

«LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE» DE ORTEGA Y GASSET COMO UN POSIBLE GUSTO DE NUESTRO TIEMPO

JAVIER SÁNCHEZ CLEMENTE
Universidad de Extremadura

«Gusto» es una palabra polisémica en español y, de hecho, si se busca en el diccionario de la RAE, se recogen más de una decena de posibles acepciones que van desde el placer o deleite que se recibe de cualquier cosa a la manera de sentirse o ejecutarse la obra artística o literaria en un país o tiempo determinado, pasando por la facultad de sentir o apreciar lo bello o lo feo, junto con otras muchas. Este Simposio se ocupa de investigar estas y otras acepciones. Sin embargo, si hay algo que todas ellas comparten es que el gusto nunca es pura sensación, sino que el ser humano necesita de conceptos, de palabras con un significado para poder aprehender y comunicar esa determinada sensación. Y sin estas palabras, resultaría imposible hablar de «gusto» como se hace aquí.

Nosotros en particular vamos a centrar nuestra comunicación en un posible gusto para el Arte Contemporáneo, aceptando la propuesta de la deshumanización del arte, que fue expuesta en el ensayo homónimo de José Ortega y Gasset publicado en su versión completa en la biblioteca de la Revista de Occidente en 1925¹.

Ortega y Gasset se propuso en este ensayo comprender lo que él llama «arte nuevo». Para nombrar este arte, se han acuñado principalmente tres diferentes denominaciones: Arte Contemporáneo, Arte Moderno y Arte de Vanguardia. Arte Contemporáneo es un término amplio que hace hincapié en la cronología, que vendría a abarcar la producción artística de los dos últimos siglos aproximadamente, y que es el aceptado convencionalmente en la universidad española. Arte Moderno resulta un poco ambiguo, especialmente en nuestra lengua, en la cual esta etiqueta se emplea académicamente para designar el arte producido durante el arco temporal de los siglos xv al xviii en general. No obstante, si nos fijamos en el inglés, por ejemplo, nuestro período moderno se conoce como *Early Modern*, mientras que *Modern* se reserva para lo que nosotros hemos

¹ ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

llamado Contemporáneo. En cualquier caso, es un término que tiene significados divergentes según los autores. Una de las visiones más influyentes en el mundo anglosajón es la que identifica Modernidad con autonomía del arte, idea esta que tiene su comienzo en Kant² pero que alcanzó su apogeo con la abstracción norteamericana de mediados del siglo xx y los críticos que más la apoyaron: Clement Greenberg³ y Michael Fried. Según estos autores, en la abstracción norteamericana coetánea se había alcanzado la mayor autonomía posible de la pintura porque había conseguido encontrar su especificidad como medio, identificada esta con la plenitud (*flatness*) y otros recursos propios de la pintura abstracta. Otros, en cambio, consideraron la Modernidad como lo contrario a este ideal, como la cultura y el arte que desafiaba la presunta autonomía que la Ilustración había considerado universal. Especialmente, el crítico alemán Peter Bürger⁴ expuso que las vanguardias históricas se habían ocupado de derribar este falso supuesto de la autonomía, aunque el fracaso de esta había conducido al surgimiento de la Neo-Vanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial, que para él solo se trataba de una mera repetición sin ninguna pretensión por atacar la autonomía del arte. En este sentido, aquí además se hace mención al tercer concepto, el de Vanguardia. Este término militar designa a los diferentes grupos artísticos que se autoproclamaron como la avanzadilla de las nuevas conquistas estéticas, además de sociales en algunos casos, con su actividad.

En cualquier caso, a Ortega y Gasset no pareció satisfacer ninguna de estas etiquetas a la hora de comprender este arte nuevo. De hecho, obvia completamente estos conceptos en su ensayo para inventar y dotar de contenido un nuevo término al margen, el de la deshumanización del arte, con el cual analizar cuál era el gusto del arte de su tiempo. Llegó a él por oposición al arte del siglo xix, que lógicamente es caracterizado en su ensayo como humano. En la novela, en el teatro, en la música, en la pintura decimonónica, da igual si romántica o realista, Ortega y Gasset encuentra transparencia con respecto a la vida cotidiana. El espectador de una ópera romántica y el lector de una novela realista o un poema comparten el hecho de que en la ficción encuentran los mismos sentimientos y emociones que ellos mismos sienten. Hay una correspondencia exacta entre representación o narración y la vida misma, la realidad, lo cual es un adelanto de lo que más tarde Roland Barthes denominó «el grado cero de la escritura»⁵. Para ilustrar esta idea, Ortega y Gasset trazó una metáfora entre el vidrio de una ventana y un jardín que se ve a su través. Esta transparencia garantizó la enorme popularidad que gozó el arte decimonónico entre las

² KANT, I., *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

³ GREENBERG, C., *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

⁴ BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

⁵ BARTHES, R., *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1997.

masas. Sin embargo, este éxito popular se había arruinado con las diferentes propuestas artísticas de vanguardia de las primeras décadas del siglo xx. Si antes el espectador disfrutaba de sus propias emociones, tales como el amor en los dramas musicales de Richard Wagner, ahora el arte se había alejado por completo de todo cuanto podía ser considerado como humano. Antes la obra de arte podía gustar o no gustar, pero se comprendía, mientras que ahora no.

La masa no había podido disfrutar del arte nuevo por su incapacidad para comprenderlo. No podía gustarle porque ya no podía reconocerse, con esa transparencia, en los sentimientos y emociones de los personajes. De ahí su impopularidad o incluso antipopularidad. En cambio, los intelectuales sí que pueden comprenderlo. Esa es precisamente la intención de Ortega y Gasset a la hora de escribir el ensayo: entender el arte nuevo⁶. Asimismo, este esfuerzo le lleva a expresar un profundo desprecio por la sociedad democrática⁷ y una nostalgia por la individualidad propia de la vieja aristocracia, tal y como por ejemplo también había echado de menos Charles Baudelaire con anterioridad⁸. Aquí Ortega y Gasset lo hace en el plano estético, al igual que Baudelaire, aunque cinco años más tarde lo haría de un modo más amplio en el polémico ensayo *La rebelión de las masas*, cuyo tema central a su vez había heredado de Nietzsche. A pesar de ello, el advenimiento de los totalitarismos en la década de 1930, así como su posterior final con la Segunda Guerra Mundial, convencieron a Ortega y Gasset de la necesidad de una política liberal.

Incluso se llega a asegurar que en el arte nuevo los mejores, los intelectuales, aprenden a reconocerse a sí mismos⁹, es decir, que en la comprensión del arte nuevo los intelectuales han encontrado un espacio de identidad y subjetividad. Paradójicamente entonces, la deshumanización del arte también contiene la semilla de una humanización, por cuanto el arte deshumanizado cumple una función identificadora de sus propios contempladores, al menos de los que lo comprenden, porque el arte nuevo es calificado de inteligente¹⁰. Y es que la deshumanización implica mucha astucia¹¹, y de hecho este carácter ingenioso

⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 51.

⁷ «Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres». *Ibidem*.

⁸ Aunque Baudelaire insiste sobre ello en diversas obras, lo hace especialmente en sus comentarios sobre Edgar Allan Poe, en los que contrapone la individualidad de este a la mediocre sociedad democrática americana y su clase media. BAUDELAIRE, C., *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1989.

⁹ *Vid.* nota n.º 6.

¹⁰ Opuesto al arte romántico en el que el espectador disfruta de sí mismo, el arte del siglo XX se caracteriza porque en él el placer estético es un placer inteligente. ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 69.

¹¹ *Ibidem*, p. 65.

también ha sido reivindicado por otros filósofos españoles¹². Por tanto, el arte sentimental anterior es contrapuesto al arte racional del siglo xx. En este sentido, se puede mencionar la importancia de la dicotomía razón/deseo para la comprensión del arte del siglo xx. Por ejemplo, es suficientemente conocido que Th. W. Adorno criticó al Surrealismo por la reintroducción del deseo reprimido en la esfera del arte, lo que se conoce como «desublimación» (por oposición al concepto freudiano de «sublimación»), que para Adorno era un paso más en la destrucción de la conciencia y subjetividad humanas propia de la cultura administrada¹³. Y por esta misma razón, el filósofo alemán criticó igualmente el libro de Herbert Marcuse *Eros y Civilización*. Ortega y Gasset, por su confianza en la razón, aunque en una razón vitalista, como articuladora de la individualidad y libertad humanas, se encuentra cerca de la posición mantenida por Adorno. Además, no pudo conocer en profundidad esta reintroducción del deseo porque el Surrealismo era todavía un movimiento muy reciente en 1925 y que iba a cruzar los Pirineos principalmente después de la publicación del ensayo que nos ocupa.

Eso sí, a pesar de no ser un autor marxista ni considerar el capital como un posible origen para el arte nuevo (de hecho, no se explora cuál es el origen de la deshumanización del arte, ya que esta se atribuye a una especie de *zeitgeist* del que trataremos más adelante), Ortega y Gasset también caracteriza al individuo que compone esta masa como «buen burgués», lo cual lo acerca a la tesis del artista de vanguardia como aquel que se dedica a escandalizar al burgués (*épater le bourgeois*), que había entrado en el vocabulario vanguardista desde el fenómeno del Decadentismo finisecular y la publicación de *Á Rebours* (1884) del novelista francés Joris-Karl Huysmans.

Pero no es solo el buen burgués o la masa los que tienen dificultades a la hora de enfrentarse al arte nuevo, sino que esta tarea también resulta un reto para el propio autor del ensayo. Así, afirma que a los artistas jóvenes se los puede fusilar o aceptar, aunque él toma partido por lo segundo¹⁴, continuamente hace referencia al carácter de provisionalidad y experimentación de las diferentes propuestas, lo cual le impide hablar de estilo, se empeña en demostrar el carácter pretérito del arte del siglo xix y la necesidad de hacer algo distinto («¿qué hacer?», se pregunta en *El arte en presente y en pretérito*¹⁵) y lo muy difí-

¹² Notablemente en MARINA, J. A., *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 2000. Especialmente el capítulo V, «El arte moderno, ejemplo de arte ingenioso», en el que además se adopta la terminología de moderno identificando Modernidad y Vanguardia, como fue discutido más arriba.

¹³ ADORNO, T. W., *Notas sobre la literatura*, Madrid, Akal, 2003.

¹⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 56.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 202-213.

ciles que resultan algunas de las propuestas más avanzadas, como la abstracción y el Dadaísmo¹⁶.

El gran alcance del término propuesto por Ortega y Gasset se explica por su voluntad por abarcar toda una gran variedad de diferentes tendencias. De hecho, en su opinión todavía no se puede encontrar un estilo definido en el arte de su tiempo como el Romanticismo y el Realismo en el siglo anterior. Quizá por eso no menciona la palabra «vanguardia» a lo largo de todo el ensayo. Asimismo, resulta interesante que se tenga preferencia por nombrar su objeto de estudio «arte nuevo» y no «arte moderno», quizá porque en España, a diferencia de en otros países, moderno había sido el arte del Renacimiento al Neoclasicismo, además de que se encontraba fonéticamente cercano a Modernismo y arte modernista, un movimiento ya superado en 1925 y que había sido más bien característico del siglo XIX. Con la deshumanización del arte se pretendía encapsular todo el gusto de su época, tanto en su producción como en su recepción, al igual que los críticos anglosajones y alemán más arriba mencionados pretendieron ver en el mismo arte tanto una progresiva autonomía como su destrucción.

En la formación de este término, se debe rastrear la herencia del pensamiento alemán, que Ortega y Gasset conocía bastante bien gracias a sus estancias posdoctorales en diversas universidades alemanas después de doctorarse en Madrid; de 1905 a 1907 visitó las universidades de Leipzig, Nuremberg, Colonia, Berlín y Marburgo. En primer lugar, habría que referirse al *Kunstwollen* de Alois Riegl, acuñado para superar la Historia del Arte formalista en favor de un concepto más espiritual que además permitiera el estudio de fenómenos artísticos y épocas antes desanteditados por la ciencia, tales como el arte industrial tardorromano. Ortega y Gasset lo traduce como «querer artístico» en su ensayo *Arte de este mundo y del otro*¹⁷. Este concepto ya había sido utilizado para defender el arte nuevo. Precisamente en la misma Viena, los artistas agrupados en torno a la Secesión atraparon esta idea en el lema de la misma, colocado en un lugar bien visible del edificio diseñado por Joseph Maria Olbrich: «A cada época su arte, al arte su libertad»¹⁸. Por tanto, si hemos pasado del poder (imitar) al querer artístico, era perfectamente válido que se explorara adónde conducía este querer artístico en nuestro tiempo: a la deshumanización. Este es el espíritu de su tiempo. Igualmente, esta voluntad artística guarda mucha relación con la voluntad de estilo que será una de las principales características del arte nuevo según Ortega y Gasset.

Asimismo, la deshumanización del arte comparte algo con los famosos Principios fundamentales de la Historia del Arte expuestos por el profesor suizo

¹⁶ Vid. nota n.º 11.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 103-128.

¹⁸ *Der Zeit Ihre Kunst/Der Kunst Ihre Freiheit*.

Heinrich Wölfflin en su libro publicado por primera vez en 1915. Wölfflin fue, junto con el mencionado Riegl, un pionero en el estudio de períodos ajenos al Clasicismo, ya sea este el griego o el del Renacimiento. Así, se centró en encontrar la validez propia del estilo siguiente cronológicamente: el Barroco. Es la oposición entre uno y otro la que le permitió definir cinco principios con que explicar el espíritu del hasta entonces deforme Barroco (había sido su maestro Jacob Burckhardt quien afirmó que Renacimiento y Barroco hablaban el mismo lenguaje de formas clásicas, pero el segundo un dialecto bárbaro del mismo). También Ortega y Gasset acometió la comprensión del arte de su tiempo por oposición a la del tiempo anterior; de ahí que si uno era humanizado, el otro tenía que ser deshumanizado.

Las ideas estéticas de Ortega y Gasset son deudoras igualmente de la psicología del arte de Wilhelm Wörringer. Este investigador fue traducido por vez primera al español y publicado en nuestro país gracias a la *Revista de Occidente*. Así, ese mismo año de 1925 apareció en ella *La esencia del estilo gótico*, que Ortega y Gasset glosó en su ensayo *Arte de este mundo y del otro*¹⁹. A partir de la idea de *Einfühlung*, empatía o proyección sentimental desarrollada por Theodor Lipps, Wörringer había investigado en un nuevo terreno, el de la psicología del arte, la idea de la abstracción, que él atribuía al hombre gótico. La idea de la deshumanización también está en contra de toda empatía o proyección sentimental, contra la cual se refiere específicamente en otro de sus escritos sobre arte, *Ensayo de estética a manera de prólogo*²⁰. La empatía con lo humano es la característica definitoria del arte decimonónico según Ortega. Además, el vaciamiento de lo humano conduce en último término a la abstracción.

Si pasamos ya a abordar el contenido de la deshumanización del arte, encontramos que está caracterizada por las siguientes cuatro facetas fundamentales²¹: voluntad de estilo, metáfora, geometría e intrascendencia.

Por voluntad de estilo se entiende volverse sobre el propio cuadro, crear un arte que es artístico y nada más, hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte²². Porque se ha vuelto sobre el propio estilo artístico, el arte nuevo ya no es transparente. Estilizar es igual a deshumanizar. En este sentido, la voluntad de estilo se encuentra cercana a la progresiva autonomía del arte y búsqueda de su especificidad que Greenberg teorizó como el impulso fundamental del arte moderno, así como al pensamiento de Riegl y Wörringer, como se ha dicho anteriormente. Otro de sus ensayos, *Sobre el punto de vista en las artes*²³, ahonda

¹⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, pp. 103-128.

²⁰ *Ibidem*, pp. 139-161.

²¹ Estas cuatro características son en parte coincidentes con las siete tendencias del arte nuevo con que éste es caracterizado. *Ibidem*, p. 57.

²² *Vid.* nota n.º 21.

²³ *Ibidem*, pp. 175-192.

sobre el mismo tema. Gran parte de la experimentación vanguardista anterior a la Primera Guerra Mundial se preocupó precisamente de encontrar nuevos lenguajes artísticos, de desarrollar nuevos vocabularios con sus propias gramáticas completamente diferentes de lo que había sido el lenguaje artístico anterior.

La metáfora²⁴, o evasión de lo real, cuyo origen se sitúa en el tabú, es tratada como una de las esencias de este arte. Junto a ella se añade igualmente la atención a cosas a las que antes no se prestaba atención. Ambas constituyen lo que se llama *suprarrealismo* e *infrarrealismo*. Como lo humano es pensar que lo real corresponde con las ideas, lo contrario tiene que ser algo deshumano. La metáfora consiste en el equívoco, entendido este en su significado etimológico de llamar a algo con igual nombre que otra cosa, de modo que las ideas ya no corresponden con lo real. Además, en otro de sus ensayos²⁵, afirma que la metáfora destruye la imagen, esto es, el término real y el término imagen al mismo tiempo, para crear un nuevo significado surgido de la combinación de ambos. En la literatura, el empleo de la metáfora siempre ha sido abundante, aunque conoció una gran atención en la coetánea poesía de la Generación del 27. Incluso una de las tendencias de estos poetas, de la que se puede aislar un grupo bastante amplio de poemas, ha sido bien identificada como poesía deshumanizada. Para ilustrar el empleo de la metáfora, cita el Expresionismo, el Cubismo y el teatro del Nobel italiano Luigi Pirandello²⁶.

Cuando Ortega encuentra que una de las tendencias del arte nuevo, en relación con la deshumanización, es la geometría, lo hace con los ojos puestos sobre el Cubismo, aunque no únicamente sobre este. La tendencia a geometrizar el campo pictórico se generalizará entre otros muchos *ismos* de la época tales como el Suprematismo ruso o el Neoplasticismo holandés, aunque es probable que el autor no llegara a conocer ninguno de los dos. Sí que es más probable que conociera el Art Decó, que ese mismo año de 1925 alcanzó un gran éxito en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes celebrada en París. A partir de entonces, el gusto por la geometría se iba a trasladar a las artes aplicadas e industriales en toda Europa. También algunos de los artistas renovadores de la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, sobre la cual el propio Ortega y Gasset escribió un ensayo²⁷, se caracterizaron por la geometría de inspiración cubista en su obra. En relación a este asco hacia las formas vivas o los seres vivos, el geometrismo frente a la línea mórbida²⁸, hay que recordar que apenas pudo conocer la línea mórbida del Surrealismo. La

²⁴ *Ibidem*, pp. 74-75.

²⁵ *Ibidem*, p. 154.

²⁶ *Ibidem*, p. 79.

²⁷ *Ibidem*, pp. 202-213.

²⁸ *Ibidem*, p. 80.

idea de la geometrización surgió por oposición entre el arte realista del siglo XIX y el Modernismo o *Art Nouveau*, y la producción cubista y la de sus diferentes derivaciones, entre las cuales existe una gran diferencia. A pesar de no poder prever el desarrollo del Surrealismo en 1925, sin duda da cuenta de mucha de la producción artística que el autor se propuso comprender.

En los tres apartados que preceden a la conclusión del ensayo que nos ocupa, Ortega y Gasset encadena un razonamiento que lo conduce a afirmar la intrascendencia del arte nuevo. Comienza por asegurar que uno de los orígenes de la deshumanización es la reacción frente al pasado y que el arte nuevo es negativo porque niega lo antiguo²⁹. Por eso, se encuentra entre este y el arte más lejano, como el prehistórico y el salvaje, una afinidad que consiste en la ingenuidad y la ausencia de tradición³⁰. De ahí se pasa al hecho de que los artistas jóvenes en realidad sienten odio por el arte. En efecto, el arte nuevo se caracteriza por su aversión por el arte³¹, entendiendo que este odio se dirige hacia todo lo que antes, hasta el siglo XIX en la civilización occidental, se había considerado como tal. El siguiente paso es el de la comicidad, ironía y carácter de broma del arte nuevo³² en comparación con la seriedad del arte decimonónico, cercana esta a la de una religión. Y como el arte nuevo carece de importancia grave, por último se afirma su intrascendencia, su cercanía a los deportes y los juegos y su carácter joven³³. En fin, ante estos razonamientos vienen a la cabeza la pretensión antiartística del Dadaísmo, la inspiración en el primitivismo de la vanguardia o la vitalidad deportiva del Futurismo italiano y el Vorticismo inglés. Y en general el hecho de que la investigación formal de las diferentes vanguardias se había llevado a cabo escogiendo frecuentemente temas tan intrascendentes como el bodegón, los cuales se prestaban mejor a ese juego.

En cualquier caso, considera que estas son las tendencias que componen esa huida de lo humano que él observa en el arte nuevo. Es la alternativa española a los conceptos de Modernidad y Vanguardia antes aludidos con sus connotaciones de autonomía o antiautonomía. Además de por su voluntad por caracterizar un fenómeno tan heterogéneo, se debe entender la amplitud de la deshumanización porque la recepción de la idea de vanguardia en Madrid, por ejemplo por el grupo de Artistas Ibéricos, también fue muy heterogénea, de modo que lo que en París era visto como movimientos diferentes, en Madrid se convirtió en un único movimiento mucho más sintético: arte nuevo. Por recordar

²⁹ *Ibidem*, pp. 82-83.

³⁰ *Ibidem*, p. 84.

³¹ *Ibidem*, pp. 84-85.

³² *Ibidem*, pp. 86-87.

³³ *Ibidem*, pp. 88-90.

aquí la teoría de los juegos, es como si en Madrid se hubiera jugado al arte de vanguardia en una sola partida lo que en París había requerido multitud de partidas diferentes en las que se consiguieron también resultados diferentes.

En conclusión, se puede llegar a afirmar que la idea de la deshumanización resulta tan válida como la de la autonomía o su contrario. El Fauvismo, el Expresionismo, el Cubismo, el Dadaísmo, etc., todos ellos se alejaron de lo humano en el sentido de que ya no representaron temas humanos como se había hecho en el siglo XIX ni tampoco emplearon un lenguaje artístico realista, transparente a lo humano, como se había podido observar desde el Renacimiento en adelante en el mundo occidental. No investigó no obstante Ortega y Gasset otra de las facetas del arte de su tiempo, en el que habría encontrado un campo muy fecundo donde plantar su idea de la deshumanización, el de la moderna tecnología. En efecto, tanto el impacto de la moderna tecnología sobre el arte, con la incorporación entonces de la fotografía y el cine a las artes, como su impacto sobre las artes plásticas tradicionales, como ponen de manifiesto el caso del Futurismo italiano o del Vorticismo inglés, llevan a pensar que la tecnología fue otra tendencia a añadir a las anteriores cuatro por cuanto en ella se encuentra una gran diferencia con respecto al arte decimonónico y no puede haber algo menos humanizado que una máquina. Así, es que de hecho se menciona continuamente deshumanización para discutir el arte de Wyndham Lewis o de los futuristas italianos³⁴ aunque no se cite a Ortega. Quizá se trate de la falta de una mayor perspectiva histórica, junto a la pobre industrialización de España en comparación con la de otros países como Alemania, donde intelectuales como Walter Benjamin sí que fueron sensibles a la tecnología, las que explican que Ortega y Gasset no se refiriera a esta a lo largo de las páginas de su ensayo.

Estas ideas proceden de la directa observación de su objeto de estudio, pero la ciencia también se caracteriza por la predicción, de ahí que merezca mucho la pena comprobar brevemente la validez posterior de las ideas de Ortega en ese arte entonces joven y que hoy ya podemos considerar bien maduro. Si nos fijamos en el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial, esto es, en los movimientos de la llamada Posmodernidad y Neovanguardia, encontramos que las visiones de Ortega han tenido una mejor realización. Tan solo basta con repasar cada una de las características antes aludidas para confirmar esta hipótesis.

Empezando por la voluntad de estilo, contra lo que podría parecer, la Abstracción pictórica de la Escuela de Nueva York no fue el final de la investigación de estilo del arte moderno. La serialidad del Minimalismo y el Pop, la incorporación del azar y los nuevos materiales o tecnologías, las prácticas del cuerpo o de la tierra, la inmaterialidad del arte Conceptual, la llamada expan-

³⁴ FOSTER, H., *Prosthetic Gods*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2004, pp. 106-149.

sión del campo de la escultura³⁵, todos ellos ponen su acento de nuevo en una voluntad de estilo por cuanto en todos ellos se puede encontrar, aunque no una investigación propiamente formal, sí una exploración de nuevos lenguajes artísticos desconocidos hasta entonces.

En este aspecto, hay que referirse a la profunda deshumanización que se consiguió con el desmoronamiento de las ideas de expresión y autor. La crítica de la expresión de Wittgenstein³⁶ o la muerte del autor que teorizó Roland Barthes³⁷ para la literatura y que Rosalind E. Krauss³⁸ llevó al campo de las artes plásticas son lugares comunes de la Historia del Arte de la segunda mitad del siglo xx. Una vez que la originalidad no es posible nunca más, y hasta el autor, el último vestigio humano que quedaba a la obra de arte desaparece, como puede observarse en la mayor parte de la producción minimalista y pop, origen de gran parte del arte actual, se puede afirmar que la deshumanización ha alcanzado ya su grado máximo.

Cabe referirse aquí a la división de la Posmodernidad entre la Postestructuralista y la Neoconservadora trazada por Hal Foster³⁹, que aproximadamente es coincidente con las Posmodernidades fría y cálida de las que habla Anna Maria Guasch⁴⁰. La primera incluiría a aquellos autores que decididamente explotaron la muerte del autor, como por ejemplo Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine o Louise Lawler, algunas de las cuales a veces han sido llamadas apropiacionistas. En cambio, la Neoconservadora agruparía principalmente a los neoexpresionistas de la década de 1980: los norteamericanos David Salle y Julian Schnabel, los alemanes Baselitz y Kiefer, los italianos de la transvanguardia o el español Miquel Barceló, además de la llamada arquitectura posmoderna (Aldo Rossi, Ricardo Bofill, Robert Venturi, etc.), todos los cuales comparten el hecho de haber destruido también toda traza de originalidad, pero recurriendo a estilos del pasado como el Expresionismo. En este sentido, estaban muy cerca de los diferentes movimientos antimodernos del período de entreguerras que componen la llamada vuelta al orden. Además, cabe señalar que tanto los antimodernos de la década de 1920 como los antimodernos de la década de 1980 fueron muy favorecidos por el público en general y por el mercado, lo cual confirma las tesis de Ortega y Gasset: la masa disfruta solo del

³⁵ KRAUSS, R., «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8, 1979, pp. 30-44.

³⁶ La principal contribución al respecto se contiene en sus *Investigaciones filosóficas* de 1953. BRAND, G., *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Alianza, 1987.

³⁷ BARTHES, R., *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

³⁸ KRAUSS, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 165-183.

³⁹ FOSTER, H. *et al.*, *Art since 1900*, Londres, Thames and Hudson, 2007, pp. 596-599.

⁴⁰ GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2005.

arte que puede entender, y solo entiende aquel en el que puede reconocerse a sí mismo. Como todos ellos regresaron a la representación figurativa cosecharon un gran éxito. Por otra parte, esto es también cierto del Expresionismo y del arte que se ha relacionado con lo sublime⁴¹, que parece apelar a los sentimientos «humanos» a través de medios distintos a la figuración.

Con respecto a este movimiento neoconservador, resulta necesario hacer una reflexión acerca de la popularidad del arte de nuestro tiempo. En primer lugar, el arte vanguardista de las primeras décadas del siglo xx no era tan impopular como Ortega y Gasset podía llegar a creer, como pone de manifiesto la famosa venta de la piel del oso de 1914. Es más, hoy día Picasso, Matisse y otros muchos de los maestros del Arte Contemporáneo gozan del favor de una gran parte del público artístico. En segundo lugar, también hay artistas vivos muy populares y entre ellos destacaron en ese momento de la Posmodernidad de la década de 1980 los citados neoconservadores. Qué duda cabe de que Miquel Barceló es uno de los artistas españoles vivos más populares, además del mejor cotizado en los mercados junto a Antonio López. En este sentido, uno de los puntos débiles de Ortega fue no prestar más atención al capital, a la posible resistencia que el arte de vanguardia realiza frente a este y cómo el capitalismo acaba absorbiendo en su seno cualquier tipo de producción en principio rupturista y radical. De nuevo, es tal vez la falta de una mayor perspectiva histórica la que explica la imposibilidad de contemplación de este fenómeno.

Pasando ya al segundo punto, al margen de la literatura, la metáfora posee una gran importancia para entender el arte posmoderno. Incluso uno de sus principales teorizadores, Craig Owens⁴², consideró que el impulso alegórico era uno de los más activos en el arte posmoderno, basándose en la tesis doctoral de Walter Benjamin acerca del origen del drama barroco alemán. Owens encontró un impulso alegórico reprimido en el arte moderno y claramente manifiesto en el arte posmoderno por el uso de las ruinas, que siempre son restos de un pasado que es traído al presente, y que se encuentran especialmente en las instalaciones; el empleo de imágenes fragmentarias; y el hueco abierto entre significado y significante. Aunque afirma que la alegoría se encuentra entre la metáfora y la metonimia, sin duda el carácter textual y la atención al lenguaje de gran parte del arte de la década de 1970 hacen evidente que la metáfora sigue siendo una tendencia activa en el arte posterior al ensayo de Ortega y Gasset que nos ocupa.

⁴¹ ROSENBLUM, R., *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza, 1993.

⁴² OWENS, C., «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», *October*, 12, 1980, pp. 67-86; y «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part II», *October*, 13, 1980, pp. 58-80.

En cuanto a la geometría, se observa que la preeminencia que esta tuvo en el primer cuarto de siglo se ha conservado en el arte más reciente. Así, el Minimalismo o el neogeo son solo dos ejemplos que ilustran esta idea. No hay que olvidar tampoco el artículo de Rosalind Krauss «Retículas»⁴³, en el cual se insiste en la importancia de la retícula para el arte del siglo xx. Además, en el neogeo merecería la pena mencionar al pintor estadounidense Peter Halley, en cuya pintura hay un intento deliberado por utilizar la geometría como un reflejo de las estructuras de poder, en la línea anunciada por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*⁴⁴. Aunque quizá lo más interesante de este artista es que escribió un ensayo para reivindicar la deshumanización del arte⁴⁵ como una alternativa a la Modernidad de Greenberg y la subsecuente Posmodernidad, pues utilizando la deshumanización en lugar de la progresiva autonomía para comprender la Modernidad, se observa que esta en realidad nunca habría acabado, esto es, que una Modernidad fundada sobre el principio de deshumanización en lugar de sobre el de la autonomía obviaría la necesidad del término opositivo de Posmodernidad.

Por último, hay que referirse a la intrascendencia. Nunca antes había sido el arte tan intrascendente. Un ejemplo de ello es el llamado arte de la razón cínica por Hal Foster⁴⁶, esto es, el de los artistas del Simulacionismo como Ross Bleckner, Philipp Taaffe, el propio Peter Halley, Jeff Koons o Haim Steinbach. Otro ejemplo es la incorporación de imágenes de la baja cultura en el terreno artístico, algo que alcanzó uno de sus apogeos con el Pop. Curiosamente, en esta, en la televisión o en el cine, se puede hallar un muy buen ejemplo de arte «humano» y popular tal y como lo definió Ortega y Gasset, aunque al pasar al terreno del arte se enfríe y se vacíe de lo humano.

A esta reflexión se hace forzoso añadir diversos autores teóricos que también han criticado lo humano en la cultura y han hecho hincapié en un anti-humanismo. Es el caso de Michel Foucault en su obra *Las palabras y las cosas*⁴⁷ (1967), en el cual se investiga el surgimiento del concepto de lo humano con la Ilustración del siglo xviii y su final en el siglo xx. Otro pensador es Louis Althusser, para quien, siguiendo al Marx más maduro y desdeñando su obra temprana, que aún contiene el vestigio de humanización en el concepto de alienación, consideró el humanismo como una ideología que había que superar.

⁴³ KRAUSS, R., *La originalidad de la vanguardia...*, op. cit., pp. 23-37.

⁴⁴ FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1998.

⁴⁵ HALLEY, P., «Against Post-Modernism: Reconsidering Ortega», *Arts Magazine*, vol. 56, 3, 1981.

⁴⁶ FOSTER, H., *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996, pp. 99-126.

⁴⁷ FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo Veintiuno, 1981.

En este sentido, el concepto de deshumanización habría gozado de mayor éxito internacional si hubiera sido escrito en un lugar más central que Madrid. Debería ser incluido junto a esos términos de Modernidad y Vanguardia en un lugar preferente, además de ventajoso por cuanto resulta igualmente válido para explicar gran parte de la práctica cultural de la Posmodernidad y la Neovanguardia. Asimismo, en un momento en que estos términos están cayendo⁴⁸ y ya están dejando de servir para comprender el arte de las dos últimas décadas, debido a que el arte de hoy ya no se comprende por medio de la oposición (Pos-) ni de la genealogía (Neo-), podría servir de alternativa para comprender el arte actual. Ortega fue valiente y, en lugar de anunciar como tantos otros el fin del arte, se atrevió a realizar una propuesta inteligente que continúa teniendo validez, como se desprende de los cuatro puntos anteriores.

⁴⁸ Acerca de esto, se puede consultar *October*, 130, 2009.