto a este centro se forman otros, pero no se trata de un núcleo y una periferia: se hace arte moderno en Japón, en América Latina, aunque los puntos de referencia sigan siendo Nueva York y, subordinadamente, París.....es indudable que, entre la segunda mitad del siglo pasado y la primera mitad de éste, los americanos se apropian fácilmente (e incluso materialmente) de la cultura y también del arte europeo...”⁴¹

En este período, se van abandonando los anteriores puntos que caracterizan a las vanguardias, ante la conformación de las primeras sociedades de consumo en el mundo anglosajón, de hecho, el propio arte pop supondrá el definitivo aniquilamiento del espíritu vanguardista. El arte pop empieza a imitar los productos y procedimientos de la cultura de masas, dando comienzo a nuestra verdadera contemporaneidad artística y siendo una nueva aproximación a la vida mediante reproducciones miméticas. Otro elemento transtocado será el de originalidad, ya alterado con las serigrafías repetidas de Andy Warhol y la reproducción masiva de sus cajas; las condiciones de serialidad, multiplicidad y repetición marcadas por el minimalismo; e incluso si nos adentramos en las fauces de la posmodernidad las distintas apropiaciones pictóricas, objetuales y especialmente fotográficas de Louise Lawer, Richard Prince y Sherrie Levine, entre otros.

En la modernidad tardía, el artista, aunque siente un compromiso moral y político con la sociedad en la que reside, no va a intentar cambiar el mundo donde vive, siendo consciente de que el sentido de proyecto vanguardista está finiquitado. No obstante, el concepto de *lo nuevo* continúa vigente, pero no en el sentido de renovar una sociedad, sino simplemente de recrear nuevos lenguajes y propuestas artísticas, es decir, seguir recreándose en la experimentación artística. El sentido de originalidad se mantiene durante todo este período, aunque matizado en ambas fases temporales.

Igualmente, para Mikel Dufrenne, la obra de arte se podría definir como “todo aquello que es reconocido como tal y propuesto como tal a nuestro asentimiento”⁴² o como bien afirma Dino Formaggio “el arte es todo lo que los hombres llaman arte”⁴³

De hecho, con el arte moderno, se produce la crisis del objeto artístico, siendo sustituido y abandonado el concepto de obra de arte (basado en una pieza tridimensional), por un concepto más mental (arte conceptual) e incluso se llega a abogar su total desaparición física (arte povera, land art). Igualmente, el mundo moderno, ha sido reflejo de la obra de arte, abandonando las premisas más espirituales y favoreciendo incluso sus apartados más materiales, tal y como lo ha querido reflejar el arte pop, o simplemente aportando una única visión técnica, sin ninguna pretensión espiritualista, caso del arte minimalista. En cualquier caso, José Jiménez⁴⁴, para que algo sea reconocido como obra de arte es preciso antes que nada su aceptación institucional como tal, que se produzca su inserción y encuadramiento en los canales

institucionales del arte y que además tenga una evidente intencionalidad artística y que muestre en si misma una evidente coherencia y articulación interna. Evidentemente, sigue vigente la categoría de *obra de arte*, que fue perfeccionada por G.W.F.Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*, al establecer que la obra de arte es algo producido por la actividad humana y dirigido esencialmente para el hombre, conteniendo un sentido y finalidad interior en si misma. Más adelante, T.W.Adorno señala que la capacidad de las obras de arte para una duración temporal en relación al momento en que fueron realizadas vienen marcadas claramente por su devenir, siendo una continuidad marcada teleológicamente por sus momentos singulares, así que las obras de arte persisten cuando asumen una condición universal de singularidad. Por otra parte, para Fernando Marías, “las obras de arte son objetos extraños porque de inmediato, una vez concluidos en su prehistoria como objetos que se hacen, pertenecen al pasado, y al mismo tiempo siguen siendo contemporáneos, destilando una historia hasta el presente.”⁴⁵

Aunque la creación de obras de arte ha ido generalmente en paralelo con la crítica del arte, también encontramos voces escépticas con esta visión tan simultánea, de hecho, para Roland Barthes, se vive en una crisis general del comentario, incidiendo cada vez menos en un ejercicio de la crítica como suplantación de la creatividad artística, afirmando que es “imposible para la crítica el pretender traducir la obra, principalmente con mayor claridad, porque no hay nada más claro que la obra”⁴⁶. Esta práctica crítica generará en algunos casos hasta una desconfianza que se verá materializada en el libro *Contra la interpretación* de Susan Sontag en 1964, a la vez que han ido apareciendo nuevas formulaciones metodológicas, como la lingüística, el psicoanálisis, la sociología y la semiótica, que han proporcionado fundamentaciones más rigurosas.

La crítica se encuentra en periodos de autorreflexión, que como bien comenta Filiberto Menna “el reconocimiento de un estadio propio de acción comporta para la crítica la asunción de una actitud autorreflexiva y la puesta en práctica de un proceso de verificación del propio status”⁴⁷. Se requiere reformular los objetivos y fines, así como aclarar cuales son los valores que hacen moverse a dicha disciplina, buscando una crítica artística sólida y fundamentada teóricamente, estableciendo a partir de aquí criterios y líneas de demarcación entre lo importante y lo meramente accesorio. En

cualquier caso, la crítica del arte se presenta como un acompañamiento de las obras de arte, manteniendo un papel de mediación social.

Otro aspecto que ha caracterizado todo el arte moderno ha sido la configuración de los distintos niveles de imágenes, es decir, desde el uso de la fotografía hasta la utilización de la imagen informática a partir de los años 60, que posteriormente se consolidaría en el arte de los nuevos medios (*new media art*), ya más característico del arte posmoderno. De hecho, estamos ante un cambio tecno-cultural, que altera las habituales terminologías de arte, ciencia, técnica, espacio, tiempo y realidad. De acuerdo al pensador Alain Renauld, “no hay duda de que las nuevas imágenes expresan al mismo tiempo estas dos dimensiones de existencia: tecnificación, industrialización de lo imaginario por una parte pero también, al mismo tiempo, *imaginario tecno-cultural* activo, creativo, capaz de hablar culturalmente (y no sólo manipular técnicamente) las técnicas y los procedimientos del momento, de abrir nuevos espacios/tiempos para una nueva era de lo sensible...”⁴⁸

El destino de la imagen ya quedó claramente trastocado con la aparición de la fotografía, siendo una forma más de representación de la realidad a través de la fijación lumínica de imágenes. Su uso representó una clara inmersión de la máquina y la tecnología en la creatividad del artista. Posteriormente, en plena modernidad tardía, el uso de la cámara de vídeo por parte del artista proyectaría a la imagen movimiento, dando nacimiento al video arte, que con las décadas iría purificándose técnicamente hasta llegar al desarrollo digital en plena posmodernidad, que junto a la creación de imágenes mediante programas software, el propio cine y la imagen del net.art han dado una considerable apertura representativa al arte de nuestro tiempo.

Si para Nikos Stangos, el final del arte moderno supone el comienzo de la posmodernidad⁴⁹, produciéndose como bien afirmaba Jean-François Lyotard, la crisis de los *grandes relatos*⁵⁰ de emancipación y el abandonamiento definitivo de la idea de proyecto, también la aparición y uso del arte digital ha sido una característica de la posmodernidad. El arte digital ha llevado al arte a un nuevo umbral, ya que el desarrollo técnico ha generado profundos cambios culturales. Por otro lado, el surgimiento de una nueva disciplina, la cibernética, ha tenido como consecuencia la definitiva unión arte-técnica.

Ahora, las fronteras cognoscitivas de la ciencia y el arte se acercan considerablemente, proyectando un nuevo marco de unidad, materializando en la actualidad los anhelos del productivismo soviético, con la unión de las figuras del artista y el ingeniero. De esta manera, la aplicación de las tecnologías más innovadoras (high-tech) al arte posibilita una auténtica revolución representativa y antropológica. En la actualidad, el uso de los distintos ramales del arte electrónico: vídeo, ordenador, telecomunicaciones, Internet, fotografía digital y láser han promovido una auténtica transformación de los elementos tradicionales de la experiencia artística, siendo el comienzo de esta aventura tecnológica la aparición de la fotografía. Estos medios han fomentado procesos como la desmaterialización del objeto artístico o la aparición de nuevas formas de materialidad; fusión de géneros que confluyen en estos medios, como la combinación de imagen, sonido, lenguaje, desarrollando soportes multimedia; el desarrollo de la sinestesia, con la integración de sentidos; etc.

Ante tantos cambios culturales y especialmente en el mundo de la imagen, los artistas buscan que el arte esté a la altura de la ciencia, para constantemente innovar y regenerar nuevas pautas, que puedan superar a las anteriores. Como bien afirma Frederic Chordá, “la dimensión virtual puede extenderse en el análisis de la red de Internet: el medio del hipertexto, se sitúa fuera del tiempo y del espacio; las cosas no existen propiamente, como hasta ahora; son informaciones (hechos [data] en el lenguaje) sin corporeidad, meros impulsos eléctricos, expresados digitalmente, perceptibles únicamente mediante interfaces (la pantalla, la impresora...) y programas informáticos (visualizadores); no importa donde estén esos datos, ni tampoco el usuario, porque mediante la red puede establecer circuitos que le unen a ellos, en una relación interactiva, seleccionando, descartando y variando continuamente la información.”⁵¹ En cualquier caso, sea cual sea el soporte que emplee el creador, requiere la puesta en marcha de procesos educativos, con el objetivo de acercar la producción artística al gran público. En este sentido, José Jiménez apunta que “la falta de atención a los aspectos educativos, muy distintos de los comunicativos, hace que en no pocas ocasiones las exposiciones o la presentación de las colecciones artísticas resulten incomprensibles para el público. Y esa falta de capacidad, olvido o menosprecio, para hacer más explícitos los significados de obras y propuestas, que brota de la raíz de la institución

arte, se agrava aún más por el tipo de aproximación de los medios de comunicación que habitualmente se aproximan al arte sólo en tanto que noticia.”⁵²

Simplemente, para finalizar deberíamos anotar el siguiente marco temporal. Dentro del arte contemporáneo, periodo histórico, que transcurre desde la Revolución Francesa hasta nuestros días,⁵³ se suelen realizar varias divisiones cronológicas en el ámbito artístico:

1- Desde la Revolución Francesa hasta el comienzo del arte moderno, con la aparición del impresionismo y su ruptura con los conceptos académicos en el campo pictórico. En esta misma línea, Mario de Micheli plantea que el arte moderno nace a partir de “de una ruptura con los valores decimonónicos”⁵⁴.

2- Aparición y desarrollo del arte moderno hasta su finalización, desde el impresionismo hasta mediados de los años setenta del siglo XX, cuando se inicia el fenómeno de la posmodernidad. Este apartado, a su vez, se subdivide en otros dos periodos artísticos:

2.1-Desde el comienzo del impresionismo hasta la 2º Guerra Mundial, correspondiendo este intervalo temporal con las *Vanguardias Históricas*, periodo donde se desarrollan todos los *ismos* con su evolución formal, estilística y radical experimentación⁵⁵.

2.2-La Modernidad Tardía, que de acuerdo al historiador del arte norteamericano Edward Lucie-Smith⁵⁶ abarcaría desde la finalización de dicha contienda mundial hasta aproximadamente finales de los años 70 con la aparición de los primeros brotes posmodernos⁵⁷. En dicho periodo, se acusan una serie de notables cambios, motivados por la propia destrucción cultural que se produce en el continente europeo, lo que conlleva la creación de un nuevo marco de evolución experimental en los Estados Unidos, siendo todas estas tesis avaladas por la mayoría de los teóricos y expertos en el tema, caso de Giulio Carlo Argan⁵⁸ y Serge Guilbaut⁵⁹, entre otros.

3-La posmodernidad y su expresión en las artes plásticas, que se traduce mediante los diferentes *neos* (neoexpresionismo, neogeometrismo, neo-op, etc.), el *arte de lo otro*, (que englobaría la consolidación de la mujer artista en el espacio cultural; la

aparición de nuevos agentes, hasta el momento reprimidos, como son los artistas homosexuales y aquellos que proceden del Tercer Mundo) y la expansión y difusión de la relación entre Nuevas Tecnologías y arte, lo que daría un amplio abanico que se conoce como el *arte de los nuevos medios (new media art)*. Estos nuevos discursos fueron abordados por una serie de teóricos norteamericanos, entre los que encontramos a Rosalind Krauss⁶⁰, Craig Owens⁶¹, Douglas Crimp⁶², Hal Foster⁶³, con diversos ensayos y escritos realizados a mediados de los años 80 en revistas como *October* y *Art in America*, sentando las bases programáticas del arte posmoderno. Este fenómeno cultural se va produciendo por *borbotones* y depende de los países, ya que no se instala con la misma coetaneidad en Alemania (con el neoexpresionismo que presenta un estado de madurez en los años 70) que en España, donde dicho movimiento se consolida en los años 80. En cualquier caso, las fechas que se manejan para dar comienzo temporal al fenómeno de la posmodernidad artística se sitúan alrededor de finales de los años 70 hasta aproximadamente mediados de los años 90⁶⁴.

4- Bibliografía

- AA.VV., *La Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós. 1985.
- AA.VV., *Introducción a la Historia del Arte*. Barcelona: Barcanova. 1990.
- AA.VV., *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra. 1990.
- G.C. ARGAN, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal. 1998.
- H.H. ARNASON, *Historia del arte moderno*. Madrid: Ediciones Daimon. 1968.
- R. BARTHES, *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1966.
- G.M. BORRÁS GUALIS, *Teoría del Arte I*. Madrid: Historia 16, 1996.
- V. BOZAL, *Modernos y postmodernos*. Madrid: Historia 16. 1993.
- M. CAALINESCU, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernidad*. Madrid: Tecnos. 1991.
- D. CRIMP, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 1993.
- T. CROW, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal. 2002.
- F. CHORDÁ, *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*. Barcelona: Anthropos, 2004.

- M. DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*. Volumen I. Valencia: Fernando Torres. 1983.
- J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Anthropos. 1982.
- E. FISCHER, *La necesidad del arte*. Barcelona: Península. 1978.
- D. FORMAGGIO, *Arte*. Barcelona: Labor. 1976.
- N. GOODMAN, *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral. 1976.
- A. M. GUASCH (ed.), *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal. 2000.
- A.M. GUASCH; J. SUREDA, *La trama de lo moderno*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal. 1993.
- S. GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori. 1990.
- W. HESS, *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1983.
- W. HOFMANN, *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona: Península. 1995.
- K. HONNEF, *Arte contemporáneo*. Köln: Benedikt Taschen. 1988.
- R. HUYGUE, *El arte y el mundo moderno*. Tomo I. Barcelona: Planeta. 1978.
- J. JIMÉNEZ, *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos. 2002.
- E. LUCIE-SMITH, *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino. 1991.
- J. F. LYOTARD, *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. México: Gedisa Editorial. 1990.
- F. MARÍAS, *Teoría del Arte II*. Madrid: Historia 16. 1996.
- F. MENNA, *La opción analítica del arte moderno*. Barcelona: Gustavo Gili. 1977.
- M. DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. 1979.
- E. PANOFSKY, *El significado de las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Editorial. 1979.
- J. A. RAMÍREZ (director), *Historia del Arte, 4: El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial. 2002.
- H. READ, *La escultura moderna*. Barcelona: Ediciones Destino. 1994.
- H. SEDLMAYR, *La revolución del arte moderno*. Barcelona: Acantilado. 2008.
- M. SHAPIRO, *Modern Art: The Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York: George Braziller, 1977.

-N. STANGOS, *Conceptos del arte moderno. Del fauvismo al posmodernismo*. Londres: Thames and Hudson. 2000.

-B. WALLIS (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal. 2001.

¹ Universidad del País Vasco - España
inigo@inigo77.jazztel.es

² G.M. BORRÁS GUALIS, *Teoría del Arte I*, Madrid, 1996, p. 9.

³ V. FURIÓ, "La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos". En AA.VV., *Introducción a la Historia del Arte*, Barcelona, 1990, p. 8.

⁴ G.M. BORRÁS GUALIS. *Op. cit.*, p. 21.

⁵ E. FISCHER, *La necesidad del arte*, Barcelona, 1978, pp. 5-14.

⁶ V. FURIÓ. *Op. cit.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*

⁸ N. GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, 1976.

⁹ G.M. BORRÁS GUALIS. *Op. cit.*, p. 30.

¹⁰ J. JIMÉNEZ, *Teoría del arte*, Madrid, 2002, p. 105.

¹¹ E. PANOFSKY, *El significado de las Artes Visuales*, Madrid, 1979, p. 21.

¹² J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Teoría y metodología de la Historia del Arte*, Barcelona, 1982, pp. 16-17.

¹³ J.A. RAMÍREZ, "Introducción". En J.A. RAMÍREZ (dir), *Historia del Arte, 4: El mundo contemporáneo*, Madrid, 2002, sin número de página.

¹⁴ V. BOZAL, *Modernos y postmodernos*, Madrid, 1993, pp. 8-11.

¹⁵ K. HONNEF, *Arte contemporáneo*, Köln, 1988, pp. 17-18.

¹⁶ H. SEDLMAYR, *La revolución del arte moderno*, Barcelona, 2008, p. 15.

¹⁷ H. READ, *La escultura moderna*, Barcelona, 1994, p. 11.

¹⁸ T. CROW, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, 2002, pp. 11-12.

¹⁹ W. HOFMANN, *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, 1995, p. 420.

²⁰ M. SHAPIRO, *Modern Art: The Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York, 1977, pp. 192-193.

²¹ R. HUYGUE, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, 1978, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ H. SEDLMAYR. *Op. cit.*, p. 174.

²⁴ W. HESS, "Epílogo". En H. SEDLMAYR. *Ibid.*, p. 197.

²⁵ W. HESS, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, 1983, p. 17.

²⁶ H.H. ARNASON, *Historia del arte moderno*, Madrid, 1968, pp. 9, 10 y 13.

²⁷ S. NIKOS, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, 1986, pp. 9-10.

²⁸ G.C. ARGAN, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, 1998, p. 10.

²⁹ A.M. GUASCH; J. SUREDA, *La trama de lo moderno*, Torrejón de Ardoz, Madrid, 1993, p. 5.

³⁰ W. HOFMANN. *Op. cit.*, pp. 9-10

³¹ *Ibid.*, p. 5.

³² J. JIMÉNEZ. *Op. cit.*, p. 162.

³³ M. CAALINESCU, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernidad*, Madrid, 1991, pp. 114-115.

³⁴ Baudelaire fue el primero en utilizar el término *arte moderno*.

³⁵ G.C. ARGAN. *Op. cit.*, p. 176.

³⁶ R. HUYGUE. *Op. cit.*, p. 8.

³⁷ J. JIMÉNEZ. *Op. cit.*, p. 168.

³⁸ E. LUCIE-SMITH, *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, 1991, p. 7.

³⁹ Aunque empleamos este término, el que utiliza exactamente este historiador del arte norteamericano es *moderno tardío*.

⁴⁰ S. GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, 1990, p. 13.

⁴¹ G.C. ARGAN. *Op. cit.*, p. 467.

⁴² M. DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia, 1983, p. 29.

⁴³ D. FORMAGGIO, *Arte*, Barcelona, 1976, p. 11.

-
- ⁴⁴ J. JIMÉNEZ. *Op. cit.*, p. 114.
- ⁴⁵ F. MARÍAS, *Teoría del Arte II*, Madrid, 1996, p. 9.
- ⁴⁶ R. BARTHES, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, 1966, p. 66.
- ⁴⁷ F. MENNA, *La opción analítica del arte moderno*, Barcelona, 1977, p. 28.
- ⁴⁸ A. RENAULD, "Comprender la imagen hoy". En AA.VV. *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, 1990, p. 25.
- ⁴⁹ N. STANGOS, *Conceptos del arte moderno. Del fauvismo al posmodernismo*, Londres, 2000 p. 8.
- ⁵⁰ J.F. LYOTARD, *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, México, 1990, pp. 29-30.
- ⁵¹ F. CHORDÁ, *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*, Barcelona, 2004, p.179.
- ⁵² J. JIMÉNEZ. *Op. cit.*, p. 152.
- ⁵³ J.A. RAMÍREZ, *Op. Cit.*, sin número de página.
- ⁵⁴ M. DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, 1979, p. 13.
- ⁵⁵ Para numerosos autores, el periodo artístico que comprende desde el impresionismo hasta la Segunda Guerra Mundial queda encorsetado bajo la denominación de *Vanguardias Históricas*. Véase G.C. ARGAN. *Op. cit.*, p. 10.
- ⁵⁶ E. LUCIE-SMITH. *Op. cit.*, p. 7.
- ⁵⁷ N. STANGOS. *Op. Cit.*, p. 8.
- ⁵⁸ G.C. ARGAN. *Op. cit.*, p. 467.
- ⁵⁹ S. GUILBAUT. *Op. cit.*, p. 13.
- ⁶⁰ R. KRAUSS, "La escultura en el campo expandido". En AA.VV. *La Posmodernidad*, Barcelona, 1985.
- ⁶¹ C. OWENS. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad". En B. WALLIS (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, 2001.
- ⁶² D. CRIMP, "Appropriating Appropriation". En D. CRIMP, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, 1993.
- ⁶³ H. FOSTER, "Asunto: post". En B. WALLIS (ed.). *Op. Cit.*
- ⁶⁴ Guasch, Ana María (ed.). *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal. 2000, p. 6.