

Feísmo anti-kitsch

Óscar del Castillo

Se entenderá aquí por clasicismo el estadio cultural caracterizado por la estabilidad categorial y la univocidad del lenguaje, al que le corresponde la forma artística de la unidad coherente y homogénea. Esta forma artística queda abocada a la repetición tras el agotamiento de las posibilidades de los sistemas formales clásicos, y entra en crisis tanto por efecto de la quiebra de la representación propia de estadios culturales avanzados, como por su desfase respecto de la *Weltanschauung* derivada de la crisis de la referencialidad. La apertura de nuevos espacios artísticos requiere la introducción de la disonancia o ruptura de la unidad clásica, lo que desemboca en la obra de montaje como yuxtaposición de fragmentos, que es a la vez representación de la sensibilidad “barroca” propiciada por la quiebra de la representación. Por otro lado, la repetición de formas conocidas desemboca en un disfrute *kitsch* del objeto artístico. El *collage* permitirá conjurar el peligro del *kitsch* en tres sentidos: su aspereza y violencia disuaden de un disfrute autocomplaciente de la obra, la apertura del espacio de posibilidades artísticas permite la creación de nuevas formas sin repetición de lo conocido, y el carácter alegórico del *collage* genera una riqueza de contenidos que se opone al consumo efímero del *kitsch* de la industria de la cultura.

*Among the different definitions of classicism, here we will understand classicism as the cultural stage characterized by a categorial stability and the univocality of language, to which it corresponds the artistic form of the unity of coherence and homogeneity. This artistic form is doomed to repetition once of the possibilities of the classical formal systems are exhausted, and reaches crisis point both by effect of the characteristic closure of representation in advanced cultural stages, and the gap with respect to the *Weltanschauung* derived of the crisis of referentiality. The opening of the new artistic spaces requires the introduction of dissonance or the rupture of the classical unity, which leads to the collage work as a juxtaposition of fragments, which is in its turn a representation of the “baroque” sensibility fostered by the closure of representation. On the other hand, the repetition of well-known forms leads to a kitsch enjoyment of the artistic object. The collage form allows to avoid the danger of kitsch in three ways: its harshness and violence persuade of a self-complacent enjoyment of the work, the opening of the space of artistic possibilities allows for the creation of new forms without repetition, and the allegoric character of the collage yields a richness of contents that is opposed to the fast consumption of the kitsch of the industry of culture.*

Feísmo
Clasicismo
Alegoría
Kitsch
Collage

Uglism
Classicism
Allegory
Kitsch
Collage

Oscar del Castillo

Doctorando arquitecto de la Facultad de Filosofía de Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED.

1. SUMMERSON, John, *The Classical Language of Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

2. Cf. FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 2010.

3. Cf. por ejemplo RAMPÉREZ, Fernando, *La quiebra de la representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid, Dyckinson, 2004.

4. Cf. por ejemplo CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.

5. El Barroco histórico transcurre entre el 1600 y los años 1670-1680 en Europa y sus colonias americanas. Para esta acotación espacio-temporal del Barroco histórico, y para una discusión acerca de la validez científica de las analogías entre períodos históricos más o menos afines, cf. MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 23-51.

6. La estética de lo agradable [...] coincide con proporciones matemáticas en el objeto artístico, la más famosa de las cuales en las artes plásticas es la sección aurea, que tiene su equivalente en las relaciones sencillas de los sonidos concomitantes en la consonancia musical". ADORNO, Theodor. W, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2011, p. 71. Las referencias hechas en este trabajo a la *Teoría estética* se justifican por el lúcido y penetrante análisis que allí se hace de las relaciones entre la unidad de la obra de arte, las condiciones de producción social y la subjetividad

Lo clásico, al igual que muchos otros conceptos en estética y filosofía, ha adquirido, a lo largo del tiempo, un grado de polisemia tal que su empleo requiere un deslinde previo de su significado. En el caso del clasicismo en arquitectura y en teoría de las artes, el término puede designar desde el uso de un repertorio formal procedente de la antigüedad grecolatina –el concepto de lo clásico empleado por ejemplo por John Summerson en *The Classical Language of Architecture*¹– hasta la idea de clasicismo como estadio cultural recurrente a lo largo de la historia, concebido a menudo en oposición a lo barroco, y caracterizado, en última instancia, por una correspondencia estable entre el lenguaje y el mundo que ese lenguaje pretende representar. En el presente argumento, se aludirá a esta segunda idea de clasicismo.

Esta relación unívoca entre las palabras y las cosas, propia de los períodos clásicos², es correlativa con estados de alma determinados: la capacidad del lenguaje para representar y pensar lo real origina una confianza en la razón y en la aptitud del hombre para modelar el entorno de acuerdo con su ser, lo que favorece una sensación de familiaridad con el mundo, un “sentirse como en casa”, en palabras de Heidegger. El polo opuesto al clasicismo, el estadio barroco, se caracterizará por la denominada “quiebra de la representación”³, fenómeno que, desencadenado por una progresiva desconfianza en la aptitud del lenguaje –y, por ende, de la razón– para pensar el mundo, fomenta un peculiar *pathos* determinado, el cual puede encontrarse una y otra vez en tiempos de crisis y de incertidumbre, desde el milenarismo medieval hasta el presente postmoderno –que ya es lugar común calificar de *neobarroco*⁴–, pasando por el *fin de siècle* o el barroco del siglo XVII⁵.

Sin necesidad de caer en ninguna forma de historicismo á la Spengler, es posible observar cómo, a lo largo de la historia, se repite con alguna frecuencia, y en distintas versiones, la alternancia entre fases clásicas y barrocas de acuerdo con una sucesión similar de civilizaciones y estilos arcaicos que, tras un período más o menos largo de desarrollo, se convierten en clasicismos, breve cénit a partir del cual derivan en manierismos y barrocos, los cuales, tras llegar al extremo de la disolución de las formas, provocan reacciones neoclásicas que dan comienzo a un nuevo ciclo.

El talante clásico produce unas formas artísticas que no pueden dejar de expresar su visión del mundo esencialmente optimista: la forma clásica es la forma unitaria, transparente a su lectura, la forma de la homogeneidad, la coherencia y la continuidad, en que las partes mantienen entre sí y con el todo relaciones claras e inteligibles. En arquitectura, este planteamiento ha supuesto el recurso a formas de geometrías sencillas y a sistemas proporcionales que garanticen ese tipo de unidad⁶, incorporando así el pensamiento matemático, culmen de la racionalidad y la confianza del hombre en la consonancia entre su intelecto y el mundo, a la concepción de la obra. Un ejemplo moderno de esta perfección clasicista lo constituye en general la obra de Mies van der Rohe, de quien Peter Smithson afirma que “sus edificios aislados alcanzaron tal nivel de perfección que un teólogo hubiera asegurado que se trataba de objetos divinos”⁷.

Los autores que se han planteado el problema de la evolución de las formas parecen coincidir en la brevedad de este mediodía del pensamiento humano y de sus manifestaciones artísticas: en el cénit del clasicismo alcanzado tras la gestación del período arcaico, el repertorio del estilo logra un efímero momento de equilibrio⁸; pronto, sin embargo, se agotan las combinaciones posibles, virtualmente contenidas en los elementos y reglas definidos⁹: el estilo deviene fórmula, receta, y el modo adocenado de producción artística, siempre presente en mayor o menor medida en todo período cultural¹⁰, toma la delantera a la creación genuina; esta es la fase de manierismo, que en el caso del clasicismo de origen latino desemboca, tras pasar por barroco y neoclásico, en el academicismo –como el *Beaux-arts* en Francia o la arquitectura victoriana inglesa– como disolución final. De permanecerse en este estadio, consumadas las posibilidades de los sistemas, la actividad artística queda condenada a la copia de sí misma.

El pronto agotamiento de las virtualidades de los estilos en su fase clásica está condicionado tanto por la univocidad del lenguaje en esas fases como por la esencia



F.01.
Hans Scharoun.
Biblioteca Nacional
en Berlín, 1967-1978.
© www.wikipedia.
org. Autor: Dieter
Brüggmann.

contemporánea, entre otras cuestiones.

7. SMITHSON, Peter, “Peter Smithson. El mercado decide hoy la forma de los edificios”, *El País Babelia*, 8 de abril de 2000, p. 21 (entrevista por Anantxu Zabalbeascoa).

8. Entre otros, Henri Focillon ha descrito la evolución que siguen los estilos, desde sus inicios hasta su agotamiento: “Los estados por los que sucesivamente pasan [los estilos] son más o menos largos según los estilos: período experimental, período clásico, de refinamiento, período barroco [...] En todos los medios y en todos los períodos de la historia, esas edades o esos estados presentan idénticos caracteres formales, de modo que no hay que sorprenderse al constatar estrechas correspondencias entre el arcaísmo griego y el arcaísmo gótico [...] entre el arte flamígero, ese estado barroco del

misma del talante clásico, caracterizado por su relación inmediata con las cosas. Ambos factores son de hecho aspectos de un mismo asunto: si el lenguaje y las categorías representan fielmente la realidad, ambos se vuelven transparentes, deja de percibirse su trabajo de *mediación*, por lo que el nexo entre la mente y el universo parece *inmediato*. Las soluciones clásicas son las soluciones directas, sencillas, “naturales”¹¹, sin artificio ni artificio, propias de la correspondencia unívoca entre el lenguaje y el mundo. Sin embargo, el espacio de tales soluciones, prescritas por la necesidad inmediata, es limitado, al igual que los elementos y reglas combinatorias que lo generan, que en cuanto presuntamente “verdaderos” y “necesarios”, son unos determinados, únicos, absolutos y eternos, lo que restringe aún más las posibilidades –piénsese por ejemplo en el sentido apodíctico, casi sagrado, que los órdenes han tenido en arquitectura durante siglos, o en el requisito de coherencia formal como respuesta a la “naturaleza” de la percepción humana. Además, si el lenguaje revela su distancia de lo real, su radical opacidad, si todos los intentos de fundamentación demuestran lo imposible de alcanzar suelo firme incluso en aquellas disciplinas que parecían las rocas inmovibles de la razón –como las matemáticas–, resulta que no hay tal cosa como soluciones “verdaderas” y “necesarias”, y por tanto la idea misma de clasicismo como verdad o naturaleza se ve cuestionada.

gótico, y el rococó [cursivas mías]”. FOCILLON, Henri, *La vida de las formas y elogio de la mano*, Madrid, Xarait, 1983, pp. 17-18. Sin embargo, hoy en día estas generalizaciones deben tomarse con cautela, cuestionando sobre todo su carácter absoluto.

9. “¿Qué es lo que, pues, constituye un estilo? Los elementos formales, [...] su repertorio y [...] una serie de relaciones, una sintaxis. Un estilo se afirma por su equilibrio y proporción”. Focillon, *La vida de las formas*, p. 15.

10. Es oportuno recordar aquí la observación de Luigi Pareyson acerca de la coexistencia permanente de manierismo y arte auténtico, actitudes ambas originarias y simultáneas en la dinámica histórica de la actividad artística. En épocas decadentes, predominaría la actitud imitativa sobre la creadora; cf. PAREYSON, Luigi, *Estética. Teoría de la formatividad*, Madrid, Xorki, 2014, pp. 204-205.

11. Los neoclasicismos que se han propuesto romper con una fase de barroco terminal han tratado a menudo de fundamentarse en la naturaleza como medio para conjurar el fantasma de la arbitrariedad; así han hecho neoclasicismos tan distantes entre sí como el de Laugier, al aludir a la cabaña primigenia como punto de partida de la arquitectura, y el Purismo, que fundamenta la forma en la respuesta de la percepción humana, desde un planteamiento casi conductista. Pero, como ya señaló Ortega y Gasset, el hombre no tiene naturaleza, sino historia. Las posiciones actuales acerca del problema naturaleza/historia tienden a una síntesis entre ambos conceptos; en el terreno de la música –en un argumento extensible a las demás artes–, puede encontrarse un ejemplo de tales posiciones en FUBINI, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 2006, 101-115.

12. SCHILLER, Friedrich, “Calias, o sobre la belleza”, en Schiller, F., *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 8.

La quiebra de la representación y la pérdida de confianza en el lenguaje atentan contra el paradigma de la unidad de la homogeneidad y la coherencia también a otro nivel: cuando el mundo, lejos de ser aprehensible por el lenguaje, se torna un lugar extraño, incognoscible, incluso impensable, y por ende caótico e irracional, la personalidad clásica que se siente en el mundo “como en casa” deriva hacia el talante barroco y su peculiar angustia existencial. La obra de arte unitaria, lejos de expresar la *Weltanschauung* de su presente, se convierte en parodia de una forma de pensamiento devenida ingenua, insuficiente, aciago recordatorio de un paraíso irremediadamente perdido.

El agotamiento de los espacios formales de los estilos, lo inviable de una “verdad” aceptada por todos en la que fundamentar una actitud clásica, y la angustia existencial propia de estados culturales avanzados –todo ello, vinculado de un modo u otro con la crisis de la referencialidad– animan a explorar estrategias formales que ya no se basan en la homogeneidad, la continuidad y la coherencia, sino que toman como principios formales la colisión, la disonancia, la fragmentación o la yuxtaposición, abriendo con ello nuevas posibilidades más allá de la unidad clásica, proponiendo nuevas formas que, además, resultan más conformes con las subjetividades propias de los estadios civilizatorios avanzados: el feísmo.

En estética, lo feo se concibe a menudo como defecto o menoscabo de la unidad; así, para Friedrich Schiller, “el enlace de las partes constitutivas en un todo presupone una fuerza dominante a la que están subordinadas las fuerzas de las partes constitutivas individuales. La preponderancia de la fuerza dominante la diferenciamos de la preponderancia de las fuerzas subordinadas, y denominamos a aquélla belleza, perfección, etc.; a ésta, fealdad, decadencia, imperfección [cursivas en el original]”¹². Más cerca de nosotros, para Theodor W. Adorno, “la disonancia es el término técnico para la recepción mediante el arte de lo que tanto la estética como la ingenuidad llaman feo [...] De acuerdo con la *estética habitual*, ese elemento se opone a la ley formal que domina la obra [...] En lo feo capitula por impotente la ley formal [cursivas mías]”¹³.

La apertura de nuevos espacios formales exige el recurso a la disonancia, es decir, el admitir formas que infrinjan las reglas de la unidad armónica –la alternativa de inventar un estilo ex novo, con sus propios elementos y reglas de composición, resulta mucho más costosa e incierta. El empleo de la disonancia abre un camino que desemboca sin remedio en la disolución completa de la unidad, pasando por todos los grados posibles, desde el polo de inicio de la unidad orgánica hasta la yuxtaposición de fragmentos como polo final. Para comprender este proceso, hay que considerar lo siguiente: el concepto de lo feo como ruptura de la unidad no tiene en cuenta más que las propiedades formales del objeto, sin considerar el papel del sujeto en su apreciación. Desde Kant, sin embargo, se ha entendido que lo feo o lo bello reside antes en el sujeto que contempla que en el objeto contemplado. Estas categorías son, por consiguiente, variables históricas y culturales, aunque se apoyen al mismo tiempo en propiedades formales del objeto. Por tanto, la disonancia, que al principio resulta difícil de admitir, termina siendo asimilada por el sujeto, el ojo o el oído acaban por aceptarla¹⁴, lo que lleva a la búsqueda de transgresiones formales cada vez mayores, y por ende hacia una progresiva disolución de la unidad.

Este proceso queda bien ejemplificado en la obra del músico Arnold Schoenberg. El agotamiento del espacio clásico de formas y la insuficiencia del clasicismo como forma expresiva se hace evidente en el mundo de la composición musical entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, ante lo que muchos autores recurrirán a la disonancia, distanciándose así progresivamente de los principios de la armonía tradicional. Schoenberg, en su obra temprana, practicará una paulatina introducción de la disonancia, como puede apreciarse en su *Noche transfigurada* (op. 4), obra compuesta todavía en la estela wagneriana. Además, en este autor este proceder se acompaña de una crítica al carácter “natural” de las reglas clásicas, es decir, al postulado que sostiene la afinidad entre el sistema tonal y la naturaleza del oído humano, principio que sirvió para legitimar dicho sistema a lo largo de la historia; al impugnar la naturalidad de la tradición, se pone en evidencia su carácter arbitrario y convencional, lo que



F.02.
Hans Scharoun.
Biblioteca Nacional
en Berlín, 1967-1978.
© www.wikipedia.org.
Autor: Da Flow.

F.03.
Frank Gehry. Vitra
Design Museum,
en Weil am Rhein,
1987-1989. © www.
wikipedia.org. Autor:
Wladyslaw.



13. Adorno, *Teoría estética*,
p. 69.

14. “La disonancia se
enfía hasta convertirse en
material indiferente [...] sin
ninguna traza de recuerdo
de aquello de donde surgió”.
Adorno, *Teoría estética*,
p. 28.

15. Esta breve sinopsis de la
evolución schoenbergiana
se apoya en el estudio de
Teresa Rovira sobre la obra
de este autor; cf. ROVIRA,
Teresa, *Problemas de forma:
Schoenberg y Le Corbusier*,
Barcelona, Edicions UPC,
1999, pp. 177-224.

16. Cf. KAHNWEILER,
Daniel-Henri, *El camino
hacia el cubismo*, Barcelona,
Quaderns crema, 1997, p. 59.

17. “El acorde disonante
mantiene la individualidad
de cada uno de los doce
sonidos. Es como un *collage*
[cursivas en el original]”.
Rovira, *Problemas de forma*,
p. 218. El protagonismo del
sonido aislado, separado de
una estructura continua
y unitaria horizontal
–melodía– o vertical –
armonía–, que justifica
hablar de *collage* en
música, será una estrategia
frecuente en la vanguardia
post-schoenbergiana. Cf.
por ejemplo Fubini, *Música
y lenguaje*, pp. 136-137.

18. Cf. JAMESON, Fredric,
*Postmodernism, or, the
cultural logic of late
capitalism*, Londres, Verso,
1991, p. 76.

19. Dice Emilio Orozco
parafraseando a Gillo
Dorflès: “Se ha visto
el teatro [...] como el
protoarte del Barroco
que influye y se proyecta
así, como arrancado de lo

más profundo del alma de la época, sobre todas las demás artes y sobre las formas de vida religiosa y secular [cursivas mías]”.

OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema)*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 89.

20. La primera obra de E. M. Cioran, *En las cimas de la desesperación*, se publica en 1934 y, como su título sugiere, su alejamiento del optimismo progresista del Movimiento Moderno en sus inicios no puede ser mayor. Peter Eisenman se refiere a este desfase de la arquitectura respecto de la cultura de su presente al indicar que la arquitectura nunca alcanzó la modernidad, y que el llamado Movimiento Moderno no fue sino una prolongación del funcionalismo decimonónico en el siglo XX, de modo que el humanismo cuestionado por la modernidad habría sido sin embargo continuado acriticamente por la arquitectura moderna (cf. EISENMAN, Peter, “The Houses of Memory. The Texts of Analogy”, en Eisenman, Peter (ed.), *Eisenman Inside-Out*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 135).

21. Acerca del talante barroco como reacción a la decepción de las expectativas de progreso promovidas por el Renacimiento, cf. Maravall, *La cultura del Barroco*, pp. 55ss.

22. Es discutible que las virtualidades formales del sistema moderno hayan sido agotadas; una sección importante de la cultura arquitectónica contemporánea afirma lo contrario; cf., por ejemplo, PIÑÓN, Helio, *Teoría del proyecto*, Barcelona Edicions UPC, 2001, pp. 18ss. Otros autores defienden que la crisis moderna se desencadena no tanto por el agotamiento de las posibilidades del sistema como por la inoperancia de sus principios en la resolución de los problemas contemporáneos, proceso en que la crisis social sería sólo un factor secundario –a diferencia del papel que jugó la Primera Guerra Mundial en la gestación del Movimiento Moderno; cf. SCHUMACHER, Patrik, *The Auto-poiesis of Architecture*, Chichester, Wiley, 2010,

justifica la propuesta de estructuras alternativas. Este recurso cada vez mayor a la disonancia pone en duda la necesidad de resolver las tensiones en torno a la tónica, y acaba por desembocar en la atonalidad, que Schoenberg practicará en obras como *La mano feliz* (op.18) o *Pierrot Lunaire* (op.21). Más tarde, este autor desarrollará aún su propio sistema compositivo con el dodecafonismo, con lo que abrirá un nuevo espacio independiente de las formas tradicionales¹⁵.

El estadio último de disolución de la forma clásica lo constituye el *collage* o montaje, estrategia compositiva consistente en la yuxtaposición inarmónica de fragmentos dispares, en que se abandona toda voluntad de alcanzar una unidad homogénea y coherente. En la modernidad, suele considerarse el paso del cubismo analítico al cubismo sintético como el momento de invención del montaje. En esta primera forma de collage, se introducen en el lienzo los llamados *papiers collés*, o trozos de periódico u otros materiales directamente tomados de la realidad y superpuestos a lo pintado a mano¹⁶. La serie dodecafónica de Schoenberg puede considerarse su equivalente musical¹⁷; en arquitectura, encontramos actitudes paralelas, por ejemplo, en la obra de Hermann Finsterlin o en algunas propuestas del constructivismo ruso y, más tarde, en el trabajo de Hans Scharoun o Frank Gehry. El montaje constituye, en realidad, una estrategia formal compartida por las distintas artes, dado que todas acusan problemas similares de expresividad y de agotamiento de los sistemas. En nuestros días, la forma que mejor encarna estos principios es el videoarte, cuyos objetos se organizan como una serie de fragmentos inconexos, en que los más variados contenidos se suceden sin transición. Los medios de masas, en cuanto deriva comercial del videoarte, adoptan estos procedimientos y, en su ubicuidad, educan o forman la mirada del observador, instituyendo un modo de experimentar la obra de arte afín a como se contemplan las secuencias publicitarias en el televisor. De esta manera, a través del videoarte y los medios se generaliza la forma *collage* tanto desde el lado de la producción como desde el lado del observador, por lo que cabe considerarlo como el *protoarte* de nuestro tiempo¹⁸, de modo no muy distinto a como lo fue el teatro para el barroco del siglo XVII¹⁹.

Además, el empleo de la disonancia tiene una clara voluntad expresiva. El Movimiento Moderno en arquitectura fue una oportuna –y propia de estos estadios culturales– reacción al barroco que, como se ha señalado, constituyó el *fin de siècle*, y se planteó, en algunas de sus derivas, como una forma de clasicismo. En estas pueden reconocerse los caracteres propios de lo clásico: el empleo de un lenguaje formal contenido, riguroso, inspirado en la abstracción de la vanguardia pictórica, la voluntad de limitarse a soluciones que respondan de modo estricto a lo necesario, el rechazo de lo arbitrario y lo irracional, incluso se pretende que la obra sea objeto de interpretaciones únicas, predeterminadas y controladas, que en el caso de la arquitectura consistirían en la lectura de la correspondencia –presuntamente unívoca– entre forma y programa funcional.

(No deja de chocar que se planteasen tales actitudes en el terreno de la arquitectura cuando, al mismo tiempo, en el mundo de las letras apareciesen creaciones tan propias de estadios culturales avanzados, tan barrocas, polisémicas y alegóricas como puedan ser las obras de Joyce –*Ulysses* se publica en 1922–, o tan desengañadas del poder de la razón como la filosofía de Cioran²⁰, por mencionar sólo dos ejemplos).

Sin embargo, este nuevo clasicismo acaba resultando culturalmente insatisfactorio en un escenario de crisis social agravada por la globalización, la progresiva racionalización del mundo de la vida, el ocaso de la socialdemocracia y su promesa de un mundo mejor –que repite de manera exacta la quiebra, a cargo del absolutismo del siglo XVII, de las esperanzas de progreso despertadas por el Renacimiento²¹–, la inoperancia de la razón clásica en la complejidad del presente y el bombardeo continuo de discursos culturales a cargo de los medios de masas y la industria de la cultura. El llamado a la razón clásica, a la confianza en la ciencia, el augurio de un mundo reconciliado representado por la unidad de la coherencia y la homogeneidad, encarnados en la obra del clasicismo moderno, no pueden sino enajenar al sujeto inmerso en este mundo convulso. Ello, unido a otros factores²², desencadena el cambio de paradigma.

F.04.
Frank Gehry. Casa
Gehry en Santa
Mónica, 1977-1978
(ampliación: 1991-
1992). © www.
wikipedia.org. Autor:
IK's World Trip

pp. 108-109 (vol. I). El argumento de Schumacher es además relevante para la presente discusión ya que describe la dinámica de los estilos por analogía con la "estructura de las revoluciones científicas" según la expone Thomas Kuhn en su obra clásica.

23. No cabe extenderse aquí acerca del modo en que esta obra plantea una crítica del presente y cómo acepta un análisis en términos de obra de arte como unidad de forma y contenido en que cobran *significado* aspectos como la composición por yuxtaposición de fragmentos, el proyecto mediante maquetas o la construcción de bricolaje, desde el plano de situación hasta el detalle constructivo. Hay que señalar, no obstante, que, como siempre en arquitectura, el cambio de paradigma no se ve motivado solo por factores culturales, sino que convergen en él cuestiones de naturaleza material, funcional, de respuesta a las demandas sociales, etc. Para un análisis de la obra de Gehry en cuanto operación alegórica de *collage*, y su relación con la cultura contemporánea, cf. Jameson, *Postmodernism*, pp. 108-129.



24. Cf. DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Sevilla, Doble J, 2009. La relación entre arquitectura y sociedad espectacular se trata en mayor detalle en el capítulo 7 de esta obra.

25. BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 41.

26. Se entenderá aquí por postmodernidad el momento presente, considerado como diferenciado, aunque no necesariamente opuesto, a la modernidad. La postmodernidad continuaría la modernidad en muchos aspectos; postmodernidad no implicaría un espacio cultural liso, una quiebra total de la representación y de las categorías modernas –el concepto de postmodernidad empleado por ejemplo

Este nuevo paradigma, en su vertiente positiva, responderá al nuevo estadio civilizatorio con propuestas que reaccionan a la sensibilidad moderna y abandonan la unidad clásica, haciendo una crítica de lo existente en clave emancipadora, y proponiendo formas de vida más libres y acordes con el mundo de hoy. A esta línea puede adscribirse, por ejemplo, la obra temprana de Frank Gehry –en particular, su casa de Santa Mónica²³–, con su uso de materiales industriales, la composición basada en la yuxtaposición de fragmentos y el empleo de técnicas constructivas de bricolaje. En su vertiente negativa, la ruptura con la modernidad derivará en una arquitectura “espectacular” –en sentido debordiano²⁴– caracterizada por su puro-visualidad de rápido consumo, por el empleo de modos productivos afines a los de la industria de la cultura –en la que se encuentra inmersa– y, en definitiva, por su convivencia con los postulados ideológicos de la nueva economía.

por José Luis Brea en su *Nuevas estrategias alegóricas* (cf. BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1992)–, pero presentaría aspectos diferenciales significativos que la hacen cualitativamente diferente de la modernidad.
27. Cf. por ejemplo ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985, p. 114.

28. Cf. BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 167.

29. Cf. por ejemplo DE PERETTI, Cristina, *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 79.

30. “El significado de un término (y, por lo tanto, el objeto que el término ‘denota’) es una UNIDAD CULTURAL. En todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras y, por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento [mayúsculas en el original]”. Eco, *Tratado*, p. 111-112.

31. Como ejemplo de ello, puede consultarse la exégesis que hace Hans-Robert Jauss de un texto medieval en JAUSS, Hans-Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 127-132.

32. Por ejemplo, Ozenfant prevenía a Mondrian acerca de su pretensión de que sus obras fuesen leídas solamente del modo que él esperaba (cf. Rovira, *Problemas de forma*, 128). Es pertinente aquí de nuevo el ejemplo de Joyce, quien ya en su *Ulysses* utiliza de modo deliberado la polisemia y la remisión semántica.

33. En estas obras, la experiencia del objeto construido debía limitarse

(No cabe, sin embargo, considerar clasicismo o barroco como categorías positivas o negativas *tout court*. Ello, no sólo debido a la ambigüedad de estos conceptos, al hecho de que se refieren a realidades con matices muy diversos, sino debido también a que, como todo lo humano, tienen luces y sombras. Así como puede asociarse lo clásico con lo convencional, lo conservador y, en definitiva –como se argumentará más abajo–, con lo *kitsch*, otros clasicismos surgen como un oportuno y saludable revulsivo cuando el péndulo de la historia del arte ha alcanzado el extremo de lo barroco. Clásicos fueron Loos en sus ataques al ornamento y a la *Secesion*, en su voluntad de regeneración estética y –por ende, ética– de la decadente Viena del final del Imperio Austro-húngaro, o el Purismo, en su intento de superar un Cubismo que, tras su momento revolucionario, devino arte ornamental, copia de sí mismo. Puede aplicarse el adjetivo “clásico” a autores tan dispares como Stravinski, en su post-wagneriana vuelta a las formas tradicionales, o Schoenberg, en su propuesta de un nuevo sistema compositivo liberado de las restricciones de la armonía vigente desde el siglo XVI, superando así el agotamiento de sus virtualidades. Lo mismo puede decirse del barroco: no debe subestimarse su capacidad para liberar de las limitantes categorías del clasicismo, de “desterritorialización”, en palabras de Deleuze y Guattari. Pero, de igual modo, hay que guardarse de su momento negativo disolutivo, del arte que deviene superficial, vacío de contenido, arbitrariedad total, como en las fases postreras del rococó; pues, como ya señaló Benjamin, “no es de desdeñar el peligro de dejarse precipitar desde las alturas del conocimiento en las inmensas profundidades del estado de ánimo barroco”²⁵).

La conjunción del abandono de la unidad del clasicismo con la pérdida de un lenguaje unívoco en la crisis de la referencialidad del presente explica el carácter alegórico de la obra de arte de la postmodernidad²⁶. De nuevo, conviene delimitar el significado a que aquí refiere el término “alegoría”: no se tratará tanto de una estructura formal concebida como conjunto de metáforas interrelacionadas, como de una dinámica del lenguaje derivada de la quiebra de la representación. Charles S. Peirce denominó *semiosis ilimitada* al proceso por el que unos significantes remiten a otros en una cadena sin fin que no consigue alcanzar un fundamento último, pues siempre la definición de un referente o signo es a su vez otro referente o signo²⁷. En un estadio cultural avanzado, cada término del lenguaje adquiere una fuerte polisemia y ve acrecentado su campo semántico por efecto de su uso a lo largo del tiempo, en un proceso agudizado por la actividad de unos medios de comunicación de masas que superponen sin cesar sus discursos más variados, multiplicando con ello las conexiones que un término dado establece con otros dentro la red semántica cultural. En virtud de este mecanismo, derivado de la hiperconectividad de la red cultural, cualquier concepto puede referir, en el límite, a cualquier otro, cualquier cosa puede remitir a cualquier otra²⁸. Con este fenómeno se relacionan los conceptos de “diseminación”²⁹ –en Jacques Derrida– y de intertextualidad. Esta dinámica de remisiones continuas es lo que aquí se entenderá como dispositivo *alegórico*, proceso en que, al presentarse un objeto o concepto ante la conciencia, se dispara la evocación de otros significados con los que tal objeto o concepto estaría enlazado en virtud de la conectividad de la red cultural –de las conexiones que cada “unidad cultural”³⁰ mantiene con otras–; un mecanismo derivado o al menos favorecido por la crisis contemporánea de la referencialidad y la madurez del lenguaje.



F.05.
Juan Gris, Retrato de Pablo Ruiz Picasso, 1912. © www.wikipedia.org. Creative Commons.

F.06.
Juan Gris, Naturaleza muerta con un mantel a cuadros, 1915. Obra perteneciente al cubismo sintético, en que se introducen elementos tomados directamente de la realidad para contrarrestar la abstracción del procedimiento cubista. © www.wikipedia.org. Creative Commons.

F.07.
Marcel Duchamp, Fuente, 1917. Réplica de la obra original de Duchamp en la Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo. © www.wikipedia.org. Autor: Kim Traynor.



a la lectura de la secuencia generativa de la forma, dejando al margen el resto de sus cualidades, en especial, las visuales. Cf. MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona, Actar, 2004, pp. 150ss.

34. Cf. Brea, *Nuevas estrategias*, p. 40.

35. De acuerdo con esto, la estrategia alegórica de yuxtaposición puede explicarse desde el concepto de “lugar de indeterminación” en la obra literaria según Roman Ingarden, consistente en la introducción de discontinuidades en el discurso literario con la intención de producir un efecto estético derivado del restablecimiento activo de tales discontinuidades por parte del lector; cf. INGARDEN, Roman, “Concreción y reconstrucción”, en Warning, E., *Estética de la recepción*, Madrid, La balsa de medusa, 1989, pp. 35-53.

36. Cf. Kahnweiler, *El camino hacia el cubismo*, p. 59.

37. Adorno, *Teoría estética*, p. 55.

38. Cf. GIESZ, Ludwig, *Fenomenología del kitsch*, Barcelona, Tusquets, p. 24n.

39. GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós, 1973, p. 122.

40. MOLES, Abraham, *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 10.

41. Las estrategias formales propias de la industria neobarroca de la cultura son analizadas por Omar Calabrese en su obra sobre el neobarroco postmoderno. Cf. Calabrese, *La era neobarroca*.

42. José Antonio Maravall califica a la producción artística barroca destinada a las nuevas masas urbanas de la época como de “industria de la cultura” en varios lugares de su obra. Cf. por ejemplo Maravall, *La cultura del Barroco*, p. 185.

43. Giesz, *Fenomenología*.

44. Moles, *El kitsch*, p. 11.

45. Cf. HEIDEGGER, Martin, “El origen de la obra de arte”, en Heidegger, M., *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 11-74.

La exégesis de la obra de arte, en sociedades tempranas con redes culturales poco densas, de escasa conectividad, produce lecturas limitadas y predecibles; así ocurre, por ejemplo, en la hermenéutica medieval, en que la interpretación de la obra queda estrictamente limitada a unos significados muy concretos y predefinidos³¹. En la actualidad, las lecturas de la obra se ven multiplicadas indefinidamente, ya que los significados a los que remiten las formas, y las conexiones de todo significado con otros, han aumentado exponencialmente con respecto de estadios culturales precedentes; por ello, la pretensión de univocidad de la obra moderna es ilusoria en el presente, algo que ya estaba claro para algunos autores en los inicios de las vanguardias del siglo pasado³² –sin embargo, aún en los años 60, un autor como Peter Eisenman reclamaba este tipo de lecturas acotadas para sus casas algorítmicas³³. Frente a esto, la obra de la postmodernidad es consciente del juego de remisiones que tiene lugar en su contemplación, sabe de su naturaleza alegórica, y por ello incorpora el fenómeno al proceso creativo, en vez de ignorarlo o negarlo de modo ingenuo y, al final, inútil, pues el dispositivo opera de todas maneras, con o sin el concurso del creador.

En el montaje, la contigüidad entre fragmentos dispares yuxtapuestos desencadena las asociaciones semánticas entre los contenidos referidos por sus componentes, en lo que José Luis Brea denomina “estrategia alegórica de yuxtaposición”³⁴: la discontinuidad entre los fragmentos tiende a ser colmatada en la mente del observador, que reconstruye de manera activa las relaciones ausentes entre las partes inconexas, en un proceso en que se multiplican las asociaciones semánticas evocadas³⁵. Esta voluntad está ya presente en los primeros montajes cubistas: la inclusión de elementos literales, o tomados directamente de la realidad e introducidos en el cuadro, pretende reconectar con la realidad unas formas que se habían vuelto excesivamente abstractas, y que habían perdido por ello el nexo con sus referentes originales³⁶. Frente al cubismo analítico, de carácter puro-visual, el *collage* del cubismo sintético pretende operar deliberadamente en el territorio del significado, desencadenando una multiplicidad de asociaciones verbales a través de un mecanismo similar al actuante en la obra alegórica del barroco. Otros ejemplos bien conocidos de yuxtaposiciones con efectos alegóricos son los del surrealismo, desde el lautreamoniano “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre la mesa de un quirófano” hasta la obra temprana de Vicente Aleixandre; o la Fuente de Duchamp, en que al exhibirse un objeto ordinario en el contexto de un museo se altera por completo su lectura, disparándose el mecanismo de remisiones semánticas en el intento de entender el sentido de la operación; o los neologismos de Joyce en *Ulysses* o *Finnegan's Wake*...

El concepto de *kitsch* no sólo es de una fuerte polisemia, sino que resulta de por sí difícil de acotar³⁷. A menudo, con tal término se hace referencia a lo simplemente cursi: sin duda, las comerciales figuras de porcelana de tristes bailarinas o las estatuillas de ciervos, aguiluchos, enanos y otras criaturas que proliferan en los jardines de *Suburbia* encajan en la idea de *kitsch*; sin embargo, lo cursi no abarca el fenómeno por completo. Tampoco cabe reducir lo *kitsch* a un arte falso, dadas las dificultades de definir en qué pueda consistir esa falsedad en el terreno del arte³⁸. A los efectos del presente argumento, se tomarán dos acepciones complementarias. Por un lado, la que Hans-Georg Gadamer emplea en *Verdad y Método*. Para este autor, en la obra de arte se recogen contenidos pertenecientes a una tradición determinada, que es lo que permite la lectura y comprensión del objeto por parte del espectador, y al mismo tiempo se reinterpretan, reelaboran o renuevan tales contenidos, lo que constituye el momento de novedad de la obra. La experiencia artística se compone por tanto de esta combinación de lo conocido, que hace la obra inteligible, y de lo nuevo, que desafía al observador a cuestionar y superar su horizonte cultural³⁹. De acuerdo con esta estructura, el *kitsch* sería una forma de pseudoarte en que se produce la continuidad con la tradición, la repetición de lo ya conocido, sin acontecimiento novedoso, y todo arte poseería un momento *kitsch*, en lo que tiene de reconocible, de sabido, de redundancia⁴⁰. El *kitsch* se identifica, en buena medida, con los productos de la industria postmoderna de la cultura⁴¹, no muy diferente en ese sentido de cierta producción artística del siglo XVII⁴². Esta reiteración de contenidos suscita el placer *narcisista* de transitar por lo conocido, de ver reafirmadas

las propias creencias, en vez de cuestionadas, como ocurre en el arte verdadero, lo que nos lleva a la segunda acepción del término aquí empleada, la propuesta por Ludwig Giesz en su *Fenomenología del kitsch*⁴³: frente a la noción de Gadamer, para quien lo *kitsch* es una propiedad formal de la obra –determinado tipo de contenidos–, para Giesz lo *kitsch* reside antes en el sujeto que en el objeto, y constituye más bien una forma determinada de experiencia esencialmente narcisista, de autogoce, favorecida o propiciada, eso sí, por cierto tipo de objetos; pero, de acuerdo con esta idea, es posible tener este tipo de experiencia incluso ante las obras de arte más auténticas. Este es también el enfoque de Abraham Moles, para quien lo *kitsch* es “uno de los tipos de relación que mantiene el hombre con las cosas, un *modo de ser* más que un objeto o aún un estilo [cursivas en el original]”⁴⁴. La mirada *kitsch* se caracterizará por una apreciación superficial, apresurada, del objeto, una actitud que, lejos de intentar desentrañar el sentido profundo de la obra y buscar en su experiencia alguna forma de revelación o transfiguración –lo que Heidegger denominó *aletheia*⁴⁵, o una gadameriana *fusión de horizontes*–, se contenta con su consumo hedonista. Sin que quepa aquí profundizar en ello, esta es una forma de consumo de la obra favorecida por la industria del *entretenimiento*, cuyos objetivos de lucro exigen de una producción continua que, del lado del productor, no deja lugar a una verdadera calidad artística –lo que suele argumentarse como respuesta al gusto del consumidor, cargando en la cuenta de este la ramplonería de las creaciones– y, del lado del espectador, no reclama sino la mirada superficial que sólo busca un momento de distracción. Así ocurre ante la pantalla del televisor, en el turismo de masas, o en algunas publicaciones de arquitectura, en que el objeto arquitectónico queda reducido a una imagen plana de la que destacan antes los brillantes tonos del papel *couché* que las cualidades verdaderamente arquitectónicas de la obra: “many are the postmodern buildings that seem to have been designed for photography, where alone they flash into brilliant existence and actuality with all the phosphorescence of the high-tech orchestra on CD”⁴⁶.

El nexo entre *kitsch* y repetición permite enlazar el concepto gadameriano de *kitsch* con la idea de clasicismo⁴⁷: si la forma clásica, dado lo limitado de las virtualidades de los sistemas formales clasicistas, de su espacio de formas posibles, queda, tras un desarrollo relativamente breve, abocada a la repetición, el destino del clasicismo es el *kitsch* en cuanto redundancia sin novedad que, del lado del sujeto, deriva en una experiencia de mero reconocimiento acrítico y pasivo, en el disfrute narcisista de confirmación de lo ya sabido. Además, la unidad clásica, imagen de un mundo reconciliado y sin tensiones⁴⁸, solo puede ser percibida por el sujeto postmoderno como mentira consolatoria, alivio de la angustia padecida ante el mundo del presente⁴⁹, triste respuesta a la nostalgia del orden perdido. La unidad clásica, en cuanto regularidad, orden, armonía, no puede dar lugar hoy más que a un disfrute *kitsch*⁵⁰.

El *kitsch*, en cuanto modo de recepción y actitud ante la obra de arte y, al final, ante la existencia, está lejos de ser una forma menguada pero inocua de disfrute del objeto. No se trata ya de que, como afirma Giesz, los estados de ánimo *kitsch* “ya están podados, acortados, es decir son estados de ánimo diminutivos que se buscan o se encuentran en lo cursi”⁵¹, sino de que el pseudoarte refuerza los aspectos más insidiosos de la cultura del presente, como pueden ser el consumo hedonista como fin en sí mismo –el “consumo del consumo”, en la expresión de Jameson⁵²–, la aceptación acrítica de la naturaleza espectacular –en sentido debordiano– de la esfera pública contemporánea, o de la componente narcisista del trabajo en la era de la economía de gestión⁵³. Si Moles califica de “arte de la felicidad” al *kitsch*, esta felicidad no puede ser otra que el tibio sucedáneo que puede alcanzarse por tales medios. Lo estético adquiere aquí, como tantas otras veces, relevancia ética: las actitudes *kitsch*⁵⁴, favorecidas por la industria de la cultura, bloquean el camino hacia posturas críticas –no obstante, como muestra Moles en su obra, ni siquiera el *kitsch* es una realidad unívoca, y contiene también su propio momento positivo.

El feísmo/disonancia parece ser el modo de conjurar la amenaza del *kitsch*: en el nivel más inmediato, niega al espectador, con su violencia y aspereza, la tentación del disfrute autocomplaciente de la obra sin tensiones, engañosamente optimista en su pretendido retorno imposible al orden de la unidad clásica. Constituye, además, una estrategia formal que amplía exponencialmente el espacio de formas posibles, con lo que elude la repetición que aboca al consumo *kitsch* de la obra, y posibilita la creación de nuevas formas –novedades

46. “Son muchos los edificios postmodernos que parecen diseñados para su fotografía, donde irrumpen en una existencia y actualidad brillante con toda la fosforescencia de la orquesta high-tech en CD”. Jameson, *Postmodernism*, p. 99.

47. La noción de clasicismo en Gadamer, sin embargo, no tiene ninguna relación con la empleada aquí.

48. Cf. Adorno, *Teoría estética*, pássim.

49. La cuestión de la angustia del hombre moderno ha sido abordada por numerosos autores contemporáneos, desde Heidegger en *El ser y el tiempo* (cf. HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Méjico, FCE, 2010), hasta Paolo Virno en su *Gramática de la multitud* (cf. VIRNO, Paolo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Colihue, 2003), pasando por el mismo Jameson en su *Postmodernism*.

50. “La insatisfacción con cualquier variante del clasicismo se debe a que [...] cuanto más se parece su propia estructura (debido a su coherencia) a una estructura lógica, tanto más claramente la diferencia de esta logicidad respecto de la que impera fuera se convierte en parodia de esta; cuanto más racional es la obra de acuerdo con su constitución formal, tanto más estúpida de acuerdo con la medida de la razón en la realidad”. Adorno, *Teoría estética*, pp. 162-163.

51. Giesz, *Fenomenología*, p. 62.

52. Cf. Jameson, *Postmodernism*, p. 276.

53. Cf. Virno, Gramática: el trabajo contemporáneo ya no es producción de materia, objetos o servicios, sino reproducción del espectáculo. Acerca del componente narcisista del trabajo en la nueva economía, cf. por ejemplo LASCH, Christopher, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Nueva York, Norton & Company, 1991.

54. Giesz habla, más aún, de una personalidad *kitsch*, del hombre *kitsch*, al que dedica el último capítulo de su obra. Cf. Giesz, *Fenomenología*, pp. 77-85.

55. Cf. MARTÍNEZ, Francisco José, *Próspero en el laberinto. Las dos caras del barroco*, Madrid, Dickinson, 2014, p. 19.

56. Cf. Tafuri, Manfredo, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Cambridge, The MIT Press, 1976, p. 86.

que, de no verse respaldadas por una profundidad de contenido, no bastan por sí solas para impedir el disfrute *kitsch*; al contrario, hay un goce *kitsch* de lo nuevo por lo nuevo, como demuestra la industria de la cultura. Pero, a un nivel más esencial, el montaje o *collage*, polo extremo del feísmo/disonancia y ruptura definitiva con la unidad del clasicismo, propone una lectura cualitativamente más enriquecedora que la de la mirada superficial y distraída del *kitsch*, en virtud del dispositivo de remisiones semánticas desencadenado por su carácter alegórico: la adyacencia entre fragmentos dispara las referencias mutuas entre ellos, en un mecanismo favorecido por la crisis postmoderna de la referencialidad. La obra deviene por ello cuasi-inagotable, admitiendo siempre nuevas lecturas e interpretaciones, y eludiendo así, en su profundidad cuasi-ilimitada –aunque sea de naturaleza alegórico-verbal– la experiencia *kitsch* de redundancia en lo conocido. Un dispositivo alegórico que, ante la imposibilidad de volver a la infinitud del símbolo, sólo actuante en sociedades jóvenes y unitarias, es un sustituto nada desdeñable de este, “quizá lo único accesible para nosotros, barrocos modernos”⁵⁵. Este feísmo –entendido como obra con un carácter alegórico derivado de su composición en forma de montaje– tiene, en definitiva, la capacidad de recuperar la experiencia de la obra de arte o de arquitectura como transfiguración del ser.

(No obstante, también el concepto de feísmo es ambigüo: para Tafuri, el arte de la vanguardia moderna no pretendió sino educar al ojo en la fealdad de la nueva urbe industrial⁵⁶, buscando la aceptación de la nueva estructura productiva. Aquí, el feísmo pierde su carácter emancipador, y sirve al condicionamiento interesado de la sensibilidad).

Feísmo / Clasicismo / Alegoría / Kitsch / Collage

BIBLIOGRAFÍA:

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Akal Ed., Madrid, 2011.

BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos Ed., Madrid, 1992.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra Ed., Madrid, 1994.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Lumen Ed., Barcelona, 1985.

EISENMAN, Peter. *The Houses of Memory. The Texts of Analogy*. En EISENMAN, Peter: *Eisenman Inside-Out*, Yale University Press Ed., New Haven, 2004.

FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Xarait Ed., Madrid, 1983.

FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Ed., Madrid, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós Ed., Barcelona, 1991.

GIESZ, Ludwig. *Fenomenología del kitsch*. Tusquets Ed., Barcelona, 1973.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Verso Ed., Londres, 1991.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel Ed., Barcelona, 2008.

MOLES, Abraham. *El kitsch. El arte de la felicidad*. Paidós Ed., Barcelona, 1990.

ROVIRA, Teresa. *Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier*. Edicions UPC Ed., Barcelona, 1999.

SCHILLER, Friedrich. *Calias, o sobre la belleza*. En Schiller, F. *Escritos sobre estética*, Tecnos Ed., Madrid, 1991.