



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La postmodernidad como dominante cultural y fenómeno sociológico: las propuestas estéticas contemporáneas

Anna Mauri Luján



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
Facultad de Bellas Artes

Departamento de PROCESOS DE LA EXPRESION PLASTICA.

LA POSTMODERNIDAD COMO DOMINANTE CULTURAL Y FENOMENO SOCD.
LAS PROPUESTAS ESTETICAS CONTEMPORANEAS.

Tesis presentada para obtener el título de Doctora.

Director:

Autora:

Fernando Hernández

Anna Mauri Luján



BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0700945605

2. DEFINICION DEL TERMINO POR OPOSICION.

En el capítulo 1 hemos estudiado el término "postmodernismo" desde un enfoque en cierto modo etimológico, indagando sobre el origen de su existencia, sus usos y acepciones y el devenir de su historia en las ciencias ideográficas, desde su génesis hasta su instauración en los distintos ámbitos disciplinares.

En cambio, en este capítulo se trata de seguir construyendo una imagen conceptual para el término "postmodernismo" pero ya no desde él mismo sino desde la perspectiva de otros términos que están involucrados en dicha imagen. Podemos establecer dos tipos de oposiciones, desde la diacronía y desde la sincronía.

Desde la diacronía estudiaremos la interrelación con los términos vanguardia y modernismo. Cualquier enunciado sobre el postmodernismo incluye, implícita o explícitamente, estos dos conceptos. Para poder dibujar un posible triángulo con los tres términos-conceptos, es necesario conocer la situación de todos ellos, conocer lo que significa uno respecto a los otros. Se trata de una tarea de corte casi arqueológico, en la que se espera evaluar el sentido y la identidad de este nuevo término.

Desde la sincronía haremos una comparación con el término "tardomodernismo", que ha sido utilizado para denominar una propuesta coetánea a la denominada por el "postmodernismo" pero opuesta a ella.

2.0. POSTMODERNISMO, MODERNISMO Y VANGUARDIA.

2.0.1. ¿Modernismo versus vanguardia?

La génesis del término postmodernismo es inseparable de la revisión de otros dos términos: modernismo y vanguardia. Del primero, por cuestiones etimológicas ya argumentadas, y del segundo, por contigüidad histórica. En este capítulo vamos a intentar definir éstos, ver qué papel tienen en la definición del término "postmodernismo" y hasta qué punto podemos establecer un corte analítico suficientemente justificado entre ellos, tal como sugiere A.Huyssen (1981) que se haga.

Huyssen considera que vanguardia¹ (o vanguardismo) y modernismo son más bien concepciones antagónicas, a pesar de ser ambas "expresiones artísticas representativas de la sensibilidad de la modernidad" (:144) Y que "las diferencias estéticas y políticas de conjunto son demasiado significativas para ser ignoradas" (:144), pero como veremos más adelante en su propia argumentación, no está tan claro que esta dicotomía sea productiva y eficaz para comprender la problemática del arte del s.XX.

Seguramente intentar distinguir estos dos términos es absurdo en la medida en que la mayoría de autores los han utilizado indistintamente para referirse al panorama artístico occidental de la primera mitad del siglo XX, extendiéndose el eco de su acepción a los períodos inmediatamente anterior y posterior a aquél. Por otro lado, tampoco hay consenso entre los autores que pretenden diferenciar estos dos términos. Pero incluso los que defienden una diferenciación analítica, como Huyssen, difícilmente pueden después mantenerla en la práctica.

E.Subirats(1984) apunta - como respuesta virtual a Huyssen - que "la historia del arte moderno en general ha estado presidida hasta hace muy poco por una construcción global, totalizadora y perfectamente cerrada en torno a una evolución simple y lógica" (:47). Pero desde la perspectiva de finales del siglo XIX constituida por la estética nietzscheana, la realidad aparece como fragmentaria, híbrida, ambigua: los cortes "quirúrgicos" no tienen demasiado sentido.

Coincido con L.Ferry (1990) en que la fórmula "arte moderno" "es tan vaga que pierde casi toda significación y no puede dejar de sorprender que sea tan unánimemente utilizada por los críticos más expertos y los filósofos más sutiles." (:260) Ferry entiende la vanguardia como un aspecto del modernismo más fácilmente aislable y analizable que éste.

¹ Hay que señalar que Huyssen, al igual que Bürger en su "Teoría de la Vanguardia", reduce la aplicación del término "vanguardia" a Dadá, el primer surrealismo y la vanguardia rusa postrevolucionaria. Huyssen defiende este argumento dentro de la tradición del pensamiento estético alemán del s.XX desde Brecht y Benjamin a Adorno.(1984:244, nota 21) Su misma idea de vanguardia se basa también en la de Bürger, pero a diferencia de éste, da al modernismo una entidad propia al equipararlo antagónicamente a aquélla; lo entiende como una postura más conservadora, calificándolo de "culto" o relacionándolo con el "arte culto":

"(...) los diversos modernismos de este siglo han mantenido o bien restablecido otras versiones del arte culto".(1984:207)

A lo largo de este capítulo, voy a intentar argumentar que una diferenciación sólida entre ambos términos - vanguardia y modernismo - se hace insostenible y que el término "vanguardia"² se revela como más eficaz que el término "modernismo" para comprender el estado de la situación en el que surge el término "postmodernismo". Este, en consecuencia, aparece como equívoco y poco acertado.

2.0.2. Vanguardia: génesis del término.

A comienzos del s.XIX, el teórico de la guerra Carl Von Clausewitz definió la vanguardia en su tratado "Vom Kriege" como una fuerza de choque cuya tarea primordial consistía en la destrucción instantánea del enemigo. (Subirats,1984:83)

La primera utilización de la palabra vanguardia en un sentido figurado para designar a la vez movimientos radicales en el campo del arte y de la política, aparece en el contexto cientifista y progresista de una filosofía de la historia: la de Saint-Simon (1820): "El orden en que habrían de marchar las clases sería los artistas a la cabeza, luego los sabios y los industriales solamente después de estas dos primeras clases...en la gran empresa cuyo objetivo es el establecimiento del sistema de bien público." El concepto de vanguardia aparece así ligado desde el principio a una fuerte responsabilidad social, que veremos reflejada más adelante sobre todo en la interpretación de P.Bürger(1974).

Subirats(1984:83) aporta una variación sobre la versión anterior: a mediados del s. XIX, el término "vanguardia" pasa al ámbito artístico con el uso metafórico de su significado estratégico y militar, por parte de un grupo de poetas franceses. "Son también conocidos los comentarios sarcásticos que Baudelaire escribió en su diario al constatar con sorpresa el intercambio de signos lingüísticos entre el ejército y la literatura"(Subirats:83) Sea como fuere, lo verdaderamente significativo es este intercambio, que da cuenta del carácter combativo y rompedor del que se iban a alimentar algunos sectores artísticos desde entonces.

² En el contexto de esta investigación, el término "vanguardia" irá adaptándose a distintas acepciones que iremos explicitando.

Las vanguardias no se llaman a ellas mismas escuelas sino movimientos, para librarse de las connotaciones de academia y estatismo ligadas a éstas (R.Poggioli, 1962). La primera vanguardia estética digna de este nombre es, según Ferry(1990), la de los "Incoherentes" (1882-1889), con una ideología elitista y colegial a la vez, un sentido del humor dirigido contra el burgués y una clara conciencia de la diferenciación entre la vida bohemia y la del "filisteo". Su culto a la juventud y a la libertad se trasluce en su identificación del reuma y del matrimonio como los principales enemigos de un "incoherente". El nombre elegido para el grupo es muy poco casual, si tenemos en cuenta que uno de los conceptos que entran en crisis desde finales del s. XIX es el de la razón lógica, coherente³.

La obsesión por la coherencia es uno de los pecados que el postmodernismo ha señalado contra el modernismo y las vanguardias. En este caso, se nos evidencia entre ambos una diferencia: es concretamente la vanguardia la que, fiel al nombre que adoptaron sus antepasados "incoherentes", se rebelará contra la coherencia racionalista que sostiene el proyecto burgués, responsable de la indeseada autonomía del arte⁴. Así pues, no tiene fundamento real la crítica del postmodernismo contra las vanguardias, reprochándoles la adhesión a una coherencia que ellas siempre denunciaron, situándose así contra el proyecto burgués.

Por otro lado, el modernismo muestra aquí una falta de definición de su perfil semántico, al quedar diluido en la heterogeneidad de sus diversos representantes, sin poder destilarse de ellos una actitud significativamente común frente a la "coherencia".

A principios de siglo encontramos la primera tematización de la ideología de la vanguardia estética (Ferry, 1990:262) que se relaciona - según la terminología de Ferry, que más adelante presentaré (apartado 2.0.5.2. de este mismo subcapítulo) - con su vertiente hiperindividualista nietzscheana. Se trata del libro de W.Kandinsky "De lo espiritual en el arte y en la pintura en particular"(1910). Ferry(1990:262-265) distingue tres grandes rasgos - elitismo, historicismo y expresión de la pura vida interior - en la propuesta de Kandinsky, y es a partir de ellos que he organizado este breve análisis, en el que ya podemos detectar algunas de las paradojas de la teoría de la vanguardia

³ A.Wellmer(1985) ha dedicado un ensayo a la "triple crítica concéntrica" de la razón.

⁴ El concepto de autonomía del arte es estudiado en el subcapítulo 3.1.

con las que nos iremos encontrando a lo largo de este capítulo:

A. Elitismo. Pervive la imagen romántica del artista como genio sometido a la soledad y la incompreensión, paralelamente a la exaltación del individualismo. La imagen del genio creador se irá transformando en las vanguardias con personajes como Duchamp. Se da aquí una paradoja entre el alto sentido de responsabilidad social y la distancia levantada entre la vanguardia y el grupo social con el que se supone que ésta se ha comprometido. La figura del artista de vanguardia tiene, en este sentido, rasgos parecidos al Cristo Redentor, cerca y lejos a la vez de su "pueblo", al que debe redimir de sus pecados.

B. Historicismo. Se muestra una creencia inquebrantable en el progreso, argumentada a partir del discurso de la ciencia. Si hasta entonces la originalidad estaba ligada en un sentido sincrónico a la subjetividad individual del artista, ahora también lo está al concepto de historicidad: la originalidad se ha de dar en el seno diacrónico de la historia del arte, donde se debe innovar para adquirir el derecho de ser recordado. Un precedente en el plano institucional es el culto a la cronología que ya presidía la organización del museo, creado él mismo bajo el signo de la temporalidad ligada a la Revolución Francesa.

Kandinsky afirma, en una carta enviada a su amigo Schönberg en 1911: "la disonancia pictórica y musical de hoy no es otra que la consonancia de mañana". Es como si ellos estuvieran inventando un destino, por otro lado inevitable. Hay algo de platónico en esta visión que desvela a la historia como un destino de necesidad insaciable e infinita de lo nuevo: si la disonancia de hoy es la consonancia de mañana, esto quiere decir que aquéllo por lo que está luchando ahora el artista de vanguardia es lo que mañana será una convención caduca a la que habrá que sustituir de nuevo. El arte se ve así ligado a la idea de una revolución continua. En otro orden de cosas, evolución - como cambio indefinidamente progresivo hacia el futuro - y revolución - como dinámica de cambios súbitos y radicales - están mutuamente implicadas en esta interpretación de la historia de Occidente.

C. Expresión de la pura vida interior, del individualismo genial. Este tema alimenta, según Ferry, la principal justificación teórica del abandono de la figuración en pintura y de la tonalidad en música. Si es necesario dejar de imitar la naturaleza, es para poder expresar la subjetividad, la cual, paradójicamente, ha de ser el punto de encuentro entre los hombres. En la abstracción el artista del s.XX encuentra el

lenguaje universal para expresar su "verdadera" identidad. La raíz de la abstracción dará lugar a un doble tallo, que se relaciona con las dos vertientes de la estética nietzscheana que analizaremos más adelante.

Es con Kant, nos recuerda Ferry, que aparece la reflexión como una nueva figura de la subjetividad. Es en la teoría del juicio del gusto, entendido como juicio reflexionante, que esta nueva representación del sujeto toma cuerpo. El objeto bello suscita pensar en el "sentido común", en el acuerdo de las sensibilidades, sin pasar por la mónada teológica. Hay que recurrir a la intersubjetividad. Hemos entrado en el universo moderno, el de la laicidad.

Personalmente, pienso que este tercer aspecto no es tan privativo del propio concepto de vanguardia como de un cambio de lenguaje que ha sido adoptado indistintamente por ésta y por otras manifestaciones artísticas de la modernidad, con sentidos distintos en cada caso.

Después de este breve recorrido por la génesis y la primera acepción del término "vanguardia" en el ámbito de la estética, vamos a analizar ahora dos casos distintos en que se ha establecido una diferencia hipotética entre los términos "vanguardia" y "modernismo" los cuales, como ya hemos dicho, aparecen en la práctica como ambiguamente intercambiables.

2.0.3. Vanguardia y modernismo. Dos análisis de una diferencia: P.Bürger y F.R.Karl.

Una diferenciación entre ambos términos, dado que solo sería teórica, puede quedar justificada en el caso de que sirva para matizar actitudes distintas dentro del arte y para crear instrumentos conceptuales eficaces a la hora de analizar otros momentos de la historia, como el llamado postmodernismo, en el caso que nos ocupa. En este apartado veremos dos posturas contrapuestas: la diferenciación de Bürger(1974), que nos lleva a una definición de vanguardia muy útil para el propósito de esta investigación; y como contrapunto, la diferenciación de F.R.Karl(1985)⁵.

⁵ He elegido a F.R.Karl como contrapunto de Bürger porque él mismo se sirve de una crítica al trabajo de éste para definir su propia propuesta(:3-4), la cual incluye una diferenciación explícita entre los términos vanguardia y modernismo, lo que no es muy frecuente.

La diferenciación de Bürger queda implícita en su teoría de la vanguardia, pero la influencia que ha tenido en la teoría del arte justifica aquí su análisis.

Para Bürger, la vanguardia es un término con sentido propio en la medida en que se materializa en "un fenómeno delimitado por la historia" (:118, nota 9). El no construye una teoría en abstracto, sino desde una premisa metodológica de doble dirección: a partir de la realidad de ciertos movimientos artísticos del primer cuarto de siglo, Bürger encuentra una determinación común en todos ellos, a partir de la cual concreta qué movimientos o aspectos de éstos responden a ella. A continuación reproduzco un párrafo en el que se ve claramente esta metodología de trabajo y que nos adelanta además la esencia de su "teoría de la vanguardia":

"El concepto de los movimientos históricos de vanguardia que aquí aplicamos se ha obtenido a partir del dadaísmo y del primer surrealismo, pero se refiere en la misma medida a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre. Lo que tienen en común estos movimientos, aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una **ruptura con la tradición**. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente **contra la institución arte**, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa. Esto se aplica también al futurismo italiano y al expresionismo alemán, con algunas restricciones que podrían descubrirse mediante investigaciones concretas.

Por lo que toca al cubismo, éste no ha perseguido el mismo propósito, pero cuestionó el sistema de representación de la perspectiva central vigente en la pintura desde el Renacimiento. En esta medida, puede considerarse entre los movimientos históricos de vanguardia, aunque no comparta su **tendencia fundamental hacia la superación del arte en la praxis vital.**" (:54, nota 4)

F.R.Karl (1985) critica la supuestamente implícita diferenciación de Bürger entre modernismo y vanguardia:

" El punto de vista de Bürger es que el modernismo y la vanguardia son fenómenos separados. El modernismo

se dió como un ataque contra el lenguaje tradicional y las técnicas de escritura, el llamado movimiento estético; mientras que la vanguardia intenta socavar y cambiar "el comercio institucionalizado con el arte". El modernismo, subraya, tiene que ver con las estrategias lingüísticas; la vanguardia está implicada en el conflicto histórico y el cambio, yendo más allá del modernismo.

(...) Pero si observamos que desde finales del s. XIX el arte ha devenido casi puramente proceso, si citamos la proliferación de manifiestos que asaltan las formas sociales tradicionales de todo tipo, si consideramos las estrategias lingüísticas como poseedoras de formas y papeles sociales, entonces las distinciones de Bürger se debilitan, incluso se colapsan.

Una falla importante en su argumento es su rechazo del inconsciente como parte del modernismo y su uso del lenguaje como "estilístico" más que como poseedor de un contenido social y político. Los lenguajes del modernismo son frecuentemente sus vanguardias sociales. **Es imposible, como pretende Bürger, hablar de la conciencia como independiente del lenguaje,** a menos que uno se plante firmemente en el terreno antimodernista de Lukács. De cualquier modo, Bürger comparte sutilmente la creencia de los neo-marxistas de que a los modernistas les gustaría salvar el mundo a través del estilo, cuando, de hecho, su sentido del estilo existe por sí mismo, independiente de la revolución cultural. Una vez que vemos el arte como proceso, como historia, no como compensatorio o revolucionario, **el modernismo y la vanguardia se mezclan**" (:3-4, nota *)

Esta divergencia de resultados responde a una metodología de enfoque no menos divergente.

Bürger está teorizando pegado a la historia. El no habla de modernismo como un fenómeno histórico comparable y alternativo a las vanguardias históricas. Apenas utiliza significativamente este término en su teoría de la vanguardia. Lo que Karl ha interpretado como modernismo en el discurso de Bürger es lo que éste llama el arte burgués. Este mismo reconoce que su obra "corresponde a una perspectiva histórica del problema: el punto de vista posterior a los acontecimientos de mayo de 1968 y al fracaso de los movimientos estudiantiles de los primeros años

setenta", (...)"perspectiva compartida al menos por toda Europa Occidental". (p.169)

Karl, en cambio, rehúsa un concepto histórico de vanguardia, privativo de algunos grupos históricos concretos de principios de siglo y prefiere diluirlo en un factor común a toda la historia occidental:

"la vanguardia difiere del modernismo sólo en el sentido de que cambia muy rápidamente. Es, como R. Poggioli nos muestra, dinámica y romántica, mientras que el modernismo, como cualquier desarrollo a largo plazo, es un movimiento relativamente estático, más clásico, el cual ingiere a la vanguardia y le da duración, tal como era." (...) "en todos los tiempos de la historia de la cultura ha habido una vanguardia que estuvo al frente de lo que fue considerado moderno en ese estadio histórico" (p.xvii)

Lo que hace Karl es convertir ambos conceptos en categorías ahistóricas, que nos describen una dinámica cultural cíclica que se repite formalmente más allá de sus contenidos concretos. Pero por otro lado, reivindica para el lenguaje del modernismo un rol social que, por el contexto de su discurso parece concretarse en su función "incremental" de la cultura:

"La cultura es incremental, no susceptible de desarrollo o progresiva; y encontrar estos incrementos precisos es el reto del historiador cultural" (xviii)

Karl parece identificar el modernismo con la "institución arte" de Bürger, eliminando de esta expresión toda connotación crítica. El modernismo no ofrece cambios de perspectiva sobre el mundo sino cambios de estrategias lingüísticas, las cuales poseen dentro de sí el potencial regenerador necesario para que la cultura occidental siga autoabasteciéndose - "lo moderno y el modernismo se caracterizan por sus lenguajes" (xi) -. El concepto de modernismo y de vanguardia se diferencian en su distribución de papeles pero se mezclan en su objetivo común de abastecer a la cultura con nuevos "incrementos".

En cambio, para Bürger es fundamental señalar cuál fue el objetivo de un cierto sector artístico en un momento concreto de la historia occidental.

Karl diferencia ambos conceptos desde la perspectiva de lo que él llama modernismo: la dinámica incremental de los

lenguajes; mientras que Bürger lo hace desde lo que él llama vanguardia: la autocrítica del arte en la sociedad burguesa. Es por todo ello que la convergencia se hace imposible.

Esta confrontación rebasa la particularidad de sus autores para plantear un dilema metodológico de base: ¿Vamos a estudiar el postmodernismo como un fenómeno categorial homologable a ciertos modelos que se repiten a lo largo de la cultura occidental, o desde su contexto histórico concreto? ¿Desde su forma o desde su contenido consciente? Este es el dilema que planea sobre todo mi estudio, un dilema que está presente en las ciencias sociales desde E. Durkheim (1894): ¿cómo organizar la realidad, desde la teoría o desde la historia? En el siguiente apartado me decanto por una lectura analítica del postmodernismo desde la historia, apoyándome en la hipótesis de Bürger sobre la "historicidad de las categorías estéticas" (:51).

2.0.4. Bürger: La vanguardia como modo de conocimiento.

En esta reconstrucción del término "postmodernismo", vamos a hacer prevalecer el acercamiento histórico de Bürger, aceptando su hipótesis sobre "la historicidad de las categorías estéticas" (:51) Bürger defiende la validez de historizar la teoría estética, en el sentido de "investigar la relación entre el desarrollo de los objetos [artísticos] y las categorías de una ciencia [la teoría estética]." (:52) Para definir los límites de esta estrategia, aplicada a los objetos artísticos, Bürger recurre a Marx (sin fecha:25) y su afirmación de "que las propias categorías abstraídas, a pesar de su validez - que deriva precisamente de su abstracción - para cualquier época, son, sin embargo, el producto de relaciones históricas y poseen su plena validez sólo para esas relaciones y dentro de ellas". Así, Bürger defiende que

"la conexión que Marx puso de relieve entre el conocimiento de la validez general de una teoría y el efectivo despliegue histórico de los objetos a los que esta categoría se aplica, vale también para las objetivaciones artísticas. También aquí la diferenciación de los ámbitos de los objetos es la condición de posibilidad de un conocimiento adecuado de los objetos" (:54)

Bürger aplica su hipótesis a dos aspectos de la vanguardia: su desinterés por el valor del estilo y su radicalización del concepto formalista de "extrañamiento" como procedimiento artístico en el principio de "shock".

Vamos a desarrollar, por ejemplo, la aplicación al primer aspecto, para ver el tipo de razonamiento al que da lugar.

"Evidentemente, el medio artístico [Bürger se refiere aquí al lenguaje artístico] es la categoría general para la descripción de las obras de arte. Pero los procedimientos particulares [individuales] sólo pueden ser "conocidos" como medio artístico desde los movimientos históricos de vanguardia. Únicamente en los movimientos históricos de vanguardia se hace disponible como medio la totalidad del medio artístico. Hasta ese momento del desarrollo del arte, la aplicación del medio artístico estaba limitada por el estilo de la época (...). Un rasgo característico de los movimientos históricos de vanguardia consiste, precisamente, en que no han desarrollado ningún estilo ; no hay un estilo dadaísta ni un estilo surrealista. Estos movimientos han acabado más bien con la posibilidad de un estilo de la época, ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas. Sólo la disponibilidad universal hace general la categoría de medio artístico" (:56)

Los medios artísticos se convierten en tales en la medida en que la categoría de contenido va a menos: desde mediados del s.XIX predomina la forma sobre el contenido en las artes plásticas (Bürger:59) La vanguardia histórica aprovechó esta conciencia de los medios artísticos en su intento de intervenir en la sociedad y desdeñó la noción de "representación" artística "para un arte que sería menos reflexión que intervención material y fuerza organizadora". (Eagleton, 1985) Las vanguardias trasladan el centro de gravedad de la problemática artística desde el estilo al "uso" del lenguaje del arte para un fin.

Esta observación de Bürger sobre el estilo choca de frente con la crítica que el postmodernismo hace de las vanguardias, recriminándoles precisamente lo contrario: el carácter normativo de su lenguaje. Al igual que en la crítica postmodernista a la coherencia, nos encontramos con un problema de perspectiva y contextualización.

Por un lado, no hay que olvidar el campo restringido al que Bürger aplica el término "vanguardia". Así, sus ejemplos - surrealismo y dadaísmo - no están elegidos al azar, sino que son referentes concretos de su significante "vanguardia". Ello significa que sus observaciones, como ya dijimos antes, se cumplen para ciertos movimientos artísticos de un modo especialmente rotundo, mientras que aplicarlo a otros puede dar lugar a confusiones, si no se hacen las aclaraciones necesarias.

Por otro lado, como ya mencionamos anteriormente, Oelkers(1987:203) ha hecho notar que "las discusiones políticas en torno a los conceptos rara vez toman en consideración las necesidades analíticas de explicitación" y el debate sobre el postmodernismo no es una excepción.

Desde un tercer enfoque, esta misma observación nos proporciona una pista importante sobre los antecedentes de la propuesta antiestilística del postmodernismo. Bürger tiene razón a nivel teórico, si aceptamos que la noción de estilo ha perdido su sentido en nuestra cultura, como ya anunciaba Hegel(1835, vol.I:276-282) al describir como uno de los síntomas del "fin del arte romántico" la pérdida del estilo como coagulante simbólico de un grupo social. Pero a nivel fáctico, como el mismo Bürger explica más adelante, las neovanguardias de los años 50 y 60 han estilizado las formas de la vanguardia, despojándolas de su razón de ser, de aquel nexo interior con la realidad social que les había servido de horizonte.

Así, lo que Bürger nos plantea va más allá de una descripción "etic" de los contenidos de las vanguardias. Nos las está presentando como un punto de mira para entender la situación anterior del arte, a la vez que como resultado y respuesta a ésta. Así, Bürger no se rige por la idea de un progreso lineal del desarrollo sino por la del carácter contradictorio del proceso histórico:

"el desarrollo histórico debe ser captado tanto respecto a la sociedad en su totalidad como respecto a ámbitos parciales, sólo como resultado de los desarrollos llenos de contradicciones de categorías" (:58)

La vanguardia no es "un paso más", sino un estado de reacción de determinado sector artístico frente a una situación anterior que puede ser definida y contestada gracias a la consolidación conceptual de esa "anterioridad". Bürger entiende la vanguardia como un modo de conocimiento del pasado:

(...) "únicamente la vanguardia permite reconocer determinadas categorías generales de la obra de arte en su generalidad, (...) desde la vanguardia pueden ser conceptualizados los estadios precedentes en el desarrollo del fenómeno arte en la sociedad burguesa, pero no al contrario, (...)" (:57)

Esta perspectiva de análisis puede también ser aplicada al estudio del postmodernismo. Y de hecho, esto es lo que vamos a intentar hacer aquí.

Hemos aprovechado el tratamiento del problema de la diferenciación entre vanguardia y modernismo para puntualizar una serie de consideraciones metodológicas que, de ahora en adelante, vamos a tener en cuenta en esta investigación. Pero completamos ahora esta "hipotética" diferenciación entre vanguardia y modernismo a un nivel más positivo, aunque recordando las limitaciones de tal empresa.

2.0.5. Red de descripciones enunciativas de ambos términos.

Este apartado está basado en la aportación de cuatro autores a esta cuestión. Estos son los factores que todos ellos tienen en común:

- sus observaciones respecto a este tema me han suministrado la materia prima suficiente para tejer esta red de descripciones enunciativas de los términos "vanguardia" y "modernismo" que ahora presento, así como para legitimar mis propias observaciones.
- todos ellos se sitúan frente a la cuestión desde una perspectiva externalista - versus internalista o esencialista -, haciendo hincapié en el contexto socio-cultural y en el trasfondo ideológico.
- todos ellos están interesados en desarrollar modelos de análisis - más o menos sistemáticos - que puedan aplicarse a cualquier fenómeno concreto circunscrito al ámbito del arte, relacionándolo intrínsecamente con la sociedad que lo ha generado.

2.0.5.0. Empecemos este apartado completando el diagnóstico de

P.Bürger sobre las vanguardias, a partir del instrumental teórico aplicado por él a esta manifestación artística concreta.

Bürger (1974) ha creado el concepto **institución arte**, que le sirve como punto de partida para explicar la razón de ser de las vanguardias en relación a otras manifestaciones artísticas. Esta expresión hace referencia "tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras."(:62). En el caso de la vanguardia, reinaba la estética de la autonomía. **La conformación histórica de la institución arte, muy unida a la de la autonomía del arte, corre paralela a la lucha de la burguesía por la emancipación.** A ello contribuyen los estudios integrados a las teorías estéticas de Kant(1790) y Schiller(1795), que parten del supuesto de una completa diferenciación del arte como esfera separada de la praxis vital. Todo lo más hacia finales del s.XVIII, la institución arte está completamente formada.

Habermas (1972:190) plantea la misma circunstancia en otros términos:

"El arte sólo se establece como autónomo en la medida en que, con el surgimiento de la sociedad burguesa, el sistema económico y el político se desligan del cultural, y las imágenes tradicionales del mundo, infiltradas por la ideología básica del intercambio justo, separan a las artes del contexto de las prácticas rituales"

Podemos decir, pues, que ambos conceptos - institución arte y autonomía del arte - aparecen ligados igualmente a la historia emancipatoria de la burguesía, dándose sentido mutuamente: el arte se hace autónomo en la medida en que se forma la institución arte y viceversa.

En segundo lugar, Bürger aplica el concepto marxista de **autocrítica** al arte:

"(...)la condición previa de la autocrítica es la completa diferenciación de la formación social, o de los subsistemas sociales que son objeto de la crítica"(:63)

Se ha de construir, pues, la historia del subsistema social del arte, que no tiene porqué ser simultáneo al resto de los subsistemas de la sociedad burguesa, aunque ello nos haga ver a ésta como síntesis de la asimetría en el desarrollo de aquéllos.

Para construir la historia del subsistema artístico, sólo la distinción entre la institución arte (que funciona según el principio de autonomía) y el contenido de las obras concretas nos permitirá "comprender la historia del arte en la sociedad burguesa como historia de la superación de la divergencia entre la institución y el contenido." (:65)

"Por motivos relacionados con el desarrollo de la burguesía desde su conquista del poder político [finales del s.XVIII], tiende a desaparecer la tensión entre marcos institucionales y contenidos de las obras particulares en la segunda mitad del s.XIX." (:70)

El realismo - al servicio de la autocomprensión del burgués, en un ámbito separado de la praxis vital - y el esteticismo - donde incluso la temática pierde importancia a favor de una concentración siempre intensa de los productores de arte sobre el medio mismo - son dos momentos distintos en este proceso: en el primero esta autonomía ha alcanzado a la institución arte mientras que los contenidos siguen ligados al ámbito social; en el segundo, la autonomía ha alcanzado también los contenidos de las obras.

"Sólo en el momento en que los contenidos pierden su carácter político y el arte desea simplemente su arte, se hace posible la autocrítica del subsistema social artístico. Este estadio se alcanza a final del s.XIX con el esteticismo." (:69)

"[El arte] se convierte por sí mismo en un problema desde el momento en que excluye todo lo "ajeno al arte". La coincidencia de institución y contenido descubre la pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad burguesa y provoca con ello la autocrítica del arte." (:70)

La completa diferenciación del subsistema en las artes plásticas con el esteticismo, precedido por el "art pour l'art" en la literatura (Th.Gautier), puede interpretarse en relación con la característica tendencia de la sociedad burguesa hacia la progresiva diferenciación del trabajo. La producción individual

del subsistema arte, totalmente diferenciado, tiende a evitar cualquier función social convirtiendo a los artistas en especialistas. Ello conlleva una disminución de la experiencia:

"las experiencias que el especialista obtiene en su ámbito parcial ya no vuelven a aplicarse a la praxis vital" (:80) "la ruptura con la sociedad (la sociedad del imperialismo) constituye el núcleo de la obra del esteticismo. Esta es la razón del reiterado intento de Adorno por salvar el esteticismo" (:81)⁶

Sólo cuando el arte alcanza el estado de la autocrítica, a partir de la conciencia esteticista de la institución arte, es posible la "comprensión objetiva" de épocas anteriores en el desarrollo artístico" (:62) y es con la vanguardia, concretamente con el dadaísmo⁷, con el que el subsistema artístico occidental verifica esta autocrítica y alcanza ese estadio de ataque a la institución arte. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, "descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social" (:62) así como "la consiguiente diferenciación simultánea de un ámbito especial del saber (el ámbito de la estética)⁸ como principio del desarrollo del arte en la sociedad burguesa" (:63)⁹

⁶ Vemos aquí la identidad implícita entre modernismo y esteticismo que Bürger atribuye a Adorno.

⁷ El planteamiento de Duchamp, personaje clave del espíritu dadaísta, es el principal motor del cambio de perspectiva acaecido en el arte occidental en la segunda década de nuestro siglo. Este cambio fundamental consiste en salir del ámbito autónomo en el que se movía la dicotomía figuración-abstracción para situarse en un círculo concéntrico mayor donde la discusión de la estructura interna del objeto artístico es sustituido por la de la relación de éste con la institución arte (Ver apartado 0.6.0.2) El énfasis del debate artístico pasa del ámbito de la producción al de la recepción.

⁸ A partir de esta consideración histórica desarrollo en el apartado 4.1.1.0 la siguiente hipótesis: el postmodernismo genera objetos metaculturales para la representación de la postmodernidad.

⁹ Podríamos quizás interpretar en este sentido la relación que Hegel(1830) observa entre algo parecido a lo que Bürger(1974:60-61) llama "comprensión objetiva" (expresión que toma de Marx (sin fecha:26)) de épocas anteriores y el uso instrumental de esta "comprensión" por parte del artista.

2.0.5.0.1. Recapitulación.

Hemos visto cómo en Bürger el término "vanguardia" no se define en oposición a "modernismo", sino a partir de otros conceptos. No necesita de esta diferenciación para desarrollar su teoría de la vanguardia. El término modernismo no tiene ningún papel en su argumentación¹⁰, pero su interpretación de la vanguardia, como vimos antes, nos abre **vías de investigación para abordar el postmodernismo**. Vamos a apuntar aquí temas que se desarrollarán más adelante:

A. El postmodernismo sigue enfrentado a la institución arte pero desde su total integración dentro de ella. Ha sustituido la revolución vanguardista por la subversión. No pretende acabar con la institución arte - que, por el momento, es su único medio de expresión -, sino perpetuarse en la autocrítica infinita, convertida en su esencia¹¹.

B. La institución arte se ha ido modelando en torno al concepto de "espectáculo", hasta el punto que el reto del arte actual es inventar estrategias para trascender la forma - significativa por sí sola - de aquél. Paralelamente, Derrida (1979) afirma - refiriéndose a la pedagogía - que lo realmente subversivo no reside en los contenidos sino en el lenguaje, en este caso, en el del arte como espectáculo, así como también en el del marketing: el sentido implícito del mismo mercado del arte y de los resortes de presentación de sus productos tiene más presencia que cualquier idea individual que pueda albergar cualquier obra de arte:

" La deconstrucción de una institución pedagógica y todo lo que implica. Lo que esta institución no puede soportar es que nadie se entremeta en el lenguaje... Puede aguantar con más facilidad las clases de "contenido" ideológico en apariencia más revolucionario, mientras que ese contenido no toque las fronteras del lenguaje y todos los contratos jurídico-políticos que garantiza" (:94-5).

¹⁰ Bürger sólo habla de modernismo cuando introduce el concepto de "nuevo" en Adorno.

¹¹ Ver apartado 4.1.1.0.

C. La promiscuidad de los géneros artísticos y los estilos, en otro tiempo estrategia innovadora de la vanguardia, no afecta críticamente a la institución porque el grado fáctico de autonomía del arte es tan alto que toda variación interna en el discurso artístico queda eclipsada por la forma espectáculo que la institución le hace adoptar.

D. El postmodernismo podría interpretarse como un nuevo grado de comprensión de las manifestaciones artísticas. Si la vanguardia inauguraba, según Bürger, el estadio de autocrítica del arte burgués, el postmodernismo se repliega sobre la reflexión más que sobre la propuesta vanguardista de "intervención material y fuerza organizadora", repitiendo las palabras de Eagleton (1985). Un repliegue que se nos aparece como forzoso - si vemos el contexto de la industria cultural en el que el arte culto se encuentra varado - y teñido a menudo de superficialidad, en una posición de filtrado con dicho contexto que nos recuerda la ambigua relación del Pop con la cultura de masas emergente en los años 60. Las categorías estéticas propuestas por el postmodernismo - como el "meta-arte" - no pueden separarse del contexto del que han surgido, de su "historicidad".

2.0.5.1. Tras el repaso al instrumental teórico de Bürger, las observaciones esquemáticas de Andreas Huyssen (1981,1984) cobran profundidad y solidez. Como hemos visto, Huyssen defiende "las diferencias estéticas y políticas de conjunto" entre modernismo y vanguardia, y lo hace con estos argumentos que he extraído de sus ensayos, y en los que se adivina la herencia de Bürger:

2.0.5.1.0. Diferencias estéticas:

La vanguardia es negativista respecto al arte - antiestética y autodestructiva -, mientras el modernismo es reconstructivo - su antitradicionalismo es sutilmente tradicional¹²

El vanguardismo europeo de las tres primeras décadas se relaciona con las siguientes propuestas:

¹² Matei Calinescu (1977) trata esta diferenciación (:140) así como consideraciones interesantes en torno al postmodernismo, especialmente pp.132-143.

A. Subversión de -la autonomía del arte y su artificial separación de la vida, promovida por el esteticismo.

-la institucionalización del "arte culto" por parte de la sociedad burguesa del s. XIX, que intenta imponer el fetichismo de las mercancías.

B. Ataque descomprometido a la tradición, la narración y la memoria. En este sentido, Huyssen se pregunta si este ataque "no es sólo la otra cara de la notoria frase de Henry Ford: "la historia es un absurdo". (citado por Huyssen(1981:157) Y si ambas no contribuyen igualmente a la destrucción del concepto de historia¹³.

Tres años más tarde, Huyssen(1984) lanza una cuestión muy sugerente al respecto:

"Una cuestión crucial para mí es hasta qué punto el modernismo y la vanguardia, como formas de una cultura de oposición estuvieron, no obstante, conceptual y prácticamente ligados a la modernización capitalista y/o al vanguardismo comunista, el hermano gemelo de aquella modernización." (:195)¹⁴

En el modernismo, a diferencia de las vanguardias, el arte y la literatura conservan su autonomía tradicional decimonónica, definida por primera vez por Kant(1790) y Schiller(1795) a finales del s.XVIII. La misión es salvaguardar la pureza del arte culto, frente a la cultura de masas provocada por la urbanización, la masificación y la modernización tecnológica¹⁵.

¹³ Este tema es desarrollado en el subcapítulo 3.0.

¹⁴ En esta reflexión se adivina la polémica con el neoconservador D.Bell(1976), quien interpreta la vanguardia como instrumento del proyecto capitalista. Huyssen se pregunta aquí sobre la pertinencia de tal interpretación, que resuelve en una supuesta ambigüedad de la actitud vanguardista, "más consciente en Europa que en Estados Unidos" de la "cooptación con la industria de la cultura".

¹⁵ En este punto, Huyssen matiza que "el modernismo nunca fue un fenómeno monolítico, y en él hubo tanto la euforia modernizadora del futurismo, el constructivismo y la "Neue Sachlichkeit" [Nueva Objetividad] como algunas de las críticas

No se desafía la institución arte, sino más bien al contrario. Para T.W.Adorno y C.Greenberg, la relación de oposición entre el arte culto y la cultura de masas era uno de los pilares del dogma modernista¹⁶.

En el modernismo, el arte aparece ligado "a la construcción de la forma y el significado (con todo lo enajenado o ambiguo, desplazado o irresoluble que tal significado pueda resultar)" (Huyssen, 1984:206) Encontramos en Subirats (1984) una argumentación semejante:

"(...) el racionalismo estético moderno (.) ha ido adoptando de manera progresiva un lenguaje hermético, tan consistente desde un punto de vista gramatical, como opaco y mudo frente a los contenidos culturales de nuestro presente crítico" (:20)

2.0.5.1.1. Diferencias políticas:

El origen del arte de vanguardia está en la ebullición política y social de los años 10 y 20. La vanguardia histórica se inclina hacia la izquierda mientras que el modernismo lo hace hacia la derecha.

Los objetivos políticos de la vanguardia - que nunca llegaron a consumarse - fueron:

- La ruptura de las cadenas políticas, sociales y estéticas, con el fin de desprenderse de las formas de dominación tradicionales.
- Liberar las energías reprimidas e integrar el arte en la vida cotidiana.
- Hacer saltar las reificaciones culturales.

Huyssen (1984) se refiere con esta distinción a "los movimientos modernistas y vanguardistas que se iniciaron en París

más rigurosas a la modernización en sus diversas formas modernas de "anticapitalismo romántico"(1984:198) Esta matización descalifica, a mi juicio, el posible rigor de su diferenciación entre modernismo y vanguardia en lo que se refiere a este aspecto: el futurismo, por ejemplo ¿es vanguardista o modernista? ¿o quizás las dos cosas a la vez?

¹⁶ Huyssen (1984:245, nota 27) facilita bibliografía sobre las teorías de Adorno y Greenberg respecto a este tema.

en las décadas de 1850 y 1860 y que mantuvieron un ethos de progreso cultural y vanguardismo durante los años de 1960" (:236)

Como vemos, a pesar de la advertencia del propio Huyssen del indebido uso indiferenciado de ambos términos, es inevitable incluso para él caer en éste, pues sus líneas de desarrollo están tan entrelazadas que en la práctica es casi imposible no practicar cierta promiscuidad entre ellos. A mi juicio, una cosa es que no podamos agrupar bajo un mismo concepto todas las manifestaciones europeas de principios de siglo, y otra es que nos veamos forzados a crear una dicotomía que no responde tampoco a la compleja realidad, como el mismo Huyssen reconoce con sus continuas matizaciones y excepciones.

Pero lo más interesante de la reflexión de Huyssen, a mi juicio, no es esta comparación entre modernismo y vanguardia, que en sí misma no está excesivamente trabada, sino en cómo relaciona la presencia de ambos términos con contextos culturales concretos: Post-¿modernismo o vanguardismo? Después de esta diferenciación, cabe preguntarse cuándo el término inscrito en "postmodernismo" hace referencia al concepto de vanguardia y cuándo al de modernismo. Para poder contestar a ello, Huyssen (1981) entra en el complicado entramado histórico-geográfico en el que se gestan las distintas acepciones de las palabras: La crítica americana considera idénticos ambos términos, mientras que "desde una perspectiva europea tiene poco sentido agrupar a Thomas Mann junto con Dada, a Proust con André Breton o a Rilke con el constructivismo ruso. Aunque existen solapamientos entre la tradición del vanguardismo y la del modernismo (por ejemplo, el vorticismismo y Ezra Pound, la experimentación lingüística radical y James Joyce, el expresionismo y Gottfried Benn)" (:144).

La razón por la que en EE.UU se identifican ambos términos, según Huyssen (1984:204-205), es porque la vanguardia histórica, nacida en Europa, no tuvo público allí en los años 10, 20 y 30. No hay ejemplos autóctonos. ¿Por qué? El dadaísmo y el surrealismo - basados en la experimentación formal y en la crítica del "arte institucional" - sólo tenían sentido en países en los que el "arte culto" jugaba un papel esencial en la legitimación de la dominación política y social burguesa. EE.UU. estaba construyendo su "arte culto" (Henry James, T.S.Eliot, Faulkner, Hemingway, Pound, Stevens), y no se encontrará en aquella situación hasta los años 60. De este modo, la vanguardia o vanguardismo - concepto relacionado íntimamente con la ideología de las vanguardias históricas europeas, como ya hemos

visto - se convierte en el gran ausente a partir de cuyos presupuestos ha de nacer el modernismo.

A esta proximidad al vanguardismo histórico europeo, subterránea y apenas reconocida, atribuye Huyssen el hecho de que toda la trayectoria del postmodernismo americano esté marcada por una confianza impertérrita de estar en el filo de la historia: EE.UU. vive como innovación, emoción y ruptura el POP, HAPPENING, ARTE CONCEPTUAL, MUSICA EXPERIMENTAL, PERFORMANCE y SURFICTION de los años 60 y 70, mientras que en Europa no puede evitarse una cierta sensación de "dejà vu". Esta confianza en el futuro se manifiesta en dos conceptos relacionados con la interpretación de la historia:

A. La *post-histoire*, que Huyssen califica como una de las manifestaciones más absurdas del postmodernismo" (:149).

B. La *historia como texto*, como historiografía¹⁷, por parte del primer postmodernismo de los años 60. Huyssen(1981) es reacio a esta opción y considera que "si el referente de la historiografía, aquello sobre lo que los historiadores escriben, es eliminado, la historia está ciertamente predispuesta para sufrir "malas interpretaciones"" (:155)¹⁸

Huyssen hace derivar estos dos presupuestos del espíritu vanguardista todavía vigente en los años 60 en EE.UU, mientras que usualmente éstos se consideran una aportación genuina de la revisión postmodernista de los años 80, precisamente frente a la vanguardia. Con éste es ya el tercer caso que encontramos en este capítulo para constatar la falta de memoria que acusan a menudo los autores que difunden el debate del postmodernismo, respecto a la vanguardia.

¹⁷ Para una documentada crítica de la negación de la historia en la crítica literaria contemporánea, Huyssen (1981:nota 25) remite a F.Jameson, "The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act", Ithaca, N.Y., 1981, especialmente el capítulo 1. J.Ballesteros (1989) también aborda esta cuestión en su análisis del postestructuralismo en relación con el modernismo. El habla de "la disolución de la verdad en el texto" (:86).

¹⁸ Ver referencia a la postura de Huyssen frente al conservadurismo en el apartado 3.1.8.1.0.

2.0.5.1.2. Recapitulación.

Ya podemos contestar ahora a la pregunta antes formulada: ¿ Qué presencia tienen el concepto de vanguardia y el de modernismo en el término "postmodernismo"?

Cuando en EE.UU se habla de "post" en los años 60 (Leslie Fiedler), se está atacando el modernismo - el "arte culto" instituido durante la década anterior - utilizando como arma el espíritu vanguardista heredado de la Europa del primer cuarto de siglo.

En cambio, en los años 70, como veremos más adelante, se está hablando de postvanguardismo, pues la esencia implícita en su definición es la superación de esa misma actitud vanguardista heredada de Europa¹⁹

2.0.5.2.LFerry (1990), al igual que Bürger, prefiere centrar su estudio del arte del s.XX en el uso del término "vanguardia", por considerarlo más limitado y concreto. Las vanguardias son una manifestación concreta del modernismo, una posible interpretación y aplicación de éste: **"Haciéndose puramente crítico, el modernismo de las vanguardias se vuelve contra él mismo"**. Pero así como Bürger no lo relaciona con el postmodernismo - denominando "neovanguardias" a las manifestaciones artísticas de la década de los 50 - Ferry identifica explícitamente la crisis de las vanguardias con aquél. Aunque quizás no se haya de dar excesiva importancia a este hecho teniendo en cuenta la fecha de los trabajos: en Europa, en 1974, el término "postmodernismo" no tenía una significación sólida arraigada en la historia del arte. De algún modo, el término "neovanguardias" utilizado por Bürger equivaldría al término "postmodernismo" utilizado por Ferry. Al margen de esta cuestión, vamos a extractar ahora las líneas principales que Ferry resalta del concepto de vanguardia desde su perspectiva particular, que entiende **la historia de la estética como la historia de la subjetividad**²⁰.

Las manifestaciones más expresamente ligadas al concepto de "vanguardia" se basan en el doble movimiento de la estética

¹⁹ El subcapítulo 3.0. puede relacionarse con este intento de superación de la actitud vanguardista, en lo que concierne al concepto de historia.

²⁰ En esta hipótesis se basa su libro "Homo Aestheticus", cuyo subtítulo es "La invención del gusto en la era democrática".

nietzscheana: el hiperrelativismo - o hiperindividualismo - y el hiperrealismo.

Nietzsche es el filósofo de la vanguardia estética en tanto ésta se halla indisolublemente ligada a la figura del "sujeto roto": la muerte de Dios significa la del sujeto absoluto al mismo tiempo que designa la llegada del "sujeto roto", radicalmente abierto a la alteridad del inconsciente e incapaz de cerrarse en sí mismo bajo la ilusión de algún tipo de transparencia de su propia identidad. La estética de Nietzsche reanuda y cristaliza en cierto sentido el proyecto kantiano de dar a lo sensible una autonomía en relación a lo inteligible. Reafirma la legitimación del punto de vista del hombre frente al de lo divino. En su interpretación de lo real como multiplicidad, corte, diferencia, el arte aparece como el único modo de concebir esta realidad, al mismo tiempo que respalda la famosa tesis nietzscheana según la cual "no hay hechos", sino sólo "interpretaciones", puntos de vista singulares. Se impone el individualismo, el subjetivismo, frente a una verdad que ha dejado de significar identidad, adecuación²¹. Nos encontramos de nuevo frente a argumentos que nos son familiares en el debate actual sobre el postmodernismo y que, sin embargo, tienen ya una larga historia. Veamos ahora en qué consiste esta vía nietzscheana de doble sentido planteada por Ferry.

En el hiperindividualismo nietzscheano, la vanguardia encuentra la ideología revolucionaria más extrema, más subjetiva: los valores que glorifica son los de la innovación, la originalidad²², la ruptura con la tradición, resumiendo, los

²¹ Ver nota 1 sobre el concepto de verdad en el subcapítulo 3.1.

²² Hay que aclarar aquí que el término "originalidad" utilizado por Ferry no debe identificarse estrictamente con su acepción romántica del individuo genial "cogito" como creador de las obras de arte, sino que nos remite a la nueva concepción nietzscheana del "sujeto roto" en el que el devenir de la historia prima sobre la identidad del individuo: a la connotación romántica de subjetividad residente en la raíz "original" se suma la de historicidad, relacionando así el término "originalidad" con el de innovación progresista. Ello no priva de que en el discurso autocomprensivo de muchos artistas de vanguardia - sobre todo en el ámbito de la arquitectura -, se siguiera dando el mismo valor al sujeto que a la historia. Este podría considerarse uno de los principales fundamentos de su utopía: creer que el sujeto podía estar "sujeto" a un proyecto histórico, y conservar intacta su voluntad.

valores "neocartesianos" de la "tabula rasa" que Nietzsche paradójicamente puso en la cima cuando pretendía destruirlos: él había utilizado estos argumentos para socavar el proyecto moderno; eran un medio, no un fin.

Algo parecido le ocurrió más tarde a Duchamp, cuando su gesto de convertir el urinario en obra de arte desencadenó reacciones que él no había previsto: la forma "genial" en que llevó a cabo su gesto convirtió al artista en creador supremo por su mera voluntad, mientras que lo que Duchamp había pretendido - según sus propias declaraciones²³ - era atacar los principios de la estética moderna, y entre ellos, el concepto mismo de la autoría del arte basada en la voluntad del sujeto racional²⁴

En el hiperrealismo nietzscheano, la vanguardia se constituye, opuesto a todo barroco, en un "hiperclasicismo": del cubismo al surrealismo, o al suprematismo, es la realidad más real la que se trata de conseguir - de ahí la fascinación de las vanguardias por esas nuevas geometrías que dejan presentir espacios plásticos aún inexplorados y sin embargo "más reales" - diferentes, múltiples, rotos - que los que funda la geometría euclidiana.

Sobre esta doble identidad de la vanguardia, Ferry da un enfoque dialéctico también doble a su condición de existencia como grupo diferenciado de élite:

- A. Su primera condición de existencia es el ámbito de la clase burguesa y la "institución arte".
- B. Su segunda condición de existencia es la idea de "individualidad".

Si la vanguardia es este movimiento por el cual un pequeño grupo, una élite, animada por un proyecto "nuevo", rechaza radicalmente el conformismo ambiental, las ideas recibidas, las herencias de la tradición, entonces el concepto de vanguardia no existiría sin que se dieran estos últimos. Sin la banal inercia cultural no tendría sentido la intención revolucionaria e innovadora de la vanguardia. En la visión elitista propia de las vanguardias, el infierno son los otros: la industria cultural sometida a los imperativos de la rentabilidad capitalista (Marx)

²³ Esta voluntad aparece documentada en una carta que Duchamp escribió a Hans Richter en 1962. Richter, H. (1966): "Dada-Art and Anti-Art". Londres: Thames & Hudson y New York: Mc.Graw-Hill. pp.207-8. Citado por E.Lucie-Smith(1969:278, nota 1 de cap.1).

²⁴ Bürger(1974) trata este aspecto en pp.106-7.

y técnica (Heidegger); los medios de comunicación de masas - que sacralizan el conformismo ecléctico segregado por la economía - y finalmente la misma "masa" que rechaza ser educada, iniciarse en las más altas creaciones de la cultura contemporánea. Pero el destino de esta cultura está ligado al de las vanguardias y éstas viven de la banalidad cotidiana: si no hay banalidad no hay vanguardias²⁵.

Las vanguardias históricas combatían por un producto humano superior que se diferenciara de un producto artístico, fruto caduco del gusto burgués. Esta intención reflejaba su **individualidad y su nuevo sentido de la realidad**, que le había sido dado por los avances de la técnica y la ciencia, los cuales el artista vanguardista había mitificado y espiritualizado a través de su fe ciega en el progreso²⁶. Pero era la misma clase burguesa que había mitificado el objeto de arte gracias a la autonomía de la esfera sensible, que había hecho al objeto de arte autosuficiente, que había creado el aura del arte, casi robándoselo a la religión, convirtiendo a los museos en las nuevas iglesias; era esa misma burguesía la que había hecho posible el desarrollo de las ciencias y la técnica sobre el que se basaba la utopía vanguardista. El proyecto burgués era a la vez el enemigo y la condición de posibilidad de la vanguardia.

2.0.5.2.0. La dialéctica interna de las vanguardias interpretada desde el urinario de Duchamp.

Ferry propone muy acertadamente que es en esta **dialéctica interna de las vanguardias** que habrá que buscar las fuentes de la crisis que hoy les afecta. Quizás esta crisis, apunta Ferry, sobreviene precisamente en el momento en el que la oposición vanguardia-público desaparece, cuando el público burgués deserta de un juego que le deja fuera.

"¿Y si fueran las vanguardias las que, desde principios de siglo, han trabajado secretamente y sin saberlo, en la abolición de toda distinción entre la "alta cultura" y la "subcultura"? ¿El urinario de Duchamp no es el símbolo de esta voluntad de romper

²⁵ Vemos aquí la sombra del concepto de autocrítica de Bürger.

²⁶ Este aspecto es desarrollado más adelante a partir de la aportación de Subirats(1984).

con la banalidad, que se convierte ella misma en banal y banalizante al borrar toda distinción entre obra de arte y objeto técnico?" (:259)

En esta pregunta quedan definidas dos oposiciones fundamentales para entender el entramado conceptual creado por los términos "vanguardia" y "modernismo": "alta cultura"/"subcultura" y objeto artístico/objeto de diseño.

Tanto en una como en la otra, lo que está en juego son los conceptos interdependientes de aura, autonomía del arte y genio, que se derivarían de la vertiente hiperindividualista antes indicada.

Respecto a la vertiente hiperrealista, podemos interpretar el ready-made como una de las posibles consecuencias de la intención del arte de conseguir la realidad más real: paralela a la ilusión hiperrealista de la cuarta dimensión por parte de los cubistas, aparece la recuperación de la tercera dimensión en sí misma, que no es "representada" sino "presentada".

Con su legendario urinario, Duchamp desvela esta situación doblemente paradójica, evidenciando la imposibilidad de una síntesis.

La alta cultura se sirve de un producto manufacturado, de un objeto de diseño anónimo, perteneciente a su vez a la subcultura o cultura de masas, para mostrar su potencia crítica, revolucionaria e innovadora. No se trata de un cambio de planteamiento estrictamente lingüístico, sino jurídico. Lo que en realidad se pone en tela de juicio es la jerarquía de poder de los criterios que hasta ahora gobernaban la institución arte, pero para ello ha hecho falta cometer una herejía: considerar arte a un objeto nunca hasta ahora considerado como tal. He aquí la **primera paradoja**.

Los pilares del arte moderno - el genio creador, la originalidad, la unicidad, la innovación - se tambalean con un gesto a su vez creador, original, único, innovador. Pero ese mismo gesto muestra que el arte de vanguardia no ha conseguido superar la institución arte y la autonomía implícita en ella: el objeto de arte es tal, incluida su capacidad crítica, en la medida en que es acogido por la institución arte, pero es ésta al mismo tiempo la que ahoga su potencial revolucionario al aislarla en un contexto alejado de la praxis vital. He aquí la **segunda paradoja**.

El segmento de discusión entre el arte y la praxis vital de Bürger está dividido en compartimentos estancos entre los que no hay circulación. El atajo de Duchamp, en el que se produce un

chispazo entre la alta cultura y la subcultura, entre el aura del objeto artístico y la cotidianidad hiperrealista del objeto de diseño, es una falacia. Es una visión de algo inalcanzable a la vez que el principio de la saturación del proyecto vanguardista. Se han quemado etapas que ya no pueden recorrerse como si nada hubiera ocurrido. **El estadio de autocrítica de la vanguardia se ha consumado: ya no se trata de construir lenguajes para una nueva realidad, sino que el talante constructivo ha quedado sustituido por una visión excéptica de la institución que acogía y potenciaba estos lenguajes.** Ya no interesa un lenguaje para el mundo ni para el individuo, sino para el propio lenguaje: para el arte. La batalla de la autonomía del arte está perdida de antemano por el proyecto de la vanguardia: cuando el arte se acerca a la vida, es ésta la que se convierte en arte, en artificio, pero nunca al revés: nunca el arte se convierte en vida; no al menos en nuestra sociedad capitalista y esquizofrénica, extrapolando la expresión usada por Deleuze y Guattari(1972). El valor de lo nuevo y del progreso sigue todavía incólume, pero la esencia del proyecto vanguardista - su comunión con la praxis vital -, aparece como imposible.

Por otro lado, el gesto de fusión del objeto artístico con el objeto de diseño, de la alta cultura con la subcultura, podría haberse interpretado en otras circunstancias como un acto de humildad del arte, en el que éste recuperaba su función social, pero lo que potenció fue todo lo contrario: las omnipotentes aptitudes alquimistas del artista para convertir cualquier gesto en arte. El artista era el nuevo sacerdote, que unas veces se reía de sí mismo y de su "Iglesia" y otras se creía su papel dentro de ella.

Este gesto coincide en el tiempo, aproximadamente²⁷, con la consolidación del diseño. También paralelamente, un sector del arte convierte el gesto de Duchamp en escuela conceptual, contextual, metartística, despojándolo de la sensibilidad que todavía Duchamp había sublimado en su propio gesto. **Es en el seno de las vanguardias donde aparece el germen de la revisión de su propia utopía: la superación de la autonomía del arte.** Con los límites del gesto de Duchamp, se evidencia totalmente la dependencia del arte moderno respecto a la institución, y es esta misma evidencia la que abre una nueva perspectiva situada más allá del círculo interno de problemas puramente estéticos. **Ahora el objeto del arte moderno ya no es ni el individuo ni las nuevas caras de la realidad, sino el propio arte como práctica y como**

²⁷ Una de las fechas que se utiliza para fijar los orígenes del diseño moderno es la del contrato de P.Behrens por la empresa AEG, en 1907.

institución. El lenguaje se convierte en metalenguaje. El arte en "meta-arte"²⁸.

Estoy de acuerdo, pues, con la hipótesis de Ferry sobre el significado del gesto de Duchamp, aunque con algunas matizaciones.

En primer lugar, la abolición de toda distinción entre la "alta cultura" y la "subcultura" en la sociedad de consumo - lo que Bürger ha llamado la "falsa superación de la autonomía del arte" - es un efecto atribuible a la vanguardia, aunque involuntario: la vanguardia no ha sido el agente motor de este fenómeno, sino el propio proyecto burgués, que ha generado dentro de sí su afirmación y su negación. La vanguardia no ha sido más que la encarnación de esta negación, contribuyendo a la elección tomada por todos y por nadie que es la sociedad de consumo.

Bell(1976:30) afirma que la burguesía aceptaba la individualidad en la economía y la sociedad, pero la temía en el dominio de la cultura, encarnada en la figura de la vanguardia²⁹. Pero estoy de acuerdo con Ferry en considerar la vanguardia no tanto como un apéndice extraño al proyecto burgués sino, aunque fuera de un modo involuntario, como su "alter ego", su instrumento para asegurar la pervivencia del principio de innovación y autorrevolución en los que se basa el sistema capitalista. Los momentos de autocrítica habían de quedar aislados. Las consecuencias éticas del individualismo quedan a buen recaudo en la reserva de la vanguardia. Los sacerdotes vanguardistas guardan este fuego sagrado, que aparece como el símbolo "aislado-autónomo" del propio proyecto burgués de la modernidad.

El siguiente texto de Ferry va en esta dirección:

"En plena era del consumo de masas, la sociedad capitalista no puede acomodarse a una estética ascética que restringiría este consumo. De ahí el conflicto entre una esfera económica que requiere

²⁸ Remito aquí de nuevo al apartado 4.1.1.0., en el que se desarrolla esta hipótesis.

²⁹ Hay que aclarar que para Bell, el término vanguardia acoge tanto a los movimientos históricos de principios de siglo como a las neovanguardias, lo cual le hace calificar los hechos de los años 60 de vanguardistas. Ya hemos visto anteriormente con Huyssen (apartado 2.0.5.1.1), la justificación de este uso en los EE.UU.

siempre los mismos esfuerzos y sigue regida por el deseo de rentabilidad, y una esfera cultural que, bajo la apariencia de una crítica radical de la sociedad de consumo, en realidad no hace más que incitarla como nunca se había hecho antes. (...) Aunque el arte de vanguardia se presenta como subversivo y anti-burgués, no es en realidad más que la expresión última de una sociedad burguesa que, a fin de satisfacer las nuevas exigencias de consumo que ella misma ha engendrado, ha sabido renunciar a la moral ascética que describía Max Weber para dar lugar a las ideologías hedonistas de la liberación cultural." (:271)

En segundo lugar, el urinario de Duchamp, como ya he dicho, contribuyó a cristalizar y solidificar el reducto de la institución arte, a pesar de la intención del propio autor:

"Cuando descubrí los "ready-mades" pensé en desalentar a la estética. En el neodadaísmo han tomado mis "ready-mades" y les han encontrado belleza estética. Les tiré a la cara el portabotellas y el mingitorio como un desafío y ahora los admiran por su belleza estética" (Richter, 1966:207-8)

Aunque quizás vista a largo plazo, esta metamorfosis del objeto artístico no ha dejado intacta, ni mucho menos, a la institución arte, sino que la ha ido minando hasta convertirla en un pozo de contradicciones insalvables, donde lo único saneado es la especulación económica sobre sus productos.

En tercer lugar, su actuación puntual tiene, a mi juicio, un aura especial que sólo se convertirá en banalidad con las neovanguardias, posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

2.0.5.2.1. De la crisis de las vanguardias al postmodernismo.

De ahí a la propuesta del postmodernismo sólo hay un paso. A finales del s.XX, continúa Ferry, los mismos protagonistas de esta extraña historia de las "élites" estéticas desde los años 1880, entran en la post-vanguardia - o postmodernismo, si

seguimos la terminología de los arquitectos³⁰ -:

"(...)la innovación deja de ser la regla de oro y el retorno a las tradiciones perdidas, el "revivalismo", adquiere una cierta legitimidad. Paralelamente, lo real ya no es sistemáticamente definido como caos, corte, diferencia, desarmonía o disonancia: la literatura vuelve al relato, la pintura a la figuración - proscrita hasta finales de los años 60 -, la música abandona las formas más extremas del serialismo de los años 50." (Ferry:49)

Pero lo verdaderamente definitorio del postmodernismo no es, a mi parecer, esta crisis de lo nuevo o esta vuelta al hilo narrativo, sino la visión del objeto artístico como objeto metacultural, la conceptualización del arte desentendiéndose definitivamente de la esfera de lo sensible que había dado identidad al arte moderno. Y este fenómeno empieza a gestarse en las vanguardias. Esta periodización podría complementarse con la de Argan, que ubica en el Neoclasicismo un punto de inflexión, en la sustitución de la naturaleza como modelo del arte por la ideología. Pero aparquemos este tema por el momento³¹ y sigamos con nuestro intento de definición de la vanguardia.

2.0.5.2.2. Los límites de una interpretación individualista de la vanguardia.

Otra aportación de Ferry desde su análisis del papel del sujeto en el arte contemporáneo es el cuestionamiento de los límites de una interpretación "individualista" de la vanguardia, entendiendo el individualismo como la ideología moderna según la cual el individuo debe romper con la heteronomía de las tradiciones heredadas en nombre de su libertad y autonomía. Este

³⁰ Aquí vemos claramente la identificación que Ferry hace entre post-vanguardia y postmodernismo, y por lo tanto entre vanguardia y modernismo. El postmodernismo lo considera un término propio de la jerga arquitectónica. Sin llegar a este extremo, quizás Ferry sí que tiene razón en otorgar al término "vanguardia" una mayor solidez semántica que al "modernismo", como estamos viendo hasta ahora.

³¹ Remito aquí de nuevo al apartado 4.1.1.0.

es precisamente el punto central de la modernidad: la autonomía del individuo.

Para ello, Ferry parte de D.Bell(1976) y su esbozo de la relación entre esta ideología y las vanguardias. Para Bell, la emergencia del capitalismo marca la identidad de la modernidad desde el s.XVI: "la unidad de la sociedad no es ni el grupo, ni la corporación, ni la tribu ni la ciudad, sino el individuo". Este individuo se ve a sí mismo como mónada dotada de libertad y autonomía, a la vez que como el verdadero átomo social, todo lo cual le da capacidad y derecho de poner en cuestión todos los valores y normas instituidos por él mismo. El mismo principio recibe su justificación en la filosofía política con el "Contrato social" de Rousseau; y en la sociología, con el "Manifiesto" de Marx, que confirma la esencia revolucionaria de la sociedad burguesa. Bell, antiguo marxista, establece una continuidad paradójica entre el mundo burgués y el nacimiento de las vanguardias cuyo principal deseo será romper con las tradiciones, crear novedad sin cesar revolucionando continuamente el mundo de la cultura³². Bell explica esta contradicción a partir de la crítica a los paradigmas dominantes de la sociología contemporánea, el marxismo y el funcionalismo, los cuales, según él, no contemplan la heterogeneidad de las diferentes esferas de la sociedad capitalista; Bell las define así:

A. La estructura tecnoeconómica, cuyo principio es la eficacia, la rentabilidad máxima.

B. La esfera política, orientada desde la Revolución Francesa por una legitimidad democrática que tiene por último fundamento la exigencia de igualdad.

C. La esfera de la cultura, cuyo principio es la expresión del yo, la expansión de la personalidad.

Esta heterogeneidad no se confirma, según Bell, hasta finales del s.XIX. Originariamente, la infraestructura y la superestructura eran relativamente armoniosas: como muestra Weber(1968), la ideología del capitalismo - largamente puritana y protestante - ha sabido conservar, hasta el fin del s.XIX, su

³² Podemos detectar aquí una confrontación entre la interpretación de Bell y la de Bürger: si para Bell el objetivo de la vanguardia es "lo nuevo por lo nuevo", para Bürger, el objetivo primordial de la vanguardia es devolver el arte a la praxis vital, aceptando el fracaso de las vanguardias en su intento, pero no su cooptación inconsciente con la burguesía, tal como hemos sugerido más arriba.

coherencia con la economía³³.

Pero esta ética protestante fue sustituida por una nueva cultura hedonista y narcisista. En EE.UU, este cambio se dio en dos etapas:

1910. Harvard ve nacer el grupo de los "jóvenes intelectuales" y su reivindicación de tres palabras claves: lo nuevo, el sexo y la liberación. Bell atribuye esta voluntad de cambio a dos razones: el fin de la pequeña ciudad y sobre todo, el nacimiento de la sociedad de consumo y el desarrollo de los créditos.

1960. Se produce la democratización de la "moral de la autenticidad", la cual se reduce a un imperativo categórico: "Be yourself". En esta época de "Contra-cultura", dice Bell, "la moral tradicional fue remplazada por la psicología, la culpabilidad por la ansiedad".

Consecuencia de esta nueva visión del mundo es la adopción por las vanguardias de la **cotidianeidad como tema**. El arte y la vida han de fundirse en uno. Se trata de sustituir el "deber ser" por el "ser", de modo que el arte, que en cierta medida servía los modelos éticos, ya no es instrumento de esta moral protestante sino de la que ha venido a sustituirla: la moral del presente, del propio yo, de la propia individualidad. Adoptando lo cotidiano como tema, el individuo supuestamente anónimo se convierte en el protagonista. Es la democratización de la sensibilidad. Todos podemos sentir. Todos, de hecho, sentimos; todos vivimos historias significativas, que la vanguardia reivindicará como tema del arte, siguiendo la brecha abierta por Courbet y Balzac.

Los límites del argumento de Bell están, según Ferry - quien juzga dudosa su interpretación por seguir ligada a la dicotomía marxista de infraestructura-superestructura - **en los contenidos (versus forma) de las distintas vanguardias**, los cuales no han sido contemplados por Bell. Aquí Ferry introduce una nueva perspectiva no tratada hasta ahora: los contenidos de la vanguardia, y en concreto, el debate en torno al cambio del lenguaje visual.

Ferry distingue dos objeciones. La primera afecta a la

³³ Las trece virtudes útiles nombradas por Franklin son la encarnación de esta homogeneidad: templanza, silencio, orden, decisión, economía, trabajo, sinceridad, justicia, moderación, propiedad, serenidad, castidad y humildad. Estas virtudes han podido legitimar el espíritu de empresa de un capitalismo creciente (Ferry:268).

periodización del cambio de modelo de sujeto acaecido en las vanguardias, mientras que la segunda afecta a la doble vertiente, hiperrealista o hiperclasicista, de las vanguardias, que no queda contemplada desde el enfoque de Bell:

A. Es la emergencia de la perspectiva en el Renacimiento la que anuncia, con algunos siglos de adelanto -según Ferry-, la revolución política francesa, así como, sobre el plano de las ideas, la aparición del humanismo individualista que se expresa en las teorías del contrato social.

Del mismo modo, la ruptura con la perspectiva euclidiana y la tonalidad a principios del s.XX supone una nueva figura de la subjetividad que Bell no ha tenido en cuenta: el sujeto "roto" y la crítica del "cogito" cartesiano. El paralelismo entre la Revolución Francesa y el origen de la "forma vanguardia" -basado en la ideología de la ruptura con las tradiciones -conduce a bajoestimar la ruptura posterior de final del s.XIX que introduce la emergencia del sujeto "roto" como nueva figura de la subjetividad: si en el individuo clásico, del cual la Revolución Francesa es la heredera y la expresión política, el sujeto está concebido bajo el modelo de "cogito", de la mónada cerrada sobre ella misma y sus intereses particulares, el s. XIX ve aparecer críticas cada vez más radicales del modelo del "cogito" que conducen a la elaboración, en particular con Nietzsche, del sujeto roto: un sujeto diferente de sí mismo, abierto a un inconsciente incontrolable. La pluralidad de puntos de vista y de intereses ya no pueden ser integrados armoniosamente en una monadología o en una teoría del mercado como ocurría en las teorías liberales del individuo. Desde el perspectivismo que tematiza Nietzsche, esta pluralidad se hace irreductible, irreconciliable. El caos sustituye a la armonía, la diferencia a la identidad. Esto se expresa tanto en filosofía como en las artes plásticas y la música, con la ya citada ruptura con la perspectiva euclidiana y la tonalidad. De Schönberg a Kandinsky o Malevich, es esta crítica del "cogito" la que justifica la vanguardia.

Esta es la tercera versión de los objetivos de la vanguardia que nos encontramos en este capítulo.

Nietzsche habla de las infinitas interpretaciones del universo y critica el arte griego en nombre de Dionisos, dios del caos, la ruptura, la diferencia y la ebriedad. Se trata de liberar el pensamiento de las ilusiones inherentes al punto de vista único, a la idea de que existe una verdad absoluta. El perspectivismo nietzscheano anuncia pues el final de la perspectiva clásica.

Dice Apollinaire que la medida de la belleza griega era el

hombre y la de la moderna es el universo infinito, y ratifica que el proyecto de los "nuevos pintores" no puede desligarse de una cierta concepción de la subjetividad del hombre: la idea nietzscheana de que el sujeto ya no puede reducirse a la conciencia, que es un sujeto roto, ligado a su inconsciente. Schönberg(1911:13) corroborará esta idea afirmando que "toda búsqueda que tiende a producir un efecto tradicional está más o menos marcada por la intervención de la conciencia. Pero el arte pertenece al inconsciente"

Paralelamente, Malevich (1986,año de la edición:185-186]) creía que no se podrían crear formas estéticas radicalmente nuevas hasta haber "suprimido de todas nuestras artes la idea pequeño-burguesa del sujeto" y "golpeado sobre la conciencia como sobre clavos que se hunden en un muro de piedra"

B. La negación de la perspectiva, ateniéndonos a las artes plásticas, toma dos formas: la representada por la abstracción pura y la representada por el cubismo, cuyo componente clásico, realista e incluso cientifista - que viene a contrarrestar el subjetivismo o narcisismo inherentes a la "forma vanguardia" - se escapa a la interpretación de las vanguardias desde el individualismo de Bell.

"Si se entiende, en el amplio sentido de la palabra, por "clasicismo", una forma de arte que define lo bello como la exposición de lo verdadero, de lo real, se puede decir que la componente clásica no está ausente de las vanguardias y menos de la más remarcable de entre ellas, el cubismo³⁴(:275)"

Ferry se extiende en esta segunda objeción, profundizando en esta vertiente "clásica" de la vanguardia ignorada por Bell y proporcionándonos un material de estudio muy sugerente.

Uno de los elementos conformadores de esta poética fue la

³⁴ Es interesante ver cómo, según el criterio aplicado a la definición de vanguardia, se considera uno u otro movimiento como el más representativo. Bürger - para quien el objetivo fundamental de las vanguardias era socavar, atacar y transformar el arte institucional burgués y su ideología de la autonomía más que cambiar únicamente las formas de representación artística y literaria - considera las vanguardias más representativas de su definición el dadaísmo, el surrealismo y las vanguardias rusas; para Ferry, que resalta específicamente la importancia del abandono de la perspectiva renacentista como crítica al "cogito", ve en el cubismo la vanguardia más significativa.

fascinación por la "cuarta dimensión" . A principios de siglo, existía en el mundo occidental un gran asombro y admiración por las ciencias y sobre todo por las técnicas. Desde 1900 el público francés podía acceder a libros sobre las nuevas geometrías. Los pintores tenían conocimiento de las tesis de Jouffret gracias a las lecciones de Maurice Princet, quien los inició en la nueva geometría. Los cubistas encontraron en la geometría de cuatro dimensiones y las geometrías no euclidianas la legitimación para una crítica de la perspectiva tradicional como "ilusión caducada" y la idea de la reducción del espacio plástico a la bidimensionalidad: el efecto de las geometrías de cuatro dimensiones fue, en el plano plástico, la reducción del cuadro a la bidimensionalidad, solamente en el seno de la cual podía ser representada por proyección la cuarta dimensión. El arte ilusorio que es la perspectiva no puede representar a los "hipercuerpos" (así llamaba Jouffret a los cuerpos de cuatro dimensiones), de modo que una representación plástica de la cuarta dimensión no podía operarse más que considerando las propiedades puramente matemáticas de las figuras definitivamente limitadas a dos dimensiones. Los cubistas creían hacer obra científica introduciendo una cuarta dimensión o suprimiendo la tercera. Si los sabios se convertían en estetas, dice Ferry, los pintores también tenían el sentimiento de que una nueva era de la ciencia venía a legitimar una nueva época de la pintura, marcada por aquélla. Ferry ve en ello un cambio importante respecto al artista romántico que no hay que subvalorar. Aunque pienso que no es casualidad que fueran justamente estas investigaciones, de entre todas las existentes, las que atrajeran tanto la atención de los artistas; al fin y al cabo, la cuarta dimensión no era perceptible, sólo imaginable: de ahí la dificultad para comprenderla y la fascinación que despertaba en un contexto donde la utopía tenía un papel importante. Quizás la distancia frente al artista romántico no fuera tanta como parecía.

Aparece un elemento misterioso a medio camino entre la estética y la ciencia, el sentimiento de un hiperespacio poblado de hipercuerpos que englobarían secretamente el nuestro: la ciencia ficción. Esta, junto con la teosofía, es la principal vulgarizadora de tales geometrías en los años 10³⁵.

El descubrimiento de esta nueva dimensión supone una ruptura con la tradición desde las dos vertientes nietzscheanas antes apuntadas: el ultraindividualismo y el hiperclasicismo. El

³⁵ El "Gran vidrio" (1915-23) de Duchamp también está influido por estas divulgaciones sobre la cuarta dimensión, como él mismo reconoció (Duchamp, 1967:66-67)

aspecto revolucionario (subjetivo) y el realista (objetivo) de la vanguardia se unen en un mismo combate contra el naturalismo tradicional, denunciado a la vez como opresivo (en vistas a una nueva libertad) e ilusorio (en vistas a una exigencia nueva de verdad y objetividad).

A. El individuo puede explorar nuevas formas de representación para distinguirse, ser original, valor entre todos los valores en una perspectiva individualista. La expresión de originalidad pasaba pues por una ruptura con la tradición. Metzinger (autor del primer libro teórico sobre el cubismo: "Du Cubisme", 1912) ya legitimó a los pintores cubistas con la interpretación de la historia del arte como la tradición de lo nuevo:

" A las libertades parciales conseguidas por Courbet, Manet, Cézanne y los impresionistas, el cubismo substituye una libertad infinita. El pintor no tendrá otras leyes que las que rigen las formas coloreadas. (...) No hay más que una verdad, la nuestra, que imponemos a todos." (J.Metzinger y A.Gleizes, 1946:74-75)

El verbo "imponer" encierra el triunfo y la derrota de la vanguardia, pues cuando esta imposición se haya consumado, la vanguardia habrá dejado de ser tal para convertirse en institución.

Respecto a esta subjetivización de la verdad, esta concepción del arte como expresión de una individualidad distinta y original debía producir así sus consecuencias narcisistas. El individualismo revolucionario encerraba el riesgo permanente de su propia derivación al individuo narcisista³⁶.

B. Pero también hay una vertiente realista del mismo fenómeno, defendida por G.Severini, en la que la referencia a la cuarta dimensión no tiene esencialmente una significación individualista. La originalidad en sí no es el único objetivo, sino el de llegar a un nuevo realismo, mobilizando las potencialidades de la objetividad científica para intensificar nuestro sentido de lo real, para identificarnos con la vida. Severini afirma que

³⁶ G.Lipovetsky (1983) trata concretamente el narcisismo en la sociedad posmoderna en el capítulo 3 de su ensayo "La era del vacío".

"los elementos que componen nuestras obras no pertenecen a lo arbitrario, ni al capricho, ni a la imaginación ni al buen gusto decorativo, pues nuestro arte no quiere representar una ficción de la realidad, sino la realidad tal cual es".(G.Severini, 1917)

Los objetos de arte son una realidad más viva, intensa y verdadera que los objetos reales porque en ella se expresa la esencia de la realidad: es el idealismo clásico. Severini califica de "ideista", por alusión a Platón, su propuesta de realismo, pues como dijo Picasso, se trata de pintar los objetos "tal como se los piensa, no tal como se los ve."

2.0.5.2.3. El germen de la progresiva conceptualización del arte.

Este aspecto inteligible, intelectual, del realismo reivindicado por Severini, es un precedente de la progresiva conceptualización del arte desde las primeras vanguardias hasta la actualidad, que trataremos como tema aparte³⁷. La consigna de Picasso es un claro punto de inflexión: por un lado, enfatiza el pensamiento sobre la visión, pero por otro, sigue refiriéndose a pintar "los objetos", no las ideas: a partir del tratamiento de los objetos se vehiculan las ideas sobre el arte. A partir de esta lectura de la actitud de Picasso podemos enunciar una hipótesis de periodización: este proceso va a ir cambiando de sentido a lo largo del s.XX, hasta llegar al proceso contrario en el que se vehicula el tratamiento de los objetos a partir de las ideas sobre el arte. Podría objetarse que estamos ante un juego de palabras, y que ambos polos de la acción interactúan constantemente sin que podamos discernir el orden de su dinámica. Y quizás sea así realmente, pero es sintomático que el discurso artístico vaya cambiando los acentos de sus frases: aunque los elementos de la dinámica sean los mismos, el orden de prioridades nos da pistas sobre cuál es el estado de la reflexión artística en cada momento. Aplicado a las estrategias pictóricas concretas, esta teoría sobre lo inteligible, en vez de sobre lo visible, se identifica con el abandono de la simulación de la tercera dimensión en el plano pictórico, por considerarse ésta una esclava de la apariencia, que sólo podía servir a la realidad

³⁷ Remito aquí de nuevo al apartado 4.1.1.0.

deformándola. En cambio, la segunda dimensión es doblemente real y "verdadera": por un lado, remite a la realidad bidimensional del plano pictórico, y por otro, a la proyección, que no es representación, de la invisible pero sí inteligible cuarta dimensión.

Según esta hipótesis, podríamos decir que la abstracción "pura" se basó en el primero de estos dos argumentos, relacionándolo con la función de la escritura: el cuadro era una hoja en blanco sobre la que el individuo podía mostrarse; la bidimensionalidad remitía a la expresión de la realidad interior del individuo, no a la representación del mundo exterior.

En cambio, el nuevo realismo propugnado por Severini, en la que estaban implicados el cubismo y el futurismo entre otros, se basó en el segundo argumento: la bidimensionalidad como la dimensión desde la cual poder proyectar la cuarta dimensión.

Al abandonar la pirámide visual de la tercera dimensión, el sujeto abandona su posición de espectador frontal para colocarse en el centro de lo real. El tiempo también está implicado en esta cuarta dimensión, dando lugar al movimiento, otro concepto interrelacionado con éstos. De nuevo vemos en esta metáfora plástica ecos del hiperrelativismo nietzscheano y de su sujeto "roto".

En todas estas argumentaciones detectamos la obsesión clasicista por la verdad, por lo real y verdadero: Euclides es práctico, pero no es verdadero; de él no puede surgir una ciencia del conocimiento. (A. Gleizes, 1970, año de la edición) Pero lo que diferencia este "hiperclasicismo" del clásico es que desde principios de este siglo, se ha dejado de confundir lo real con la armonía en la que los clásicos veían o creían ver la esencia, la "naturaleza" de lo real. "Disonancia, atonalidad, ilogismo, ruptura, diferencia" (Ferry:304): éstas son las preocupaciones de los artistas de las primeras vanguardias. La idea misma de lo bello pierde sentido. ya no podrá orientar al artista más que en el odioso sentido de placer estético. Pero es el objetivo del artista el que sigue siendo clásico: representar lo real, aunque haya dejado de definirse ya como orden en la tridimensionalidad, aunque el espacio tridimensional haya dejado de considerarse verosímil, verdadero. La fenomenología verá en las vanguardias

"una tentativa de superar las visiones clásicas de lo bello, de la síntesis armoniosa, para presentar negativamente lo impresentable, que se designa como "Invisible" (Merleau-Ponty) o como "Diferencia" (Heidegger)." (Ferry:305)

Tenemos aquí una **cuarta versión de los objetivos de la vanguardia**, cuyo instrumento identifica Ferry con la cuarta dimensión.

Ferry se une a la definición de Lyotard(1986) del arte moderno como

"aquél que consagra su pequeña técnica a presentar lo impresentable. Hacer ver que hay alguna cosa que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver : esto es lo propio de la pintura moderna."(Lyotard, 1986:27)

Bajo la interpretación de Ferry, como ya apunté anteriormente, las opciones "hiperrealistas" o "hiperclasicistas" de las primeras vanguardias se nos aparecen como un precedente inequívoco de la "columna de aire" que el grupo conceptual "Art & Language" concibió en los años 70, y que podría considerarse la más extrema consecuencia de esta propuesta. La obra consistía en una columna de aire de medidas indeterminadas, sin un momento delimitado en el tiempo. Sin espacio ni tiempo, esta obra es símbolo máximo de la inmaterialidad del arte, de su negación de lo sensible a favor de lo inteligible.

Ferry distingue así **dos momentos divergentes en las primeras vanguardias:**

"la voluntad -elitista, historicista y ultra-individualista- de romper con la tradición para crear lo nuevo radical; y el proyecto no menos remarcable de llevar la estética clásica a su final en nombre de un nuevo realismo que, por ser devuelto hacia la expresión de lo que lo real puede tener de caótico o diferente, no queda menos ligado a la inteligencia que a lo imaginario y en esta medida, acepta nuevas constricciones y reglas."(:307)

Y apunta **dos riesgos** respecto a las dos vertientes antes nombradas de la estética moderna, que nos introducen en el estado de la situación que el postmodernismo se plantea como punto de partida:

A. Respecto al ultra-individualismo:

Con el tabú de la imitación, el artista se encuentra

sometido a la mayor regla, la que le impone su propia conciencia histórica:

"(...) obnubilado por una conciencia histórica³⁸, por el imperativo de la originalidad respecto a la historia del arte, el artista cesa de ser un "genio", un creador inconsciente y libre. Confrontado a la exigencia de originalidad, debe integrar en su obra una reflexión sobre la tradición que le puede conducir a privilegiar la conciencia sobre el inconsciente, la maestría sobre la libertad genial; su obra se convierte en metaobra, su reflexión estética en metarreflexión" (Ferry:310)

Frente a esta presión, el postmodernismo intenta tímidamente proclamar el derecho a renovar con el pasado. Estoy de acuerdo con Ferry en que esta postura es más un síntoma del impasse al que ha conducido el ultra-individualismo que una "solución".

B. Respecto al hiperclasicismo: degradándose, el realismo se convierte en académico.

"El arte se quiere asignar como "misión" encarnar una visión del mundo, una concepción de lo real, y paradójicamente, aquí también, recae bajo el primado de la conciencia y de la inteligencia."(Ferry:310)

2.0.5.2.4. Recapitulación.

Según Ferry, es de esta oposición entre lo subjetivo y lo objetivo, origen tanto de la vanguardia como de la estética como disciplina filosófica, así como del mismo meollo de la modernidad, de la que el postmodernismo quiere escapar. Parece sin embargo que, tras la crisis definitiva de las vanguardias en un universo marcado por "la ausencia de referencia a un mundo" o "Weltlosigkeit"(Ferry:325) cuya historia se refleja en la de

³⁸ Lyotard(1979) entiende esta actitud respecto al tiempo histórico como propia de la ciencia. Sería verosímil hipotetizar que es de este ámbito científico, tan poderoso en los dos últimos siglos, de donde el ámbito artístico ha heredado este cambio de acepción del concepto de originalidad.

la estética(Ferry:310) y en el fenómeno de la estetización de lo real, es la tendencia subjetiva la que se impone en éste sin superar la citada dicotomía. Sometida a los imperativos del individualismo, la cultura contemporánea ha rechazado la exterioridad y la transcendencia hasta tal punto que la referencia a un orden del mundo parece poco a poco retirada de sus principales producciones.

Esta observación de Ferry, que necesitaría de un mayor análisis del postmodernismo para compensar su excesiva síntesis, se verificaría sobre todo en las artes plásticas en el primer lustro de la década de los ochenta, pues en el segundo, con el advenimiento de la propuesta neo-conceptual, el discurso artístico vuelve a tender hacia lo objetivo, aunque esta objetividad no se nutre ya del mundo "natural" sino del "cultural"³⁹.

Sea como sea, este breve diagnóstico del postmodernismo - que no es el punto focal de este apartado - no puede darse por válido si no es después de una serie de matizaciones que quedan de momento pendientes de análisis, y que se abordarán en el último subcapítulo de este estudio (4.1).

2.0.5.3. Eduardo Subirats hace una aportación interesante a esta red de enunciados que estamos construyendo al argumentar la relación entre la vanguardia y el espíritu científico-técnico que dominó Europa a principios de siglo.

Las aportaciones de los tres autores anteriores están bastante interrelacionadas entre sí y contrastadas con mis consideraciones personales, mientras que la estrategia seguida con la aportación de Subirats es distinta, puesto que el principal objetivo que ha de cumplir la presentación de su propuesta es la de servir de espejo o contraste respecto a las otras tres. Esta oposición, establecida arbitrariamente, se basa en la diferente recepción del concepto de vanguardia en las artes plásticas y en la arquitectura. En los tres primeros autores, nos hemos estado refiriendo básicamente al ámbito de las artes plásticas, protagonista de esta investigación. En cambio, Subirats basa su análisis en el ámbito de lo que él llama "la vanguardia de la arquitectura moderna", expresión que analizaremos a continuación. Así, la exposición de su trabajo es,

³⁹ Remito aquí de nuevo al apartado 4.1.1.0.

aunque extensa, más literal⁴⁰ y monolítica, puesto que se considera marginal en cierto sentido respecto a la investigación que nos ocupa. Su discurso afecta ciertamente a un sector fenomenológico de las vanguardias, que podríamos delimitar pragmáticamente como todo aquello que queda fuera de la definición de Bürger, y conceptualmente, como aquel sector más fielmente solidario con el proyecto de la modernidad.

Tanto en la vanguardia como en el postmodernismo, el ámbito de la arquitectura ha tenido importantes lazos de unión con las artes plásticas: a principios de siglo, la arquitectura se alimentó de las propuestas provenientes de las artes plásticas, las cuales inspiraban las nuevas doctrinas estéticas; en cambio, en la década de los años ochenta, parece que los papeles se han intercambiado, y ha sido la arquitectura la que ha promovido la intención de una nueva propuesta, afectando al desarrollo de las artes plásticas, que de algún modo se han sumado a su discurso.

Respecto al concepto de vanguardia de principios de siglo, podríamos afirmar que del análisis de los dos ámbitos por separado extraemos imágenes distintas, en especial respecto a la actitud ético-política. En las artes plásticas podemos encontrar un mayor grado de sospecha respecto al proyecto de la modernidad, aunque también se apoyen algunos de los valores que éste implica, en especial el individualismo y la innovación. Pero se pretende encontrar para éstos un sentido alternativo, aunque es difícil extraer esta idea directamente del "yacimiento histórico", sin utilizar la perspectiva de la que gozamos - o sufrimos - en la actualidad.

Como ejemplo de la diferencia vamos a utilizar el cubismo, que podría considerarse la propuesta más cercana a las posturas mantenidas por la "arquitectura moderna", de la cual algunos incluso lo consideran musa inspiradora.

Aunque en el aspecto formal podemos hablar de paralelismos entre ambos lenguajes, no podemos decir lo mismo desde una lectura más globalizadora. Los arquitectos - como Le Corbussier o Mies Van der Rohe, por nombrar dos autores paradigmáticos - construyen "objetos" absolutamente integrados en el mundo, mientras que una pintura, sea cual sea su propuesta ético-estética, siempre ha sido - desde que se separó de las paredes de la iglesia y del palacio - un objeto para-real, un símbolo, por encima de su función práctico-ornamental. Se dice que

⁴⁰ En este apartado, utilizo ampliamente el recurso de las citas literales porque me proveen de buenas verbalizaciones de esta interpretación del término "vanguardia", que actúa como alternativa complementaria de las tres anteriores.

Picasso, cuando vió pasar a los soldados con sus cascos de camuflaje, exclamó algo parecido a "nous avons fait ça!" No sé si debía referirse a que, con su técnica del collage, los cubistas habían propiciado esta idea del camuflaje, o a que la revolución en la representación pictórica había corrido paralela a la ideología de la Primera Guerra Mundial. Tanto pintores como arquitectos actuaron de un modo un tanto sacerdotal en las distintas vanguardias, con la diferencia de que los primeros estaban "a Dios rogando" y los segundos "con el mazo dando", a pesar de las intenciones de Picasso. Ambos profetizaban, anhelaban y luchaban por un mundo dominado por la luz de la ciencia y el progreso de la técnica. Las artes plásticas generaron una gran variedad de modelos utópicos y anti-utópicos sobre los que, como ya he evidenciado en la introducción a este estudio, es difícil generalizar. Ya hemos visto cómo el cubismo trabajó duramente por conseguir pintar la cuarta dimensión, que consideraba más real y verídica que la tercera. Pero en la arquitectura, la utopía no se bastaba con un lienzo y unos colores: necesitaba de grandes inversores, miembros del mismo grupo social contra cuyo modo de vida supuestamente luchaban las vanguardias.

El análisis de Subirats muestra precisamente las contradicciones que surgen de ello, en cierto modo inherentes a la actividad arquitectónica en sí misma. Incluyo pues este apartado con la intención de dejar patente esta otra cara del término "vanguardia", el cual se nos aparece como una moneda transparente de dos caras que se contradicen y a la vez se superponen.

2.0.5.3.0. La vanguardia y la "arquitectura moderna".

Antes de entrar en su propuesta es necesario aclarar que el autor (Subirats, 1984) **identifica implícitamente la vanguardia con las corrientes racionalistas**, quizás influido por la historia de la arquitectura moderna, que es la base de su material de observación, como podemos ver por los ejemplos que utiliza. Hay que tener en cuenta que cada ámbito profesional absorbió de un modo distinto el concepto de vanguardia, y según desde qué ámbito - literatura, pintura, arquitectura, etc - se estudie el tema, las conclusiones pueden ser muy distintas. La arquitectura fue el ámbito más influenciado por el dogma moderno de la mística de la racionalidad, y es quizás por esta razón por lo que la reacción postmoderna en contra de ésta fue tan rotunda y precoz

entre sus representantes.

Estas son las características que definen, según Subirats(:33), la vanguardia de la arquitectura moderna:

- A. La postulación de una estética cartesiana.
- B. La concepción racionalista del espacio
- C. La idea del arquitecto como ingeniero constructor y
- D. El objetivo de una síntesis entre forma artística y necesidades industriales.

En este diagnóstico, se mezclan, según las pautas vistas hasta ahora, rasgos atribuidos a las vanguardias y al modernismo. De hecho, es solamente la característica D la que acerca esta definición a la propuesta vanguardista y a la utopía constitutiva de esta.

De nuevo nos encontramos con la confusión terminológica que se da en la práctica a la hora de tratar el tema del arte moderno. La expresión que utiliza Subirats - la vanguardia de la arquitectura moderna - es, tomada literalmente, contradictoria, si es que queremos mantener el valor semántico atribuido a estos términos a lo largo de este estudio. Según estas atribuciones previas, una propuesta arquitectónica puede considerarse de vanguardia por su ubicación histórica y su propuesta ético-estética, basada precisamente en una crítica al proyecto moderno. ¿Cómo hablar pues de una vanguardia de la arquitectura moderna? Me permito pues sustituir esta expresión por la también convencional y arbitraria, aunque menos contradictoria, de "arquitectura moderna". De hecho, la denominación más correcta y neutra sería la de "arquitectura del primer cuarto del s.XX." pero, habiendo aclarado el sentido de la expresión, utilizaré la más manejable de "arquitectura moderna".

2.0.5.3.1. La vanguardia y los presupuestos de la conciencia moderna a comienzos de siglo.

La conciencia moderna de comienzos de siglo partía de tres presupuestos, según Subirats, que el mundo de hoy no puede suscribir de modo alguno, pues ya han ido saliendo a la luz sus efectos secundarios:

2.0.5.3.1.0. La idea de una ruptura radical con el pasado a partir de un ethos revolucionario, lo cual ha jugado en contra

de culturas históricas y regionales. Se da una "articulación ideológica y organizativa entre el imperialismo de la civilización tecnológica y la racionalización de la identidad cultural vehiculada por la estética del Movimiento Moderno y el "International Style" (:19), ajena a cualquier experiencia y a cualquier realidad individual e histórica(:35) Subirats pone como ejemplo las cartas y diarios de viaje de Le Corbussier(:35)

"Sus efectos negativos se ponen de manifiesto hoy en la ausencia o en la debilitación de aquellos elementos autónomos y autóctonos de la cultura, ligados a un sentimiento colectivo y a la naturaleza, y capaces, precisamente por ello, de ofrecer una resistencia interior y creadora frente a los fenómenos agresivos y totalitarios que indefectiblemente acompañan el desarrollo tecnológico"(:37)

La alianza del arte con la ciencia, inaugurada en el Renacimiento con la consiguiente separación del ámbito de lo divino, queda definitivamente corroborada por la **perspectiva secular** de las vanguardias desde las que éstas han sancionado la conciencia histórica de la cultura moderna, o sea, su relación con el pasado, y han definido su radical orientación hacia el futuro y el progreso. Es en la ciencia moderna donde se gesta la fe en el progreso infinito del conocimiento, que habría de llevar hacia una supuesta mejora social y moral. De aquí derivará el culto al racionalismo utilitarista, la primacía de lo racional sobre lo sensible, después de una previa reivindicación de lo sensible como lo propio humano frente a lo divino⁴¹. Cuando Dios, como alter-ego del hombre, muere definitivamente, parece como si éste absorbiera en sí mismo su componente racional-divina, convirtiéndose así él mismo en Dios.

El progreso, desde "la utopía del maquinismo", aparece como un nuevo mito (Subirats, 1984), que suplanta al de la divinidad cristiana. La ruptura con el pasado es uno de los pilares de toda la vanguardia, pero su vertiente tecnológica afecta más directamente a la arquitectura que a las artes plásticas.

2.0.5.3.1.1. La concepción racionalista de la historia como triunfo absoluto de la razón y de los ideales de justicia social

⁴¹ Así interpreta Ferry (1990) la autonomía de lo sensible, cuyo proceso tiene su primera etapa en la "Aesthetica" de Baumgarten.

y de paz: ésta ha servido como legitimación y representación artística de una concepción apolítica del poder, entendido como administración técnica. Si la razón significa la verdad absoluta, las posturas políticas no tienen sentido.

Racionalismo e irracionalismo, sin embargo, han sido dos caras igualmente reales de la vanguardia (:37-38). Subirats pone como ejemplo el interés de Picasso por las culturas africanas y lo que éstas implican como alternativa a la razón occidental. Recordemos que Ferry ponía de manifiesto justamente la vertiente contraria de Picasso: su racionalidad, o mejor dicho, su apología de lo inteligible sobre lo puramente sensible, "pintar los objetos tal como se piensan, no como se ven". Personalmente, pienso que a Picasso las máscaras africanas le habían dado respuestas a sus preguntas occidentales, pero no le habían mostrado otras nuevas. Picasso fue un artista paradigmático de Occidente, genial - en el sentido más romántico de la palabra - hasta la médula, capaz de absorber para sí cualquier idea o forma que le interesara, viniera de donde viniera. De nuevo la complejidad de la realidad desborda las observaciones puntuales.

El mismo Subirats reconoce que la conciencia de la angustia y de lo trágico se hallaba muy cerca de la postulación más exarcebada de valores racionales (Mondrian, Kandinsky, Klee):

"La racionalización coactiva bajo el que la modernidad estética ha integrado todos los fenómenos culturales y vitales autónomos implica al mismo tiempo un principio de desorden, conflictividad, caos y angustia" (:68)

Y que la máquina encarnaba para el hombre moderno su angustia y su utopía racionalista al mismo tiempo:

"El arte de las vanguardias, conforme a la estética decimonónica de lo absoluto, había proclamado la necesidad de crear una segunda naturaleza" (:71)

"(...) la máquina ocupa para el hombre moderno el mismo lugar semántico que la naturaleza tuvo para el hombre del s. XVIII (Simondon, 1969)" (:72)

"(...) este temor del hombre ha sido desplazado de la naturaleza interior y exterior a la tecnología misma, y a la máquina como su expresión simbólica" (:75)

El cine expresionista alemán ha expresado muy bien este sentimiento en películas como "El Golem" y "Metrópolis" (:75), donde las máquinas seducen y aterrorizan al mismo tiempo.

Subirats apunta, pienso que acertadamente, que la **aceptación del conflicto irreconciliable entre el logos del progreso y la angustia es lo que nos separa de los pioneros del arte moderno.** La distancia reflexiva significa un espacio libre para la crítica y esta posición más teórica y reflexiva está ligada a la situación objetiva y subjetiva de recopilación, de síntesis, de balance en que hoy día nos encontramos. (:77)

2.0.5.3.1.2. La fe en un progreso indefinido fundado en el desarrollo acumulativo y lineal de la industria, la tecnología y los conocimientos científicos, suplantó la dimensión temporal de la historia como salvación - todavía mantenida por el expresionismo y por autores como Kandinsky y Mondrian - por la temporalidad abstracta de una historia concebida como indefinida acumulación cuantitativa de medios e instrumentos. (:33;39-40) La historia ya no tenía un fin, aunque las vanguardias seguían actuando en muchos casos como si todavía lo tuviera. Esa falta de fin es lo que ha acabado por debilitar la idea misma de historia, como veremos más adelante (subcapítulo 3.0.)

La teoría moderna de la evolución de la cultura se basa en la sucesión continua de revoluciones que conduce a una progresiva e indefinida perfección, inspirada en parte en la teoría darwiniana de la evolución de las especies, frente a la concepción humanista de la evolución, que entiende ésta desde un origen de perfección, al que se ha de conseguir volver. La propia idea humanista de la revolución como repetición cíclica de períodos ha sido sustituida por la de la sucesión lineal de cambios nuevos e inéditos, como lo son las propias vanguardias. La autodisolución de éstas es necesaria para que la dinámica evolutiva continúe:

"Movimientos del pensamiento occidental como el Humanismo, la Reforma, la Ilustración y las vanguardias tienen en común el cuestionamiento de sí mismos y de su época, la idea de renovación, de reformulación siempre comenzada a partir de cero de valores individuales y colectivos, de objetivos comunes a una civilización" (:79)

"la característica de lo moderno es no tener identidad" (:80)

"En el contexto de la dialéctica objetiva de la modernidad como proceso de autocrítica y autosuperación indefinidos, la vanguardia, considerada como fenómeno artístico y a la vez cultural, adquiere todo su sentido"(:80)

"(...) la insustancialidad y el formalismo que se desprende de estas definiciones (...) es una característica de la misma cultura moderna en cuanto a su contenido. Esta no se identifica precisamente con valores que posean una consistencia ontológica, (.) sino en el orden total de una razón en sí misma formal y formalizadora."(:81)

Según esta visión formalista de la categoría de lo moderno, cercana a la de Karl, que veíamos anteriormente, la vanguardia aparecería como un momento más dentro del proceso infinito de autocrítica, y no como "el" estadio autocrítico del arte burgués, definido por Bürger, más cercano en cierto sentido a la concepción humanista.

Hemos ido viendo que estas dos versiones son complementarias, dos caras de la misma moneda: es cierto que la cultura occidental está basada en el espíritu crítico, incluyendo por tanto a la vanguardia; pero si queremos dar identidad a los fenómenos, contenidos concretos, habremos de aceptar la hipótesis de la historicidad de las categorías estéticas de Bürger. Desde esta perspectiva, Subirats identifica el principal objetivo (la cuarta versión en este capítulo) de la vanguardia, su razón de ser, en la integración a las exigencias de la producción industrial (apartado 2.0.6.2.), lo cual ratifica la relación especial que mantiene su análisis con el ámbito de la arquitectura:

"La identificación vanguardista de los valores de la racionalización científico-técnica y el progreso económico con el arte ha hecho sucumbir a éste a las mismas vicisitudes de aquéllos"(:18)

"Pero el problema no está en la integración de la utopía artística a las exigencias de la producción industrial o la economía capitalista, pues éste era justamente su objetivo (Werkbund y Bauhaus), sino en cómo el valor innovador de esta integración ha pasado a ser estrictamente económico."(:32)

En un momento en el que la cultura creada por el hombre - incluido el capitalismo - había sustituido a la propia naturaleza en sus funciones, el objetivo de integrar el arte en la economía capitalista podía verse, por extraño que nos parezca hoy, como una solución radical frente a la autonomía a la que el arte había sido relegado y autorrelegado:

"Este proceso transformador de la conciencia artística moderna [la vanguardia] no sólo ha alterado la adecuación exterior del arte o la arquitectura, sino también su propia conciencia y la misma naturaleza de lo estético." (:91)

"(...) el arte abandona aquella esfera autónoma que había conquistado con el proceso de secularización de la cultura, para convertirse tendencialmente en un factor de la producción y reproducción social" (.) Las tareas del nuevo artista ya no se distinguen nítidamente del ingeniero, político y administrador social. (:92)

2.0.5.3.2. De la dialéctica de la estética cartesiana a la dialéctica de la vanguardia.

Veamos ahora cómo desarrolla Subirats la categoría de **estética cartesiana** - hemos visto también alguna mención en Ferry -incluida en su definición de la "arquitectura moderna", para "agrupar, sobre un transfondo polémico, elementos efectivamente dispares y heterogéneos, al tiempo que conferirles una dimensión histórica y cultural esclarecedora" (:97).

Propio de la filosofía cartesiana es la dualidad entre una duda absoluta y una absoluta ruptura de la tradición y el pasado en general; y por otra parte, la voluntad positiva de construir un edificio firme de conceptos y valores universales (:97): se trata del idealismo propio de la teoría del conocimiento cartesiana, con su

"rechazo de la imaginación y la fantasía, la negación de la memoria histórica y la tradición, la negación de la memoria biográfica individual, el rechazo absoluto de la naturaleza interior del hombre o el cuestionamiento de los elementos sensibles de la

experiencia, en los que reposa su moderna concepción de la crítica filosófica"(:98)

Todos estos elementos aparecen, según Subirats, sobre todo en el cubismo, el neoplasticismo, el purismo y el suprematismo.

Paralelamente, la estética del cristal - defendida por el purismo, el cubismo y el art déco - "parte, implícita o explícitamente, de la concepción idealista de los sólidos platónicos, es decir, de un orden geométrico e ideal común al espíritu y a la naturaleza. Este idealismo de signo espiritualista [expuesto por Kandinsky o Klee] coincidió por otra parte con los valores cientifistas o racionalistas a través de los cuales el arte de las vanguardias o una parte de él presumía una síntesis con la civilización científico-técnica."(:99) Es precisamente en este sentido que podemos hablar de un paralelismo entre la propuesta arquitectónica y un determinado sector de las artes plásticas, que es el propuesto por Subirats más arriba: el cubismo, el neoplasticismo, el purismo y el suprematismo.

La dialéctica de la estética cartesiana nos da un marco de comprensión para una visión dialéctica de las vanguardias, que ya ha ido planteándose de diversas formas a lo largo de todo este capítulo:

"la utopía social y cultural de las vanguardias, de signo revolucionario y emancipador, llevaba implícitos los momentos de su integración a un proceso regresivo de colonización tecnológica de la vida, y racionalización coactiva de la sociedad y la cultura."(:19)

"(...) El imperativo de la realización y la plenitud seculares de la vida humana y la cultura plantea siempre al arte la exigencia de su realización. Pero, al mismo tiempo, la positividad de una cultura fundada en la dominación agresiva de la naturaleza exterior y humana tiende a transformar una y otra vez esta realización de lo artístico en sus términos diametralmente opuestos: la perversión del arte como técnica de manipulación real y momento de esta misma dominación agresiva"(:92-93)⁴²

⁴² Vemos también aquí apuntada una cierta complicidad de las vanguardias con el sistema capitalista.

"Los elementos revolucionarios, escatológicos y críticos faltaron en las manifestaciones epigónicas de la expansión internacional de la vanguardia"(:36)

Desde esta conciencia de pérdida del sentido originario de la vanguardia, Subirats interpreta el **postmodernismo** con un marcado acento negativista como una solución conservadora, sin remarcar en él ningún rasgo positivo de realidad. Subirats, en este caso, no ha sabido definir el postmodernismo más que por negación de la vanguardia:

"se ha destacado (...) una conciencia general post-moderna, como verdadera alternativa norteamericana (...), esta corriente es la última consecuencia regresiva que de por sí ya entrañaba el espíritu de las vanguardias y, más particularmente, la falta de espíritu de sus epígonos"(:20)

La utopía queda sin resolver, desembocando en una fuerte crisis de valores: de aquí surge la conciencia del carácter retórico del arte, que se hace conscientemente manifiesta en la década de los ochenta, con el advenimiento del debate del postmodernismo⁴³.

Subirats también coincide, pues, con los tres autores anteriores, en enfatizar el **carácter ambivalente o dialéctico del fenómeno de las vanguardias desde un punto de vista artístico, lo mismo que desde un punto de vista ético y social.**(:40) Entiende la vanguardia como un lenguaje que a principios de siglo simbolizó la utopía de la modernidad pero que en la actualidad no es más que "la reproducción indefinida de un principio de orden"(:31)

" Es propio de la dialéctica de las vanguardias el que, una vez cumplido su cometido iconoclasta y crítico, se conviertan ellas mismas en un fenómeno afirmativo, de carácter normativo, y acaben afianzándose como un poder también institucional y a la postre también opaco.(...) Su verdad última es su **autodisolución.**(:82)

⁴³ El papel de la retórica en el arte posmoderno es tratado en el apartado 4.2.0.2.

2.0.5.3.3. Definición del concepto de vanguardia desde la perspectiva cartesiana.

Retomando la categoría de la estética cartesiana, Subirats recapitula así lo que ésta ha aportado a las vanguardias:

2.0.5.3.3.0. La racionalidad de la composición visual como un orden susceptible de ser determinado con arreglo a esquemas o categorías estrictas. (:100)

2.0.5.3.3.1. La conciencia de lo plástico como una realidad no sensible, no imaginativa o no intuitiva, sino analítico-sintética o abstracta y transcendental. Bajo tal cartesianismo estético se reduplicaba aquella negación del arte en la voluntad de estilo; se reduplicaba en la condena de la realidad sensible, natural y "mimética". (:100) En este sentido, podemos decir que aquí empieza el proceso de conceptualización del arte del cual en la actualidad estamos presenciando sus últimas consecuencias.

2.0.5.3.3.2. La adopción singular de un racionalismo cientifista por parte del arte:

"las innovaciones formales del arte y la arquitectura de las vanguardias, como la abstracción y geometrización de las formas, la inmaterialidad y luminosidad del espacio, significan algo más (elevan estos mismos presupuestos epistemológicos a normas culturales de carácter general) y algo menos (no operan con nexos lógicos ni categorías puras) que la adopción artística de un racionalismo cientifista o incluso del fundamento racionalista de la cultura moderna. (:101)

Los elementos de esta estética cartesiana, defendida sobre todo por la arquitectura, se conservaban como tales, pero tres factores cambiaron las cosas tras la Segunda Guerra Mundial:

A. Los elementos del lenguaje aparecen privados de aquel nexo interior con la realidad social que había caracterizado la voluntad de estilo de la vanguardia.⁴⁴

⁴⁴ La afirmación de Subirats debe aplicarse a la arquitectura moderna y a los movimientos de las artes plásticas más directamente conectados con ella (Neoplasticismo,

B. El progreso científico-tecnológico ya no aparece como un signo unívocamente liberador. La crisis, en lo que respecta a la concepción filosófica de las ciencias y su papel social, fue doble:

-Imposibilidad de establecer un vínculo interior entre la razón científica y los contenidos de la autonomía y aún de la supervivencia humana.

-La misma ciencia asumía una actitud filosófica de signo excéptico: ya ella no podía establecer un nexo teórico entre conocimiento y conciencia moral, entre verdad y libertad.

C. El desarrollo tecnológico tomó un carácter directamente destructivo y el diseño se formalizó. La combinación de ambas derivaciones desembocó en estrategias sociales de carácter manipulativo y empobrecedor.

De todo ello se desprende la pérdida del valor atribuido a la máquina como símbolo de la utopía vanguardista. El actual sentimiento de excepticismo y fracaso se remonta precisamente a la crisis del principio de racionalización que el maquinismo había entrañado. (:46)

2.0.5.3.4. La racionalización como impugnación de la aplicación de la estética cartesiana a las vanguardias.

Subirats recurre a otro instrumento teórico: "la categoría de racionalización como marco general de la impugnación de la

Suprematismo,...), así como a las líneas generales del proyecto Bauhaus; o dicho de otro modo, a la vertiente racionalista de las vanguardias. Aquí queda patente la importancia de concretar las acepciones de las palabras en cada contexto si no queremos que las aparentes - y también reales - contradicciones teóricas nos paralicen. Respecto a este tema, por ejemplo, hemos visto más arriba con Bürger la carencia de voluntad de estilo por parte de las primeras vanguardias en las artes plásticas, y también hemos concretado allí a qué movimientos se refería Bürger con el término "vanguardias". Sin entrar en estas matizaciones, no es posible llegar a apreciar la complejidad y heterogeneidad que se esconde tras el fenómeno conocido demasiado genéricamente con el nombre de "vanguardias".

estética cartesiana y de sus consecuencias culturales en un sentido amplio"(61) A la figura de la razón se le atribuyó un valor dinamizador en la estética de la vanguardia, pero pronto dio lugar a un lenguaje normativo, sistematizado y estático:

"La concepción del arte y la arquitectura como expresión simbólica y representación de la realidad (...) en la cual los aspectos constructivos, racionales y prospectivos del arte se entrelazaban con los poéticos y expresivos (...) es suplantada, en la primera generación de artistas de vanguardia y más tarde en el funcionalismo, por la representación artística de un sistema lingüístico gramaticalmente trabado, por la sintaxis, carente de cualquier dimensión interior, de un discurso estructurado pero vacío."(:67)

Subirats hace derivar de esta racionalización los cambios ocurridos en el lenguaje:

"la revolución estética que los pioneros de la vanguardia reivindicaron como "novum" artístico consistió en la independización de los elementos pictóricos de su sentido expresivo y representativo."(:63)

"la realidad particular - el retrato, la naturaleza muerta, el objeto en general - desaparece para convertirse en un principio abstracto y universal: una secuencia de figuras geométricas y espacios no-perspectivistas, etc."(:63)

Desde los datos aportados por Ferry, esta afirmación habría de matizarse: hemos visto, por ejemplo, el carácter "hiperrealista" del cubismo original, aunque luego éste haya derivado en un lenguaje vacío y formalista. El cubismo se independiza del sentido expresivo y representativo ligado a la representación naturalista-clásica, pero sustituye ésta por un intento alternativo lleno de connotaciones significativas: la cuarta dimensión. **Es cierto que se abandona la perspectiva, pero no para quedarse sin nada:** la cuarta dimensión aparece a los ojos de los pintores cubistas como el nuevo modo de representar el nuevo mundo, donde el espectador está en el centro, donde el movimiento es un factor fundamental para percibir la realidad.

El hecho de dar primacía a lo inteligible sobre lo sensible va a acabar desembocando en la situación descrita por Subirats. Pero es importante, creo, distinguir entre el proyecto original y sus deformaciones posteriores.

"la teoría del color desarrollada a partir del post-impresionismo tiende a extirpar del color sus elementos subjetivos, para dotarle, lo mismo que a la composición, de la cualidad fría de un discurso lógico y objetivo"(:63)

También en este caso hay que matizar que el componente científico del discurso de la teoría del color estaba lleno de connotaciones místicas, y ésta aparecía como una parte del lenguaje alternativo a la representación ilusionista de la mimesis, que se estaba construyendo con la abstracción.

"Del arte moderno desaparecen los momentos reflexivos, su carácter individual, su dimensión interior y subjetiva, de la misma manera que el Renacimiento había absuelto a la pintura de su representación simbólica de lo trascendente"(:64)

Pienso que no es tanto del arte como de la sociedad moderna, de la que desaparece la presencia y el valor de la subjetividad. Lo que pretende la vanguardia es precisamente intentar retener esta subjetividad, aunque adaptándola a la nueva realidad que rodea al artista, como hemos visto con L.Ferry. De todos modos, no olvidemos que Ferry centra sus observaciones especialmente sobre la pintura y la literatura, mientras que Subirats lo hace sobre la arquitectura.

2.0.5.3.5. Aportación de la estética romántica a la definición del concepto de vanguardia.

Un doble ideal estético proveniente de la estética romántica del s.XVIII sirve también a Subirats para explicar esta transformación de la conciencia artística:

2.0.5.3.5.0. La idea de un arte absoluto - el momento de lo absoluto en la estética romántica es el que confiere al arte su

valor ideal, incluso utópico (:93) - se convirtió en uno de los más importantes valores de las vanguardias: la significativa convergencia de planteamientos estéticos racionalistas con trasfondos teosóficos debe explicarse a partir de esa necesidad de fundar con valores trascendentes la aspiración utópica y radical del nuevo arte.

2.0.5.3.5.1. El ideal de la obra de arte total (Gesamtkunstwerk), entendido como superación real de la reificación y división de las artes, pero también como posibilidad de integrar al individuo en una cultura definida sobre la base de valores estéticos (:93). Este ideal es formulado como objetivo inmediato por los arquitectos expresionistas como Taut, Steiner, Poelzig y se erige en el alma que inspiró el proyecto del Bauhaus de Gropius: el diálogo múltiple entre las artes permitió indagar un sentido original y primario de la creación artística misma así como una investigación sobre las cuestiones más elementales del diseño (en el caso del Bauhaus).

"(...) la síntesis programática y práctica de las artes se convirtió en el medio de aquel objetivo social y civilizador del diseño o de la forma [del estilo]." (:94-95)

Para superar la autonomía del arte, tanto De Stijl como Bauhaus y el Constructivismo Ruso, quisieron hacer coincidir la lógica del funcionalismo y la del desarrollo del arte, buscando un principio de isomorfismo en las leyes subyacentes de las técnicas generales, la proyección diseñística y la obra de arte (Pericot, 1985). Esta búsqueda del principio de isomorfismo desembocó en la **invención de la abstracción**, que desempeñó a la perfección esta función homogeneizadora⁴⁵.

De todos modos, hay que aclarar que esta propuesta se lleva a sus últimas consecuencias especialmente en el ámbito de la arquitectura, por razones intrínsecas a su propia razón de ser: la arquitectura es el arte más directamente ligado a la sociedad y a su economía. En ella se puede hacer realidad la fusión del arte con el sistema capitalista de un modo literal. Pero no hay

⁴⁵ Esta es la segunda interpretación de la invención de la abstracción que aparece en este subcapítulo. La primera era la de Ferry, según la cual la abstracción apareció para acabar con la tercera dimensión y lo que significaba como política de la representación. La de Ferry es más aplicable a las artes plásticas por su carácter internalista, mientras que la de Subirats es más contextual, respondiendo a la situación interdisciplinar del contexto artístico.

que olvidar, para captar el fenómeno en toda su complejidad, ejemplos como el de la Torre de Einstein de Mendelsohn (1921), donde se utiliza el hormigón armado como cubrimiento de la construcción de masonería, en un papel totalmente simbólico y no funcional. No se trató pues de una adopción acrítica y pasiva de los nuevos medios técnicos sino todo lo contrario: la utopía tecnológica se impuso antes como símbolo que como realidad, y en parte fue la demanda de la propia vanguardia la que propició el desarrollo de tales nuevos medios.

2.0.5.3.6. La ambigua utopía del maquinismo.

Y es desde este punto que Subirats entra en lo que él llama "la ambigua utopía del maquinismo", haciendo primero un poco de historia:

"Desde Descartes la máquina ha sido concebida en la historia de la cultura occidental como la expresión máxima y el medio decisivo del poder humano sobre la naturaleza y, en consecuencia, como un instrumento emancipador. Este carácter liberador de la máquina proviene tanto de su potencial técnico como medio de extender el dominio humano, cuanto de la racionalidad que le es intrínseca." (:45)

Se pueden diferenciar dos etapas en la historia del valor simbólico de la máquina⁴⁶ (:45):

A. Desde Descartes hasta las técnicas de organización social del s.XIX, el modelo de máquina sólo se extiende de la concepción del cuerpo humano a la organización entera del proceso vital individual y socialmente considerado.

B. Con las vanguardias históricas europeas, el principio de la máquina adquiere un valor cultural universal (Simondon, 1969:119 y ss.) restableciendo aquella dimensión radical del progreso, concebido como identidad del desarrollo científico-técnico y moral, característico de la filosofía de la historia

⁴⁶ Quiero recordar aquí que L. Mumford (1934) ha tratado con profundidad y acierto el tema del valor simbólico y cultural de la máquina a lo largo de la historia en su libro "Técnica y Civilización". Madrid, 1982 (4a edición) Alianza Editorial.

de la Ilustración."(:51)

"El maquinismo desempeña en la cultura moderna algunos de los papeles que en el s.XVIII tenía asignados la naturaleza misma, y aún elementos mitológicos o principios metafísicos más antiguos. En el contexto de la modernidad estética adquirió funciones demiúrgicas, proféticas, mesiánicas, así como demónicas, infernales y destructivas⁴⁷. Para Mendelsohn, Le Corbusier, Oud, también para Léger, Malevitch y Schlemmer, la máquina asumió el mismo papel cultural que el romanticismo había otorgado al genio como potencia ordenadora y como naturaleza."(:48)

Frente a la irracionalidad de la Primera Guerra Mundial, esta fe ciega en la racionalidad del maquinismo cobra sentido(:48). Los manifiestos neo-plasticistas exponen unívocamente la estética racionalista, y el principio formal y cultural de la máquina como contrapunto a la realidad trágica que atraviesa Europa (:54).

"La sociología europea ha desarrollado bajo perspectivas teóricas en parte diferentes y desde las postrimerías del s.XIX una crítica radical de la colonización mecanicista de la vida individual y del proceso general de la cultura. Semejante crítica se ha articulado en torno a los conceptos de racionalización, de intelectualización y abstracción de las relaciones sociales, de reificación, de mecanización o de razón instrumental, por sociólogos y filósofos como Weber (1922), Simmel (1900), Lukács (1923), Spengler (1918) o Horkheimer y Adorno (1944) respectivamente.(:52)⁴⁸

"(...)la crítica de la racionalización [desde Weber y Freud a Adorno y Horkheimer] remite a un nexo común: la sustitución de la realidad vital del ser humano por un paradigma tecnológico.(:62)

Para las vanguardias, la máquina y el maquinismo tuvieron,

⁴⁷ La complicidad que se establece con la figura de la máquina se repetirá con la figura de los medios de comunicación en los años 60, sobre todo en la cultura anglosajona.

⁴⁸ La bibliografía que se cita en este párrafo es facilitada por Subirats en p.52, nota 6.

por el contrario, una dimensión espiritual propia, capaz de constituirse en el principio de una utopía. Su valor fue proyectado hacia lo sublime o incluso hacia el terreno de lo religioso y mitológico(:53), como ya hemos apuntado que ocurrió en cierto modo con la concepción y el uso de la cuarta dimensión.

Tal sentido, sin embargo, desapareció progresivamente del panorama del arte y la arquitectura modernos ya a finales de la década de los veinte(:53).

"A partir de los años 30, los portadores de la modernidad ya no se veían ante la necesidad de crear un estilo como innovación revolucionaria de una forma capaz, por sí misma, de transformar los valores de la sociedad industrial. Más bien se trataba de crear un lenguaje que fuera lo suficientemente homogéneo, consistente y congruente con las exigencias de la construcción industrializada como para convertirse en un paradigma generalizable. Tal fue el espíritu de los promotores de un "International Style", a partir de la Segunda Guerra Mundial"(:57).

2.0.5.3.7. La construcción lingüística como vehículo político de las vanguardias.

Subirats retoma de nuevo su intento de definición de éstas, esta vez desde su **paralelismo, más formal que real, con las vanguardias políticas:**

"Los nexos que vinculan a los pioneros de las vanguardias artísticas con los dirigentes de las vanguardias revolucionarias europeas de comienzos de siglo son múltiples y variopintos" (:88)

La vanguardia política o revolucionaria se define sobre la base de dos axiomas: **su fuerza organizativa** - que fundamenta su papel dirigente, ordenador, su función como sistema de poder - y su sentido utópico o **su carácter anticipador de una nueva realidad social** - que determina su contenido normativo y su valor ético-político en un sentido ideal -.

Estos dos axiomas volvemos a encontrarlos en las concepciones programáticas de las vanguardias: su fuerza

organizativa y su sentido utópico se centraron ,según Subirats, en la **creación de un nuevo estilo**. La noción de estilo que responde a la búsqueda formal de las vanguardias restableció el sentido civilizatorio propio de su concepción clasicista. Para Goethe o para Schinkel, el estilo se caracterizaba por dos componentes fundamentales: un **sentido colectivo**, que lo convertía en representación, expresión de un sentir general, ya fuera de un pueblo, ya de una época histórica y una **función formadora** o educadora en aquel sentido superior ilustrado y romántico de la idea alemana de Bildung (formación o cultura).

Las vanguardias adoptaron estos dos elementos en polémica contra el esteticismo y eclecticismo formalista heredado del s.XIX: El primero - el sentido colectivo -, con la identificación simbólica del arte moderno con la máquina. El segundo - la función formadora - fue reformulado como tarea organizativa del nuevo arte desde un punto de vista individual y social: anticipar en la forma artística un orden moral y social.

"La búsqueda de un nuevo estilo como representación y ampliación formales de una realidad social, política y espiritual nueva convergió, en lo teórico, como en lo práctico, con aquel elemento utópico y normativo que constituyó también el impulso revolucionario de los partidos políticos de vanguardia."(:91)

El **efecto de shock**⁴⁹, también proveniente de la etimología política y militar del término, es igualmente importante en la definición del lenguaje de las vanguardias para Subirats:

"Desde un punto de vista estético estos elementos de la provocación, la ruptura, las metáforas beligerantes y las acciones agresivas - el efecto shock del arte moderno - presenta dos dimensiones objetivas complementarias"(:84)

"(...) la vanguardia aparece como (...) una protesta y una violencia dotada de un sentido ambivalente: a un tiempo emancipador e imperativo, abierto al futuro

⁴⁹ Bürger(1974:146) introduce también este concepto para describir el efecto que la técnica del montaje en la obra de arte tiene sobre el espectador. Y hace referencia a "las sugestivas observaciones" de W.Benjamin sobre el problema del shock en la modernidad, las cuales "pretendían probar su potencia": W.Benjamin: "Sobre algunos temas en Baudelaire", en "Iluminaciones". Obras Escogidas, I. Francfort, 1961: S.Unseld.

como libertad y cerrado a la experiencia subjetiva que fuera capaz de otorgarle un contenido creador."(:87)

pero introduce, desde mi punto de vista, una contradicción con el concepto de estilo que acaba de introducir: ¿cómo puede un estilo estar basado en el efecto de shock? Pienso que sería más adecuado sustituir el término "estilo" por el de "construcción lingüística", de modo que quedaran al margen las connotaciones más normativas y formalistas del término, al menos en lo que respecta a las artes plásticas. En el caso de la arquitectura, la voluntad de estilo es más clara, pero el efecto de shock no tiene tampoco el mismo sentido que en las artes plásticas, en las que actúa realmente como estrategia que convierte en reivindicativo cada objeto individual creado.

Asiento más con la interpretación de Bürger(1974), según la cual las vanguardias, precisamente por su vocación política, dan más importancia al efecto de shock que puedan causar en el espectador que a la construcción de un estilo. En el aspecto lingüístico-formal, su estrategia prioritaria es el collage, con el cual, al destruir la obra orgánica tradicional (Bürger:139 y ss.) pueden llevar a cabo su objetivo.

El principio del shock, como ha precisado W.Benjamin, introduce un elemento automático, inconsciente e irreflexivo en la percepción y en la experiencia estética. El "shock" sustituyó la experiencia estética propiamente dicha por una percepción irreflexiva y automática, y en esta modificación se cifró, en última instancia, el interés instrumental del nuevo arte de las vanguardias revolucionarias, lo cual entraña un valor regresivo, arcaico y autoritario(:87). A través de esta estética del shock la experiencia misma del sujeto se suprime y la expresión artística se convierte en una forma impositiva de comunicación, ligada al fenómeno de la conceptualización del arte⁵⁰.

2.0.5.3.8. Conclusión.

Este párrafo de Subirats puede ser útil para sintetizar su hipótesis central. En él podemos comprobar lo que dijimos al principio: cómo la arquitectura y las actividades concomitantes

⁵⁰ Este tipo de argumentación es paralela a la utilizada por Bell(1976:107-111) cuando se refiere a la cultura visual como transformadora de la capacidad receptiva del público.

a ella son su centro de enfoque, dándonos una visión distinta de la que podemos proyectar desde las artes plásticas.

"La modernidad artística del s.XX se pone de manifiesto como un proceso general de racionalización que no arranca de un paradigma científico-técnico, sino precisamente del **cartesianismo artístico de las vanguardias** que lo elevaron a valor vital de signo universal. Este doble aspecto de la racionalidad estética y del proceso de racionalización de la cultura en general descubre, finalmente aquel fondo de la cuestión del que habíamos partido: la fundamental ambivalencia que el arte y la arquitectura de vanguardias mostraban o muestran entre su intención revolucionaria y emancipadora, y su vinculación a las formas de un poder cuyos resultados últimos, en las formas de control y racionalización de la existencia promovidos por la arquitectura, el urbanismo o el diseño en general, son coactivos en cuanto a su naturaleza intrínseca." (:101-102)

2.0.6. Conclusiones finales del subcapítulo.

Debido a la densidad y extensión del capítulo, voy a resaltar algunas cuestiones que nos sirvan de punto final y puente hacia otros aspectos de la investigación:

2.0.6.0. Desde un punto de vista metodológico, es esclarecedor ver cómo, según el criterio aplicado a la definición de vanguardia, se considera uno u otro movimiento como el más representativo. Bürger - para quien el objetivo fundamental de las vanguardias era socavar, atacar y transformar el arte institucional burgués y su ideología de la autonomía más que cambiar únicamente las formas de representación artística y literaria - considera las vanguardias más representativas de su definición el dadaísmo, el surrealismo y las vanguardias rusas; para Ferry, que resalta específicamente la importancia del abandono de la perspectiva renacentista como crítica al "cogito", ve en el cubismo la vanguardia más significativa; para Subirats, que considera la racionalidad cartesiana el motor de las vanguardias, fija su vista esencialmente en las vanguardias arquitectónicas.

Lo mismo ocurre en sentido contrario: según cual sea el objeto de estudio, cambia la definición del concepto.

2.0.6.1. Al analizar a fondo los presupuestos e intenciones de las vanguardias, constatamos una acusada falta de memoria respecto a la vanguardia por parte de los autores que difunden el debate del postmodernismo. Hemos visto en concreto, a lo largo del capítulo, cuatro aspectos en los que el postmodernismo ha criticado a la vanguardia sin fundamento, apropiándose de consignas que eran propias de ésta:

- A. La crítica a la coherencia lógica.
- B. La falta de interés en el valor del estilo.
- C. La historia entendida como texto.
- D. El sujeto "roto", el hiperrelativismo - o hiperindividualismo - y el hiperrealismo.

2.0.6.2. Para ilustrar la complejidad de la realidad de las vanguardias, podemos reseñar, por ejemplo, los cuatro objetivos distintos que se le han atribuido en este capítulo, desde diversos enfoques:

A. P.Bürger: el objetivo fundamental de las vanguardias era socavar, atacar y transformar el arte institucional burgués y su ideología de la autonomía más que cambiar únicamente las formas de representación artística y literaria.

B. D.Bell: el objetivo de la vanguardia es "lo nuevo por lo nuevo", entendiendo ésta como un instrumento de la burguesía.

C. L.Ferry: es la crítica del "cogito" la que justifica la vanguardia.

D. E.Subirats: la razón de ser de la vanguardia es su integración a las exigencias de la producción industrial.

Parece que para poder autoafirmarse, el "postmodernismo" necesite reducir su "otro" - en este caso la vanguardia - a algo identificable, estático y homogéneo. Así, asigna a la vanguardia una serie de aspectos monolíticos que no corresponden a su versión original, pero sí a la estilización posterior por parte de las tentativas neo-vanguardistas y a la recepción de éstas desde nuestro presente.

Pero a pesar de ello, la relación entre ambos conceptos - postmodernismo y vanguardia - es ambigua y llena de trasvases. El postmodernismo, en su versión "homologada", se desentiende del

contenido utópico de las vanguardias en la medida en que reconoce un cambio fundamental de contexto, pero absorbe algunos aspectos de ella, sobre todo en los años 60⁵¹. Además, cualquier observación mínimamente rigurosa al respecto de esta relación explícita que el postmodernismo no se enfrenta sólo a la vanguardia histórica, sino más bien a la institucionalización de ésta a partir, sobre todo, de la segunda postguerra mundial⁵².

2.0.6.3. Por otro lado, el postmodernismo ha puesto en cuestión los contenidos de los siguientes valores "neocartesianos" de la "tabula rasa"(Ferry:48) glorificados por la vanguardia: la innovación, la originalidad, la ruptura con la tradición. Pero continúa conservando la misma dinámica a la que estos valores conducen; la institución arte sigue motivándose a partir de ellos. Si el modernismo se convirtió en la tradición de lo nuevo, el postmodernismo presenta ahora la novedad de la tradición, pero lo hace bajo el mismo aspecto de shock y novedad propio de las vanguardias, a pesar de que el contexto y la recepción ya no sean los mismos.

2.0.6.4. Lo verdaderamente definitorio del postmodernismo, a mi parecer, es la visión del objeto artístico como objeto metacultural, la conceptualización del arte desentendiéndose definitivamente de la esfera de lo sensible que había dado identidad al arte moderno. Y este fenómeno empieza a gestarse en las vanguardias, como hemos ido viendo, con la creación de un lenguaje que convierte lo particular en abstracto. Lo particular ya no puede percibirse: se pinta lo que se piensa, no lo que se ve. Se pierde el valor de lo sensible. En el postmodernismo, la realidad desaparece bajo el lenguaje y el objeto de arte bajo el discurso.

Si las vanguardias se fascinaron todavía por esas nuevas geometrías que dejaban presentir espacios plásticos aún inexplorados y sin embargo "más reales", el postmodernismo basa su fascinación por la realidad en el carácter lingüístico y conceptual de ésta, no físico.

2.0.6.5. Como consideración final de carácter metodológico pienso que, tras todo los argumentos mostrados en este sub-

⁵¹ Esta cuestión está desarrollada en el subcapítulo 3.1.

⁵² Idem 51.

capítulo, podemos afirmar lo siguiente: podemos extraer mayor conocimiento del postmodernismo a través de la confrontación con los fenómenos a los que llamamos vanguardia que a través de lo que queda designado por el término modernismo, que es mucho más escurridizo y mucho menos "histórico" (en el sentido de historicidad de las categorías planteado por Bürger). Así como la vanguardia es un medio de comprensión de las manifestaciones artísticas anteriores, también es una de las referencias más útiles para definir lo que designamos bajo el término postmodernismo.

2.1. POSTMODERNISMO Y TARDOMODERNISMO.

La dicotomía postmodernismo-tardomodernismo es una diferenciación terminológico-conceptual que puede ayudar a seguir delimitando el terreno propio de lo que se ha convenido en llamar postmodernismo, aunque es obligatorio recordar que no hay un consenso al respecto, más allá de coincidencias puntuales entre autores, como es propio de un modelo explicativo que todavía está en vías de definición.

2.1.0. Charles Jencks versus Ihab Hassan

Uno de los autores que más obsesivamente ha insistido en esta diferenciación es el crítico y arquitecto británico Charles Jencks, desarrollando sus argumentos en el terreno de la arquitectura. De hecho, aunque el término "tardomoderno o moderno tardío" fue acuñado por Kölher en 1976, Jencks es el que lo populariza 2 años más tarde, partiendo precisamente del trabajo de Kölher, al que, por cierto, no hace referencia en la proporción que sería necesario. Parece ser que el detonante del proceso de definición de este nuevo término fue el deseo de renombrar lo que Ihab Hassan llamó postmoderno desde 1971. Esta es una cita tomada de la argumentación de Hassan(1975:200):

"El postmodernismo, por otra parte, es esencialmente subversivo en la forma y anárquico en su espíritu cultural. Dramatiza su falta de fe en el arte aun cuando produce nuevas obras de arte que intentan acelerar la desintegración tanto cultural como artística"

Jencks(1986) parte de estas afirmaciones para criticar a Hassan y discrepar de los que, según él, tienden a considerar a "todos los pensadores pospositivistas como postmodernos, aunque lo único que tengan en común sea el rechazo del positivismo lógico moderno"(Jencks:6). Pero es equívoco arrancar una cita de su contexto sin más explicación:

"De acuerdo con esta lógica [el postmodernismo como la continuación del modernismo y su trascendencia], lo

postmoderno de Hassan pertenece en gran parte al tardomodernismo, la continuación del modernismo en su forma extrema." (Jencks:7)

Si aceptamos la argumentación de Huyssen(1984) presentada anteriormente, este perfil dibujado por Hassan pertenecería a las vanguardias, lo cual confirmaría la hipótesis de aquél de que el postmodernismo de los sesenta se puede interpretar como una reminiscencia de éstas.

Oelkers (1987:203) parece estar en la misma línea al observar que

"Es significativo que lo "moderno" y lo "postmoderno" aparezcan contrapuestos en muy diversos campos y sólo parezcan tener en común la pretensión de imponer una vanguardia contra la "modernidad" clásica."

2.1.1. Charles Jencks vía Luc Ferry y Jesús Ballesteros.

Pero dado que es en gran parte por vía de la arquitectura, y en concreto por vía de las obras de Jencks que la propuesta del postmodernismo cristaliza en nuestro país y llega a las artes plásticas, vamos a prestar atención a la argumentación de este autor, introduciéndola a través de la interpretación que hacen de ella J.Ballesteros y L.Ferry. Aunque no está de más recalcar que la aportación de Jencks, como buen "vocero", consiste esencialmente, no en la elaboración de teorías propias, sino en la aplicación y difusión de las teorías de otros al ámbito arquitectónico y - dado el éxito obtenido - al de las artes plásticas.

Jencks utiliza el término "tardomodernismo" - según Ballesteros(1989:85) - "para referirse a un movimiento arquitectónico en que se dan los rasgos primordiales del modernismo: esteticismo, opacidad, incomunicación, predominio del inconsciente, hipersensualismo y ahistoricidad."

En esta afirmación, hay elementos que no cuadran con lo que hemos visto hasta ahora. El rasgo de ahistoricidad ha sido atribuido sobre todo al concepto de vanguardia y no al de modernismo, como hace Ballesteros.

Respecto al predominio del inconsciente y el hipersensualismo, podemos aplicarlo a cualquier ámbito a

excepción precisamente de la arquitectura moderna, donde hemos visto con Subirats(1984) que la racionalidad y la consciencia son las principales consignas. Ferry(1990), por su lado, desdeñando el término modernismo por considerarlo poco operativo, atribuía a las vanguardias artísticas el reconocimiento del valor del inconsciente así como la adopción del modelo del sujeto roto nietzscheano.

El mismo Jencks (:32) marca diferencias:

"mientras el modernismo en la arquitectura ha propagado la ideología de la industrialización y el progreso, en casi todos los demás campos el modernismo ha luchado contra estas tendencias o las ha lamentado".

Ni el optimismo ni el progresismo son características de la filosofía llamada moderna (Nietzsche, Goedel, Heisenberg, Heidegger y Sartre), que más bien se aboca al nihilismo. Por otro lado -dice Jencks(:32)-, artistas de distintos ámbitos considerados modernos (Yeats, Joyce, Pound, T.S.Eliot, De Chirico, Picasso, Duchamp y Grosz)"no son exactamente liberales, no son muy socialistas, y desde luego, son muy poco optimistas". Esta observación, al margen de que requiere ser matizada, coincide con la de Huyssen (1984:203) de que "el modernismo de élite nunca creyó que debía estar en la calle".

De nuevo nos topamos con el conflicto terminológico e interpretativo, aunque lo que aparentemente parecen contradicciones, pueden a veces resolverse con un ejercicio de desplazamiento del punto de vista. Por ejemplo ¿cómo podemos aceptar que Ballesteros atribuya el predominio del inconsciente al modernismo y Ferry a las vanguardias sin que hayamos de concluir que uno de los dos está equivocado?

Una primera respuesta podría ser que la dicotomía vanguardia-modernismo no está bien formulada pues, como ya hemos visto en el capítulo anterior, la primera tiene un carácter eminentemente histórico y el segundo categorial.

Una segunda respuesta se derivaría de la contextualización de ambas afirmaciones. Ballesteros, al extrapolar el término del discurso de Jencks, lo ha despojado del significado que éste le daba para investirlo con el paquete conceptual que corresponde a su propia hipótesis: el postestructuralismo, calificado de postmoderno por todos los focos intelectuales con poder, responde mejor al calificativo de tardomoderno, pues su perfil ideológico es una exarcebación del modernismo y no una alternativa a éste.

Revisando la fuente bibliográfica de Jencks (1982:32),

detectamos incluso diferencias significativas entre los términos utilizados por éste y la apropiación de Ballesteros:

Jencks	tardomoderno (1960-)	Ballesteros
estilo inconsciente	----->	predominio del inconsciente
2a estética de la máquina extrema...	----->	esteticismo
supersensualismo/slick-tech/high-tech	----->	hipersensualismo
antihistórico	----->	ahistoricidad

Así, Ballesteros toma de Jencks el término, pero lo llena de una significación distinta: la del postestructuralismo. Los rasgos con los que lo dibuja ya no pertenecen al ámbito arquitectónico, sino al filosófico-literario, propio del postestructuralismo francés. "Se trata - sigue Ballesteros - de un significado muy semejante al de "ultramodernismo", utilizado en poesía varias décadas antes por F.de Onís¹ para nombrar una dirección poética similar." (:86)

Como veremos más adelante, este perfil de Ballesteros coincide también asombrosamente con el ámbito internacional de las artes plásticas en los años 80; y si, como defiende Huyssen, éstas son el último suspiro, en muchos sentidos, de las vanguardias históricas, convergemos ya con la afirmación de Ferry. Este esquema muestra el camino seguido para hacer converger a ambos autores respecto al tema del inconsciente:

¹ Quizás ya sería hora de revisar directamente las palabras de Onís, pues parece que Kölher, el único que lo ha leído, da una doble interpretación de ellas: por una parte, habla del posmodernismo y el ultramodernismo como propuestas que se suceden en el tiempo (1905-14 postmodernismo / 1914-32 ultramodernismo) y por otra como propuestas sincrónicas, que es tal como Jencks y Ballesteros lo han entendido o usado.

Parece ser que los teóricos toman el "testigo" para seguir el relevo del término, pero no se preocupan en exceso de los significados anteriores. Se trata de un pragmatismo, consciente o inconsciente, en el que se usa el término separado de sus sentidos o acepciones anteriores pero paradójicamente aludiendo a ellos para legitimarse.

Tampoco yo voy a profundizar más en el tema, dado el orden de prioridades de esta investigación.

Postestructuralismo // modernismo

// postmodernismo en las artes plásticas

^

^ ..

vanguardias históricas

Ferry pone el acento en otro aspecto, a la hora de interpretar la diferenciación terminológica de Jencks: la diferencia fundamental que establece Jencks entre tardomodernismo y postmodernismo es que el primero - lo que Hassan llama postmodernismo - se basa en la **búsqueda de la novedad por la novedad**, mientras que el segundo quiere terminar a toda costa con la tiranía de lo nuevo, reivindicando el derecho a renovar con el pasado.

2.1.2. Tardomodernismo y postmodernismo a través de la arquitectura, según Jencks.

Tras estas dos interpretaciones, voy a introducir ahora una tercera, esta vez filtrada por mí: Para Jencks², existen dos modos de usar el término postmodernismo: uno es **equivocado** (Hassan (1971), Lyotard (1979)), pues lo que se está definiendo es el tardomodernismo, y el otro es **correcto** (Jencks (1978), Eco (1983), Barth (1980)).

El carácter maniqueo de esta diferenciación la eleva a la categoría de sentencia. Al dar por supuesta la indiscutibilidad de su propia postura respecto a la cuestión, y trasladar el énfasis a la aplicación de ésta en el juicio de las posturas ajenas, Jencks desvirtúa el problema en una pugna por obtener un triunfo retórico sobre sus adversarios, colocándose él mismo en la posición de juez.

Dado que su discurso se organiza desde esta estrategia, es necesario reordenarlo desde unas coordenadas más afines con este estudio para poder trabajar con él.

Los dos apartados que presento a continuación pretenden reordenar los enunciados de Jencks referentes al trío "

² Todas las ideas que a continuación se atribuyen a Jencks están tomadas de su libro "What's postmodernism? (1986).

modernismo-postmodernismo-tardomodernismo", enmarcados en el ámbito arquitectónico.

Una vez ordenado este material de trabajo, será posible cotejarlo con otras posturas y emitir un juicio crítico.

2.1.2.0. La propuesta ético-estética de la arquitectura moderna según Jencks.

Para abordar su definición de tardomodernismo, habremos de aclarar primero su definición de **arquitectura moderna**³: es la que se basa en un estilo universal e internacional procedente del hecho de los nuevos medios de construcción adecuados a una nueva sociedad industrial, que **tiene como fin la transformación de la sociedad**, tanto en sus gustos como en su componente social. La arquitectura moderna tiene razón de ser a partir de su fe en la **capacidad liberadora de la industrialización, el progreso y la democracia de las masas**. Inmersa en una gran contradicción, ofrece **soluciones técnicas a problemas sociales**, rechazando curiosamente el planteamiento urbanístico. Le Corbussier o Mies estaban tan preocupados por la forma como por la función de su arquitectura, pero este último aspecto se les escapó rápidamente de las manos.

En la misma línea, Huyssen(1984:199):

"Después de 1945, la arquitectura modernista perdió una gran parte de su visión social y se convirtió cada vez más en una arquitectura de poder y representación.(...) [sus proyectos] se convirtieron en símbolos de alienación y deshumanización, un destino que compartieron con la cadena de montaje, ese otro agente de lo innovador que recibieron con gran entusiasmo en los años 20 leninistas y fordistas por igual."

Según Jencks, la religión reinante del modernismo arquitectónico se basaba en el deseo de una mejora pragmática, es decir, la creencia de que "sacando más de menos", como dijo

³ Jencks, de educación anglosajona, no explica la arquitectura moderna a partir de la oposición entre vanguardia y modernismo - Huyssen ya nos advirtió que la cultura anglosajona no diferencia ambos términos -, pero llega a conclusiones parecidas, aunque más confusas.

Buckminster Fuller, los problemas sociales desaparecerían poco a poco. El progreso tecnológico en áreas limitadas como la medicina parece apoyar esta ideología, aún dominante entre los tardomodernistas, y que también lo fue para algunas vanguardias (futurismo). **La racionalidad - dice Huyssen - se encarnó en el mito de la modernización:**

"un componente esencial del movimiento moderno fue su rotunda negación del pasado, así como su apelación a la modernización en base a la estandarización y la racionalización." (Huyssen 1984:199)

Así pues, como vimos en el capítulo anterior, no es fácil ponerse de acuerdo en la definición de lo moderno, ya que cada ámbito recicla las ideas de la modernidad de distinto modo: ¿Qué entendemos cuando hablamos de modernismo? El deseo de cambio social que Jencks atribuye a la arquitectura moderna, así como su fe en el futuro, está incluido también en la definición de Huyssen de las vanguardias históricas en las artes plásticas y la literatura, distinguiéndolas precisamente del modernismo, entendido de modo paralelo a como lo describe Ballesteros:

"Como los modernistas, los postestructuralistas contraponen política y arte, de un modo análogo a masa y minoría. Tanto la política como el arte no serían otra cosa que simulacro, ficción. Pero la política lo sería de una forma engañosa, fraudulenta, al menos para las masas, mientras que el arte lo sería de un modo declarado. La pretensión de verdad de la política es lo que la haría especialmente vitanda, mientras que el arte sería vivido directamente como simple invención." (:97)

Quizás podemos inducir de todas estas observaciones que el **modernismo es el término que mejor define aquel fantasma abstracto - el modernismo triunfante, como lo llama Huyssen - contra el que se levantó la vanguardia, a la vez que sirve para calificar por defecto a todos aquellos creadores que no se unieron activamente a las vanguardias históricas.**

Pero podríamos seguir sacando indefinidamente a la luz contradicciones y aporías en la constelación de definiciones de unos y otros. Incluso el mismo Huyssen, ignorando su propia diferenciación analítica de 1981, incluye de nuevo la vanguardia

bajo el paraguas del modernismo en su ensayo de 1984, redefiniéndolo como un fenómeno que nunca fue monolítico(:198):

" (...) Es sólo una imagen del modernismo la que se ha convertido en la manzana de la discordia para los postmodernos, y esa imagen debe ser reconstruida si queremos entender la relación problemática del postmodernismo con la tradición modernista y sus reivindicaciones de diferencialidad."(:198)

Esa manzana de la discordia a la que se refiere Huyssen es el modernismo "institucionalizado" a finales de los años 50⁴, y no tanto por su entidad formal y conceptual, sino por el sólo hecho de aceptar esta institucionalización, reduciendo al lugar más oscuro de la memoria cualquier rescoldo de lo que pudiera ser una postura formalmente revolucionaria o inconformista.

Cuando la postura crítica se convierte en institución, se diluye su razón de ser. Y quizás no fue un accidente o un error del destino que las cosas discurrieran así: quizás a más de un sector del poder le interesaba esta institucionalización que suponía el principio del fin. Desde entonces, la "estrategia institucionalizadora" desde el poder no ha dejado de funcionar. El ejemplo más explicitado y documentado de ello es la instrumentalización del expresionismo abstracto por el gobierno americano durante la guerra fría⁵: la Escuela de Nueva York representaba la victoria cultural de EE.UU tras la victoria militar (Huyssen:202). El modernismo se había establecido como canon en la academia, en los museos y en la red de galerías, así como en la cultura del disco y del libro de bolsillo de los años 50.(:207)

"El propio modernismo se había incorporado a la corriente principal por vía de la reproducción en masa y la industria de la cultura"(:207)

Veamos ahora cómo esta propuesta ético-estética de la arquitectura moderna se encarnó en una poética determinada.

La decoración, la policromía, la metáfora, el humor, el

⁴ Huyssen(:207) pone como ejemplos a Robert Frost, Pau Casals, Malraux y Stravinsky.

⁵ Serge Guilbaut ha estudiado a fondo esta cuestión en [Cómo Nueva York robó la idea de arte moderno. Expresionismo abstracto, libertad y la Guerra Fría]. Chicago and London, 1983: The University of Chicago Press.

simbolismo y la convención fueron condenados, y todas las formas de decoración y de referencia histórica se convirtieron en tabú; pero como afirma Venturi en su libro "Complejidad y Contradicción...", todo el objeto arquitectónico en sí se convirtió en un símbolo cargado de valores y tropos retóricos celebrados por modernistas como Le Corbussier y Mies van der Rohe: **autenticidad de los materiales, coherencia lógica, honradez, sencillez...**

La arquitectura moderna era un dogma que excluía la convención, la artesanía tradicional y casi cualquier otra cualidad que la arquitectura occidental había consagrado, excepto la **belleza de construcción y el espacio dinámico.**

Jencks apunta que un factor común⁶ del modernismo en todos los sectores fue el **valor de la abstracción y de la perfección del medio expresivo**, esta última propugnada y definida por Greenberg como la concentración en la esencia de cada lenguaje artístico ("purificar el lenguaje de la tribu", como definieron Mallarmé y T.S.Eliot el papel del poeta) para preservar los valores humanistas en una era de secularización, donde existen ya muy pocos valores compartidos y donde queda muy poco de un sistema simbólico común. Esta propuesta supone, de algún modo, convertir el arte en el sustituto de la religión, entendida como elemento conservador y consagrador de un sistema simbólico común.

Jencks relaciona estos dos aspectos con la noción decimonónica de vanguardia, y afirma que **"el modernismo está**

⁶ Si seguimos el panorama construido en el capítulo anterior, el uso terminológico de Jencks aparece como equívoco, confuso y reduccionista. Si partimos del análisis de Bürger, mucho más riguroso, vemos que Jencks está mezclando demasiados conceptos: lo que él denomina "factor común" no es otro que el problema de la autonomía del arte, que, efectivamente, está muy relacionado con la teoría de la vanguardia pero no por coincidencia de actitudes sino por un problema común al que se le dan soluciones totalmente opuestas: frente al problema de la autonomía del arte, la vanguardia la delata mientras el modernismo - esa entidad abstracta que nos hemos negado a comparar equitativamente con la vanguardia - se haría eco de ella. Así pues, no podemos aunar milagrosamente el modernismo con la vanguardia como hace Jencks. Que los creadores, en la época dominada por la teoría de la vanguardia, adopten un nuevo papel es otro tema distinto que se ha de tratar separadamente. Jencks es muchas veces caótico y aparentemente contradictorio: en un mismo trabajo (1986) califica a la vez de iguales y de diferentes los rasgos del modernismo en la arquitectura y en las otras artes. Pienso que la aportación que se le puede reconocer a Jencks no radica en el rigor analítico sino en el calor retórico de sus argumentaciones.

basado, naturalmente, en el mito de la vanguardia romántica que se adelanta al resto de la sociedad para conquistar un nuevo territorio, una nueva conciencia y un nuevo orden social" (:32), en un momento en que el papel social del artista estaba en crisis, paralelamente a su relación con el mecenas - estado, Iglesia o individuo -, que estaba siendo sustituido por un mercado competitivo y agnóstico. Para Jencks, el modernismo es la primera respuesta ideológica importante a esta crisis social y al ocaso de una religión compartida. Aparece un nuevo papel sacerdotal para los artistas frente a esta sociedad poscristiana.

2.1.2.1. La propuesta ético-estética de la arquitectura tardomoderna y postmoderna, según Jencks. Su aplicación a otros ámbitos.

Postmodernismo y tardomodernismo se confunden, según Jencks, porque ambos surgen de una sociedad postindustrial. Naturalmente existe una conexión entre éstos, pero no la conexión simple y directa que Lyotard insinúa al principio de su libro "La Condición Postmoderna":

(...) "Lyotard, debido a que es un filósofo y sociólogo del conocimiento, y no un historiador o crítico de estas tendencias culturales, no tiene el oído afinado a sus diferencias." (Jencks:42)

Jencks reconoce la interconexión de ambos en las prácticas profesionales reales:

"Ambas tradiciones empiezan aproximadamente en 1960, ambas reaccionan ante la decadencia del modernismo y algunos artistas y arquitectos - por ejemplo David Salle, Robert Longo, Mario Botta, Helmut Jahn, y Phillip Johnson -vacilan entre ellas o las unen.(...) Así pues, muchos artistas que Hal Foster y otros incluyen en su corpus como "postmodernistas de la resistencia" debieran también ser incluidos como postmodernistas: Robert Rauschenberg, Laurie Anderson, algunas obras de arte feminista que utilizan temas convencionales de modo irónico, Hans Haacke, y otros que pueden ser denominados "agonísticos" o combativos.

Pero deben clasificarse así sólo en la medida en que su intención era la de comunicar con la sociedad y sus élites profesionales por medio del doble código." (Jencks:42)

Así se refiere Jencks a la arquitectura tardomoderna:

" tiene una ideología social pragmática y tecnocrática y a partir más o menos de 1960 lleva a su máxima expresión muchas de las ideas estilísticas y muchos valores del modernismo para resucitar un lenguaje gris y manido." (Jencks:35)

El tardomodernismo, según Jencks, posee un solo código, como el modernismo de Clement Greenberg, tiende a ser auto-referente y a estar inmerso en su lenguaje específico del arte, llegando incluso a ser minimalista en su concentración:

" Mientras que el modernismo, y particularmente el tardomodernismo, centraban su atención en la autonomía y la expresión de la forma artística individual - la dimensión estética - los postmodernistas se centran en el aspecto semántico." (Jencks:27)

Los arquitectos del postmodernismo tienen interés en llegar a los diferentes niveles de usuarios de sus edificios: buscan el doble código en arquitectura y usan un amplio espectro de medios comunicacionales. Si la arquitectura moderna estaba basada en la ideología de progreso, ofreciendo soluciones técnicas y económicas a problemas sociales, el postmodernismo ofrece soluciones contextuales y culturales (Jencks:23), basado en una ideología pluralista, inclusivista e híbrida, pero cuyos efectos no traspasan la barrera del símbolo cultural que en su día reivindicó Venturi⁷.

La arquitectura postmoderna propugnada por Jencks acepta el

⁷. "El símbolo domina el espacio. La arquitectura no basta. Y como las relaciones espaciales se establecen más con los símbolos que con las formas, la arquitectura de este paisaje se convierte en símbolo en el espacio más que forma en el espacio. (...) El rótulo es más importante que la arquitectura y su velocidad de envejecimiento es más próxima a la de un automóvil que a la de una arquitectura. (Venturi, 1977:35)

estado cultural, y por lo tanto relativo, del hombre, pero crea un nuevo mito sustitutorio de soluciones verdaderas a nivel social: el de la comprensión y la comunicación. Tras la utopía de querer cambiar el mundo, Jencks propone - de un modo bastante gratuito - la utopía de querer comprenderlo.

Según Barth (1980) el autor postmoderno - refiriéndose a la literatura - espera transcender los medios y el público limitados que caracterizan la ficción modernista. Jencks afirma que el tardomodernismo permanece dentro del lenguaje restringido y hermético del Modernismo, pero ¿cómo interpretar entonces que Piano y Rogers quisieran llegar al gran público con su Centro Pompidou? De nuevo se nos plantea aquí la disyuntiva entre la autocomprensión del artista y la recepción de su obra, que da lugar a dos relatos diferentes sobre el devenir histórico del arte. Según cuál sea nuestro punto de mira, podríamos decir de la misma obra que es tardomoderna o postmoderna, dentro del nivel clasificatorio en el que se sitúa Jencks.

En sus Apostillas a "El nombre de la Rosa", Eco (1983) describe muy bien el devenir del modernismo en las artes plásticas. El momento de silencio del arte que segrega un metalenguaje es quizás, al fin, la descripción más sencilla y comprensiva de lo que Jencks llama tardomodernismo.

"La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura (...); después la vanguardia va más allá, una vez que ha destruido la figura, la anula, llega a lo abstracto, a lo informal, a la tela blanca, a la tela desgarrada, a la tela quemada; en arquitectura, será la expresión mínima del curtain wall, el edificio como estela, paralelepípedo puro; en literatura, la destrucción del flujo del discurso, hasta el collage estilo Burroughs, hasta el silencio o la página en blanco; en música, el paso del atonalismo al ruido, al silencio absoluto (en este sentido, el primer Cage es moderno). Pero llega el momento en el que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse - su destrucción conduce al silencio -, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad". (Eco:72,74)

2.1.3. El planteamiento de una dicotomía interna en el modernismo. Análisis comparado de las versiones de Jencks y Huyssen.

Jencks contextualiza el modernismo en el marco de la sociedad capitalista, planteando dos líneas divergentes:

"De este papel poscristiano surgieron dos posturas y una contradicción entre ellas que ha producido mucha confusión".(Jencks:33)

Esta confusión no se disipa con la explicación también confusa de Jencks, en la que, por cierto, olvida hablar de la contradicción anunciada y de respetar él mismo la terminología que propone. Quizás habría que recurrir a Kermode(1971) o Stern(1980), que según él utilizan la misma diferenciación⁸, para poder captar su significado completo. De todos modos, voy a intentar esquematizar sus contenidos a partir de su texto:

A. Modernismo "heroico": tradicional
humanista
continuista
optimista.

Cree en el "papel curativo del artista, el de salvar la "división entre el pensamiento y el sentimiento" que T.S.Eliot y S.Giedion situaron en el s.XIX⁹.

El período heroico del modernismo durante los años 20 - dice Jencks -afectó a la arquitectura (Gropius-Le Corbussier y

⁸ Esta diferenciación debería quizás incluirse en el capítulo 2.0., pero con la parquedad de los datos facilitados por Jencks se nos hace difícil interpretar paralelismos, pues éste agrupa conceptos que habíamos visto antes contrapuestos, como por ejemplo, novedad y autorreferencia bajo el título de modernismo agonístico, sin argumentarlo suficientemente. Creo que esta diferenciación es más confusa que reveladora, y no aporta demasiada luz sobre el tema. Además, Jencks no pone ejemplos, o éstos son demasiado generales para demostrarnos la eficacia de su modelo. Para lo único que nos sirve esta argumentación es para entender el punto en el que aparece el término tardomodernismo.

⁹ Podríamos detectar un precedente en la propuesta de Schiller de redimir la división del trabajo con la visión unitaria del arte.

Mies Van der Rohe) y a la vanguardia de otras formas artísticas. Durante un corto período de tiempo T.S.Eliot y Pound en literatura, Stravinsky en la música, Einseinstein en el cine, Brancusi en la escultura, y Léger y Picasso en la pintura, compartieron el papel implícitamente reformista de creadores de una nueva sensibilidad que había de afectar a la cultura de masas emergente. La metáfora de la vanguardia como una avanzadilla política y artística fue formulada en la segunda década del s.XIX, y aunque había muy pocos artistas activos en la política, como Gustave Courbet [1850], y aún menos agitadores, como Marinetti [1909], el mito del **activismo social** proporcionó un papel importante a una clase que se estaba quedando sin mecenas. En su papel más exaltado cerrarían las heridas de la sociedad; al "purificar el lenguaje de la tribu", podrían purificar su sensibilidad y ofrecer una base estético-moral, si no una base política. "Este ideal de un nuevo liderazgo resultó en parte del resquebrajamiento que causaron tanto la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa como la Revolución Industrial. Pero sus raíces más profundas se remontaban al siglo XIX y a los efectos radicales que la ciencia, el darwinismo y la secularización tuvieron sobre la cultura cristiana. La ideología poscristiana¹⁰, proclamada por primera vez por Nietzsche como la filosofía del superhombre, iba dirigida directamente a una élite creativa y no es de extrañar que los jóvenes Le Corbussier y Walter Gropius crecieran, como tantos artistas de principios de siglo, bajo los pronunciamientos proféticos de Zaratustra." (Jencks:46)

B. Modernismo agonístico: cismático o de resistencia
agonista
innovador
nihilista.

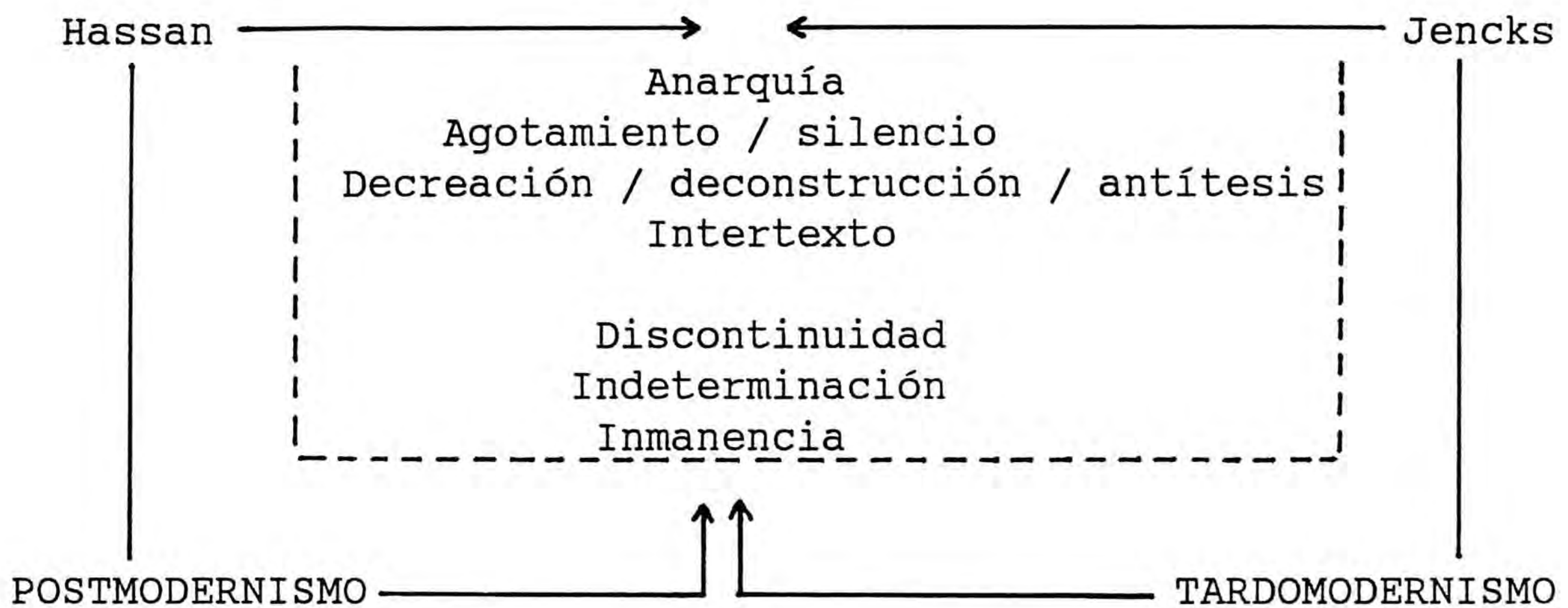
Cree en una postura subversiva y romántica para hacer arte nuevo, distinto, difícil, auto-referente y crítico. Lo que tiene en común con el modernismo heroico - siempre según Jencks - es su defensa de la abstracción frente al simbolismo.

Para Stern y otros escritores como Ihab Hassan, este modernismo cismático o de resistencia se ha convertido en **postmodernismo cismático**. De ahí que Jencks argumente que el postmodernismo de Hassan es más bien tardomodernismo, puesto que

¹⁰ No me parece muy adecuado llamarla poscristiana: las herejías cristianas han existido siempre, no después del cristianismo, sino al mismo tiempo que él.

se trata, como los ultra o neo-modernistas, de llevar la disyunción y la abstracción modernista al extremo. Su práctica va contra la semántica, la convención, la memoria histórica, la metáfora, el simbolismo y el respeto por las culturas existentes.

En el esquema que presento a continuación podemos ver el nudo del problema: cómo nombrar esta propuesta de bloque, construida a partir de los enunciados de Hassan:



Como ejemplos de esta propuesta Hassan menciona la literatura de Genet y Beckett - lo que G.Steiner llama la "literatura del silencio" - el arte de auto-supresión de Tinguely y Robert Morris, el arte mecanizado y repetitivo de Warhol, la música no estructural de J.Cage y la arquitectura técnica de Buckminster Fuller.

Todo esto - sigue Jencks - lleva el modernismo de la primera época y su noción de discontinuidad radical a un extremo que conduce al hermetismo de los años 60 y 70.

Por otro lado Huyssen hace también referencia, siguiendo la hipótesis defendida por Gerald Graff (1979) a una doble vía del modernismo que se perpetúa en el postmodernismo de los años 60,

y que vamos a destilar a continuación de su texto¹¹:

A. La línea apocalíptica desesperada:

"La pretendida ruptura postmoderna con el pasado fue percibida como una pérdida: la reivindicación del arte y la literatura de la verdad y el valor humano pareció exhausto, la creencia en el poder constituyente de la imaginación moderna simplemente un nuevo engaño."(Huysen:202)

B. La línea visionaria glorificadora:

(...) "O bien se sintió como un gran avance hacia una definitiva liberación del instinto y la consciencia, hacia la aldea global de McLuhan, el nuevo Edén de la perversidad polimorfa, el "Paradise Now", tal como lo proclamó el Living Theater sobre el escenario."(Huysen:202)

Huysen señala a continuación que

(...) "Algunos críticos como Bell[(1976)] y Graff vieron la rebelión de finales de los años 50 y 60 como una continuación de la línea nihilista y anárquica [la que acaba de calificar más arriba como apocalíptica desesperada] del modernismo; más que verla como una revuelta postmodernista contra el modernismo clásico, la interpretaron como una profusión de impulsos modernistas hacia la vida cotidiana"(:203)

Si queremos comparar la versión de Jencks y la de Huysen sobre la hipótesis de que se trata de divisiones equiparables, hemos de suponer que lo que Huysen califica como la línea apocalíptica desesperada coincidiría con lo que Jencks denomina modernismo agonístico (corroborado al menos por el rasgo nihilista que ambos apuntan).

Pero la interpretación de Hassan del arte de los sesenta como cambio en relación con el modernismo agonístico, es

¹¹ En éste, al igual que en Jencks, se alternan diferentes términos para los mismos referentes, lo cual dificulta considerablemente la comprensión.

contraria a la de Graff y Bell como continuación de la línea apocalíptica desesperada. Jencks contradice a Hassan argumentando que el principal valor del modernismo, la novedad, continúa intacto, de ahí que prefiera el término continuista de tardomodernismo.

"Debido a que esta tradición más tardía era obviamente diferente al modernismo heroico de los años veinte, bastantes críticos aplicaron demasiado libremente el prefijo "post". Por ejemplo, los críticos populares Paul Goldberger (New York Times) y Douglas Davis (Newsweek) lo utilizaron para hablar de la obra ultramoderna de Hardy/Holzman/Pfeiffer, Cesar Pelli y Kevin Roche, todo lo cual exagera la obra high-tech de Mies y le Corbusier. El crítico de arte Edward Lucie-Smith, como lo hicieron otros, llegó incluso a aplicarlo al Centro Pompidou de Piano y Rogers.(...) Postmoderno quería decir absolutamente todo lo que fuera diferente al modernismo puro (..) rascacielos de formas extrañas, colores chillones y tecnología vista. El hecho de que tales arquitectos estaban en **contra del pluralismo, la decoración y la convención** del postmodernismo se les escapó a estos críticos. Se limitaron a hacer uso de la expresión de moda para referirse a la **discontinuidad** y metieron en el saco cualquier **desviación de la norma**.

Esta misma categorización permisiva se practicaba en la teoría del arte y en la crítica (...)"(Jencks:33-34)

"Lo que estoy sugiriendo aquí no es un cambio de nomenclatura sino una reorganización completa de las categorías: es decir, la redefinición, casi siempre como "tardomodernismo", de lo que Davis, Goldberger, Foster, Jameson, Lyotard, Baudrillard, Krauss, Hassan y tantos otros definen frecuentemente como "postmodernismo". Es principalmente tardomodernismo porque está aún comprometido con la tradición de lo nuevo y no tiene esa compleja relación con el pasado, el pluralismo y la transformación de la cultura occidental - la preocupación por el significado, la continuidad y el simbolismo¹²."

¹² La negrita es de la autora.

Huyssen contradice a Graff argumentando que el postmodernismo de los sesenta consistió en una cultura de confrontación - muy distinta a la del modernismo de élite - en las calles y en las obras de arte que

"transformó las antiguas nociones ideológicas del estilo, la forma, la creatividad, la autonomía artística y la imaginación ante las cuales el modernismo ya había sucumbido."(Huyssen:203)

Esta cultura de confrontación retoma pues la línea teórica de las vanguardias históricas, tal como la hemos explicitado en el capítulo anterior. De ahí que Huyssen prefiera el término rupturista de "postmodernismo", para enfatizar esta propuesta como el canto del cisne del proyecto de la vanguardia, que de nuevo se revolvía contra la autonomía del arte, esta vez personificada en el modernismo de élite:

"La ira de los postmodernistas se dirigió no tanto contra el modernismo como tal, sino más bien contra una cierta imagen austera del "modernismo culto"(...) Esta visión, que evita la falsa dicotomía de elegir entre la continuidad y la discontinuidad [respecto al modernismo en bloque], está apoyada por un ensayo retrospectivo de John Barth [(1967)] (...) que en su tiempo presentó una síntesis adecuada de la línea apocalíptica. (...) la revuelta de los años 60 nunca mantuvo un rechazo hacia el modernismo "per se", sino más bien una revuelta contra aquella versión del modernismo que había sido domesticada en los años 50, que se había convertido en parte del consenso liberal-conservador de la época y que incluso se había utilizado como un arma propagandística entre el arsenal político-cultural del anticomunismo de la guerra fría." (Huyssen:203)

Así pues, Jencks y Huyssen aparecen indirectamente enfrentados a través de sus respectivas teorías implícitas sobre la vanguardia. Para Jencks - de cultura anglosajona -, la vanguardia no se diferencia del modernismo, no tiene identidad propia. Para Huyssen, la vanguardia tiene un cuerpo propio que es sobre el que se "reconstruye" el postmodernismo de los años sesenta. Para Jencks, los años sesenta son tardomodernos; para Huyssen, plenamente postmodernos.

Si atendemos a la definición de Jencks filtrada por Ferry(1990), que se centra en la hegemonía del concepto de novedad, hemos de convenir en que se trata de tardomodernismo; mientras que el mismo concepto de novedad es clasificado por Huyssen como la primera de las cuatro "características de los inicios del postmodernismo", con la intención de mostrar "la continuidad del postmodernismo con la tradición internacional de lo moderno, pero que también (...) definen al postmodernismo americano como movimiento "sui generis". Estas cuatro características pueden resumirse así:

- A. Poderoso sentido del futuro (Huyssen:205).
- B. Ataque contra el "arte-institución" (:206)
- C. Optimismo tecnológico paralelo al de algunos sectores de la vanguardia de los años 20, asumido por todas las opciones políticas por igual.(:208)
- D. Intento de revalidar la cultura popular - aunque de un modo muy poco crítico - como desafío al canon del arte culto, modernista o tradicional.(:208)

Todo depende pues de las premisas a partir de las que se definen los fenómenos empíricos. Mientras que para Jencks el baremo definitorio es el factor novedad, para Huyssen es una más amplia postura ético-estética que él reconoce ligada a las vanguardias. De ahí que Jencks prefiera denominar tardomoderna la década de los sesenta, y Huyssen postmoderna, en el sentido de haber recuperado una actitud crítica frente al modernismo de élite.

2.1.3.0. Pop Art ¿tardomoderno o postmoderno?

El Pop Art sería el gozne de la puerta que deja atrás al modernismo culto, pero ¿con que categoría vamos a calificarlo? Hassan lo califica de postmoderno - el arte mecanizado y repetitivo de Warhol - y Jencks, como hemos visto, rebautiza todo lo que Hassan llama postmoderno con el término tardomodernismo. Por pertenecer al arte americano de los 60, según Huyssen sería postmodernismo. Muchos otros autores consideran al Pop como el primer movimiento del postmodernismo en las artes plásticas. ¿En qué sentido es tardo y en qué sentido post?

Es tardomoderno en la medida en que comulga con la novedad y con los nuevos medios de comunicación y reproducción.

Es postmoderno en la medida en que desmonta algunos pilares

fundamentales del modernismo de élite: la autoría - que de hecho ya desmontó Duchamp -, la imaginación creadora, la transmisión de mensajes encuadrados en la ética humanista, la obra única; y por encima de todo, porque no es pretendidamente elitista, sino que basa su mensaje en la cultura popular; aunque se debería discutir si el hecho de que la materia prima sea la cultura popular es suficiente para afirmar que ésta sea también su principal destinatario.

Una clave sugerente para analizar el Pop Art sería contrastar el papel de la cultura de masas como vehículo de difusión del modernismo culto, con el papel que esta misma cultura de masas toma en aquél.

2.1.4. Juicio crítico sobre la eficacia del concepto "tardomodernismo" utilizado por Jencks.

Para terminar con esta polémica, hay que decir que en esta ocasión, Jencks ha olvidado su propia advertencia de que "no sólo hay que definir el concepto, sino también darle fechas y un contexto específico." En el caso de Hassan, pensamos que la perspectiva en 1971, no es la misma que en 1986: quizás todavía se estaba definiendo la postmodernidad por defecto, es decir, por lo que no era, lo cual no es de extrañar si consideramos que el mayor número de obras postmodernas han aparecido a lo largo de este lapso de tiempo. Respecto a los otros casos que Jencks nombra, habría de verse cuántos edificios de los que él califica como "postmodernos" se habían construido. Además, hay un hecho que siempre se repite a lo largo de la historia: la oposición radical se une para conquistar el poder, y más tarde aparecen las disensiones y los matices, que llevan a los diferentes cismas dentro del grupo antes unido.

Haremos algunas puntualizaciones:

A. La afirmación implícita de la **ruptura del postmodernismo con la tradición de lo nuevo** solamente tiene sentido si Jencks entiende por tal tradición la enésima combinación azarosa de elementos procedentes del quehacer moderno occidental: un "nuevo" cuadro del expresionismo abstracto, un "nuevo" edificio del Estilo Internacional, etc.

Pero si, según sus propias palabras, el valor del artista depende de "la transformación imaginativa de un sistema simbólico compartido" (:42-43), no es aceptable considerar "caduca" la

categoría de lo nuevo: todo viso de diferencia-novedad sigue atrayendo nuestra admiración y atención, como prueba, por ejemplo, el repentino interés a mediados de los ochenta por la pintura rusa contemporánea; la apariencia es nueva, a pesar de que la formulación estética no lo sea tanto.

Nuestra matización sería la siguiente: la categoría de lo nuevo no ha caducado; lo que ocurre es que nos hemos dado cuenta de que el planteamiento experimentalista de la modernidad no es intrínsecamente más imaginativo ni valioso que otros planteamientos pretéritos o futuros; y que evitar las formas de todo lo anterior a la modernidad es un modo ingenuo de encubrir el no-progreso cualitativo del arte. Aquéllos a los que Jencks llama tardomodernos, no es que "todavía" estén comprometidos con la tradición de lo nuevo, sino que con lo que están comprometidos es con las formas y soluciones técnicas que el arte construyó bajo el espejismo de la novedad y el experimentalismo.

Desde nuestro punto de mira, el acto "nuevo" del postmodernismo es dejarse seducir por lo antiguo, lo cual lo coloca sin discusión más allá del planteamiento de la vanguardia.

B. La utilización que hace Jencks de los términos "significado" y "simbolismo" es demasiado abstracta y tendenciosa cuando afirma que el tardomodernismo no los tiene en cuenta: creemos que no ha de confundirse simbolismo con alegoría, significado con literatura.

Huyssen también rectifica a Jencks:

"Jencks distingue con dificultad la visión inicial del movimiento moderno de los pecados cometidos posteriormente en su nombre. Es más, en última instancia, se muestra de acuerdo con aquéllos que, desde los años 60, se han manifestado en contra de la dependencia oculta del modernismo de la metáfora de la máquina y el paradigma de la producción, y en contra de su idea de la fábrica como modelo básico para todo edificio.(...) Para poder llegar a su postmodernismo, Jencks irónicamente tuvo que exarcerbar la propia perspectiva de la arquitectura modernista a la cual ataca persistentemente". (Huyssen:199-200)

En conclusión, el término "tardomodernismo" modelado por Jencks sólo es aplicable al ámbito arquitectónico, y aún así, presenta fallas importantes. Vamos a ver ahora un modelo mucho más fértil y eficaz para abordar nuestro objeto de estudio - la

manifestación del postmodernismo en las artes plásticas - desde el enfoque que está primando a lo largo de esta investigación: el de las intenciones de los artistas.

2.1.5. Una visión alternativa: Jesús Ballesteros.

Jesús Ballesteros(1989) nos da una visión distinta de los hechos, con una mayor amplitud de miras que la propiamente aplicable al arte y la arquitectura ofrecida por Jencks, aunque curiosamente parte de él para tomarle prestado el término "tardomodernismo", del que va a sacar, a mi juicio, más provecho que aquél.

En este apartado voy a ir aplicando simultáneamente los argumentos de Ballesteros a la interpretación del ámbito internacional de las artes plásticas en la década de los ochenta, con la cual sintonizan asombrosamente. Extrapolando su argumentación al ámbito de las artes plásticas, podemos afirmar la impertinencia del término "postmodernismo" proponiendo a cambio el uso del término "tardomodernismo".

La hipótesis que sustentaría esta posición es que tales manifestaciones artísticas no suponen un cambio suficientemente significativo en lo esencial respecto a la propuesta ético-estética del modernismo, sino su continuación y enfatización. Las manifestaciones artísticas potenciadas en la década de los ochenta son en realidad "ilustraciones" de la teoría postestructuralista, o al menos, se leen desde ella, castrando toda otra posible interpretación.

Esta hipótesis conecta también con la que más tarde presentaré sobre la conceptualización del arte¹³: la teoría pesa más que la práctica artística porque ésta sufre la tiranía de su autoconciencia metalingüística.

El equívoco, según Ballesteros, proviene de haber calificado el postestructuralismo - musa de los artistas de la década de los ochenta - de postmoderno, cuando en realidad es una radicalización de la propuesta modernista, que es la que verdaderamente marcó una diferencia: la muerte del sujeto.

Se puede objetar a la hipótesis de Ballesteros que la intensidad de un fenómeno también produce mutaciones. El postestructuralismo "remata" al sujeto moderno, que todavía existía bajo la obra moderna. O quizás incluso se podría

¹³ Ver apartado 4.2.1.0.

sustituir la lectura diacrónica por una interpretación tipológica, según la cual los llamados respectivamente modernismo y tardomodernismo han sido dos posturas paralelas de distinta radicalidad que han estado conviviendo durante todo el s.XX, predominando a veces una y a veces la otra.

Según Ballesteros, el uso impropio del término postmodernismo, aplicándolo a lo que él considera tardomodernismo, ha sido divulgado por el postestructuralismo francés (Barthes, Baudrillard, Deleuze, Derrida, Foucault, Lyotard) desde fines de los setenta y ha encontrado un eco inusitado. Sin embargo, Rajchman (1987), en un estudio sobre la génesis del término, apunta que los mismos postestructuralistas no se reconocen bajo el calificativo de postmodernos.

Si quisiéramos llevar a un mismo cauce las dos observaciones, podríamos interpretar que los postestructuralistas franceses han extendido un modo de pensar que los americanos han calificado de postmoderno y que, bajo el punto de vista de Ballesteros, debería llamarse más bien tardomoderno, en el sentido de no-ruptura con lo moderno, por las razones que veremos a continuación.

La vinculación del postestructuralismo con el modernismo presenta, según Ballesteros, una triple dimensión:

A. Epistemológica: la disolución de la verdad en el "texto" - en interpretación indefinida y sin objeto - o, lo que es lo mismo, la negación de la realidad en el proceso interminable de la interpretación. (Barthes y Derrida) A la semiología estructuralista contraponen una hermeneútica nihilista (:87). Aunque según Ballesteros., "la crítica del logos se paga con la reiteración y el aburrimiento" (:87).

En las artes plásticas encontramos un paralelismo en el abandono de las utopías, reconocido por los artistas.

Los mismos postestructuralistas, sigue Ballesteros, resaltan su falta de originalidad "al proponer como expresión literaria el "texto", espacio estético multidimensional en el cual una variedad de estilos, ninguno de ellos original, se combinan y "contrastan", y en el que se disuelve el signo en el juego disparatado de significantes, frente a la "obra", que sugiere un todo estético, sellado por el origen (autor) y un final (una realidad representada o un significado transcendental)". (:86)

Vamos a ilustrar esta propuesta con ejemplos tomados de las artes plásticas:

David Salle, uno de los máximos representantes de la floración neoexpresionista en EE.UU - conocida con la etiqueta de "New Image" -, declaraba en una entrevista televisiva que no tenía ninguna intención de hacer algo nuevo. El "estilo" que lo ha lanzado a la fama consiste en la confección de un texto visual híbrido a partir de la suma de imágenes de distinta índole, provenientes tanto de la historia del arte como de los mass-media.

Jiri Georg Dokoupil, representante de la segunda generación de neoexpresionistas alemanes, ha cimentado la identidad de su trabajo en la falta absoluta de estilo, hasta el punto de no poderse reconocer dos objetos artísticos de una misma temporada como salidos del mismo autor. El sujeto creador ha desaparecido.

El trabajo de Sherrie Levine es un ataque directo al valor de la originalidad, que sustituye provocativamente por el de copia o reproducción.

De Mallarmé, los postestructuralistas toman la interpretación lúdica y nihilista de la escritura:

"La literatura vuelta a su fuente, que es el arte y la ciencia, nos dará un teatro, cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno" (:87)

Ilustraciones de ello podrían ser los primeros graffitis americanos de principios de la década de los ochenta, así como muchos de los trabajos de los neoexpresionistas alemanes¹⁴.

A través de Nietzsche legitiman su hostilidad hacia lo acabado y maduro, que, según Zaratustra, implica miedo a la vida, en **defensa de lo fragmentario**; así como su visión de la filosofía como interpretación indefinida. (:88)

La temática del fragmento, así como de la ruina valorada como metáfora invertida de lo inacabado, son constantes en las manifestaciones de las artes plásticas, sobre todo en la primera mitad de la década: Toda la pintura neoexpresionista tiene implícita en su factura este aspecto de lo inacabado. Desde finales de los setenta, el artista italiano Giulio Paolini trabaja especialmente esta temática, a partir de fragmentos tomados de la cultura greco-romana a la que pertenece.

¹⁴ En el catálogo "Origen y Visión" se reproducen entrevistas con cada uno de los artistas representados, en las que podemos encontrar numerosas muestras de esta postura lúdica y excéptica.

B. Antropológica: la otra cara de la misma moneda es la disolución de lo consciente (yo) en lo inconsciente (ello), y la negación de la persona en un indefinido número de máscaras. (Deleuze y Foucault). El pretendido desenmascaramiento de la verdad culmina en el desenmascaramiento del sujeto, de la persona. En este punto, los postestructuralistas se muestran continuadores de los autores pertenecientes al surrealismo y a la izquierda freudiana, y singularmente del Marcuse de "Eros y civilización" (1955), pero su guía es fundamentalmente el propio Nietzsche.

En el Neo-expresionismo prevalece la intuición en la búsqueda de las formas, utilizando como técnica la herencia de la abstracción. También el uso del collage está relacionado con la dinámica generadora de imágenes en los sueños.

"El desenmascaramiento de Nietzsche equivaldría antropológicamente a la supresión del rostro (...). En lugar de un yo integrado, lo que aparece es la pluralidad dionisiaca de personajes, el "niño", como "inocencia y juego", o lo que es igual, "discontinuidad, placer, apetito, violencia, depredación". (:90)

El trabajo de Cindy Sherman, que, por cierto, tiene su más claro precedente en una serie de Carlos Pazos de 1975, es la mejor ilustración de esta pluralidad dionisiaca de personajes. Ambos trabajos están basados en el travestimiento del propio autor en distintos sujetos, convirtiéndose a la vez en protagonistas de su obra.

Podríamos objetar que el tema de la máscara en Ensor precede a estos trabajos en la utilización de esta alegoría. En estos casos es cuando se plantea la polémica de hasta qué punto dos propuestas estéticas son iguales o distintas, y si la intensidad produce mutaciones. Personalmente, creo que ambos trabajos tienen semejanzas significativas así como diferencias, pues Sherman y Pazos convierten el tema de la obra en proceso de trabajo, aplicándose la máscara a ellos mismos.

Eric Fichle se centra en el tema del sexo, así como Robert Longo y Darío Villalba, entre otros, tematizan la violencia.

En "El Antiedipo" de Deleuze y Guattari - continúa Ballesteros - se plantea que "la esquizofrenia, estimulada por el capitalismo con su escisión entre la moral del productor y la del consumidor, no es corregida, sino potenciada indefinidamente,

como única salida frente a la paranoia, que estaría provocada por el deseo de integración personal, y llevaría hacia el totalitarismo". (:90-91)

En efecto, encontramos repetidas veces en las declaraciones de artistas el deseo irrefrenable de ser muchos personajes a la vez.

Foucault, según Ballesteros, corrobora esta postura al ver en el estallido del yo bajo el principio del placer la aportación principal de la literatura modernista. (:91)

En la primera década de los ochenta es también frecuente esta vuelta a lo individual bajo la clave del placer corporal-narcisista, ligado a menudo al tema de la homosexualidad. El artista alemán Salomé es representativo de esta situación, y desde una perspectiva más general, la poética revisitada de la ópera alemana, tan querida de la comunidad homosexual.

C. Política: la disolución de la política en simulacro y la democracia en dictadura. (Baudrillard y Lyotard).

Artistas que estarían en esta línea de trabajo son Jenny Holzer, Bárbara Kruger, Les Levine... Todos ellos vehiculan enunciados socio-políticos a través de su obra y pretenden traspasar los límites de la institución arte, cosa que apenas ha sido posible, a excepción de contadas ocasiones.

Un ejemplo claro de ello es una obra de Jenny Holzer que consiste en la presentación, en un rótulo electrónico, de esta frase: "Pon cada mañana un trozo de carne en el mismo sitio y organiza a los que vengan a comer". ¿Qué hay aquí de acción política y qué de simulacro? La pregunta da pie a una discusión polémica y de difícil consenso. La contradicción planteada entre arte y vida es terrible y abismal.

Ballesteros continúa diciendo:

"Es posiblemente en el ámbito de la política en el que mejor se revela el carácter inmovilista y reaccionario de los autores tardomodernistas y su posibilidad de ser utilizados por la tecnocracia modernizadora para evitar alternativas realmente democráticas.¹⁵" (:95)

En cuanto implica duración (versus instantaneidad) y

¹⁵ Lyotard podría ser un ejemplo de esta observación.

conciencia (versus inconsciencia), los postestructuralistas no pueden entender la política ni la institución segregada por ella:

"Lo jurídico y lo político serían pura represión, ya fuesen el fruto del arbitrio individual, ya de la reflexión y consenso colectivo.

La democracia resulta tanto más imposible en su doble apelación a la palabra y al bien común" (:96).

Ballesteros cita para confirmar esta afirmación a Nietzsche(1885) ("lo común no es nunca un bien") y a Barthes(1973:129) ("la palabra no es más que máscara, y todo congreso, simulacro") y añade que "como los modernistas, los postestructuralistas contraponen política y arte, de un modo análogo a masa y minoría" considerando el arte una forma declarada de engaño, y de este modo, más "sincero" que la política.

"Los postestructuralistas creen que hemos entrado inevitablemente en la edad del comediante, del bufón (...). Y se suman más o menos cínicamente a este mismo "triste espectáculo", mediante la opacidad, las logomaquias y los juegos de palabras.(...)

"Se comprende fácilmente que el "elitismo", el desprecio por la masa, y la sumisión a la sociedad de consumo, propias de los autores postestructuralistas, hayan sido utilizados por la Modernización tecnocrática presentándolos como genuinos postmodernos. El eco gigantesco dado hoy a los autores postestructuralistas a escala de todo el mundo occidental parece que sólo puede estar justificado como un modo de distraer a la opinión pública de la atención al nuevo paradigma de la "calidad de vida", y del modo de pensar alternativo (eco-pacifista-feminista) único que, en verdad, merece el nombre de postmoderno." (:98)

El elitismo, el desprecio por la masa y la sumisión a la sociedad de consumo son tres características frecuentes, aunque no reconocidas, en los artistas de los ochenta. En efecto, un factor que también nos puede dar pistas para diferenciar entre la postura modernista-tardomodernista y la postmodernista es el grado de reconocimiento de la cultura popular o no

oficial (Portoghesi, 1981; cap. La condición postmoderna) en la construcción del arte culto.

Respecto a este pensar alternativo, podemos nombrar algunos artistas que, dentro de lo que permiten las circunstancias, trabajan en esta línea. Desde la perspectiva ecológica están trabajando bastantes artistas alemanes (Wolfgang Laib, entre ellos); en España, podemos nombrar a Manuel Saiz. Desde el pacifismo, el trabajo del chileno Alfred Jaar. Desde el feminismo, el trabajo de Annette Lemieux.

Ballesteros señala la unanimidad de los comentaristas sobre la relación de continuidad entre el modernismo y el postestructuralismo y cita a Huyssen como ejemplo:

"la lista de "imposibles" (el realismo, la representación, la subjetividad, la narrativa) es tan larga en el postestructuralismo como lo solía ser en el modernismo y es ciertamente muy similar." (:91)

Y quizás podemos aplicar aquí la afirmación de Gombrich (1966) de que se conoce más una propuesta cultural por sus negaciones u omisiones que por sus afirmaciones:

"(...) Lo que unifica las escuelas de arquitectura más dispares de este siglo es esta común aversión hacia una tradición concreta.

Quizás adelantásemos más en el estudio de los estilos buscando tales principios de exclusión, los pecados que un estilo determinado quiere evitar, que empecinándonos en buscar la estructura o esencia común de todas las obras creadas en cierta época." (Gombrich:209)

En cambio, dice Ballesteros, no hay unanimidad en el análisis de la relación entre modernismo-postestructuralismo y modernización tecnocrática. Contra las opiniones - citadas por él mismo - de Bell, que ve en la extensión del modernismo un riesgo para la continuación y desarrollo de la modernización crematística, y de Habermas, que acusa a los tardomodernos de "conservadores, y más concretamente mitológicos y defensores de lo religioso" (:95); Ballesteros cree que el modernismo, el

propio Nietzsche y el postestructuralismo pueden considerarse como una radicalización de esta modernización tecnocrática, y para mostrarlo, hace un análisis de sus dimensiones que, según él, son secundadas por el modernismo:

A. El primado de la voluntad y del poder de disposición del sujeto, clave del mensaje emancipador de la Ilustración, se extiende del mundo de la propiedad y las cosas al mundo de lo corporal. El titular de este poder no sería tanto el "sui iuris", sino el "niño", es decir, el inconsciente, el deseo. El modernismo no es hostil a la ideología emancipatoria, sino que acoge este proceso en el ámbito del deseo. Esta disponibilidad incondicionada de lo corporal es bien aprovechada por los intereses comerciales.

La exaltación de lo corporal en el Living Theater y los happening de los años cincuenta, la performance conceptual de los años sesenta, el Body Art de los setenta y el disfrute por la materia pictórica en los años ochenta dibujan el devenir de este fenómeno.

B. El primado de lo fragmentario y desintegrado sobre lo global e integral. Este rasgo afecta a la imagen del hombre como "poca cosa" construida por los postestructuralistas, que Ballesteros ve como "el resultado de la aplicación de la metodología científico-naturalista al estudio del hombre", y que tiene su precedente remoto en Hume. Ballesteros cita una segunda línea de descendencia de este rasgo:

"La fragmentación del hombre en instantes sucesivos no sería, a su vez, sino algo derivado del puro espíritu burgués, que, como vio Marx[(1847:76)]¹⁶, sumándose gustosamente a ese mismo espíritu, tiende a destruir todo lo permanente en efímero, y a eliminar todo lo sagrado, con lo que promueve la extensión de la indiferencia en las relaciones entre los hombres."(:94)

Pero habríamos de matizar que estos efectos no se ciernen sobre los que detentan el poder desde este espíritu sino sobre los que son víctimas de él, incluida la clase intelectual: los modernistas y los postestructuralistas, en el caso que nos ocupa.

A continuación, Ballesteros(:95) cita un pasaje de Barthes

¹⁶ Esta información proviene de Ballesteros, p.94, nota 25.

en el que queda patente esta cooptación entre el postestructuralismo y la modernización economicista y aunque Ballesteros no es demasiado explícito, interpreto la elección de este pasaje como una evidencia de que el postestructuralismo plantea una alternativa a la cultura de la modernización que no es tal, pues lo que hace es reproducir su propia estrategia: una fragmentación que es proyectada por el espíritu burgués fuera de él, afectando, como ya hemos dicho, a sus víctimas, o dicho en una clave menos vampiresca, a sus opositores:

"Hoy no existe área del lenguaje externa a la ideología burguesa; nuestro lenguaje viene de allí, vuelve allí y permanece allí encerrado. La única respuesta posible no es la confrontación ni la destrucción, sino el hurto: fragmentando las viejas teorías de la cultura, de la ciencia, de la literatura y diseminando y escondiendo los fragmentos del mismo modo en que escondemos la mercancía robada."(Barthes,1973)

Barthes cree que puede así escapar a la "cárcel del lenguaje"¹⁷ cuando lo que está haciendo es reproducir el modelo burgués sembrando el equívoco y la indiferencia a través de la fragmentación.

Ballesteros encuentra eco a su propia postura en dos pensadores que han sido citados a menudo en esta investigación: Huyssen y Jameson.

"El postestructuralismo, al igual que el modernismo, está siempre sincronizado, más que enfrentado, con los procesos reales de modernización."(Huyssen:232)

"La transformación de la realidad en imágenes y la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos replica o reproduce la lógica del capitalismo de consumo"(Jameson, 1983)¹⁸

¹⁷ Esta expresión está tomada del título de un libro de F.Jameson, que aparece reseñado en la bibliografía.

¹⁸ Aunque el nivel terminológico sólo es importante en la medida en que remite a un nivel conceptual, cabe señalar que aquí Jameson utiliza el término posmodernismo, y no tardomodernismo, que es el que Ballesteros le pone en su boca.

Con la aportación de Ballesteros, nos situamos al final de este segundo capítulo. Podríamos plantearnos, dada la conclusión extraída respecto a la impertinencia del término "postmodernismo", sustituir el uso de éste - de ahora en adelante - por el de "tardomodernismo". Sin embargo, no voy a adoptar esta medida, ya que, aunque podamos discutir su pertinencia desde ciertos criterios, el término "postmodernismo" es el que se utiliza normalmente y, por tanto, el que sirve para compartir y discutir la problemática que nombra.

