

Tecnologías alegóricas: el arte de la interpolación

Es bien conocido el episodio en el que Kasimir Malevich diseña sus propias exequias a partir de algunas de sus obras, entre las que destaca el célebre *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, pintado hacia 1913 y reutilizado “funerariamente” en 1935. Sin embargo, ese desplazamiento de los términos de una obra concebida como una síntesis extrema de los conceptos formales de la pintura, y que reaparece transfigurada en un elemento ritual, no deja de contener un radiante contrasentido para la Historia del Arte. Su eco resuena casi estridente para cualquier comprensión cabal de lo que había acontecido hasta entonces. Convertir en un emblema de la propia muerte lo que llegó a ser el cierre categorial de las formas pictóricas y de toda la gramática de una tradición puesta del revés en las vanguardias, alteraba algún órgano vital del arte moderno. Aquel fundido en negro, tan cinematográfico en cierto modo, clausuraba el umbral de una historia del arte, dejando atrás el imperio de las formas puras, y franqueaba la entrada a la alegoría superpuesta a los restos simbólicos de unas obras que, a pesar de completas y cerradas en sí mismas, cambiaban su significado en función de un contexto en plena transformación. De esa manera, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* se alegoriza paradójicamente cuando se convierte en símbolo del funeral que dispone el propio artista para sí mismo. En la capilla ardiente, el cuerpo sin vida de Kasimir Malevich compartía el espacio con las obras colgadas en la sala, dispuestas en una pequeña retrospectiva. De manera que, así como la forma artística se hace símbolo en relación a la presencia-ausencia del artista cadáver, el evento y su rastro documental se hacen alegoría para la historia. La pretensión simbólica

deviene alegoría en un proceso que se inscribe en el archivo iconográfico de la historia, al suplantar el lugar que hubieran ocupado las imágenes religiosas, aquéllas que también perdieron sus poderes simbólicos. Visto hoy, un cuadro anclado al radiador de un coche fúnebre, que pretende sugerir las esencias de la nada o la disolución en la muerte, transita involuntariamente entre lo irónico y lo solemne.

Lo que se escenificaba en aquel evento, ritualizado desde la capilla fúnebre hasta el féretro suprematista, era un sacrilegio en el orden de lo que se podía esperar de la batalla mitológica entre alegorías y símbolos. Parece así comprensible que en 1993 Txomin Badiola utilizara en una de sus exposiciones una serie de imágenes fotográficas del caso Malevich, acompañando su propuesta con un sólido discurso teórico que invocaba aquel evento y reutilizaba su potencial alegórico¹. En su caso, esta cita histórica adquiriría, como es bien sabido, una doble capacidad referencial al remitir a su trabajo de revisión teórica y práctica del despliegue del cuadrado negro en la obra de Jorge Oteiza². Una tarea en la que él y otros artistas del contexto vasco tendrían un importante papel y que situaba sus discursos en una lúcida actualización de lo que quizá pueda ser tematizado bajo el signo de lo alegórico. Otro tanto podría decirse, sin salir de ese contexto, de la obra de Juan Luis Moraza. Además de las citas iconográficas a Malevich que contienen algunos de sus trabajos, su obra despliega las consecuencias conceptuales y estéticas de una conciencia sobre el *software*³ simbólico-alegórico asociado al valor de uso de los objetos, incluso si éstos son productos de la historia del arte. La materialidad de origen escultórico se vuelve así “medio” a través de su reutilización alegórica en el campo artístico, en el que remite a las raíces culturales de la

1 *Txomin Badiola*. Catálogo de la exposición en la Galería Soledad Lorenzo, 9 marzo-10 abril, 1993. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1993.

2 Sobre este vínculo, véase: Txomin Badiola. “Oteiza propósito experimental”. En: *Oteiza. Propósito experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.

3 De hecho, Moraza utilizará la metáfora del *software* en alguno de sus proyectos. Es el caso de *Software*, en la Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona, 2010.

relación entre arte y poder⁴. Como otros acontecimientos que confirmaban el origen premonitorio de aquel entierro, tales síntomas delatan la *devoración* de la alegoría sobre el símbolo.

Sin duda, el desmantelamiento de las relaciones de trascendencia que habían sostenido su función simbólica ya se verificaría en numerosos textos dentro de la tradición filosófica del romanticismo alemán. Sin embargo, las dos figuras, alegoría y símbolo, resultan indisolubles en tanto que una se proyecta sobre la otra. Sometidos a su historicidad los modelos explicativos desplazan su significado hasta encabalgarse en una lógica sucesoria. En este encuentro entre las prácticas artísticas y la “literatura”, ya sea teórica o poética, la alegoría consigue compilar las capas de significación de sus usos conceptuales, su tradición inmemorial y los retornos historiográficos que la convierten en un mecanismo archivante y nemónico⁵. La confusión entre su práctica, su teoría y su devenir historiográfico, por tanto, se filtra en la estructura que la convierte en un artefacto cultural. De la preeminencia de los nombres o la escritura sobre las imágenes⁶, o el uso de éstas como signos

4 De modo más explícito, y ante la imagen del *Cuadrado negro*, Moraza escribe: “Las alegorías de la Ley muestran su copioso repertorio de signos vacíos que se acabará convirtiendo en recurrente como repertorio del arte moderno, desde Rodchenko o Malevitch a MacKollum... La abstracción geométrica, el conceptualismo, el minimalismo, se ofrecen como cortes epistemológicos contra las inercias de los hábitos perceptivos y representacionales, pero habrán supuesto, además, la implantación y el desarrollo de aquellas versiones habituales en el barroco de signos vacíos como alegorías de la ley”. Juan Luis Moraza. *Ornamento y ley. Procesos de temporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC, 2007, pp. 103-104.

5 Como ha sugerido Alberto Santamaría: “La alegoría, en este sentido, tiene también un carácter de *archivo cultural* capaz de activar y reactivar sentidos”. Alberto Santamaría. “Alegoría”. En: Rosa Benítez y Claudia Supelano (eds.) *Tipos móviles. Materiales de arte y estética 5*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2011, p. 25. Esta idea podría sumarse al alcance del mecanismo alegórico que aquí tratamos de mostrar, alcanzando las fértiles reflexiones contemporáneas sobre el archivo bajo esta perspectiva.

6 Sobre ello es célebre el pasaje de Arthur Schopenhauer que, leído en nuestro contexto y con leves anotaciones, bien podría haber vaticinado los destinos del conceptual lingüístico: “Una alegoría es una obra de arte que significa algo distinto de lo que representa. Pero lo intuitivo, y por lo tanto también la idea, se expresa asimismo de forma inmediata y perfecta, y no necesita la mediación de otra cosa que la aluda. Lo que de ese modo es aludido y representado

escriturales⁷, a la preeminencia de las “signaturas” o las etiquetas significantes en la estructura archivística de muchas obras, se sigue una lógica que explicaría un buen número de poéticas contemporáneas. Un sistema basado por momentos en el anacronismo como fórmula de una ironía que finalmente consigue ser más sincrónica de lo que lo habían sido nunca los símbolos eternos. Una lógica sucesoria en la que Walter Benjamin dará un paso fundamental en 1926 al decantar la balanza del lado de la alegoría en la comprensión de lo contemporáneo. Y no por casualidad su incursión en el problema de la alegoría, que se despliega en torno al drama barroco en forma de ensayo histórico, apunta implícitamente al mundo contemporáneo, encriptando así una profecía anacrónica que explica el funcionamiento de las imágenes en nuestro tiempo⁸.

Esta arritmia retórica alcanza pronto un estatuto que se sustancia en la proyección de los retornos. La alegoría mostrará así su potencial recursivo cuando la necesidad de explicar la pluralidad de las prácticas artísticas tras la Segunda Guerra Mundial dé lugar a la aplicación de algunos modelos teóricos que se mostraban eficaces a la hora de dar cuenta del nuevo devenir de esas imágenes cuya producción escapa del control exclusivo de los artistas. Esta necesidad de recon-

por otra cosa, porque él mismo no puede ser trasladado a la intuición, es siempre un concepto. Por eso a través de la alegoría se ha de designar siempre un concepto y, por consiguiente, el espíritu del espectador debe ser conducido desde la representación intuitiva que se le ofrece a otra totalmente distinta, abstracta y no intuitiva, que se halla totalmente fuera de la obra de arte: así pues, el cuadro o la estatua han de hacer lo mismo que hace la escritura, solo que con mucha mayor perfección”. Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación* I. Madrid: Trotta, 2004, p. 292, § 50.

7 Sobre ello podemos rastrear numerosas asociaciones inscritas en la propia tradición filosófica en torno a la alegoría. El propio Benjamin revisará críticamente la idea de Schopenhauer de la reducción de las imágenes alegóricas a puro nominalismo. Walter Benjamin. “El origen del *trauerspiel* alemán”. En: *Obras*. Libro I, vol. 1. Madrid: Abada, 2010, pp. 378-379.

8 Como ha señalado Peter Bürger, invocando los testimonios de Asja Lacs y del propio autor: “Benjamin ha desarrollado, como sabemos, el concepto [de alegoría] para la literatura barroca; se puede afirmar, sin embargo, que su objeto más apropiado es la obra de vanguardia. Dicho de otra manera: la experiencia de Benjamin en el contacto con las obras de vanguardia es lo que le permite tanto el desarrollo de la categoría como su aplicación a la literatura del barroco, pero no al contrario”. Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997, p. 130.

figuración asumía tanto los traumas históricos sufridos en la mundialización de la guerra y el terror, como los nuevos recursos de difusión masiva de las imágenes. Walter Benjamin se convirtió, sin duda, en uno de los mejores proveedores de esos modelos y, entre sus muchas intuiciones, la revisión del concepto de “alegoría” en la cultura occidental se reveló como un dispositivo que ahora permitía un hilo de continuidad con las propuestas más radicales de la llamada “neovanguardia”, ya en los años 60 y 70. Cuando los autores norteamericanos que más literalmente usaron el término hablaban del arte posmoderno lo hacían trazando unos antecedentes que propiciaban un salto entre los contemporáneos de Benjamin –dadá y productivismo–, y las nuevas propuestas englobadas bajo las etiquetas de “minimalismo”, “arte de concepto” o “arte pop”.

Sin duda, la gran aportación de la historiografía anglosajona, con una especial incidencia en algunas universidades norteamericanas, ha sido afrontar el reto de esas “aplicaciones teóricas”. Al igual que el *software* informático, las “aplicaciones” benjaminianas se someten a un contraste con las prácticas que viene ayudado por la labor de los propios artistas. La operación llevada a cabo por algunos de los más influyentes teóricos del arte entre finales de los 70 y principios de los 80, ha vuelto la mirada a las primeras décadas del siglo XX, pero ha pretendido también establecer una secuencia de continuidad no exenta de matices prescriptivos en relación a la necesidad de recuperar una parte el proyecto vanguardista. Se trataba de armar el discurso artístico de todo su potencial crítico contra la institución de un arte moderno sancionado en los principales museos internacionales y volver a contar aquella historia en relación al nuevo escenario de los medios de masas. Esta reutilización del concepto de alegoría en términos de “impulso” o “procedimiento”⁹ fundamenta hoy también nuestra recepción de aquel momento histórico.

9 Dos de los textos más emblemáticos e influyentes que aplican el concepto de “alegoría” a las prácticas artísticas contemporáneas son: Craig Owens. “El impulso alegórico”, de 1980 [traducido en: Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, p. 203 y ss.]; y Benjamin Buchloh, “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, de 1982 [traducido en: Benjamin Buchloh. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004, p. 87 y ss.]

La caracterización de la posmodernidad como imperio de la alegoría, asociada a otros eslóganes epocales como el de la “era neobarroca”, se ha convertido así en un tópico de la teoría y la historiografía del arte contemporáneo. Hasta la prosa de los textos parece volverse melancólica y acaba por identificarse con las figuras de ese tarot alegórico. Pero esa caracterización asumida crea su propia impronta sobre la concepción que con la distancia asumimos del periodo, de modo que sería casi imposible escapar de su influjo o sortear el léxico que ha conformado, tanto nuestra imagen del inmediato pasado, como las consecuencias que hemos extraído de él. Así pues, la alegoría retorna en calidad de dispositivo teórico enlazando dos momentos distanciados en el tiempo y aludiéndonos de nuevo en el presente. Esta voluntad de retorno (otro concepto articulador de la teoría del arte contemporáneo) somete a las prácticas a una tensión permanente con la institución de la propia radicalidad del arte moderno. Hasta tal punto es así, que la tentativa de aplicabilidad del concepto vendrá integrada en el complejo de ideas que configura una “neovanguardia”¹⁰ como retorno, defendida por la historiografía norteamericana, no sin ciertas oposiciones. En efecto, la flexibilidad de los modelos explicativos y una menor ortodoxia permitía extralimitarse con los textos de algunos autores, en el intento de construir un proyecto crítico que en Europa se encontraba con las empalizadas académicas y los cotos territoriales del discurso epigonal. El trasplante de estas categorías al contexto norteamericano, junto con las herencias postestructuralistas y psicoanalíticas, o la distancia en el Reino Unido con la llamada “filosofía continental”, marcarían una mutación del sentido de tales términos y una secuencia receptiva que describe la dispersión y reinterpretación de problemas nacidos en el contexto europeo.

10 Sobre ello puede interpretarse la compilación más importante de los ensayos de Benjamin Buchloh como una completa teoría de la neovanguardia construida a partir de episodios autónomos diseminados por su larga trayectoria ensayística. Al respecto es significativo el título de su libro, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge /Londres: The MIT Press, 2000. Del mismo modo, podría entenderse la síntesis de las teorías de estos autores propuesta, publicada en 1996 por Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, 2001.



Juan Muñoz. *Balcón a tres*, 1984

A pesar de tales mutaciones, es más que plausible la aplicación de la alegoría a un estadio cultural proclive a los metatextos y a la exterioridad de los significados, a la conciencia sobre el errático sentido de las cosas, apenas inducido por la yuxtaposición, a veces azarosa, de puros fragmentos. Ese espíritu, sin duda, se parece a la estructura alegórica descrita por Benjamin para la formación del *trauerspiel*. Cuando los autores que abordan el tema se esfuerzan en ilustrarse con la figura de la ruina o la calavera, motivos convocados por Benjamin, nos anuncian en realidad el mecanismo del suplemento. Sobre ello, sobre la condición aproximativa del sentido alegórico y su margen de arbitrariedad en el uso de los significantes, Bürger ha escrito:

La inclusión de nuevos sucesos similares, como la eliminación de algunos de los que se narran, no producirían cambios esenciales. Cabría pensar, incluso, en una transposición. Lo decisivo no son los sucesos en su singularidad, sino el principio de construcción que está en la base de la serie de acontecimientos¹¹.

Si traducimos el esquema descrito por los textos contemporáneos sobre la alegoría como el que acabamos de citar a una operación formalizada, quizá la más próxima fuera la “interpolación”. En diversos ámbitos científicos y técnicos el diseño de una función matemática que permita completar información próxima a la obtenida según muestreos o selecciones parciales se denomina de ese modo. Una operación que se ha hecho habitual en numerosos dispositivos para el procesado de información. La reducción que aquí proponemos a este mecanismo científico-técnico podría sugerir que la expansión tecnológica y el imperio de la alegoría serían procesos culturalmente análogos. Si esa asociación puede sustentar un vínculo entre lo tecnológico y el predominio de la alegoría, también lo hace con la concepción de una tecnología alegórica de nuestra cultura. Así, las imágenes digitales pueden ser completadas mediante interpolación –un sistema en algunos programas de retoque digital, que permite hallar una media entre la información visual disponible y que completa los píxeles faltantes en una imagen de baja resolución–. Frente a las especulaciones onto-

11 Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Óp. cit., p. 145.



Lothar Baumgarten. Burlington Northern Railroad. Chicago Regional Transportation Authority, Chicago, Illinois, 1989



Lothar Baumgarten. Missouri Pacific System. Lewis and Clark Viaduct. Kansas City, Jackson County, Missouri, 1989

lógicas sobre el principio de realidad fotográfica, sobre su condición testimonial de su referencia a un “afuera” de la imagen, o las aún más estériles perplejidades entre lo analógico y lo digital, el fenómeno de la interpolación confirma que la única certidumbre es su estructura de montaje que finalmente explica su pragmática y su papel político en la era de su distribución masiva. La función según la que operan estos sistemas tecnológicos es similar a la que propicia que la alegoría proyecte la completud de los fragmentos desde una perspectiva poética, política o hermenéutica. Esa interpolación, especulativa o algorítmica, sostiene el hegeliano “demorarse en lo diverso”¹², atribuido a la metáfora y desplegable a la alegoría, que hace posible una lectura cultural del fenómeno de “pensar alegóricamente”.

En efecto, las figuras de la calavera o de la ruina evocan el impacto testimonial de la huella, de lo que ha quedado tras la desaparición y la amnesia. Por ello, la figura no puede componerse sin los fragmentos (aunque éstos puedan ser intercambiables), para lo cual se hará necesaria otra familia de teorías que se han mantenido en paralelo en las últimas décadas. El rastro de lo que ya no está, del “esto ha sido” de Barthes al abordar el tema de la fotografía; el concepto de “índex” en la tradición semiótica; o la idea de “literalidad” según los herederos del formalismo; el conjunto de estos conceptos establece un espacio teórico complementario y, por sorprendente que parezca, disgregado en diversos textos que parecen haber discurrido ignorándose entre sí, ajenos a su necesaria y hoy casi obvia interdependencia. Desde el punto de vista historiográfico esta complementariedad de las principales aportaciones del pensamiento sobre el arte del siglo XX no ha sido todavía mostrada en su coherencia interna. Esos conceptos que dan cuenta de la ruptura de los principios de la representación artística comparten, a pesar de los aparentes anta-

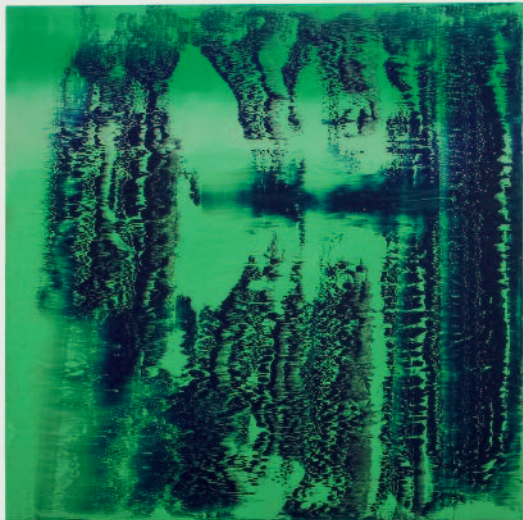
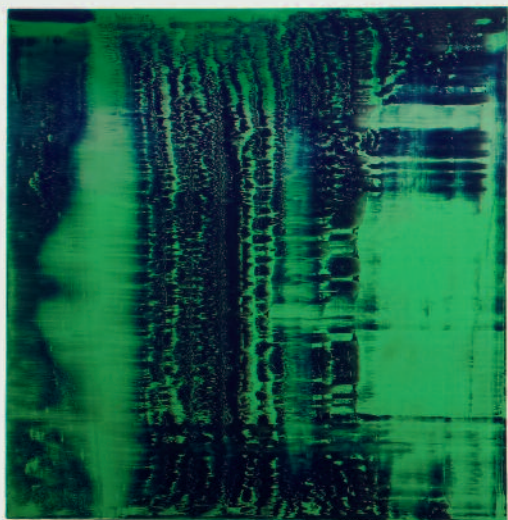
12 La expresión “demorarse en lo diverso” [*bei Verschiednem zu verweilen*], que aquí utilizamos, se recoge en la traducción y edición de G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 298. Sobre la relación entre símbolo y metáfora en Hegel, véase: Domingo Hernández, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 33-61.

gonismos ideológicos, una referencia a la “inmediatez” de las nuevas estrategias. En ellas lo que se muestra es presentado sin mediación aparente o habiendo declinado los sistemas por los que se representa bajo un a priori codificado en los límites disciplinares del arte. Quizá no en balde la “inmediatez” contenga en su raíz el campo semántico fundacional de todos estos constructos teóricos, el concepto de “medio”, imprescindible en el contexto de la comunicación de masas y sobre el que recaen todos los prefijos.

Podría objetarse que el fenómeno de afirmar esa condición neta y sin mediaciones de los objetos artísticos o de las imágenes técnicas estaría paradójicamente contrapuesto al ejercicio de la alegoría, basada en un suplemento de significación más allá de lo obvio o de la literalidad. Sin embargo, es justamente en la opacidad de lo inmediato, de las cosas o las imágenes netas, en la obtusa tenacidad de su “estar ahí”, donde la alegoría comparece para dotar de sentidos plurales y, a veces contradictorios, a lo que de suyo no demanda esa aportación¹³. El encuentro entre el artificio alegórico y los materiales inertes en los que se instala será el problema dialéctico sobre el que pivota buena parte de la praxis artística contemporánea y la producción teórica que emana de ella. Baste tomar la misma Historia del Arte como uno de esos materiales para integrar la herencia de muchos apropiacionismos o las reactivaciones de una “crítica institucional”. De tal manera que no podría entenderse sin una apropiada síntesis en la que las teorías de lo alegórico son en realidad actualizadas en virtud del nuevo estatuto factual de los registros técnicos y en la que, en su constitución ideológica, el montaje de los hechos será el núcleo alegórico por excelencia. Un núcleo, por cierto, que se realiza en toda su potencia productiva dentro de la comunicación de masas, hasta desplazar al arte al papel de metadiscurso medial o al de una “autoconciencia de los medios”¹⁴.

13 Ejemplar en esta cuestión es la aporía en torno al mensaje fotográfico que Roland Barthes enunciaba en sus ensayos semióticos de los años 60 y 70, la idea de que tal mensaje carece de código, o las especulaciones sobre la paradoja documental que tanta literatura teórica han producido.

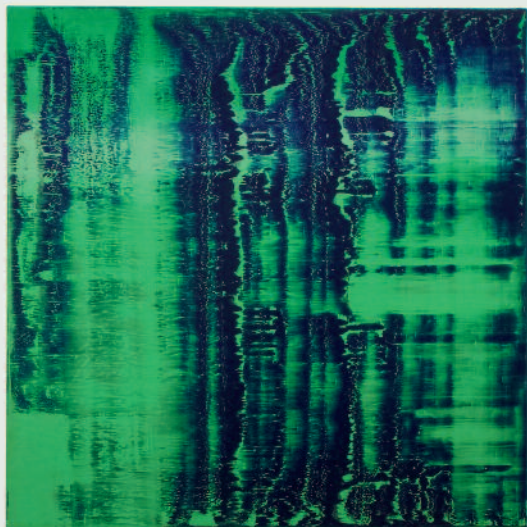
14 Hemos defendido esta hipótesis en: Víctor del Río. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada, 2010.



Gerhard Richter. *Green-Blue*, 1993

La expansión de los imaginarios, atravesada por el mito de una objetividad técnica o de una presencia sin mediaciones, establece así un a priori receptivo que sería el campo de reflexión de algunos de los proyectos más lúcidos de las vanguardias históricas como el productivismo soviético, del que Benjamin tomara buena nota al trasladar las cuestiones del arte y su nuevo estatus alegórico al plano de la “reproductibilidad” o a la cuestión de la “producción”. En los textos escritos hacia 1934, como “El autor como productor”¹⁵, el asunto pasaba así a convertirse en el posicionamiento político de las imágenes y los discursos, toda vez que la orfandad de los hechos registrados por las cámaras y de los fragmentos heredados de los naufragios culturales no podía ser sino tendenciosa. La cuestión de la “tendencia”, o de su análogo, el sentido alegórico, se ubicaba así en el primerísimo plano de una refundación crítica de las prácticas del arte. Para ello, a los procedimientos alegóricos gestionados sobre el medio les corres-

15 Walter Benjamin. *Obras*. Libro II, vol. 2. Madrid: Abada, 2009, p. 297 y ss.



ponde otra estrategia necesaria, el montaje, que dota de sentido estos nuevos modos de hacer. Los soportes del vídeo y la fotografía, o las reducciones objetuales e incluso la vieja iconografía pictórica se trasladan así a un juego de montaje, en el que las relaciones ya no se establecen más allá de la pantalla imaginaria y de la yuxtaposición de los fragmentos. Y es en esa yuxtaposición, por momentos tan arbitraria como significativa a la manera del “azar objetivo” de los surrealistas, donde el sentido de los discursos se reconstruye de forma alegórica, dando por perdida la fe en la unidad del concepto y su representación.

La plasticidad de la alegoría como fórmula conceptual abarca innumerables fenómenos y es ella misma plural en sus manifestaciones¹⁶. Su influjo se percibe en infinidad de casos que enraízan con las vanguardias desde Malevich, como hemos visto, hasta Duchamp, y que continúan activos al conectarse con las

16 José Luis Brea. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1991.

experiencias posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En ese poder transicional, el lugar que ocupa el momento alegórico del arte contemporáneo enlaza la rehabilitación neovanguardista de los años 60 y 70, que recibe la cobertura de un importante aparato crítico, y los destinos posmediales descritos a partir de la década de los 90. Aun cuando la reflexión sobre lo “posmedia” ha surgido con posterioridad a las teorías alegóricas, su implantación, como tratamos de mostrar, requería del entramado y los espacios liberados en esa correspondencia entre una alegoría que se comporta tecnológicamente sobre los materiales culturales, modelándolos según su capacidad de interpolación y desplazamiento semántico, y una tecnología que, en tanto que “medio” macluhaniano, se comportaba alegóricamente en un manejo horizontal de la información, al modo de un archivo global. En esa correspondencia, los dispositivos conceptuales que implantaban artistas como Marcel Broodthaers, James Coleman, Jeff Wall o Dan Graham han servido¹⁷ para establecer una reflexión sobre la condición posmedia, actualizando sus estrategias como modificaciones del sentido del concepto mismo de “medio”. Mientras tanto, buen número de los artistas que trabajaban en los 60 y 70 sobre bases conceptuales se verían implicados en el desarrollo de nuevas estrategias en los 80 y 90, que extrajeron consecuencias de los principales problemas planteados en aquel ejercicio de comprensión de una cultura y una economía global, que funcionan con más dosis de alegoría que sus propias obras. El calado de aquellas propuestas poco tiene que ver con la imagen de frivolidad que se ha ofrecido de la década de los 80 o los estériles debates sobre la legitimidad de la pintura. En el *gap* teórico-práctico de la alegoría y en su poder migratorio en el tiempo, quizá sea necesario repensar el momento histórico que fijó sus clichés y comprobar que su trasfondo es aún más profundo y estructural de lo que imaginábamos.

VÍCTOR DEL RÍO

17 Los textos fundamentales de Krauss sobre la cuestión “posmedia” toman en efecto a Broodthaers y Coleman como ejemplos de artistas que reinterpretan el medio. Véase: Rosalind Krauss. “A voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames&Hudson, 1999; y Rosalind Krauss. “And Then Turn Away?: An Essay on James Coleman”. *October*, n.º 81, verano de 1997.