

Laboratorio de Historia Urbana
Centro Universitario de Investigaciones Urbanas y Regionales
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño – UNR

Proyecto:

Estructura y envolvente en las primeras formulaciones teóricas de la arquitectura moderna
(ANPCyT: PICT N° 33975/2005 - . SCYT UNR PIP 19 A094)

Directora:

Ana María Rigotti

Co Directora:

Silvia T. Pampinella

Investigadores:

María Pía Albertalli

Carla Berrini

Marina Borgatello

Carlos Candia

Luciana Casas

Daniela Cattaneo

Jimena Cutruneo

Alejandro Dalla Marta

Martín Gascón

Elina Heredia

Damián Plouganou

Eleonora Piriz

Editora:

Ana María Rigotti

Diseño:

Damián Plouganou

© Ana María Rigotti, 2009

ISBN 978-987-25041-0-6

Esta publicación ha sido posible gracias a un subsidio otorgado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica

INDICE

<i>Silvia Pampinella</i> LA INVENCION DEL MITO DE LO MODERNO	4
<i>Silvia Pampinella</i> READ EMPIRICO	7
<i>Ana María Rigotti</i> DEWEY: ARTE EN DEMOCRACIA	8
<i>Silvia Pampinella y Carla Berrini</i> BENJAMIN MATERIALISTA	11
<i>Silvia Pampinella</i> REDUCCION Y PRESCINDENCIA O LA REVOLUCION	13
<i>Carla Berrini y Silvia Pampinella</i> GREENBERG PERTINENTE	18
<i>Ana María Rigotti</i> JAUSS Y LAS TRANSFORMACIONES DE "LO MODERNO"	20
<i>Ana María Rigotti</i> ESTÉTICA NEGATIVA	24
<i>Marina Borgatello y Luciana Casas</i> BÜRGER: DEFINIENDO VANGUARDIA.	28
<i>Elena Heredia</i> KRAUSS Y LA ORIGINALIDAD DE LA VANGUARDIA	29
<i>Silvia Pampinella</i> PREGUNTAS POR LA AUTONOMÍA	21
<i>María Pía Albertalli y Jimena Cutruneo</i> ENTRE LA TOTALIDAD Y LA INNOVACIÓN	35
<i>Daniela Cattaneo y Carlos Candia</i> PUREZA Y AUTONOMÍA	37

En estos momentos, la arquitectura contemporánea insiste en poner a prueba los límites que por siglos definieron la disciplina: la idea de autor, la autonomía relativa de su saber y la articulación compleja entre materialidad, funcionalidad social y forma constitutiva de la Arquitectura. El refugio en automatismos y la potencialidad generadora de los programas de animación digital, la concentración de las investigaciones teóricas en el linde entre arquitectura y filosofía, la suficiencia excluyente de la forma borrando su distinción respecto a la escultura, el *land art* o la *performance*, y la preferencia por el ámbito del museo para la exposición de sus indagaciones a desmedro de la construcción misma, son algunos de los índices de un agotamiento interno y del pluralismo radical que la aqueja en consonancia con otras expresiones artísticas. La opción por la imagen, la hibridez, la ambigüedad y lo “interesante” ha llevado a algunos críticos (Arthur Danto, Hans Belting) a hablar del “fin del arte”, de la pérdida de fe en un gran relato que determine el modo en que las cosas deben ser vistas o realizadas, refiriendo a un cambio histórico radical en las condiciones de producción.

Este conjunto de circunstancias ha llevado a plantear una aguda diferencia entre la producción contemporánea y lo que sumariamente se reconoce como **arquitectura moderna**, particularmente en lo referido a su **voluntad normativa y su insistencia en la pureza de los medios** como expresión plena de la condición autorreflexiva y autoconciente de un campo artístico signado por su autonomía, recurriendo a categorías de Pierre Bourdieu.

Al respecto, una de las conceptualizaciones más recurridas, es la de Clement Greenberg en su recordado ensayo **Modernist Painting** de 1960 -*La esencia del modernismo descansa en el uso de los métodos característicos de una disciplina para la autocrítica; no para subvertirla sino para establecer más firmemente su área específica*- una definición que sostenemos como presupuesto operativo, pero cuyos matices, restricciones y cambios de sentido proponemos demostrar.

En este encuadre, el objetivo de nuestro proyecto es indagar hasta qué punto y con qué alcances la indagación en aquellos medios específicos de la arquitectura -como una de las derivas de la voluntad de autonomía respecto a las demandas de representación confirmatorias del sistema social- constituyó uno de los argumentos claves de aquellos primeros libros que, entre 1923 y 1937 debatieron, normando, una reformulación “moderna” de la disciplina. Nuestra hipótesis, además, es que de entre estos medios, las cuestiones del espacio, la estructura y la envolvente (eje de las teorizaciones de la segunda mitad del siglo XIX), ocuparon un rol central.

Preocupados por reconocer las conceptualizaciones emblemáticas y los debates centrales sobre la condición del arte moderno, en el marco de las cuales esta definición de Greenberg fue formulada, y la relevancia y modalidades con los que este tópico de la pureza de los medios fue considerado,

emprendimos la revisión de algunos autores y textos relevantes cuyos resultados ponemos aquí en consideración.

ADVERTENCIAS

No pretende ser un barrido exhaustivo ni sistemático: en muchos casos la selección de los textos puede considerarse hasta cierto punto aleatoria y ciertamente limitada. Las calidades de las miradas y los lugares y disciplinas de enunciación son disímiles en un espectro que incluye a filósofos (Dewey, Benjamin, Adorno, Jameson), críticos o teóricos del arte (Jauss, Bürger, Krauss, Belting, Danto) y hasta operadores culturales (Barr, Read, Greenberg) con probada incidencia en el medio arquitectónico. Hemos revisado, incluso, algunos manuales (Marchan Fiz, Calinescu) para ponderar la jerarquía otorgada al tema en estas síntesis de divulgación. No nos hemos limitado a esta particular declinación de la cuestión de la autonomía: fue nuestra intención reconocerla en marcos más complejos de discusión acerca de la singularidad de lo moderno en el arte; en ciertos casos hemos recuperado algunas elaboraciones donde esta cuestión es relativizada, pero cuya trascendencia en las teorizaciones arquitectónicas es indiscutible: tal el caso de Dewey. Menos aún pretendimos poner a prueba la centralidad o relevancia relativa de este tópico; muy por el contrario nuestra intención ha sido enriquecer esta enunciación como recurso para guiar la posterior indagación específica en el campo de esas primeras teorizaciones de la arquitectura moderna; de allí que ciertos autores como Francastel, Habermas o Raymond Williams, si bien revisados, fueran dejados de lado para esta síntesis.

De todos modos vale insistir, como advertencia general, respecto a lo exploratorio, divergente y expansivo de la búsqueda y lo sesgado de lecturas que, más que preocuparse por restaurar la integridad de los textos o de las posiciones de sus autores, procuraron rescatar un universo de límites difusos sobre las definiciones de arte moderno y, en ese contexto, de la cuestión de la autonomía, la insistencia en la reflexión sobre sus materiales y métodos específicos de cada especialidad artística, y la función normativa de la historia y la crítica: focos de nuestra atención para su instrumentación operativa posterior.

Una última advertencia tiene que ver con el carácter coral de esta producción. Resultante del trabajo de un equipo numeroso caracterizado por la disparidad en los niveles de formación y experiencia en la producción histórica; se descartó desde un principio cualquier intento de forzar la homogeneidad de los resultados. Los distintos capítulos que, en apretada síntesis, procuran una presentación de los distintos textos y las particularidades de su enfoque, son fruto de lecturas debatidas en el seno de encuentros de trabajo, y su posterior presentación y debate en un Seminario conclusivo realizado el 7 de junio de 2007 en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la UNR, con la participación de los arquitectos Noemí Adagio y José Luis Rosado como comentaristas, cuyas intervenciones resultaron particularmente iluminadores para esta redacción final.

GUÍA DE LECTURA

El conjunto de textos revisados pueden ser considerados en relación a los dos espacios culturales donde la mayoría está inscripta, con visiones bien contrapuestas respecto a la modernidad. Como utopía cumplida en el caso norteamericano, que adscribe a las transformaciones formales de las llamadas vanguardias históricas como expresiones de una renovación y experimentalismo formal celebratorio de los procesos de industrialización y la democracia, y donde el cuestionamiento a la institución artística es mediatizada. Como pesadilla orientada a resaltar las contradicciones de una modernización cuyo correlato es la deshumanización, en el caso europeo, reservando al arte una función de crítica social.

Un segundo parámetro para su interpretación son los cuatro momentos diversos en que son formulados: la primera mitad de los 30's, los 60's, los 70's y, ya desde una marcada colocación posmoderna dando por concluido el episodio moderno, hacia fines de los 80's.

En consonancia con una primera revisión de las experiencias vanguardistas que comienzan a ser reconsideradas en el marco de clima político adverso, el principal foco de interés es la puesta en cuestión del estatuto del arte como efectos de las transformaciones técnicas y sociales de la primera posguerra. Son emblemáticas en este sentido las reflexiones de Dewey, de Benjamin y de Sedlmayr. Otra dimensión relevante, en total contemporaneidad y con objetivos concurrentes a esas primeras teorizaciones de la arquitectura moderna, son los esfuerzos de codificación para instaurar algún criterio de calidad y selección de las obras por parte de operadores culturales desde ubicaciones periféricas a aquellos centros de producción. Tal el caso de Read o de Barr que tiene un protagonismo concluyente en una de

la operaciones clasificatorio claramente circunscripta a cuestiones estrictamente formales –el libro *The International Style*- cuyo efecto normativo le será repetidamente adjudicado desde una interpretación negativa.

El segundo momento, resultante de un proceso de decantación y síntesis de una tarea sostenida de teorización del arte moderno, es el escenario de dos textos de muy diversa calidad y alcance, pero que van a operar como mojones de las principales hipótesis sostenidas en el mundo neoyorkino en torno a la actividad del MOMA y desde las derivas de la escuela de Frankfurt. Nos referimos al artículo de Greenberg donde la voluntad de neutralizar la posible dimensión crítica del arte, y el convencimiento de una posibilidad de escapar a través del elitismo de los efectos de la masificación y la industria cultural poniendo el acento en cuestiones estrictamente formales, no podría ser más explícito. El otro es la **Teoría Crítica** de Adorno, obra póstuma de décadas de elaboraciones contra industria cultural, que desde una complejidad argumentativa (acentuada por su condición de inacabada) expone en modo extremo la matriz metodológica de la crítica negativa a través de una reconsideración exhaustiva y despiadada de las aporías del arte moderno, ofreciendo una de sus conceptualizaciones más iluminadas y resistentes. En el primero la noción de autonomía se focaliza en los fines propios y medios específicos, desprovista de toda connotación política; en el segundo, que apela al arte como utopía latente, la cuestión de la autonomía adquiere una connotación de resistencia.

Tres son los autores elegidos para dar cuenta de la producción de la siguiente década, en todos los casos discípulos de estas dos figuras definitorias y que, en su esfuerzo por desmarcarse de sus maestros, introducen alternativas metodológicas y un denso y sistematizado aparato erudito. Sin embargo, no hacen mucho más que reforzar –a través de indagaciones circunscriptas de algunas obras y con pretensiones de profundidad- sus hipótesis principales, desplegando matices, abriendo y precisando conceptos. Nos referimos a Rosalind Krauss y sus artículos sobre la grilla y la escultura, al artículo de Jausss procurando establecer fronteras dentro de un proceso moderno que define sobre las huellas de Adorno, y a la profundización en la cuestión de las vanguardias de Peter Bürger, donde el paradigma materialista termina otorgando una acentuación inédita a la cuestión de la autonomía.

Ya desde un ciclo moderno agotado, y con un énfasis simplificador que procura apagar todos los ribetes de excepcionalidad de un ciclo que se descalifica como entidad monolítica y cuya radicalidad se cuestiona, poniéndolo en relación con la emergencia de las bellas artes en el Quattrocento y su correlato normativo en la historia del arte. Tal los casos de Belting, Danto y, en ciertos aspectos, Jameson.

Se ofrecen a continuación los textos presentados en el **Seminario Teorías del Arte Moderno**, realizado el 7 de junio de 2007 en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la UNR

LA INVENCION DEL MITO DE LO MODERNO

Silvia Pampinella

Partícipe de la conformación de una crítica del arte moderno en Estados Unidos y contemporáneo de las experiencias y los debates teóricos vinculados a la pureza de medios, el pensamiento de Alfred Barr Jr. nos interesa tanto en su cruce con unas condiciones particulares de producción (no sólo arquitectónica, sino artística y cultural), como en su apreciación acerca de las dificultades para definir el arte moderno, que rastreamos en sus escritos de 1927 a 1936.¹ Promotor de la exposición del MoMA sobre el Estilo Internacional y autor del prólogo del catálogo (1932), sus modos de seleccionar y organizar hechos, procesos y obras para construir “mapas” inscribieron el arte moderno en la dinámica del museo.

Formados sus conocimientos de arte en Princeton (1918-22) bajo la dirección de Charles Rufus Morey - un medievalista que abarcaba todas las artes-, Barr va a aplicar al arte moderno su enfoque inclusivo. Su mirada amplia sobre el arte medieval incide en la formación de un museo de arte moderno, que se propuso incorporar no sólo las artes “elevadas”, sino también la totalidad de los fenómenos visuales, tanto prácticos como populares. Las raíces de ese concepto estaban, no sólo en la herencia de Morey, sino en su acercamiento a De Stijl, la Bauhaus y las vanguardias rusas.

Mediante sus encuestas a los artistas, se ocupó de relevar las prácticas contemporáneas y de escribir desde la crítica tanto en revistas como en los catálogos de exposiciones.

LOS '20: EL CURSO DE ARTE MODERNO Y LA FÁBRICA NECCO

En sus primeros artículos y reseñas advirtió acerca de la necesidad de mayores estudios sobre el arte del siglo XX. En 1926 solicita una beca de Harvard para viajar a Europa e investigar *La máquina en el arte moderno* para su proyecto de tesis. Cuando logra viajar visita los complejos de viviendas de Oud y la Bauhaus de Gropius, donde conoció a los distintos profesores. En 1927, *Vanity Fair* -líder entre las publicaciones de artes plásticas- difunde su *Cuestionario de arte moderno* para examinar los conocimientos de los candidatos a su curso en el Wellesley College (primero que se realizaba en USA). El curso incluía una visita a la fábrica Necco.

En su texto sobre esta fábrica aparecen tímidamente sus preocupaciones por la regularidad y la flexibilidad, a las que destinará una mayor atención en el Prólogo de 1932 (cuando elige el edificio de la Bauhaus como paradigma de esos principios del Estilo Internacional). Incursiona en la cuestión de la estética del ingeniero -tomada seguramente de *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier-, reducida a argumento para justificar un estadio en la “evolución” del nuevo estilo.

Ordena los tipos de edificios de la arquitectura norteamericana en una serie escalonada que pasa “de arquitecto a ingeniero y de arquitectura ecléctica derivativa a arquitectura creativa”. Considera a la fábrica resultado “involuntario” o “efectos inconcientes” de necesidades estructurales y prácticas. Manipulación de las proporciones y las masas, materiales requeridos por la estructura, economía condicionando la no decoración y predominancia del punto de vista práctico en la planta (desviaciones por la irregularidad del solar) y el alzado (torre chimenea que aloja el ascensor y la salida de emergencia, materiales y organización reflejan las funciones del interior). Diversidad del aventanamiento para la fábrica, las oficinas y la sala de exhibición. El edificio se convertirá en un “documento del desarrollo del nuevo estilo”.

Encuentra tres fuentes de estilo en la arquitectura industrial norteamericana: la decoración superficial (por búsqueda de lo bello en los estilos), los elementos estructurales y prácticos asimilables al concepto convencional de lo bello, y los elementos de *utilitas* y *firmitas* no compatibles con la belleza arquitectónica. Tres fuentes en proceso interactivo que provocan la evolución de un nuevo estilo. La Necco sería alentadora en el ámbito norteamericano porque incorpora nuevos elementos del tercer grupo en el segundo, aunque resulte inferior a las fábricas europeas de Dudok y Mendelsohn, elogiando la suerte de que se dejara “por completo en manos de los ingenieros no sólo la construcción sino también el diseño”.

¹ Alfred H. Barr Jr., *La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, 1989. [*Defining Modern Art*, Harry N. Abrams, NY, 1986]. [DAM]; *La fábrica Necco* (c.1927), en DAM, pp. 67- 71 [LaNecco]; *Arquitectura moderna: Una exposición internacional: Prólogo* (1932), en DAM, pp. 83-88 [AM:prólogo]. *Lo moderno y lo “moderno”* (1934), en DAM, pp. 89-92 [LoM]. *Cubismo y arte abstracto: Introducción* (1936), en DAM, pp. 93-100 [CAA:introd]. *Mapa del arte moderno* (1936), en DAM, pp. 101-102 [Mapa]

TEORÍA Y NORMATIVA. EL ESTILO INTERNACIONAL

Barr encarga la selección de obras entre 1922 y 1932 a Henry-Russell Hitchcock (eran amigos desde que estudiaba en Harvard) y Philip Johnson y no hay registro de qué directivas les dio. El propio Barr va a abrir el catálogo: *Arquitectura moderna: una exposición internacional: Prólogo*.

La exposición es internacional, el texto de Barr está preocupado particularmente por el ambiente cultural norteamericano.

Según él, el hilo de una tradición norteamericana comienza con Richardson, Sullivan y Frank Lloyd Wright. Cerca de 1922, la mayor habilidad para el manejo de los estilos y una decisiva capacidad técnica, convencen al público sobre la superioridad respecto a Europa. En ese año, el excelente proyecto del finlandés Saarinen para el Chicago Tribune (segundo premio) es presentado como una derivación de los principios de Sullivan, mientras que su nuevo ornamento era menos original que el de Wright, a su criterio uno de los máximos inspiradores de la arquitectura europea desde 1910. La exposición del concurso, al viajar por todo el país, sacude la confianza en los viejos estilos. Estados Unidos no estuvo representado en la Exposición de París de 1925 porque sus piezas no eran lo suficientemente modernas. Dice que “el estilo modernista se ha convertido simplemente en otro modo de decorar superficies”. O que las modas han elevado monumentos al capricho y la incertidumbre. Pero entre los estilos presentados al concurso del Chicago Tribune, en los últimos 10 años, convergieron para formar un estilo auténticamente nuevo que se expande por todo el mundo, razón por la cual se lo ha denominado Estilo Internacional. En el concepto de estilo parece resonar Viollet-le-Duc:

Tanto en su aspecto como en su estructura este estilo resulta tan característico del siglo veinte y tan esencialmente original como el griego, el bizantino o el gótico. (...) Los principios estéticos del Estilo Internacional se basan principalmente en la naturaleza de los modernos materiales y estructuras así como en las nuevas necesidades de diseño. Los delgados postes y vigas de acero y el hormigón armado ha hecho posible la edificación de estructuras fuertes y ligeras como esqueletos”. [AM:prólogo –DAM, pp.84-85]

La enunciación de los materiales propios de la arquitectura moderna no se circunscribe a la estructura, sino a la conjugación entre “un esqueleto cubierto por una concha delgada y ligera”. Materiales de revestimiento, liberación de la simetría... El manejo de “los factores *técnicos* y *prácticos*” le interesa cuando se “han sabido comprender sus posibilidades estéticas”, suyo resultado es “una arquitectura comparable, tanto en solidez como en belleza, a los estilos del pasado”. Ahora, el público es el que debe “adaptarse análogamente a aquello que le resulta nuevo y extraño”.

Los principios son: el *volumen* –espacio rodeado por planos y superficies, que parecen lisas y delgadas más que la masa y la solidez (no explícito: Le Corbusier); *regularidad* –abandono de los convencionalismos arbitrarios de simetría de la planta y de tripartición de las fachadas adoptando la repetición horizontal y vertical; *flexibilidad*, simetría elástica o asimetría de los elementos requeridos por índole práctica (cartel luminoso, torreta, chimenea); la calidad o belleza positiva -uso técnicamente perfecto de los materiales, exquisitez de proporciones de cada elemento, de la relación entre elementos y del conjunto– y “eliminación de todo tipo de adornos u ornamentos artificiales”.

Estos principios no son tan dogmáticos como necesariamente deben parecer en el contexto de una disertación tan breve: por el contrario, se derivan de la evolución y el carácter intrínseco de la misma arquitectura. El estudio de estos principios en relación con la mayoría de los modelos y fotografías que forman la presente exposición permitirá al visitante comprender qué se entiende por Estilo Internacional y en qué se distingue el mismo del estilo decorativo modernista o semi modernista que tanto ha hecho, unido a estilos revividos del pasado, para acrecentar la confusión reinante en la arquitectura contemporánea. [AM:prólogo –DAM, p.86]

No sólo establece una separación respecto a los modernismos decorativos (*Art Nouveau* y *Art- déco*) por estar atados a la idea de estilo como decoración, sino enuncia la idea de una evolución de la misma arquitectura por ensimismamiento en su “carácter intrínseco”.

Promover, difundir, hacer norma... no son roles separados de las dificultades para hacer teoría. Juicio crítico y estética normativa como base de una reflexión disciplinar sobre la arquitectura centrada en la enunciación de principios pertinentes, surgidos de la autodeterminación. Estándares y calidad participan también, pero como conceptos implícitos. Selección de los “representantes europeos y norteamericanos” del Estilo Internacional. Inclusión del “genio” independiente: Frank Lloyd Wright, quien “continúa

representando un desafío ante la austeridad clásica del estilo de sus mejores y más jóvenes contemporáneos”. La otra excepción: Raymond Hood, incluido porque parece ser “el más abierto a nuevas ideas”, que podría ser una salida a la arquitectura comercial norteamericana. Los cuatro “fundadores” o “maestros”: Gropius, Le Corbusier, Oud y Mies van der Rohe. Ellos demuestran, con “las más amplias variaciones personales”, lo erróneo de pensar este estilo como un estrecho campo de posibilidades.

Especial énfasis concedido a cinco arquitectos norteamericanos: Howe & Lescaze y sus proyectos urbanísticos, Neutra (el único comparable a Wright por su reputación internacional), los hermanos Bowman (estudios sobre las estructuras de acero en relación a la integridad y naturalidad de las estructuras).

Preocupación por el problema del alojamiento económico, encarado por Lewis Mumford ante la ausencia de planificación en los suburbios norteamericanos. Resalta el modelo urbanístico de Haesler: economía, adaptabilidad y belleza.

Al año siguiente, en su artículo *El arte en el Tercer Reich*, alerta: “Atención a la Arquitectura – 1933”. Se evidencia su conocimiento de las experiencias en Stuttgart desde la exposición del Weissenhof (1927) -a la que califica como “una antología de arquitecturas avanzada”, y advierte contra la dirección reaccionaria de Paul Schmittheinner. Seis años después de su construcción, la exposición de la Deutscher Werkbund se ha convertido en “un monumento” en lo que se refiere a la Historia de la arquitectura moderna. Emerge un enfoque museístico que, inmediatamente, se expresará en el “mapa”.

MODERNO: UN TÉRMINO VARIABLE. EL “MAPA” COMO RECURSO ORGANIZATIVO

En 1934, ataca los intentos de establecer definiciones ortodoxas desde la “sobre enfatización” del diseño plástico que había dado origen al cubismo 25 años antes. Descree de una definición internacional del término “moderno” que, aplicado a la pintura, es circunscrito por los críticos a la ruptura con la “aparición natural real” que, transformando todos los datos en invención, integra espacios, colores y formas y se convierte “en una superficie pictórica controlada o plástica”. Ese énfasis en la plástica ya no es válido porque en 1934 el programa de los surrealistas desprecia la importancia de los “valores plásticos”.

Desde la guerra, el arte se ha convertido en una cuestión inmensamente variada y confusa, repleta de oscuridad y contradicciones, de la que emergen nuevos principios al tiempo que renacen otros más antiguos. Como ejemplo de dicha complejidad, nos viene a la memoria la muestra de pintura moderna –en absoluto completa– que representaba la exposición de verano del Museo en 1933 o bien basta con hojear libros tales como “El arte hoy” de Herbert Read, el Nach Expressionismus de Franz Roth o los catálogos de las exposiciones norteamericanas realizadas por el Museo. La verdad es que el arte moderno no puede en modo alguno definirse concluyentemente ni en cuanto al tiempo ni en cuanto al carácter, y que cualquier intento por conseguirlo implica una fe ciega, unos conocimientos insuficientes o una falta de realismo académico. [LoM –DAM, p.91]

Frente a esa complejidad, ensaya los “mapas” como modo de organización y como recurso didáctico.

En la cubierta del catálogo de *Cubismo y arte abstracto* de 1936 aparece una tabla cronológica de relaciones realizado por Barr. En 1941 escribió las indicaciones para una corrección y nunca llegó a considerar su tabla como definitiva. Por el contrario, lo pensaba como un “mapa” provisorio, que habría de ser modificado en el tiempo. Fue asumido como el molde donde introducir modificaciones, solapamientos, indicación de derivaciones y, hasta hoy, vuelve quizá como referente (no explícito) de los esquemas de “topografías” por parte de un tipo de crítica, cuando el panorama resulta inabarcable con los medios disponibles. Pareciera que, cuando la crítica es exigida en su mayor esfuerzo, el “mapa” cubre la organización de datos que los instrumentos de la historia no logran abarcar.

En este sentido, podemos pensar lo enunciado por Belting respecto a cómo los juicios personales de los críticos acompañaron los procesos de las vanguardias canonizando normas y métodos; la invención de los mitos comienza de la mano de Alfred Barr y sus tablas genealógicas donde la historia del arte moderno se parece a una suerte de evolución biológica descrita bajo formas didácticas.

Si bien esto aparece explícitamente en 1936 para organizar la tabla del arte moderno, ya en el análisis de la fábrica Necco estaba la cuestión evolutiva del nuevo estilo que habría de seguir impregnando luego su preocupación normativa.

READ EMPIRICO

Silvia Pampinella

Poeta, crítico de arte y defensor del arte moderno, profesor de Bellas Artes, profesor de poesía, conferencista, editor, curador... Un anarquista en la tradición de Edgard Carpenter y William Morris. Read fue influenciado por los estudios alemanes de la psicología del arte, promovió a los surrealistas, se interesó por el psicoanálisis como una herramienta para la crítica literaria y del arte. Entendió la cultura, el arte y la política como expresiones congruentes de la conciencia humana.

El libro sobre pintura (1933) es coetáneo a las primeras teorizaciones sobre la arquitectura moderna y uno de los primeros esfuerzos -como lo señaló Barr- por abarcar la complejidad del arte de entreguerras, que se había convertido "en una cuestión inmensamente variada y confusa, repleta de oscuridad y contradicciones, de la que emergen nuevos principios al tiempo que renacen otros más antiguos". El libro sobre escultura (1956) es un concentrado esfuerzo teórico de reflexión acerca de las condiciones, posibilidades y problemas de la autonomía de una de las artes.

Su enfoque empírico descarta una concepción de la estética *a priori*.

Semper es el materialista histórico en la esfera del arte; acepta el conjunto de las pruebas que aportan las obras de arte que subsisten de todas las épocas y luego se pregunta: ¿Cuáles son las formas universales y típicas que podemos discernir en toda esta multiplicidad? Procede a examinar todo su material y señalar las formas y los motivos recurrentes; se pregunta entonces si estas formas y estos motivos están determinados por la finalidad a que se destina el objeto, el material con que está hecho o la naturaleza de los instrumentos y métodos técnicos empleados en la elaboración.

Podemos ver el peso del pensamiento semperiano desde su texto de 1933 y, en última instancia, resonando en sus posteriores escritos donde plantea la inevitabilidad de la independencia de las artes, desde la fidelidad a los elementos primarios que le son propios.

Sin embargo, será hegeliano en su concepción del monumento, diferente de la morada.

Si miramos esta unidad originaria desde un punto de vista arquitectónico, debemos hacer otra distinción. Lo que generalmente concebimos como arquitectura -edificios para vivienda, para el trabajo o para el culto, construcciones con un espacio interior- no es esencialmente monumental y probablemente tenga un origen diferente de aquel del monumento. Cuatro postes de bambú y una techumbre de hojas de palmeras -o alternativamente, la particularmente plástica choza de adobe, moldeada a mano con barro y cocida al sol. Fueron el prototipo de la morada humana, de la máquina para vivir. Pero el templo y la catedral, edificios que para la mayoría de las personas ejemplifican el arte de la arquitectura, tuvieron un desarrollo independiente de la morada. Evolucionaron a partir del monumento, que era originariamente un objeto sólido esculpido. (AE 31)

Retoma la distinción entre abstracción y empatía de Worringer. El concepto de lo vital de Hölderling. La necesidad subjetiva del espacio expresivo, según Riegl, y la importancia del interior en la basílica cristiana de Ruskin, en "Las piedras de Venecia" para examinar el Palacio Ducal.

Plantea la liberación de la idea tradicional de escultura cuando incorpora el tema del espacio (1964):

Uno debe formularse entonces, una devastadora pregunta: hasta qué punto este arte continua siendo, en cualquier sentido tradicional (o semántico), escultura. Desde su aparición en la prehistoria a través de las épocas históricas y hasta tiempos comparativamente recientes, la escultura fue concebida como un arte de formas sólidas, de masa, y sus virtudes estuvieron relacionadas con la ocupación del espacio.

Que en una biografía reciente -*The Last Modern: A Life of Herbert Read* (James King, 1990)- se lo nomine **el último moderno** condensa el lugar que ocupó en una historia del arte. Desde esta ubicación, revisar sus avances y sus dificultades puede ser interesante para nuestro trabajo porque sus textos sobre pintura y escultura -ricos en reflexiones sobre los **materiales y herramientas de las artes** y sobre las relaciones entre **contenido y forma**- se inscriben dentro del **paradigma moderno de la autonomía**.

DEWEY: ARTE EN DEMOCRACIA

Ana María Rigotti

Filósofo, teórico de la educación y comentarista de los problemas contemporáneos a través de su larga actividad académica, libros y contribuciones en publicaciones “populares”; John Dewey (1859/1952) fue quizás el más importante pensador norteamericano por su compromiso con la conformación de una ontología y una axiología que proveyera de argumentos y categorías a la singularidad del estilo social e intelectual de su nación, a su condición de revolución y utopía cumplida en torno a la Democracia. Fundador con Willams James y C. S. Pierce del Pragmatismo como corriente filosófica, fue protagonista de la formación de la Universidad de Chicago cuyo objetivo, en contraste con la dependencia cultural europea de las instituciones de la costa Este, era procurar dar **dignidad a lo útil**, otorgando valor al individuo resultante de la experiencia del mercado. El arte, en ese contexto, se teoriza como contribución positiva, participante y constructiva, de la experiencia social concreta y contemporánea, como medio por el cual una comunidad se apropia de si misma, expresando el sentido de sus vidas y tomando conciencia de su naturaleza particular.

De innegable incidencia en el pensamiento arquitectónico de Sullivan y Wright, entre otros, quizás su huella más decisiva la podemos rastrear en la figura de Siegfried Giedion luego de sus visitas a Estados Unidos: en *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition* (1941) sistematizando la serie de conferencias realizadas en Harvard en 1938/9, y en las adendas a *Nine Points on Monumentality* escrito con Fernand Léger en 1943.

Art as Experience (1934)² es un libro relativamente tardío basado en las conferencias desarrolladas en Harvard en 1932, dos años después de su retiro. Se trata de su única incursión en el campo estético. Su propósito es poner a prueba su sistema filosófico -en particular su reclamo de la integridad de todos los aspectos de la experiencia humana (y en esto está presente la influencia hegeliana de eliminación dialéctica de los dualismos)- en una esfera definida, desde Kant, como autónoma, con fin en si misma, antitética y con valor sobre lo utilitario. En oposición a la tradición idealista alemana, entiende a la experiencia artística en el universo amplio de las empresas humanas, junto a la artesanía, la técnica, la ciencia o la filosofía.

En su teoría genética, naturalista e instrumental del conocimiento como respuesta adaptativa al mundo con el propósito de reestructurarlo activamente -traducción de la teoría darwiniana de la selección natural- distingue cuatro fases: reconocimiento existencial y práctico de una situación problemática, reconocimiento cognitivo de la falta de ajuste de las respuestas naturales o instintivas, elaboración de soluciones hipotéticas y comprobación en la acción. En ese marco el arte tendría una función fundamental como organizadora de la experiencia; no tanto en la primera fase de reconocimiento de la precariedad presente (asimilable a la perspectiva crítica europea) o de los objetivos a alcanzar (más próximos a la esperanza utópica de Ernst Bloch), sino como articulación significativa de la satisfacción alcanzada (*consummatory experience*).

“El ser viviente recurrentemente pierde y restablece el equilibrio con su entorno. El momento de pasaje de lo que disturba a lo armónico es uno de los mas intensos de la vida” AE17

Para desarrollar su argumentación establece una distinción neta entre la **obra** (acto de producción) y la **experiencia estética**, instancia activa de apreciación y asimilación que es la que definiría la condición artística, inaugurando una línea de indagación sobre el proceso de recepción que desarrollaría la escuela de Constanza a fines de los años sesentas. El arte para Dewey no es una pintura o un edificio, sino *“lo que este producto hace con y en la experiencia”*. Pero lejos esta de reducirla a una emoción sensible asociada al goce de los sentidos como planteaba el empirismo de Hume: sería la riqueza de los significados vinculados a estas experiencias sensoriales las que constituirían el material refinado y unificado del proceso estético.

² John Dewey, **Art as Experience**.(New York: Minton, Balch, 1934; London: Allen & Unwin, 1934). A esta edición remiten, como AE, las referencias de las citas.

Esta definición le permite ampliar el universo de los hechos estéticos a eventos u objetos útiles producto de la técnica: un tenedor, una vivienda...: “Todo lo que el hombre hace es arte, por eso los griegos aplicaban la palabra a la política, la arquitectura y el resto de las actividades de la vida”

El artista, por su parte, sería aquél que, por sus capacidades y entrenamiento, está más capacitado para transformar una **emoción** (signo conciente de un quiebre en el proceso de adaptación que precede al momento cognitivo) en una **expresión**, una **experiencia**, un acto de intuición o inspiración mediante el cual se usa esta emoción inicial como guía para la selección y organización de los materiales en un todo coherente y significativo que excite, vivifique y clarifique las potencialidades de una consumación en la interacción positiva con el medio.

*...la irritación puede ir como una flecha dirigida a cambiar el mundo exterior, pero se diferencia del uso ordenado de condiciones objetivas para la satisfacción de una emoción. Eso es una **expresión** y el movimiento que se suma es interpretado por el objeto resultante que sería estético. Alguien que ordena una habitación es un esteta porque la irritación inicial ha sido ordenada y transformada por lo que hizo, la habitación ordenada refleja el cambio que tuvo en si misma. No se percibe que se consiguió algo necesario sino algo emocionalmente satisfactorio, esta emoción así objetivada es estética AE 78*

¿Cuáles serían estos materiales y métodos? ¿Estarían ya definidos? ¿Serían propios de las distintas prácticas artísticas? Por cierto, no. En el producto artístico **materia y forma** están inextricablemente unidos: los materiales no estarían dados, sino que se transformarían en su vínculo dinámico de coordinación y ajuste de cualidades y significados en la obra y a través de su asimilación por el individuo que le da otro sentido

A pesar de esta ampliación de los productos capaces de promover una experiencia estética, y de su equiparación con otras empresas humanas, el arte tendría una singularidad distinguible al permitir dimensiones de verdad que incluso la ciencia y la filosofía no pueden alcanzar.

Ningún razonamiento como razonamiento, es decir excluyendo la imaginación y los sentidos, puede alcanzar la verdad. El razonamiento, ni aún en su punto más alto, puede tener una seguridad autónoma. Debe recurrir a la imaginación, a la encarnación de las ideas en su sentido eternamente cambiante. AE33

La experiencia artística no sería una experiencia más, sino **UNA experiencia**. De allí la referencia al verso de Keats “la belleza es verdad y la verdad belleza, eso es todo lo que sabes del mundo y lo que necesitarás saber”. Al igual que el lenguaje (capaz de simbolizar y permitir el ensayo de respuestas adaptativas antes de su aplicación), el arte (por su capacidad de hacer justicia a la experiencia, conservando su singularidad y profundidad, excitando significados potenciales) sería el medio óptimo para elevarnos sobre la esfera de las contingencias físicas y construir cultura.

FUNCIÓN SOCIAL DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y LA CUESTIÓN DE LO MODERNO

...no se puede entender el arte sino en la relación entre estética y vida social

Ya señalamos que, para Dewey, el arte es el medio por el cual una comunidad se apropia de si misma. Para superar la mera supervivencia, debe producir un arte que hable de ella, que revele y consagre la particularidad de sus esperanzas e ideales, que explique el sufrimiento, y que organice y de significado a lo actuado.

Esta dimensión necesariamente colectiva y propositiva de la experiencia estética -antitética a la función crítica que tendió a otorgársele en el mundo europeo- no se entiende sino en relación a su concepción de Democracia como espíritu público y hábitos de cooperación adecuados para la organización de comunidades autoconcientes, capaces de responder en forma flexible, experimental e inventiva a las necesidades comunes en un contexto concreto. Una instancia ya alcanzada y característica del pueblo norteamericano.

No habiendo otro arte legítimo que el integrado a las causas, valores y empresas de lo cotidiano, la posible distinción normativa del arte de su tiempo (no usa el término moderno) pierde sentido. En la medida que experiencia estética se declina siempre en presente, habilita la validez de obras del pasado en tanto sean capaces de actualizar la manifestación de demandas, posibilidades y logros pertinentes para el hoy: pensar en el Partenón como si los atenienses “fueran la gente en nuestras calles”.

Sus críticas no tienen que ver con lo pasado sino aquel arte en el que la impostación de valores o efectos prefijados “cierran” la posibilidad de una experiencia. La condena alcanza tanto arte “social” comprometido de las izquierdas europeas, como al moralismo o didactismo de la tragedia, o a la

manipulación gratuita de emociones de la industria del espectáculo. El rol del crítico sería ayudar a la audiencia a tener una experiencia más satisfactoria, sin inhibirla con comentarios tendenciosos.

La primera tarea de un filósofo del arte es restaurar su continuidad entre estas formas de experiencia refinadas e intensificada con los eventos, actividades y sufrimientos cotidianos que son universalmente reconocidos como constitutivos de la experiencia. Los picos montañosos no flotan ni se apoyan directamente en el suelo, son la Tierra en una de sus manifestaciones; la tarea de los geólogos y geógrafos es hacer evidente este hecho en todas sus implicancias. Lo mismo tiene que hacer el teórico del arte. AE 3.

En síntesis, en pocas piezas teóricas se desarrolla con más claridad esta idea del arte moderno como contribución positiva y constructiva respecto a un proceso de modernización entendido como utopía realizada y poniendo en valor las contribuciones de la técnica, la razón aplicada y lo útil al mejoramiento de la condición humana. Es desde esta posición que se cuestiona la autonomía del arte como fin en sí, y se señalan caminos de compromiso con la realidad social alternativos a la mera consagración o crítica del poder dominante. Al desplazar el acento de la obra a la experiencia estética, este cuestionamiento a la autonomía de la esfera artística alcanza a la disolución de sus límites. En este universo de bordes difusos, que hermana al arte con objetos útiles y eventos tendientes al reconocimiento de la experiencia, queda poco espacio para la cuestión de la especificidad y la pureza de recursos y medios.

BENJAMIN MATERIALISTA

Silvia Pampinella y Carla Berrini

Elegir la adjetivación de “materialista” corresponde a la permanencia de su interés por la materia de la obra de arte como el soporte de procesos complejos, por la materia del objeto más soñado, una ciudad: París; y por las condiciones materiales de la producción de la cultura. Asimismo, la vinculación entre lo corpóreo y lo colectivo es una de sus intuiciones filosóficas sobre la que vuelve reiteradamente en sus textos.

Las dos coordenadas que aporta el texto de Benjamin son: la necesidad de un fundamento del arte en la política y la importancia del campo de la recepción, posibilitado por las innovaciones técnicas en los medios de producción del arte. Dos cuestiones que sirven para pensar la función social del arte y que, según Benjamin, la arquitectura tiene como capacidad, por sí misma, en su relación con las masas.

Contrariamente a las lecturas simplificadoras de su texto acerca de la reproductibilidad técnica, para Benjamin, recrear miméticamente la nueva realidad de la tecnología (traducir al lenguaje humano su potencial expresivo) no es someterse a formas dadas, sino anticipar la reapropiación humana de su poder. Y, además, tal acción es hermana del sueño:

(...) Lo colectivo es también corpóreo. Y la naturaleza tecnológica, que se pondrá de su lado, porque sólo puede surgir política y materialmente real en ese campo de imágenes al que nos hemos aclimatado a través de la iluminación profana. Sólo allí, cuando el cuerpo y el campo de imagen se interpenetren de modo tal que toda tensión revolucionaria se vuelve corporal, una nervadura colectiva, y todas las nervaduras corporales del colectivo se vuelven descarga revolucionaria, sólo entonces la realidad se ha superado a sí misma hasta el punto exigido por el Manifiesto Comunista. Hasta ahora, sólo los surrealistas han entendido los mandatos que surgen de ese campo.

La cita de Valéry con la que arranca el texto “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1935) condensa un estado de situación en la cual inscribir los textos de nuestro proyecto.

En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello.

*En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.» PAUL VALÉRY, **La conquête de l'ubiquité***

Hacia atrás, la institución de las Bellas Artes y la antigua industria de lo Bello. En el presente, una parte física en todas las artes que no puede ser tratada como antaño porque no pueden sustraerse a la fuerza de los nuevos medios, de las ideas, el conocimiento y las costumbres que introducen. Hacia el porvenir, augura la transformación de la técnica de las artes operando sobre la inventiva y modificando la noción misma del arte.

La cita funciona como el *locus classicus* para presentar el nuevo problema de la obra de arte desde inicios del siglo XX.

La antigua industria de lo Bello está en crisis, a tal punto que se podría llegar a alterar la noción del arte. Y es la parte física -la materia, el espacio y el tiempo- la que no puede abordarse como antes.

Se interesa por los cambios ocurridos en las condiciones de producción de la cultura. Plantea dejar de lado conceptos heredados -como los de creación y genialidad, de perennidad y misterio-, para introducir otros nuevos, “utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística”.

Afirma que, con los diversos métodos de reproducción técnica, el valor de exhibición tiene preponderancia absoluta, por lo cual asistimos a un corrimiento cuantitativo de tal grado que produjo una modificación cualitativa en la naturaleza de las obras de arte.

El concepto de aura está estrechamente vinculado al de autenticidad de la obra de arte, a su condición de única e irrepetible. Pero los cambios profundos operados por medio de las técnicas reproductivas socavan la idea de valor de la tradición de la obra de arte en la herencia cultural.

Afirma las modificaciones históricas de los modos y las maneras en que se organiza la percepción sensorial, asumiendo el condicionamiento tanto natural como histórico en el que se organizan los modos de percepción. El concepto de aura, vinculado a temas históricos, parte de que nuestra época necesita de una aproximación que ponga de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad.

ARQUITECTURA

La arquitectura desde siempre tuvo la ventaja de ofrecer su objeto a una **recepción simultánea y colectiva**, en este sentido tiene capacidad de llegar a las masas.

Esta capacidad de la arquitectura se funda en la necesidad estable del hombre de tener alojamiento. Su historia y eficacia es más larga que cualquier otro arte y es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de la obra con la masa.

La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad. Las leyes de dicha recepción son sobremanera instructivas.

Las edificaciones han acompañado a la humanidad desde su historia primera. Muchas formas artísticas han surgido y han desaparecido. La tragedia nace con los griegos para apagarse con ellos y revivir después sólo en cuanto a sus reglas. La épica, cuyo origen está en la juventud de los pueblos, caduca en Europa al terminar el Renacimiento. La pintura sobre tabla es una creación de la Edad Media y no hay nada que garantice su duración ininterrumpida. Pero la necesidad que tiene el hombre de alojamiento sí que es estable. El arte de la edificación no se ha interrumpido jamás. Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al hacerse presente es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas para con la obra artística. Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente. De tal recepción no habrá concepto posible si nos la representamos según la actitud recogida que, por ejemplo, es corriente en turistas ante edificios famosos. A saber: del lado táctil no existe correspondencia alguna con lo que del lado óptico es la contemplación. La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre. En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil).

Desde la incorporación de estas reflexiones, las preguntas que podemos hacer a los textos a estudiar son: si tienen en cuenta la modificación de los modos de percepción metropolitanos, si los nuevos medios técnicos de producción son considerados para las propuestas normativas, si la atrofia del aura como parte de los procesos reproductivos técnicos incide en los modos de producción arquitectónica desde acentos sobre la estructura y la envolvente (por ejemplo: la Maison Domino) y en la repropuesta de otros valores (por ejemplo: la repetición, la estandarización, etc.). Benjamin es funcional, por ejemplo, al análisis de "Hacia una arquitectura" desde la asunción de los problemas de la repetibilidad como tema central de la producción y de la recepción. Asimismo, habría que verificar hasta dónde Le Corbusier corta con el tema "arte y artesanía" –una preocupación de las dos primeras décadas del siglo XX–, y cómo los primeros planes urbanísticos incorporan los nuevos modos de recepción de las masas. De manera similar, podríamos mirar Hilberseimer.

REDUCCIÓN Y PRESCINDENCIA O LA REVOLUCIÓN

Silvia Pampinella

Los dos libros que son revisados aquí, corresponden a una etapa madura de la producción académica de Sedlmayr.³

En sus primeros trabajos –en los primeros años '30– había estado preocupado por encontrar una nueva metodología que se separase del empirismo de la primera escuela de Viena, cuando usó y modificó el concepto de *Kunstwollen* de Alois Riegl. Fue formado bajo la dirección de Julius von Schlosser. Junto a Otto Pacht publicaron un manifiesto que dio lugar a una concepción estética de la autonomía e irreductibilidad del proceso artístico. Ellos comenzaron la lectura cultural de la obra de arte; la llave para esa puesta en contexto fue el concepto de “estructura”, que entendían como una propiedad formal profunda que la obra de arte comparte con el mundo (sin relación con el estructuralismo filosófico-antropológico de Lévi-Strauss). Prestaron atención al pensamiento de Walter Benjamin porque rompía, paralelamente, con el empirismo tradicional. Sedlmayr se unió al partido nazi en 1932 y mantuvo un lugar académico mientras sus colegas y amigos eran perseguidos; sus escritos estuvieron menos imbuidos que otros de la retórica nazi, pero su discurso fue funcional a la crítica del modernismo. Continuó enseñando en Viena hasta la llegada de los aliados en 1945 y, luego, publicando en revistas católicas reaccionarias. Su proyecto de “análisis estructural” ha sido repudiado por Meyer Schapiro y, luego por Ernst Gombrich. Sin embargo, sus textos tienen fuerte repercusión en los enfoques históricos que hacen eje en la cuestión del método, aún en aquellos de signo ideológicamente opuesto.

La pérdida del centro indaga qué es el arte moderno en relación a qué es el mundo moderno. Encuentra la respuesta en la ausencia de una referencia sagrada para un arte que se hace bajo la muerte de dios. Este proceso antihumanista, bajo el amparo del fundamento técnico, habría llevado a la pérdida de una relación orgánica con el mundo.

La revolución del arte moderno comienza con la misma pregunta: ¿Qué es el arte moderno? ¿En qué consiste, qué lo diferencia de otro arte de nuestro tiempo que no es moderno y cómo podría abarcar las contradicciones entre pintura “abstracta” y surrealismo? Las respuestas no están en lo que dicen los artistas, tampoco en las presunciones históricas que no saben qué es el arte “en el fondo”. Sólo el propio arte nos lo puede revelar. El arte posibilita una lectura sintomática. A través de los síntomas, Sedlmayr describirá “la enfermedad” de la época. Si bien el arte moderno se hace en un mundo que carece de centro, aún así, advierte, se estaba realizando una “gran revolución” de la cual estos síntomas también dieron cuenta.

Enfrentado a la pregunta acerca del “arte moderno” [original entre comillas], sostiene que éste se amolda a “supremos intereses” (Hegel) del hombre moderno. Esta primera perspectiva nos lleva “fuera del ámbito del arte”, pero permitirá saber lo que está en el fondo independientemente de su valoración. Y en una segunda perspectiva, dice que “al mismo tiempo se comprenderá también lo que el arte moderno [sin comillas] significa históricamente, a saber, la más descomunal revolución que hasta ahora ha tenido lugar en el arte”. [RAM, p.37]

Entre los síntomas, la autonomía ocupa un lugar de peso. Debería leerse ese síntoma en dos sentidos: como expresión de la enfermedad y como posibilitante de grandes cambios.

El afán por la pureza consiste en la liberación de los elementos o componentes de todas las demás artes: liberación e incondicionalidad del arte, autónomo, o mejor aún: “absoluto”.

Cada arte busca su pureza, su signo de identidad, en un proceso de autodepuración.

La arquitectura occidental logra su autonomía en el siglo XIX, prescindiendo de lo pictórico y de lo escultórico. Supuestamente objetiva y universal, logra la autosuficiencia. La caracterizan los principios matemáticos técnicos, la pérdida de la artísticidad y el espíritu del geómetra. La reducción matemática geométrica lleva a la sustitución de la creación por la construcción y a la cooptación del arte por el determinismo técnico científico.

³ Hans Sedlmayr, **El arte descentrado**. Talleres Gráficos Ibero-Americanos, Barcelona, 1959. [AD] [Verlust del Mitte, Otto Müller, Verlag, Salzburg, 1948]. **La revolución del arte moderno**. Ediciones Rialp, Madrid, 1957. [RAM] [Die Revolution der modernen Kunst, Rowolt, Munich, 1955].

Reducción conceptual y prescindencia de componentes ajenos: bases de autoafirmación de la nueva arquitectura.

DIAGNÓSTICO POR EL ARTE

El arte es un instrumento para ahondar en la interpretación de una época. Como lo había dicho René Huyghe en 1932 haciendo una analogía con el sueño, el arte “muere en el corazón mismo de la vida y pone de manifiesto sus secretos no intuitivos”. Sedlmayr irá tras la interpretación de este arte, que aparece sin máscara, como el alma de la época. Propondrá actuar como los psicólogos y fijarnos en la zona inconsciente de la sensibilidad y las obsesiones. El método deberá permitirle distinguir entre los fenómenos esenciales y los fenómenos triviales, los rasgos auténticos y los simulados.

Un “método de las formas críticas”, cuyo principio esencial sea la identificación de las escasas formas radicalmente nuevas. Las “formas críticas”, las pocas formas radicalmente nuevas, raras, aparentemente insensatas, llevan una tendencia hasta sus últimas consecuencias y llegan, de manera inconsciente, a expresar zonas vitales. El objeto de tal método es el diagnóstico.

En términos de H Thielicke, “El arte del diagnóstico consiste en ir más allá de los motivos y en percibir las zonas vitales que los generaron”. La renuncia al intento de interpretar una “totalidad” se basa en Karl Jasper e, igualmente, la idea de prognosis como “previsión hipotética”, no necesaria, sino posible.

En **La revolución del arte moderno** especifica los fenómenos a analizar. Los fenómenos parciales remiten a fenómenos primarios o axiomas. De estos derivan, con una lógica interna, otros fenómenos parciales, pero también movimientos contrarios.

PUREZA Y AUTONOMÍA

Donde primero se ha manifestado este afán por la pureza ha sido en la arquitectura. [RAM, p.39]

Arquitectura autárquica o autónoma –surgió entre 1780 y 1790, resurgió a inicios del siglo XX– significa: abandono de lo escénico, pictórico, plástico y ornamental; además: de lo simbólico, alegórico y representativo; de lo antropomorfo y, finalmente, de lo objetivo (arquitectura por la arquitectura).

La columna habría de desaparecer para eliminar todo elemento plástico. Sólo superficies.

Eliminación de la significación o la alegoría de una “arquitectura parlante”. Sin embargo, el fracaso se evidencia bajo la heteronomía de la geometría.

Asimismo, la pintura abstracta ha llegado a ser autónoma, purificada de los elementos de las demás artes, prescindiendo de lo plástico y lo tectónico. Sin embargo, la renuncia a la significación ocurre también en una pintura objetiva. En la pintura “sin objeto”, cuando aparece una “explicación lingüística del cuadro” hay intento de significación, en un sentido “literario”. En alguna pintura que conserva restos de algo objetivo puede haber, aún, “una visible indicación a lo invisible”. En definitiva, no importa la clasificación pintura objetiva y no-objetiva, sino “el afán por una pintura absoluta, ‘pura’”.

Polemiza con Kandinsky al sostener que la técnica del arte sin objetos tiene posibilidades limitadas: la mera incitación a la propia subjetividad del pintor; lo ve como un heredero del nihilismo romántico caracterizado agudamente por Hegel, una “desviación moderna de la alegoría”. En cambio, cuando el cuadro carente de objeto “pasa a ser *enigma de una cosa discrecional*” [original en cursiva], estamos ante una ruptura: lo extremo de una pintura purificada de toda mezcla “extraña”, una pintura completamente “autónoma”. [RAM, p.81]

El acercamiento a Benjamin es evidente, aunque el reconocimiento es para la psicología de la percepción:

La renuncia a la significación hace al fenómeno vacilante, lábil, subjetivo. [RAM, p.83]

La tendencia hacia lo lábil podemos encontrarla, no sólo en la pintura, sino en la arquitectura y en la música atonal.

Que una Composición actúe estéticamente no es objeción para una significación lábil o indeterminada, pero es un peligro que la pintura sin objeto se emparente “con lo gustoso”, con el arte del gusto. El salto mortal es llegar “a *elementos puros de la pintura*” [original en cursiva]. Lo complejo es responder si éstos son el color, la superficie, la línea, y una vez fijados los elementos, ¿qué debe determinar su sintaxis? Las doctrinas de la armonía (como la de Mondrian) no logran justificar un sistema de distinción en combinaciones verdaderas y falsas, sólo establecen una “regla de juego”.

Con esta reflexión, establece una similitud entre la pintura de Mondrian y cómo la arquitectura se somete a una nueva “heteronomía”, la de la geometría elemental. La geometría le quita el elemento dinámico a la pintura (y a la arquitectura): su independencia. [RAM, p.93]

Para Sedlmayr, el afán por la pureza impone, entre los “componentes ‘puros’ de la pintura”, uno de manera absoluta. En la pintura antigua los componentes espirituales, sensitivos, sentimentales y fantásticos se fundían en una mezcla con variadas graduaciones. En cambio, impresionismo científico, constructivismo (Malevich y Mondrian), oneirismo y pura cursilería son productos de la descomposición, de la primacía de un elemento sobre los demás.

En la escultura, en vísperas del arte moderno, en el paso que va de Rodin a Maillol, aparece la renuncia al elemento pictórico. Pero la renuncia a la unión con lo tectónico (desde el neolítico y en todas las culturas superiores) comienza a ocurrir cuando la plástica se halla vacilantemente colgada o adosada a la arquitectura. Sin embargo, la plástica es más antigua que la arquitectura. [Recordemos que este libro se publica un año después que **El arte de la escultura** (1956) de Herbert Read].

La esencia de la plástica es hallada por los teóricos del siglo XX en los relieves del paleolítico y en las representaciones de animales que se diferencia de la plástica de la era tectónica primariamente vertical. La hojeada retrospectiva a miles de años da a conocer de manera teórica el ideal de la plástica moderna “pura”. La aspiración a una plástica “absoluta” va desde las inflexiones redondeadas y convexas y huecos cóncavos a las obras terminadas que parece bocetos; pero manteniendo pegada cierta significación a los restos de lo objetivo. Obras que se asemejan a lo que puede encontrarse en la naturaleza, manifiesta en la exposición de *objets trouvés*.

El ornamento no podría llegar a ser “puro” ni absoluto. La muerte del ornamento es trascendente. Es un hecho histórico: “ningún ornamento con capacidad de vida ha surgido durante el florecimiento de las artes *absolutas* en el siglo XX”. Su muerte se debe, no a los nuevos materiales, sino a la autarquía de las artes hermanas (pintura y arquitectura). Desaparece el concepto de ornamento, la idea de que el ornamento tiene que conformarse a lo adornado, “interpretarlo” y, así, adquirir un sentido profundo en tanto peculiar relación entre el hombre y las cosas. “El ornamento, en fin, presupone un rango en la ordenación de las mismas cosas” [RAM, p.104]. En vez de ornamento: “modelo”. Existen muchas formas modernas del “modelo”: la de crear lo casual por vía racional (Braque) o la casualidad como directriz (dadaísmo, el *regalo del acaso* de Arp). Estos fenómenos, dice Sedlmayr, pertenecen al ámbito del gusto estético. Esta renuncia al objeto ha elevado ámbitos inferiores al lugar de los superiores.

Liberadas de las mezclas en los primeros años del siglo XX, no hay -o no debería haber- medio alguno de transición entre las artes.

ARTES “PURAS” Y ESTETICISMO: LA PROFESÍA DE SCHLEGEL

La pureza exige mantener al máximo la propia esencia de cada arte, lo cual imposibilita su enlace como en el arte antiguo. El principio de la coordinación entre obras de distintas artes es la asociación, la “composición” en el verdadero sentido de la palabra, composición de lo que está absolutamente aislado en sí mismo”. Ya no más *commodulatio omnium partium*. La composición pasa a ser una cosa del gusto, del gusto por el mismo espíritu purista.

Música y poesía sin programa, sin objeto ni figura humana. Mallarmé poetiza con sonidos verbales y silábicos sin significación. Error de pretender una destilación casi química, aislar la esencia de lo poético. Valéry reconoce la imposibilidad de construir un poema que no contenga más que poesía. De igual manera, T. S. Elliot. La poesía pura sólo existió como proyecto, como utopía. Se llega al nihilismo con Tristán Tzara. Rimbaud se aleja de todo para colocarse en un estado sonámbulo en el que se produce la obra de arte. Es una forma de vivir, para ser poeta, dice: “es preciso hacer monstruosa el alma”. Dejar hablar lo inconciente en lo automático, los surrealistas. Rimbaud hace de la poesía un culto religioso, hasta llegar a la catástrofe y el silencio.

La dialéctica de lo estético, el arte como valor supremo y que se basta a sí mismo. Schlegel ya había visto, en 1779, cuando anunciaba la muerte que se anuncia en lo impotente, en lo chocante, en lo monstruoso. La inventiva de Apollinaire deriva en el artista como productor de una mercancía por la que es preciso despertar interés. Kierkegaard dice que el juego con las posibilidades, la ironía y la melancolía constituyen las determinaciones del arte “autónomo” en sus diferentes variedades; el artista actúa como

emigrante a la nada: "Toda actitud vitalmente estética es en el fondo desesperación". Picasso será la figura ejemplar, descubriendo "nuevos encantos", viviendo el esteticismo hasta su final.

El arte autónomo, que se manifiesta como afán por los elementos puros, aspira a algo realmente revolucionario; eliminar todos los puntos de vistas ajenos al arte, éticos y religiosos, prescindir de todo lo que no es arte (Weidlé). Esta revolución, que deriva en estecismo, en tanto culto de lo bello en sí, encierra una dialéctica que deriva en la "triste búsqueda de las novedades". Un proceso que Friedrich Schlegel había sabido ver como precursor de la próxima muerte del arte.

GEOMETRÍA Y TECTÓNICA

En la primera revolución arquitectónica, antes que el juego de la fantasía, está la equiparación con las formas fundamentales de la geometría. En la segunda revolución (alrededor de 1920) vuelve a reconocerse la geometría: Le Corbusier hablará del hombre que, en libertad, se inclina hacia la geometría pura; El Lissitzky pedirá la superación de la fuerza de gravedad, cuerpos vacilantes, una arquitectura físico-dinámica, que se deduce por sí mismo de la equiparación entre arquitectura y geometría. Desde el desconocimiento de que la pureza de lo geométrico no constituye pureza artística, la construcción geométrica se convierte en precursora de la construcción tectónico-constructiva.

Los materiales trabajados a fuerza de mezcla y derretimiento (cristal, acero, cemento, hierro) comparten lo amorfo. Nuevos procesos de construcción son posibles al erigir el esqueleto y proceder luego con los cerramientos que se necesiten (como en la construcción de bastidor de ingleses y holandeses del siglo XVI). Aparece una nueva forma de cubiertas ligeras como "paraguas abiertos" o estructuras de soportes vacilantes. El espíritu de construcción técnica eleva la máquina a productora de una gran creación, productora de objetos que son geometría y precisión. El fanatismo de la "exactitud" y la "pureza" consagra la forma técnica como lo verdadero y lo decente. El lego no comprende esta relación, se lo ve como magia que queda en manos del especialista, del iniciado. El arquitecto, transformado en constructor, quiere reformar la vida, construir la ciudad del mundo técnico.

Los fines de la nueva construcción pertenecen a una esfera de vida inferior (fábricas, oficinas, estaciones, aeropuertos), cuyo sentido práctico condiciona la lógica del resultado, que no es ni pretende ser "arte" en el antiguo sentido. La arquitectura ha conseguido los medios propios de crear, sin consideración de su cometido, y puede moverse tan libre como la pintura o la plástica "absoluta". El constructor estético se desentiende de los fines prácticos en las casas para los nuevos mecenas. Desligada de fines, el espacio de la exposición da lugar a las creaciones más originales.

Estas reflexiones, producidas en 1955, expresan una gran capacidad de diagnosis de algunos procesos de la arquitectura producidos desde 1920. Pero ya en el libro de 1948, Sedlmayr señalaba cómo el efecto del determinismo técnico en el arte se verifica en cómo el artista concibe el orden a partir de lo geométrico, parte del matematismo de una construcción, hacer arte es fabricar, el producto de un cálculo objetivo, evitar lo aleatorio, derrotando lo azaroso por principio, por afán de pureza. Cuando cada arte busca su signo de identidad en un proceso de auto depuración, en un mundo que carece de centro, la reducción matemático geométrica lleva a la sustitución de la creación por la construcción y a la cooptación del arte por el determinismo técnico científico.

LOS ÍDOLOS DEL "ARTE MODERNO" O EL FUTURO SEGÚN SCHELLING

Alfred Müller-Armack había expuesto la ley de transformación de los ídolos. Perdida la legitimidad de la experiencia religiosa válida, en un mundo completamente secularizado, el hombre no podría vivir sin trascendencia; negado Dios, compra trascendencia y da nueva vida a un mundo de "ídolos y fantasmas". Fe en las cosas terrenas, a las que transfiere el poder de lo absoluto. Un ídolo derriba al otro, todos los valores son probados como ídolos hasta que, al fin, aparece el nihilismo, que va en contra de todos los valores. Los intereses supremos del espíritu, de los que hablaba Hegel, se manifiestan como ídolos en el arte. Los ideales son extra artísticos: la geometría, la "pureza", la técnica, el inconciente.

Los ídolos del arte moderno son: el esteticismo, el cientismo, el tecnicismo, el surrealismo. Hay más ídolos (el Estado, la muerte).

La divinización del arte comienza con la Ilustración. Para Goethe, el artista es, no sólo el ungido de Dios, sino el "igual a Dios". "El arte-religión se crea en el museo, un 'templo del arte', una 'iglesia estética'". Nietzsche ve al arte como "la última actividad metafísica del Nihilismo europeo" en un mundo en el que

“todo lo que no se refiera a la vida es problemático e indeterminado”. Anuncia que “las épocas históricas terminan con el arte y el género humano acabará con él”. Lo que radica en el afán de “pureza” de las artes (los elementos puros de la química, las líneas puras, la lógica pura) es el espíritu de la ciencia moderna. Aislar materias, fenómenos y elementos y exponerlos en forma pura es una característica de la ciencia moderna. Este afán de la pureza puede buscarse en el calvinismo, en el sectarismo, en el deísmo. La adoración de la geometría, que se manifiesta en las proclamaciones de la primera y segunda revolución de la arquitectura, se convierte en constitutiva en la exigencia de lo absoluto y de la autonomía, de una forma diferente a la significación profunda que la geometría tenía en el arte antiguo, con frecuentes relaciones cósmicas. La subordinación del arte a la geometría significó su degradación. El ideal de una ciencia absoluta florece al mismo tiempo que el de un arte absoluto (alrededor del año veinte), equiparando espíritu cientista y espíritu del arte moderno. La sumisión del arte a la técnica consiste en amoldarse a una casi racionalidad científica. La oposición es el surrealismo, con su inclinación a lo absurdo o la “locura premeditada”.

Los ídolos del arte moderno son las caras de la primera perspectiva.

La segunda perspectiva es la revolución del arte moderno.

Las direcciones extremas del “arte moderno” ya no querían ser arte. Esto se reconoce muy poco en el discurso moderno. Giedion dirá en 1928 que el concepto arquitectura se ha convertido en demasiado estrecho, el crear del constructor es una categoría histórica de la ciencia; los surrealistas se manifiestan contra el arte; los futuristas, contra la música; Mondrian dice que el arte desaparecerá; Hegel sostuvo que el arte, dada su suprema determinación, se ha convertido en algo del pasado.

El arte moderno nace allí donde cesa el arte que ya no quiere serlo. “Nace de la sustancia y del espíritu del antiguo y eterno arte mediante una sublimación o transformación artística de pensamientos, consideraciones y formas que han surgido de la Revolución” [RAM, p.249]. Si el “arte moderno” obedece a fuerzas exteriores o se propone como autónomo y disociado de lo no-artístico y se subordina a fuerzas estéticas que ya no son artísticas, ha renunciado a ser arte. En lucha con estas tendencias que no quieren ser arte, el arte moderno podría abrirse paso. [Este tema reaparecerá en las líneas más críticas de perfil ideológico contrario, que volverán sobre este tema de los valores y sobre la idea de un arte “moderno” que aún no ha alcanzado a ser moderno]

Sea como sea, Sedlmayr es uno de los primeros, si no el primero, en la exigencia de la crítica como sinónimo de diferenciación, sin condenar ni lamentarse, sino únicamente ver y decir *lo que es*. Diferenciar que es y qué no es arte no puede ser una línea cortante, sino que a veces pasa por el medio de la obra de un artista. La crítica libera de la magia de los ídolos peligrosos. Debe realizarse en forma concreta, tiene que ayudar al artista en su resistencia contra el espíritu antiartístico; tiene que hacer visibles los puntos de referencia positivos, los caminos para un futuro. En cambio, del Esteticismo, no parte ningún camino. La ciencia y la técnica perderán su poder de seducción. Señala el clamor de los antiguos vanguardistas reclamando una “humanización” de la arquitectura. Profetizar no es misión del historiador, pero no puede renunciar al intento de descifrar el sentido histórico de nuestra época.

El verdadero futuro únicamente puede ser el resultado mancomunado del poder destructor y del conservador. No son precisamente los débiles los que se impresionan por cada evangelio de una nueva época, sino los espíritus fuertes, los que se mantienen al mismo tiempo aferrados al pasado, los que son capaces de crear un futuro. (Schelling). [RAM, p.259]

GREENBERG PERTINENTE

Carla Berrini y Silvia Pampinella

Podemos considerar a Clement Greenberg como un crítico cuyo punto de mayor preocupación fue la definición del arte moderno. De la interrogación de Kant acerca de cómo es posible el conocimiento, Greenberg pasó a la interrogación acerca de cómo es posible la pintura. Nuestro desafío es revertir esta pregunta respecto a la posibilidad de la Arquitectura Moderna como una disciplina que estableció más firmemente su área específica a través del uso de métodos propios para la autocrítica.

Hay dos estrategias de Greenberg pertinentes a nuestro trabajo.

La primera es la ubicación de una reflexión desde la disciplina sobre la disciplina misma en los primeros libros teóricos sobre la arquitectura moderna y que Greenberg denomina: autorreflexión disciplinar. ¿Cuál es la dimensión propia de la arquitectura que proponen? ¿Cómo definieron lo pertinente a la arquitectura en tanto provee una experiencia distinta a las otras artes? ¿Cuáles fueron los medios propios de la disciplina y qué lugar ocuparon el espacio, la estructura y la envolvente en esas formulaciones teóricas? ¿Sobre qué tópicos ensayaron diferentes redefiniciones de esos medios?

La segunda es la indagación acerca de si esos libros se acercan, de una u otra manera, al modelo de juicio estético propuesto por Greenberg: juicio crítico y estética normativa, pertinencia y autodeterminación, estándares y calidad.

Auto delimitación del campo

*La esencia del Modernismo reside en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar a la disciplina misma, no para subvertirla sino para afianzar más firmemente el área de su competencia. **MP***

Esta definición de modernismo descansa sobre el procedimiento planteado por Kant al examinar los límites de la lógica mediante la lógica misma, la crítica como forma de indagación, reflexión y conocimiento. Es en esta misma dirección que las artes habrían iniciado un proceso de autocrítica con fines en la autodeterminación.

El Iluminismo es el punto de inicio de **la tarea de autocrítica de las artes**.

Las artes pudieron salvarse de ser degradadas a puro y simple entretenimiento demostrando al Iluminismo que el tipo de experiencia que proveen era valiosa por sí misma y que no se obtenía por medio de ninguna otra actividad.

Cada arte tuvo que realizar esta demostración por su propia cuenta. Lo que debía ser exhibido era que no sólo el arte era único e irreductible en general, sino que también cada arte era única e irreductible en particular. Cada arte tuvo que determinar, a través de sus propias operaciones y obras, los efectos que le eran exclusivos. Al realizar esta operación se delimitaban sus áreas de competencia y al mismo tiempo se establecía una posesión más certera de ese área.

*La única y apropiada área de competencia de cada arte coincidió con todo aquello que era único en la naturaleza de su propio medio. Esta tarea de autocrítica consistió en eliminar de los efectos de cada arte cualquier otro efecto que pudiera ser concebido o prestado o provocado a través de los medios de cualquier otro arte. De este modo cada arte se hizo 'pura', y en esta 'pureza' encontró la garantía de sus estándares de calidad y también su independencia. 'Pureza' significó auto definición. **MP***

La formación de este dispositivo, para Greenberg, corresponde a los inicios del modernismo, cuando los medios de cada arte pasaron de ser negativos a ser reconocidos como posibilidades.

*El modernismo usó el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura -la superficie plana, la forma soporte, las propiedades de los pigmentos- fueron tratadas por los Viejos Maestros como factores negativos. (...) Bajo el modernismo estas mismas limitaciones se volvieron factores positivos y fueron reconocidas abiertamente. **MP***

Desde esos dos conceptos **-pureza y reducción-** podemos constatar si las primeras teorizaciones de la arquitectura moderna alentaron un confinarse en lo que la disciplina tiene de más positivo e inmediato. **La autosuficiencia** es otro concepto a cruzar con espacio, estructura y envolvente como los medios que permitieron a la arquitectura "determinar, a través de sus propias operaciones y obras, los efectos que le eran exclusivos".

En relación a la crítica literaria, dice:

Los hechos sobre una obra de arte son preferibles a las interpretaciones en torno a la misma. (...) lo principal en una obra de arte no es lo que ésta significa sino lo que realiza -cómo funciona, esto es, cómo hace para funcionar cabalmente en tanto que arte. TSE –AC 265

La credencial de un crítico es su gusto y la prueba del gusto: **la lealtad a lo pertinente**:

Naturalmente, los juicios estéticos no son susceptibles de prueba o demostración; las pruebas sobre las que se asientan pueden ser señaladas pero no hacen necesario nuestro asentimiento del modo en que sucede con las pruebas de las proposiciones lógicas o empíricas. Sin embargo, cuando el crítico elige los tipos de pruebas que deben ser señalados para apoyar sus juicios se encuentra (...) sometido a la obligación de ser pertinente". TSE –AC 266

De manera similar, la credencial de una normativa estética podría ser verificada desde la lealtad a lo pertinente.

Vanguardia

Para Greenberg, sus búsquedas no constituyeron una ruptura porque no hay sino "continuidad" en el arte:

El modernismo nunca significó, y tampoco significa ahora, una ruptura con el pasado. Puede significar una transferencia, un deshilacharse de la tradición, pero siempre significará aún su evolución. El arte modernista continúa el pasado sin saltos y cuando quisiera terminar con el pasado, sería inteligible aún en los términos del pasado. MP

La función de la vanguardia, entonces, no debería entenderse como un experimentar sino como "encontrar un camino para mantener en movimiento la cultura en medio de la confusión ideológica y la violencia". Reduciendo la obra a sí misma, buscan algo increado, independiente de significados. Invocan lo absoluto con valores relativos: los valores estéticos. Lo abstracto, entonces, surge de obedecer una restricción valiosa.

La definición de estética de vanguardia aparece como la reducción de la experiencia a la expresión por la expresión, una expresión importa más que lo expresado. VK

Lo que justifica los métodos de la vanguardia y los hace necesarios -como la imitación del imitar- es que la vanguardia se mueve.

La razón de ser de la vanguardia –en sus inicios- no fue de ruptura, sino de lucha por la continuidad para mantener los estándares de calidad, los estándares de los viejos maestros. Esto sólo puede darse a través de la innovación constante. AG

JAUSS Y LAS TRANSFORMACIONES DE “LO MODERNO”

Ana María Rigotti

Hans Robert Jauss, figura protagónica en el campo de la estética de la recepción desde su actuación en el grupo de investigación sobre literatura en la recién creada universidad de Konstanz, realiza en 1965 una meditación acerca de la historia de la modernidad, poniendo en evidencia una serie cesuras en relación a las cuales organizará una recopilación de trabajos en 1989.⁴

Estas cesuras no consistirían en simples desplazamientos de las manifestaciones estéticas, sino que estarían condicionadas por acontecimientos históricos que supusieron “cambios en el significado de lo moderno que se articulan en tres umbrales notables que podrían designarse como transformaciones epocales”.⁵ Su propósito es contestar varias décadas de teorizaciones sobre el arte moderno y/o de vanguardia desde una perspectiva esencialista y, sobre todo, las primeras teorizaciones posmodernas que, a partir de plantear un cierre de ciclo, homogeneizaban lo que se dejaba atrás como una unidad que desdibujaba complejidades, pluralidades y alternativas. Resulta evidente su filiación con la dialéctica negativa de Adorno: **Minima Moralia** (1944) y **Dialéctica de la Ilustración** (1947) son señalados como los textos que más efecto tuvieron en su generación y, en realidad, el artículo parte se organiza en relación de su definición de arte moderno -“el intento siempre renovado de hacer frente a la progresiva alienación de la sociedad burguesa y la cosificación universal de la vida moderna”- para el que reclamaba validez desde 1750. Una definición que Jauss sostiene, pero cuyos matices y cambios de sentido propone demostrar.

Ubica como punto de inicio la *Querelle des anciennes et modernes*. El primer umbral refiera a la revolución estética entre el clasicismo y el romanticismo que, en torno al 1800 y bajo el signo del historicismo, rechaza la antigüedad sacando el arte del círculo de lo clásicamente bello. El segundo, en torno a 1848, se caracterizaría por la reacción esteticista frente a la experiencia traumática de lo nuevo, señalando como hitos la teoría de Baudelaire de lo bello transitorio y la poética de la percepción fragmentada de Flaubert. La tercera, en torno a 1912 y el círculo de Apollinaire, es caracterizada como modernidad eufórica, lanzada al futuro y recuperando el paradigma político de la vanguardia.

QUERELLE DES ANCIENNES ET MODERNES

El término *modernus* se acuña en el siglo IV con la acepción de “hombre del día”, cristiano, implicando ya el rechazo a lo *antiquus* por el pathos de la conversión. Desde el Renacimiento, esta preeminencia de lo actual pasa a articularse con la esperanza de algo mejor. Termina de destilarse con la aplicación, a lo artístico, del concepto de progreso propio de la ciencia, argumentado en el texto de 1665 por Charles Perrault, que implica la introducción del relativismo (y también la transitoriedad) en el concepto de belleza y el inicio de una disputa interminable entre épocas artísticas

El proceso de la experiencia estética en la historia del arte europeo esta ordenado por una estructura temporal que establece el carácter exclusivo de lo que es primero y con ello el derecho de lo nuevo de negar lo viejo, segregándolo del canon del pasado. Por eso la entera cultura europea se presenta como una continuada Querelle des Anciens et Modernes; por una interna configuración histórica aún antes que en siglo V se acuñas en los cristianos el término modernus como oposición a antiquus, inaugurando la transposición cíclica de lo antiguo y lo nuevo. Se presenta como una lucha interminable, siempre renovada, entre viejo y nuevo estilo, entre épocas artísticas diferentes, que se acelera en el proceso de la modernidad, con el cambio de una vanguardia por otra. (p.65)

HACER FRENTE A LA COSIFICACIÓN DE LA VIDA MODERNA

El proceso de alienación humana asociado a los efectos de la aplicación productiva de la razón instrumental habría sido tempranamente advertido por Rousseau: el dominio sobre la naturaleza se paga

⁴ Hans Robert Jauss, “El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno” en **Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética**, La Balsa de la Medusa, Ed. Visor, 1995 [“Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität”, **Aspekte der Modernität**, H. Steffen, Göttingen 1965].

⁵ El valor heurístico de este trabajo fue desarrollado, de una manera meticulosa, pero menos contundente en sus implicancias conceptuales, por Matei Calinescu en **Five Faces of Modernity: Modernism, Avant Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism**, Indiana Univ. Press, 2003 [1977] En su genealogía de las diferentes acepciones del término, que podrían persistir aún hoy con leves variaciones, aporta un útil material de referencia.

con el rechazo a la naturaleza del hombre. En palabras de Adorno en **Minima Moralia**, “Rousseau en sus Discursos de 1750, fue el primero en reconocer el carácter de Jano de la cultura, ese carácter ambiguo del progreso que desarrolla simultáneamente el potencial de la libertad y la realidad de la opresión” (p.68) Un proceso de cosificación del cual se hace responsable al hombre, en particular la sociedad y sus instituciones que lo alienan de su verdadera naturaleza y lo enfrentan con su propia creación como si fuese un producto extraño. Esta desencanto frente al mundo alcanza al saber ilustrado, a la virtud como falsa conciencia; pero también a la cultura que produce la ilusión de una sociedad digna del hombre que en realidad no existe, abriendo camino a la idea de revolución como única alternativa

Rousseau dice haber caído en la gran ilusión del saber ilustrado. Tanto mas engañoso cuanto las ciencias y las artes recubren con un barniz los vicios de la sociedad en la medida que los descubren: “destruyen la virtud pero dejan como algo bello el simulacro público” (p.74)

El **romanticismo** sería la fase antirracionalista y anticientífica de este proceso, surgido de la desilusión respecto a la propuesta emancipadora de la Revolución Francesa. La alternativa a este sentido de pérdida y decadencia cultural es la reforma interior: una moralización que es cosa del arte, con el precio de separar el sentimiento respecto al entendimiento -la transformación de la autocritica de la razón en su contrario- concentrando el intento de salvación en la experiencia subjetiva.

Según Schiller, para la emancipación del hombre hace falta, antes que una revolución en el mundo exterior, una revolución total de la manera de sentir que cumpla con los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. (p.77)

Pero este ideal de Belleza, si quiere ser práctico y conducir a la utopía social, necesita de una nueva mitología que compense la pérdida de legitimación de la razón analítica; el vehículo es la emancipación del arte respecto a las determinaciones de lo útil y lo conveniente teorizado por Kant. En este sentido vuelve a las definiciones de Adorno: ‘El agrado desinteresado que según Kant suscita la obra de arte, sólo puede ser entendido gracias a una antítesis histórica que continua resonando en todo objeto estético; la ausencia total de finalidad desmiente la totalidad de las cosas sometidas a fines en el mundo de la dominación” (p.76). Y el vector sería el artista genio, autoconciente, presionado por la generación de utopía como instante radiante de la invención.

LO NUEVO

El énfasis en la novedad, que tuvo en Baudelaire su primer y más claro teorizador, aparece como reacción negativa frente a la experiencia traumática de la perdida de calidad, degradación de la experiencia y banalidad de la vida cotidiana (con sus correlatos de vulgaridad, filisteísmo, mediocridad, conformismo e hipocresía) propia de la sociedad industrial y la emergente clase media

*Adorno interpreta a Baudelaire como el despliegue del concepto dialéctico de novedad, respuesta del sujeto a un mundo que se ha hecho abstracto en la era industrial. Culto a la novedad como rebelión frente al hecho que no hay nada nuevo. En la estética de la novedad, todo puede, en tanto que nuevo y alienado de si mismo, convertirse en placer, naufragando toda forma de juicio y de discriminación de cualidades (T. Adorno **Minima Moralia** (1944/5), edición Taurus 1982 p. 15).*

En su artículo de 1859, Baudelaire recurrió al neologismo *modernité*, no ya para recortar un presente diferenciándolo del pasado, sino como término prescriptivo: se trata de la elección de extraer la belleza misteriosa que se hace presente en el instante fugitivo y contingente del presente para recuperar esa originalidad “que deviene de la estampilla que el tiempo imprime a nuestras sensaciones” y así tornarla digna de antigüedad, sobreviviendo entre una variedad de sucesivas modernidades singulares e incomparables.

Se trata de una tarea riesgosa: para sumergirse en este instante fugitivo sólo se cuenta con la imaginación creadora, aventurera; de nada valen como modelo otras experiencias anteriores. Se trata de una estética opuesta a cualquier realismo, tiene que extraer flores del fango, revelar lo poético detrás de los contrastes más horribles de la modernidad. Su objetivo es intensificar la experiencia y el recurso es la alegoría que emerge del inconciente para acceder a lo desconocido, un culto al artificio para hacer sensible lo abstracto.

Dentro de esta vertiente antinaturalista se entiende la emergencia de metáforas mecánicas —el funcionamiento de las máquinas puede ser más bello que el crecimiento de una flor- e incluso asimila la percepción estética a un mecanismo

... la pintura es una maquina cuyos sistemas son inteligibles a un ojo experimentado, donde todo tiene su razón de ser, si es buena, cada tono esta allí para hacer emerger el siguiente

La contrapartida en negativo es el decadentismo que emerge hacia 1871 teniendo a Rimbaud y Verlaine como figuras paradigmáticas. Son los que articulan la ruptura de expectativas con la experiencia de un horizonte temporal progresivamente acelerado. La contrapartida al industrialismo es el esteticismo, un arte que humanice por la belleza el materialismo del desarrollo industrial: la obra de arte total como impermeabilización frente al desarrollo de la técnica, o incluso la posibilidad de imbuir de arte la técnica

Nueva poesía de la industria en reemplazo de la vieja poesía de la naturaleza, abriendo el debate sobre la industrialización del arte y la estatización de la producción industrial... (p.82)

Junto con el rechazo a la modernidad burguesa, el confort de la civilización y el falso humanismo de los demagogos, el objetivo es explorar horizontes de creatividad hasta el momento prohibidos, rechazando las expectativas del público desde estrategias agresivas, provocadoras, perversas, antihumanistas.

AVANT GARDE

El término fue utilizado por primera vez por Guillaume Apollinaire en un artículo sobre la exhibición de los futuristas en 1912 (retomando el sentido que le diera un discípulo de Saint Simon en 1825). Estaba aludiendo a aquellas escuelas que hacían una afirmación eufórica del mundo moderno, un culto a la innovación técnica, la velocidad y las posibilidades de la civilización industrial, rechazando el pasado y toda referencia a lo existente (ley, costumbres, tradiciones).⁶

Solo sabemos que una cosa es buena cuando, como una piedra de futuro, es susceptible de incendiar el presente (Chlebnikov **Werke v2** [1921] citado por Jauss p.87)

La verdadera cuestión es juzgar los hechos del presente en relación al porvenir que ellos preparan (...) el presente se anticipa a sí mismo como momento de configuración del futuro (G. Sorel citado por Jauss p.87)

Reformulando la idea romántica del poeta como profeta, y en consonancia con el ethos heroico del pensamiento político radical, definen al arte como instrumento de acción social y reforma. Se dejaría atrás el arte representativo y bello en pos de un arte disuelto en la praxis vital, poniendo en evidencia la obsolescencia de las concepciones humanistas.

Durante el siglo XIX los artistas procedieron de acuerdo a una moda impura. Dejaron que su trabajo consistiera en ficciones de realidades humanas, por eso todos eran realistas. En el arte nuevo el tema es la deshumanización no como reacción contra el naturalismo sino como profecía. Distorsionando y a menudo eliminando la imagen humana de su trabajo, distorsionando su visión normal, dislocando la sintaxis, los cubistas y futuristas fueron los primeros concientes de la obsolescencia del concepto de Hombre y de la necesidad de descartar la retórica humanista. Sin embargo, esta desmitologización había comenzado con Nietzsche en 1880 (Ortega y Gasset 1925 **La deshumanización del arte**)

Admitiendo la cosificación total del mundo, se prueban caminos para un arte post aurático que refiere a un sujeto espacial y temporalmente fragmentado, ajeno a sí mismo, sumido en una realidad diaria contingente que se resiste a ser organizada Y así la estética de la fragmentación y la simultaneidad que trabaja con el montaje amimético y que ya no puede relacionarse con el espectador de forma dialógica o perspectivista, obligándolo a abandonar su pasividad contemplativa y a participar productivamente en la búsqueda o completamiento de sentido desde sus propias hipótesis.

⁶ Sumamos otras dos definiciones interesantes de Ionesco y Roland Barthes. "Prefiero definir la vanguardia en términos de oposición y ruptura. Mientras la mayoría de los escritores, artistas y pensadores creen pertenecer a su tiempo, el escritor revolucionario piensa que está contra su tiempo... Un hombre de vanguardia es como un enemigo dentro de una ciudad que se siente inclinado a destruir, contra la que se rebela; porque como cualquier sistema de gobierno, una forma estabilizada de expresión es también una forma de opresión. El hombre de vanguardia es un oponente al sistema existente". Eugene Ionesco **Notes et contre-notes**, Paris, Gallimard, 1962 p. 27. "Nuestros diccionarios no nos dicen cuando el termino avant-garde se uso por vez primera con un sentido cultural. Aparentemente la noción es reciente, producto de ese momento de la historia en que para algunos escritores la burguesía aparece como una fuerza estéticamente retrograda que debe ser contestada. Para el artista, para el vanguardismo ha sido un modo de resolver una contradicción histórica: la de una burguesía desenmascarada que no podía seguir proclamando su universalismo original, salvo en la forma de una violenta protesta contra sí misma; inicialmente como una violencia estética contra los filisteos, luego con un compromiso creciente, una violencia ética, cuando pasó a ser el deber de su estilo de vida contestar el orden burgués; pero nunca por la violencia política". Roland Barthes **Essais Critiques**. Paris, Editions du Seuil, 1964, p 80 MC 120

Pero esta exploración en lo absolutamente nuevo y desconocido, no sólo estaría rompiendo con la estética burguesa del realismo y simbolismo, sino con la insistencia en el purismo en los medios de la poesía (Mallarmé) o la pintura (impresionismo), y a las posibilidades de un arte autónomo y sagrado en su independencia respecto a lo útil o conveniente, iniciando la exploración de lo absolutamente nuevo y desconocido.

ESTÉTICA NEGATIVA

Ana María Rigotti

La **Teoría Estética**⁷ de la última obra de Adorno en la que, el carácter buscadamente fragmentario de su pensamiento (en el que la reflexión avanza por conexiones asistemáticas como una constelación en torno a un centro, evitando subordinaciones que violenten los elementos dispersos) se ve acentuado por su carácter de recopilación póstuma para su publicación.

Se trata de un ensayo de aplicación al campo del arte de su Teoría Crítica de la Sociedad Administrada que, a través de la ideología, es presentada como el mejor de los mundos posibles en un proceso creciente de sumisión de la autonomía de los individuos, y donde los bienes culturales son sistemáticamente explotados para sus fines (Kulturindustrie) haciendo inofensivos los posibles conflictos que pudiera originar, y reduciendo las expresiones estéticas a un mecanismo de consuelo y de falsa identificación del consumidor como un recurso para subsumirlo en el régimen de falsedad y alienación dominante. Recordemos que el objetivo de Adorno es desvelar los engranajes mediante los cuales el poder integra todo en una totalidad racional y opresiva. Su táctica es la llamada **dialéctica negativa**, que persigue mostrar las contradicciones a través de paradojas, evitando cualquier proposición positiva ya que podría ser recuperada por el sistema como resolución del conflicto. Lo que aboga para la filosofía, lo plantea como núcleo del arte moderno

Lo que fue pensado puede ser ahogado, olvidado, dispersado. Pero no es posible esquivar el hecho de que algo le sobrevivió, pues el pensamiento posee un momento de universalidad. Lo que ha sido bien pensado, inevitablemente será pensado en otro lugar y por otro, esta certidumbre acompaña el pensamiento más solitario e impotente (1971 MJ 19)

El arte aspira a algo más. Necesita la corrección permanente de este momento ideológico. Es capaz de esta corrección porque, como negación de lo práctico, es también praxis, por el hacer que cada obra necesita. (...) las obras de arte son menos y más que la praxis. Menos porque no se lanza aquello que tiene que realizarse, quizás trata de hacerlo en forma secundaria aunque su eficacia es menor (...) Pero también es más porque al separarse de ella renuncia a la estúpida falsedad de lo práctico (...) su real eficacia social es mediata, el la participación en el espíritu que modifica a la sociedad por un proceso subterráneo y se concentra en las obras de arte. TE315

EL ARTE

El arte sería el único dominio capaz de escapar de las estructuras totalitarias, rechazando constricciones y superando estructuras acabadas. En tanto apariencia de verdad, pueden atestiguar el absurdo de la realidad positiva con un rol en cierta medida salvador, utópico, aunque un foso oscuro se abre entre esta realidad cristalizada que se atestigua y la posibilidad suspendida de una sociedad distinta

Lo que se siente como utopía es solo negación de lo existente y depende de ello TE51

Aunque vinculada al conjunto de las fuerzas productivas, el arte preservaría un resto de su función mágica, de su capacidad de elevarse hacia lo universal,

Hay algo en la realidad que es reactivo al conocimiento, a esta forma de conocer le es extraño el sufrimiento porque cree poderlo subsumir y determinar, cree tener medios para suavizarlo. Lo que apenas puede expresar por propia experiencia: eso sería irracional. El sufrimiento cuando se convierte en concepto queda mudo y estéril... el oscurecimiento del mundo hace racional la irracionalidad del arte (...) lo que los enemigos del nuevo arte llaman su negatividad (...) es el resumen de todo ello que oprime la cultura establecida. TE33

En la liberación de la forma, tal como la desea todo arte nuevo que sea genuino, se esconde cifrada la liberación de la sociedad, pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social. Por eso, una forma liberada choca contra el status quo TE333

Pero no siempre el arte fue lo mismo,⁸ lo que justifica reflexionar sobre la particularidad del arte moderno

⁷ Theodor Adorno, **Teoría estética**, Madrid, Hyspamerica, 1984 [**Aesthetische Theorie**, Francfort, Suhrkamp, 1970] Marc Jiménez **Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte**. Amorrortu Ed., Buenos Aires 2001

⁸ En un principio estuvo unido a las prácticas mágicas; el segundo momento es el de la mimesis como estado de racionalización a través del cual el sujeto se enfrentaba a lo que era distinto a él. Finalmente ha pasado a formar parte de la industria cultural, sufriendo incluso transformaciones internas para adecuarse a su reproducción comercial masiva.

Al irse transformando empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía (...) sólo puede interpretarse por su ley de desarrollo, no por sus invariantes (...) se determina por su relación con lo que no es arte (...) las obras de arte llegan a ser tales cuando niegan su origen. TE12

ARTE MODERNO

Si bien el arte siempre fue un hecho social, también siempre representó la lógica de una sociedad constituida a cuyo grupo de poder representaba, o la ideología de una clase en ascenso interesada en consolidar su poder, como la burguesía en el siglo XIX o en el Quattrocento italiano. A diferencia de otros momentos de la historia, el arte moderno se plantea como de oposición, de pura oposición, sin una clase a la que representar (las masas populares las considera totalmente subsumidas y manipuladas por la industria cultural).

La ley de su avance es la aporía entre la regresión a la pura magia y la renuncia a su impulso mimético ante una racionalidad objetiva. No es lo prerracional ni lo racional. En medio de la mala irracionalidad de un mundo racionalista y administrado, el arte que se rebela acierta por seguir manteniendo su finalidad que no es racional, por acusar de irracionalidad y de falta de sentido a lo existente. TE77

El concepto crítico de la sociedad, inherente a las obras de arte auténticas sin que ellas tengan que hacer nada, es incompatible con el concepto que a la sociedad le agrada tener sobre sí misma para continuar como es TE308

Para el arte moderno Adorno reserva un alcance crítico, de denuncia a la sociedad en que está inserto. Debe desenmascarar las contradicciones entre las fuerzas productivas y las relaciones de la producción y orientarse hacia la transformación de la realidad estigmatizando la cultura burguesa, evitando el consuelo en lo conocido... Si bien este carácter polémico sería una cualidad esencial del arte, en el presente esta fuerza antagónica estaría amenazada por el poder de integración de la Industria Cultural; por eso, lo único que le queda es la negatividad.

Al tener que atracar ese estrato fundamental (su esencia afirmativa) que toda la tradición consideraba asegurada, se está modificando cualitativamente y se convierte en otra cosa. TE 11

El arte es mas que praxis porque al separarse de ella renuncia a la entupida falsedad de lo práctico TE315

Su negatividad es el fundamento de su autenticidad: lo que expresa de la realidad empírica es justamente lo que rechaza, de este mundo desencantado debe sacar la violencia de su cuestionamiento y su oposición a la alineación y la represión.

Luego de haberse liberado de las funciones religiosas y morales, ahora se le ha integrado al circuito de las mercancías, sirviendo de vehículo ideológico al poder social. De allí que deba sustentarse en una autonomía más radical que la del arte por el arte: la forma de contrastar con la mercancía de la sociedad de cambio (que existe para otra cosa) es un arte que existe para sí.

*El arte **nuevo** es tan abstracto como lo han llegado a ser las relaciones entre los hombres. Como la realidad ha quedado proscrita del sujeto y sus formas de reacción, la obra de arte solo puede oponerse igualando esta proscripción. TE 49*

Que las obras de arte renuncien a la comunicación es una condición necesaria, pero no suficiente, de su esencia no ideológica. El criterio central es la fuerza de su expresión, gracias a cuya tensión las obras de arte, con un gesto sin palabras, se hacen elocuentes. Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autonomía. El principio testigo es el Guernica de Picasso que por ser irreconciliable con el obligado realismo, consigue en su inhumana construcción esa expresión que lo convierte en aguda protesta social mas allá de cualquier malentendido contemplativo. Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas causan dolor, allí donde su expresión históricamente determinada hace que salga a la luz la falsedad de un estado social TE310

Estéticamente solo se es justo con la sociedad no imitándola ni haciéndola capaz de integrarse en el arte, sino inyectándola en él por medio de un sabotaje (los collage de Picasso) TE337

El objeto del arte es la obra producida que tanto retiene en sí los elementos tomados de la realidad empírica como los altera al diluirlos para reconstruirlos luego según su propia ley. Solo mediante esta transformación, y no porque sea una fotografía siempre falseante, le da lo suyo a la realidad empírica, la epifanía de su esencia oculta y el merecido horror ante ella como ante el desorden. TE337

ESTÉTICA NEGATIVA

La estética debe dejar atrás su condición de receta culinaria orientada a normar sobre lo que es bello haciendo referencia a artes pretéritas.

Nada daña más al conocimiento teórico del arte moderno que reducirlo a semejanzas con el más antiguo (...) Su especificidad se escapa si usamos el esquema de "todo esto ya ha sido". Lo nivelamos al incluirlo en una continuidad dialéctica sin saltos (...) aunque la fatalidad de tener que interpretar cualquier fenómeno espiritual por una traducción de lo nuevo a lo antiguo es innegable, pero tiene algo de traición (...) habría que poner en relieve las diferencias. TE34

Su legitimidad no está en lo que fue sino en lo que quiere o puede ser. Su tarea es denunciar y demostrar de manera metódica de qué manera la obra de arte es integrada al circuito de las mercancías y manipulada por la Industria Cultural para reforzar el *status quo* en nombre del humanismo y los valores tradicionales.

RELACIÓN ARTE SOCIEDAD

Si bien la obra de arte es un artefacto producto del trabajo social, por ese carácter puede comunicarse con la empírica que rechaza, denuncia, refracta y antagonica; pero de la que saca su contenido.

La obra de arte busca la identidad consigo mismo (...) esta separación de la realidad empírica que el arte posibilita, por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes, es lo que la convierte en ser al cuadrado TE14

De esa manera Adorno se distancia de la idea de arte como producto o espejo de la sociedad

Doble carácter como autónomo que como Fiat social esta en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía. Son reales como respuestas a las preguntas que les vienen de fuera. Los estratos básicos de la experiencia que constituye la motivación están emparentados con el mundo de los objetos del que se ha separado (...) Son los insolubles antagonismos de la sociedad los que aparecen como problemas immanentes de su forma, y no la inclusión de los momentos sociales TE15

Confunde el tratamiento imitativo o discursivo de la materia con la cualidad de ser otro, constitutivo del arte. (...) no es pura a partir de proporciones de lo existentes exigidas por la incompletad y la contradicción (...) se porta respecto a lo ser-otro como el imán respecto a un campo de limaduras de hierro TE18

EL AUTOR

Sustituye la relación lineal autor-obra por la pluralidad obra/sociedad, obra/historia, material/evolución técnica, constitución interna/estructura social. Fetichizar el artista como genio embelleciendo su imagen es prepararlo para su uso comercial.

Tan solo los diletantes retrotraen todo lo que es arte a lo inconciente. En el proceso de producción los movimientos del inconciente aportan impulso y material, pero entre otros muchos impulsos y materiales. Al penetran en la obra a través de la mediación de la ley de la forma, el sujeto que realiza la obra no es otra cosa que un intermediario TE20

EL RECEPTOR

Para que cumpla su función negativa la obra debe operar como un enigma; debe ser muda, incomprensible para el aficionado; es necesario para que oficie como experiencia inmanente, no traducible a otros sistemas, nunca completa, siempre reabriéndose a los ojos. La única manera es liberándose de la pulsión por encantar al consumidor incapacitado de comprender el arte que expresa las consecuencias de la catástrofe.

(...) las disonancias que ellos temen les hablan de su condición, y sólo por eso les parecen insoportables

Se trata de evitar la catarsis -como el distanciamiento en brecha- para impedir la fácil salida en la expresión de sentimientos, la identificación y la liberación ilusoria.

La catarsis es una acción purificadora de las pasiones suscitadas por la opresión. La doctrina de la catarsis imputa al arte como tal, el principio que en definitiva la industria cultural pone en vigencia y administra AT354

También de eludir cualquier tipo de goce estético, presente y perseguible aún en las obras de arte más abstractas, rechazando de ese modo la interpretación psicoanalítica de la sublimación por constituir un modo más de integración a la ideología dominante

Hay que demoler el concepto de goce artístico en el arte (...) La felicidad en la obra de arte sería, en todo caso, el sentimiento de lo resistente TE281

Como ha subrayado Jauss, el riesgo en esta oposición planteada por Adorno -entre arte de vanguardia solo apto para la reflexión y producción de *mass media* solo válida para el consumo- es desprestigiar toda

experiencia estética, reducirla a una fascinación manipuladora restaurando, desde su pesimismo, la obra de arte aurática y la contemplación ascética y elitista en solitario como única y consagrada posibilidad.

LA CONDENA PURITANA

Su condena se despliega sobre gran parte de las expresiones artísticas integradas al panteón del arte moderno. Desde el deseo de novedad (llevado por una pulsión por la originalidad y expresión individual que es ahora recurso de la publicidad para ampliar la clientela) a la regresión a formas antiguas para hacer más efectivo el mensaje (Stravinsky); desde la ilusión de formas acabadas, reconfortantes y opresivas a la vez, constriñendo los materiales como se constriñe el universo social (Wagner), hasta el expresionismo

Quando busca la comunicación, el expresionismo admite la eventualidad de una reconciliación con el mundo alienado y desencantado; necesariamente falsa, porque se identifica con el compromiso MJ41

También caen bajo su condena la vanguardia explícita

El concepto de vanguardia tiene algo de la comicidad de una juventud envejecida TE42

O cualquier tendencia artística programática, conciente de sí misma,

Los ismos son las escuelas de una época que las destruyó como factores tradicionalistas (...) lo odiado debe ser solitario, soledad que es garantía de su impotencia, de su muerte pronta y sin huellas. TE42

Propone en cambio el mutismo elocuente, sustentando en el énfasis en la forma. Un arte constructivo que no es negación de contenido: concebido como una dislocación, la negación a pronunciarse sobre lo bello implica la voluntad de liberar al objeto estético de su esclavitud.

*El arte convincente se polariza en una expresividad que renuncia a toda reconciliación, que es dura y rechaza los consuelos (...) pero también se polariza en la inexpressividad de la **construcción** que expresa la creciente impotencia de la expresión TE 63*

Lo que propone es el choque de lo incomprensible en el que se ha sacrificado la nueva música: la disonancia, lo negro como expresiones de la opresión que ejerce el sistema sobre el individuo, como sismógrafos de la reacción frente a los condicionamientos del mundo actual, evitando la reconciliación y restaurando la distancia, a riesgo de jugar al límite de la reconciliación o del silencio total. Lo feo como contestación a la violencia de la técnica, aunque su riesgo es dejarse llevar por la ilusión de una reconciliación con lo natural como el caso de F. L. Wright.

No se ha explicado satisfactoriamente la impresión de fealdad que produce la técnica y la industria y no es imposible que pueda seguir existiendo en esas formas funcionales puras y estéticamente integradas de las que habla Loos. Lo que opera es un principio de violencia de destrucción, sus objetivos son irreconciliables con el lenguaje de la naturaleza por muchas mediaciones que ésta ofrezca TE68

La violencia que la técnica ejerce sobre a la naturaleza salta inmediatamente a los ojos (...) podría cambiar si las fuerzas productivas cambiasen orientándose hacia metas distintas que el mero aumento cuantitativo de la producción. Hay indicios en esas casas funcionales que adoptan formas y líneas campestres y también en la selección de materiales con que se construyen tomándolos del entorno y adaptándose al é. (Pero) hasta en la sentencia simplista que dicta la conciencia burguesa contra la fealdad del paisaje destrozado por la industria existe una callada conformidad con que se domine la naturaleza donde esta presente al hombre su rostro indómito (...) su fealdad desaparecería cuando la relación de los hombres con la naturaleza deje de tener ese carácter represivo que es consecuencia de la opresión de los hombres, y no lo contrario TE68

BÜRGER: DEFINIENDO VANGUARDIA.

Marina Borgatello y Luciana Casas

Teoría de la Vanguardia de Peter Bürger, publicada en 1974, plantea dos tesis centrales.⁹ La primera sostiene que “únicamente la vanguardia permite conocer determinadas categorías de la obra de arte en su generalidad, y que por lo tanto, desde la vanguardia pueden ser conceptualizados los estadios precedentes en el fenómeno arte en la sociedad burguesa, pero no al contrario” (PB57). Desde esta proposición procura poner en evidencia que las categorías esenciales para la descripción del arte anterior (la organicidad, la subordinación de las partes a un todo) son negadas precisamente por las obras de vanguardia.

Su objetivo es demarcarse respecto a la concepción de arte moderno de Adorno

Adorno llama moderno al arte producido desde Baudelaire. El concepto abarca, pues, los antecedentes de los movimientos de vanguardia, los propios movimientos y la neovanguardia. Mientras que yo intento mostrar los movimientos históricos de vanguardia como un fenómeno delimitado por la historia. (p. 117)

Trasladando algunos conceptos marxistas de alcance metodológico al ámbito artístico, Bürger plantea que la vanguardia no surge como una crítica inmanente al sistema, sino como una instancia de autocrítica a la institución arte en su totalidad: “con los movimientos de vanguardia el subsistema estético alcanza el estadio de la autocrítica” (p. 62). Por eso este concepto sólo se aplicaría al dadaísmo, el primer surrealismo y la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre; también con algunas restricciones al futurismo italiano y al expresionismo alemán. Lo que tienen en común es que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad verificándose en ellos una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa.

El concepto de autonomía ocupa un lugar central. Propone distinguir la *institución arte* (que funciona según el concepto de autonomía, cuando en la sociedad burguesa el sistema económico y político se desliga del cultural) del *contenido de las obras concretas*. Sostiene que la autocrítica del arte se da, a finales del siglo XIX con el esteticismo, cuando el tema pierde importancia en favor de una concentración intensa en el medio (procedimiento). Al excluirse todo lo ajeno al arte, coinciden *institución* y *contenido*. Queda en evidencia la conexión entre la autonomía de la institución y la pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad burguesa; contra esto protesta la vanguardia cuyo fin es devolver el arte a la praxis vital.

Otro concepto central en **Teoría de la Vanguardia** es el de *obra de arte inorgánica*, que se alcanza por medio de la técnica del montaje como procedimiento. El artista que produce una obra de arte orgánica, maneja su material como algo vivo, respetando su significado. Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es materia; su actividad consiste precisamente en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. En la obra de arte orgánica el material es portador de un significado y se lo aprecia por ello; el vanguardista sólo distingue un signo vacío y es el único con derecho a atribuir significado. En el primer caso se maneja el material como una totalidad; en la obra de vanguardia se lo aísla y fragmenta.

Bürger subraya que todo esto tiene consecuencias directas en la recepción. El receptor de las obras de vanguardia descubre que el método de apropiación, las objetivaciones intelectuales en las que se ha formado para las obras de arte orgánicas, resulta ahora inadecuado. La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido y esto produce un *shock* en el receptor. Esta es la reacción que pretende la vanguardia: que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla.

⁹ Peter Bürger, **Teoría de la Vanguardia**, Edicions 62 sa, Barcelona, 1987 [1974]

KRAUSS Y LA ORIGINALIDAD DE LA VANGUARDIA

Elina Heredia

Rosalind Krauss es una reconocida crítica y teórica de arte norteamericana, formada con Clement Greenberg.¹⁰ Posicionada contra la idea interpretativa del arte y del historicismo que “explica”, “interpreta” y “fija valores”; para ella “*lo verdaderamente interesante de la crítica es el método. Lo importante son las preguntas que nos hacemos, o pensamos preguntar*” (p.19). Sustituye las preocupaciones iconológicas por la atención en el índice, por la huella que seguimos para abordar la obra y buscar su comprensión.

Rechazar el modelo historicista de la forma en que la obra de arte cobra sentido es proponer varias cosas a la vez. Es en primer lugar, sustituir la idea de la obra de arte como un organismo (desarrollado a partir de una tradición precedente, enmarcado en un medio histórico determinado) por su imagen como estructura (p. 16)

El significado de la obra no debería buscarse en su condición de resultado de una historia o un desarrollo específico, sino en sus relaciones sincrónicas con un sistema dado. Así, propone analizar las obras de cualquier artista desde dos perspectivas: su propia totalidad individual y las obras de otros artistas de un medio determinado.

Krauss señala distintos hitos que son los iniciadores de las expresiones modernas de las distintas artes, Duchamp con la fotografía; la trama con la pintura; Picasso y el *collage*; Giacometti y la escultura, reconociendo en cada una de ellas sus propias reglas.

VANGUARDIA

Para Krauss, en el discurso de la vanguardia una cosa se ha mantenido constante en las distintas manifestaciones: la originalidad que tiene que ver con el comienzo desde cero: “La originalidad se convierte en una metáfora organicista referida no tanto a la invención formal como a la fuente de vida”. Pero tras ese llamado a la originalidad identifica la repetición y la recurrencia. Justamente una de las prácticas privilegiadas de la vanguardia, el catalizador del arte moderno, es la retícula, el trabajo con lo múltiple: un sistema de reproducción sin original (p.171)

Es desde el análisis de la retícula que Krauss pone en evidencia que el debate estético de los años veinte y treinta estaba centrado en la oposición entre lo mimético y lo abstracto, llegando a involucrar otros opuestos como materia y espíritu. En el caso ampliamente analizado de la retícula, esta es la que le permite demostrar parte de ese debate, el que se desarrollaba en “un registro semántico colectivo para el Hombre, no para el Arte. Era un territorio humanizado, psicologizado; su temática obsesiva era la creación biológica o psíquica (...) se trata del hombre en su estado esencial o natural, del hombre como una función de la naturaleza, no como un producto de la cultura.” (p. 140)

Para Krauss, la retícula es el emblema de la modernidad, es lo absolutamente nuevo, lo que no existía antes: es el grado cero de la pintura, no hay referentes, no hay modelos, no hay texto, no hay relato

La retícula reafirma la modernidad del arte moderno de dos maneras distintas. Una de ellas es espacial; la otra, temporal. En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando vuelva la espalda a la naturaleza”. (p.23)

Si bien se plantea como la ausencia de relato, la prescindencia de todo, en realidad no es así: la retícula sigue la superficie del lienzo, la duplica. Es una repetición de la superficie proyectada sobre la misma superficie que representa, pero sigue siendo una figura que arrastra el objeto originario. La retícula repite, copia la superficie. Introduce, el tema de la copia.

Cuando analiza el *collage*, con sus elementos, los signos que crea, los campos generados por la superficie de fondo, del soporte material de la imagen, define la presencia de un metalenguaje de lo visual que puede referir al espacio sin hacer uso de él; así como configura la figura por la superposición de campos, remite a la luz y a la sombra a través del subterfugio de un texto escrito. El *collage* maneja sus códigos propios que rozan lo pictórico sin serlo, así como que pone en juego un sistema de significantes propios.

¹⁰ Rosalind E. Krauss **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Alianza Editorial. 2002 [1985] Versión española de Adolfo Gómez Cedillo

Es interesante cuando plantea la separación del *collage* como sistema y el arte moderno. “El collage se opone directamente a la búsqueda moderna de plenitud perceptiva e irrecusable presencia. El arte moderno pretende en última instancia objetivar los componentes materiales de un medio dado, haciendo de ellos, empezando por el propio fondo origen de su existencia, objetos de la visión.” (p. 55)

La fotografía y la escultura también le sirven para desarrollar el tema de la reproducibilidad y la copia.

La fotografía desarrolla su propio lenguaje. La reubica respecto a su rol primordial en el desarrollo del surrealismo. Lo aleatorio, lo repetitivo, el fragmento, superposición de imágenes, la manipulación, el fotomontaje aunque poco utilizado, son parte de los elementos con que trabaja el surrealismo y que los toma principalmente de la fotografía.

La escultura se trata de una categoría históricamente delimitada, no universal. Al igual que ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, un particular conjunto de reglas que, aunque pueda aplicarse a distintas situaciones, no puede modificarse demasiado. La lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa, se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar. La escultura moderna presenta una “condición negativa”, una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar, siendo un monumento en una nueva significación de abstracción, como mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente auto referencial. (p. 293)

El discurso de la vanguardia tiene que ver con la originalidad. El arte moderno y la vanguardia son parte de la discusión sobre la originalidad. Las instituciones forzaron para encontrar la marca, la garantía, el certificado de originalidad.

¿Qué es un artista? Se debe atravesar ciertas etapas para adquirir el derecho a afirmar una identidad como autor, fundada en la vocación y esa vocación implica un aprendizaje. Pero no niega la existencia de artistas de corta trayectoria. (p.156)

¿Qué es una obra? Si partimos del entendimiento generalizado que es el resultado de una intención sostenida en el tiempo y se relaciona con el esfuerzo de su artífice. Pero no es suficiente, ya que aparecen muchas variantes y que en gran medida dependen de las características de cada una de las artes. La copia, la obra única, la escultura producto de un proceso de distintas intervenciones, todas pueden ser obras de arte. La “constitución de la obra de arte en una representación de su propio espacio expositivo es de hecho lo que conocemos como historia del arte moderno”.

La relación del arte con la sociedad se circunscribe a cada momento en que acciona la obra. A través de las lecturas realizadas no vemos en los planteos de RK una mirada desde lo social o explicativa como producto social o emergente.

PREGUNTAS POR LA AUTONOMÍA

Silvia Pampinella

Centrado nuestro interés en la autonomía del arte, ¿por qué abordar un autor que se separó de las cuestiones que habían ocupado a la historia del arte desde su misma conformación como disciplina y que cuestiona la legitimación de tal autonomía? Porque nos indica, justamente, la operatividad que tuvo la idea de una pureza de medios para la construcción de “esa” historia

Hace mucho que (la crítica) sirve para legitimar científicamente la autonomía del arte, de modo que construye una “historia del arte” después de los estilos y los maestros. Para escribir esa historia, fue preciso aislar la forma artística como producto estético puro.

Hans Belting¹¹: su nombre identifica el *iconic turn*, el giro que ha puesto a la ciencia iconográfica como ciencia líder entre las Humanidades. Su trayectoria va desde sus investigaciones sobre arte medieval durante los años '60 al liderazgo de la Nueva Izquierda en las disputas sobre la enseñanza en Alemania, cuando se opuso a la *tradicional historia del arte* y propuso una redefinición de la disciplina misma. En 1981, formularía la pregunta provocativa acerca del “fin de la historia del arte”; su interés en la producción artística estaba aún en la disciplina misma que la estudia: la historia del arte.¹² En 1995 abandona la polémica y trabaja en perspectivas interdisciplinarias sobre una línea antropológica con acento sobre la teoría de la cultura. Sus estudios no son de carácter filológico, sino artístico-cultural; el núcleo argumentativo de sus trabajos sobre el Medioevo gira en torno a las imágenes “antes de la era del arte”; el interés está en el fenómeno de la imagen, como práctica humana, y no en el objeto estético-artístico (un giro “herético” desde el punto de vista de los historiadores ortodoxos) y la construcción de la imagen desde la tardía antigüedad hasta el Medioevo es descrita en el interior de su contexto social, político y religioso. Estas decisiones metodológicas presuponen un rechazo de la observación a través de la lente conceptual de una autonomía del arte, de una expresión individual y de un progreso histórico desarrollado sucesivamente. En los últimos años, su nombre es el principal referente de quienes sostienen la superación de la historia del arte a través de la *Bildwissenschaft*: la “indagación en la imagen”.¹³

Belting dice que hay una relación entre la idea de autonomía del arte y la consolidación de un cuadro en el cual actuaron, produjeron y teorizaron los modernos -en un sentido muy amplio: desde el Renacimiento- y que, además, hay una coincidencia entre el modo en que surge “una” historia del arte en paralelo a los procesos del museo moderno -esto ocurre en el siglo XIX, pero encuentra su perfil especializado en el siglo XX-, cuando se puede hablar de arte moderno con un sentido específico .

LA HISTORIA DEL ARTE COMO DISCIPLINA: UN PRODUCTO DEL DISCURSO DE LO MODERNO

El punto neurálgico del cuestionamiento que hace en 1981 en *¿El fin de la historia del arte?* estaba aún dentro del proceso historiográfico y teleológico de la historia artística. La historia del arte era puesta en discusión en cuanto a la conceptualización del arte. Sin embargo, separarse de *un tipo* de historia del arte (que nombra como un “*artefacto determinado*”) no significa profetizar el fin de la disciplina misma.

Al preguntarse sobre el “fin de una tradición” (1985) -que se habría desarrollado entre el Renacimiento y la vanguardia moderna- descubre en la imagen mucho más de lo que se había supuesto: más que la visión del artista, más que una manera de comprender el arte; la imagen puede simbolizar, por sus formas, el modelo del mundo propio de una cultura. Si el edificio de la historia del arte era una bella ficción, un modo de narración del arte practicado durante largo tiempo, existen otras formas de narración; por tanto, no es apocalíptico hablar del fin de su monopolio.

En su libro **El fin de la historia del arte** (1995) -título donde cambia la interrogación por la afirmación- va al centro de la cuestión: la relación entre la ciencia del arte y el arte.

¹¹ Hans Belting, *La fin d'une tradition?*, in: **Revue de l'art** 69 (1985); Hans Belting, *L'histoire de l'art au tournant*. Conferencia 7 de abril de 2000, Université de tous les savoirs, Paris; Luca Bradamanti, Hans Belting. Oltre storia dell'arte verso la Bildwissenschaft. Publicado en **Leimotiv, Motivi di estetica e di filosofia delle arti**, N.4 -2004: “Dentro l'immagine”, pp 30-50; <http://www.ledonline.it/leitmotiv/> [LB]

¹² En 1980 se había trasladado de Hamburgo a Mónaco para ponerse a cargo de la prestigiosa cátedra de Heinrich Wölfflin, Wilhelm Pinder, Hans Jantzen, Hans Sedlmayr y Stephan Braunfels

¹³ Funda y dirige del 2000 al 2003 un curso superior interdisciplinario en la HfG de Karlsruhe: **Imagen-Cuerpo-Medios. Una perspectiva antropológica**. La traducción de las citas en alemán es de Carla Berrini..

Hoy, lo que está puesto en discusión seriamente es la concepción de una "historia del arte" universal y unificada que, en modos diversos, está al servicio tanto del artista como de los historiadores del arte. Los artistas actuales rechazan con energía formar parte de una historia del arte, distanciándose así de una tradición de pensamiento que, a fin de cuentas, fue creada por un artista -Giorgio Vasari- y para los artistas, bajo un programa común. Los historiadores del arte, que les hicieron comparsa sólo desde bastante más tarde, hoy deben aceptar ese modelo histórico o, por el contrario, perder la competencia por incapacidad para identificar uno nuevo. [H. Belting, La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte, cit.LB, p.35]

Se trata de la mera constatación de un cambio.

El ensayo comienza con un análisis de metodología de la historia del arte para intentar oponerla al final a una emancipación de aquellos modelos heredados de la historia del arte de corte historiográfico y estilístico. La historia del arte, obviamente, todavía no está muerta como disciplina. Pero hoy, seguramente, algunos de sus métodos y algunas de sus fórmulas están agotados. Ya no tiene más sentido la separación de los modelos histórico-artísticos que trataban al arte histórico o al moderno, según paradigmas diferentes. Asimismo, sirve de poco una rígida estructura hermenéutica que perpetúa una estrategia dogmática en la interpretación. Es más apropiado considerar la indagación sobre el medio artístico, sobre el hombre histórico y sobre sus imágenes del mundo como un experimento permanente. [Ibid, cit.LB, p.35]

Advierte luego la dificultad de la palabra *Ende*, que decide no usar más en el título de la edición americana.

Por eso la traducción al inglés, aparecida en el 2003 en Chicago, se tituló Art History after Modernism. Posiblemente este título en inglés interpreta mejor el contenido del texto que el título alemán, con este título uno se encuentra con nuevas problemáticas y condiciones acerca del tema de lo "moderno". La historia del arte como disciplina era, aún cuando se ocupara del arte antiguo, un producto total y absolutamente del discurso de lo moderno, que se originó en el siglo XIX y encontró su perfil especializado en el siglo XX. La noción de un "fin" en el título de mi libro, la cual ha sido criticada una y otra vez o se ha prestado a confusión, significa lo siguiente: El canon rígido, con el cual se equipararon por un tiempo el contenido y los métodos de la disciplina, ha llegado hoy a "su fin" o se ha "terminado", porque se evade de la dinámica en la que hoy el arte tiene lugar. Una posible y única historia del arte, que en verdad nunca hubo, se especializa en diferentes variantes que se disputan entre sí el monopolio del arte hoy. [H. Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, cit.LB, p.36]

Hoy, dice Belting, la historia del arte podría subsistir como disciplina autónoma sólo en la medida en que su objeto de estudio se aislase del resto de la realidad, ya no puede hacer referencia a una dimensión artística, sino que está obligada a indagar una dimensión cultural. Lo que propone es la problematización de lo contemporáneo a partir de la "*Bildfrage*" (pregunta por la imagen). Sin embargo, instaurar la pregunta por la imagen en la historia del arte, más que invalidar la historia del arte moderno, fue el camino hallado por Belting para ver las épocas que escapan a la definición de la época moderna, donde el ángulo abarcado por la historia del arte de la modernidad no es suficiente.

Respecto a los modos en que fueron erigidos los "escenarios de lo moderno" (aunque éste no ha sido su principal núcleo de indagación), hay una serie de preguntas que lo han preocupado:

¿Qué significaba que un arte autónomo buscara una historia del arte autónoma, no contaminada? ¿Hasta qué punto esto fue excluyente del diálogo entre lo histórico del arte y el hombre moderno, atendiendo a anunciados cambios en la relación entre arte y cultura por parte de las vanguardias? Considerado el arte una subcategoría privilegiada de la cultura, ¿podía gozar de una autonomía que la liberase de obligaciones en la confrontación de la sociedad y sobre todo le consintiera no ocuparse de las competencias tradicionalmente reservadas a la cultura misma en sentido general?

PREGUNTA POR LA PERCEPCION Y POR LA RELACION ARTE Y TECNICA

Belting insiste sobre el cambio de la percepción para pensar cuestiones que van más allá de la pérdida del aura.

En **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**, Walter Benjamin definía la percepción de una obra de arte moderno como una "percepción distraída". La "generalización de la esteticidad", además de hacer perder el aura a la obra del pasado, impone una forma de arte en la que la reproductibilidad es constitutiva. Esto tiene consecuencias determinantes: la pérdida del concepto de original, la liquidación del genio y el agudizarse de la diferencia entre productor y observador. La idea es

que el arte está ligado a la figura del artista y del observador: el primero se expresa a través de la obra y el segundo recibe un mensaje, que es visivo.

Alerta sobre el hecho de que ahora el arte se revele en la nueva tecnología.

La técnica parece ser el exacto opuesto del arte. En primer lugar porque el fin de la técnica es su utilidad, mientras el arte, por definición, no tiene un destino práctico en el sentido de utensilio o herramienta. En segundo lugar, no tiene importancia quién crea la técnica, sino sólo quién la usa. En tercer lugar, la técnica no interpreta el mundo y es indiferente al hombre. Pero la técnica, cuando la técnica se aplica a los *media*, dice Belting, crea una realidad aparente: “un mundo de la apariencia”. Evidentemente, esto se refiere a las nuevas condiciones contemporáneas. Sin embargo, él va a reclamar la no escisión de la unidad de la imagen, la cual es vinculada por muchos, hoy, sólo al medio y no al arte, como si todos los caminos entre arte e imagen estuvieran desvinculados, de donde deviene un culto naif de la técnica y la actualidad. [de LB, p.47]

Asumida la reproducibilidad como constitutiva del arte moderno, la pregunta es cómo los artistas quisieron hacer arte en esas nuevas condiciones que agudizaron la diferencia entre productor y observador. Más particularmente, ¿cómo hizo este esfuerzo la arquitectura desde los intentos por definir una estética de lo moderno y un tipo de relación con la técnica? Si estas cuestiones estaban planteadas ya por Walter Benjamin, Belting insiste sobre el peligro del culto de la técnica y sobre cómo los caminos entre arte e imagen, que podríamos pensar como caminos entre arte y producción de objetos, no están desvinculados. Además, no es la técnica la que resuelve esa vinculación sino el artista, el uso que hace de la técnica (algo que, sabemos, algunos arquitectos modernos expresaron con meridiana claridad).

PREGUNTA POR EL CUADRO

Entendemos que el marco de conceptualizaciones compartidas por la estética y la historia del arte en la modernidad fue altamente efectivo para la formulación de ciertas teorías en ciertas condiciones. Interpretar las limitaciones de ese marco/cuadro e inscribirlo en aquél momento cultural es una mirada posible y necesaria. El peligro, según Belting: “Ver en la historia del arte la historia de un fenómeno estético, es encerrar el arte en una definición tardía cuyo valor histórico es corto.

Al respecto, señala varios problemas: cómo los manuales que inician a los estudiantes en la “historia del arte” dan la impresión de que no hay traza de arte moderno; no faltan obras sobre la producción contemporánea, un género diferente que no tiene puntos en común; asimismo, las presentaciones históricas del arte antiguo difieren de los ensayos sobre arte moderno como si fueran dos tipos diferentes de “historia del arte”. Por un lado, de Vasari a Wölfflin y Panofsky, la vieja historiografía. Por el otro, los mitos inventados por la crítica de arte (desde la hora cero de la Secesión y los Rechazados) para justificar la vanguardia y su razón de ser contra la tradición. La primera canonizó normas y métodos. La segunda está hecha “de simples teorías personales cuyo valor depende de la inteligencia de cada autor”. Detengámonos sobre la segunda.

Esta invención de nuevos mitos viene –para Belting– de la mano de Alfred H. Barr, Jr., cuando ofrece al visitante del MoMA sus tablas genealógicas donde la historia del arte moderno se parece a una suerte de evolución biológica descrita bajo formas didácticas. Esa concepción fue heredada por la Escuela de New York “au bout de son rouleau”. Lo que siguió: retornos, solapamientos y vueltas atrás más que nuevas etapas sobre la vía histórica del arte. Aparecieron ciclos que pusieron en causa el pensamiento lineal. Las galerías fueron, finalmente, quienes “hicieron” la historia del arte, difundiendo las nuevas tendencias y operando las decisiones decisivas para el conocimiento de la obra de los artistas. Los historiadores del arte llegaron luego para sancionar lo que otros (algunos críticos con teorías personales) habían programado desde hacía tiempo. Concluye: “Esta es una razón más para no adherir a una ‘historia del arte’.”

En apretada síntesis, podríamos decir:

Historiografía tradicional	Canon de normas y métodos, valores formales abstractos
Vanguardia	Pluralidad de experiencias, ruptura con la tradición: frontera
Crítica de arte moderno	Inventación de mitos, teorías personales, formas didácticas
Historiografía moderna	“Credo”: pureza de medios, estilo puro, modelos

PREGUNTA POR LA AUTORREFLEXIÓN

La búsqueda de pureza de medios de la modernidad clásica es la que dio pie a que la historia del arte canónica no dudara en legitimar esa modernidad en nombre de su concepción universal del arte con sus valores formales abstractos. En el grupo "Arte concreto" (1930), el arte es "universal" y la obra de arte, lejos de traducir la naturaleza o ideas, está constituida por "elementos puramente plásticos, es decir: de superficies y colores". A los ojos de Fernand Léger, el arte es la "expresión total" de la vida moderna, imágenes que sólo contienen "relaciones de colores y de objetos".

Belting introduce aquí la cuestión de la "autorreflexión" en términos parecidos a los de Bourdieu. El "Credo" moderno corresponde al "estilo puro", en tanto es una autorreflexión que se mira en el espejo de la historia del arte y crea los modelos bien conocidos del arte moderno. Muchas cosas cambiaron desde entonces, sin embargo, la mayor parte de la producción artística actual opera sobre esos modelos, lo que revela que el arte deviene la interpretación de otro arte. Esta autorreflexión del arte, de verse a sí mismo en el espejo de la historia del arte, traspasa los límites de la época moderna e integra modelos y estrategias del arte antiguo. Se atraviesa así la "frontera mágica" que separaba la era moderna de la tradición.

ENTRE LA TOTALIDAD Y LA INNOVACIÓN

Albertalli, Pía. – Cutruneo, Jimena

En sus conferencias de 1991 sobre teoría crítica en la biblioteca Welleck, compiladas bajo el nombre de **Las semillas del tiempo**,¹⁴ Fredric Jameson define el arte moderno con el nombre de Alto Modernismo tomando como acto fundante de este periodo la frase de Flaubert de 1852, aunque ubica el momento de madurez a comienzos del siglo XX con las producciones de Proust y Joyce, de Frank Lloyd Wright y de Mies, de Wagner y Schönberg, de Kandinsky, Malevich y Picasso.

Si bien los ejemplos tomados provienen de la literatura, la arquitectura, la música y la pintura, no precisa los límites del arte por fuera de estas disciplinas.

La característica principal de este *Alto Modernismo* está dada por la **contradicción** entre **totalidad** e **innovación**. Pensados estos términos como pares opuestos cuya dialéctica puede encontrar resoluciones productivas.

...los rasgos fundamentales del alto modernismo en una especie de impulso demiúrgico en el que un deseo llamado totalidad, de un modo en cierta medida imposible, se conjuga con un deseo llamado innovación o, simplemente, lo Nuevo. (117)

Esta tensión, que considera intrínseca a la producción artística del Alto Modernismo, está presente en su definición de “un inmenso estilo monádico”. El estilo en su pretensión de totalidad está compuesto por la suma de las individualidades -estas mónadas autosuficientes- interactuando pero a su vez conformando el universo de simultaneidades.

Ya en la cita de Flaubert aparece esta vocación de un arte de validez universal a la vez que se constituye como un acto netamente individual –no casualmente expresada en primera persona- que busca una ruptura con sus predecesores

...lo que me atrae como bello, lo que me gustaría escribir, es un libro sobre nada, un libro sin vínculos externos, que se sostuviera en sí mismo por la mera fuerza interna de su estilo, igual que la tierra cuelga en el aire sin nada que la sostenga, un libro que no tuviera virtualmente ningún tema o materia en que, al menos, el tema fuera virtualmente invisible, si es que eso se puede concebir. Las obras más hermosas son las que contienen menos materia. (carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852).

También en esta cita, al plantear un arte que reflexiona sobre los propios medios, aparece la cuestión de la **autonomía** característica del corazón del *Alto Modernismo*. La eliminación del contenido en pos de la forma permita llegar a “...la gran sintaxis exenta de una frase de Mallarmé, que se convierte en algo completo y autosuficiente por su propio derecho...”p.44

La cuestión de la **totalidad** como expresión de la voluntad de un arte de validez universal, para Jameson se traduce en

...esta vocación transestética, o incluso antiestética (...) que tienen las grandes obras modernistas de ser algo más que mero arte, de trascender una estética meramente decorativa y culinaria, para alcanzar la esfera de lo que, diversamente se identifica como lo profético o lo metafísico, lo visionario o lo cósmico, el reino en que la estética y la ética, la política y la filosofía, la religión y la pedagogía, se pliegan todas juntas alrededor de una vocación suprema. (p.78)

Este arte lleva en sí un germen de ruptura con lo anterior que sólo es posible desde la individualidad del artista, por lo cual la **innovación** aparece como contradictoria de esta pretensión totalizadora, que hasta este momento sólo parecía posible mediante construcciones ligadas a una tradición disciplinar.

En este sentido, la función del arte moderno -para Jameson- sería la crítica y la oposición a las ideas establecidas reforzando la tendencia hacia el cambio.

Esta **actitud crítica del arte moderno** se concreta en la **utopía**, como expresión de lo colectivo. Su lectura marxista acerca de la relación entre arte y sociedad lo lleva a diferenciar el papel de la utopía en el mundo capitalista, donde la ironía va a funcionar como su par dialéctico, a diferencia de los países del Este (segundo mundo) donde utopía e ironía no están contrapuestas.

¹⁴ Fredric Jameson, **Las semillas del tiempo**, Editorial Trota, Madrid, 2000.

Para la **ironía** diferencia dos registros, uno producto de la devaluación de la experiencia individual propia de la vida en la metrópoli y otro propio de los artistas que "...llega como una solución, pues permite que esa devaluación de la experiencia personal y los valores (...) sea transferida a la situación política, donde puede asegurar ahora la suspensión de todo compromiso político o personal que sea fundamental, mientras que posibilita la persistencia contemplativa, y por ello puramente estética, de una postura social de oposición" (p. 106/7). Esto debe entenderse en el odio de los artistas modernos hacia la burguesía y su rechazo a la sociedad de mercado, pero que, paradójicamente, por su formación son incapaces de cualquier tipo de alianza seria y a largo plazo con la otra clase social.

PUREZA Y AUTONOMÍA

Daniela Cattaneo y Carlos Candia

El crítico de arte y filósofo estadounidense Arthur C. Danto publica en 1984 *El fin del arte*,¹⁵ artículo muy polémico sobre la situación y el destino de producción artística de la segunda mitad del siglo XX. Más de una década más tarde, en su libro **Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia**,¹⁶ reformula esta intuición que significa en realidad “el fin de la historia en el sentido de un concepto de arte que se iba desarrollando etapa por etapa”, esbozando una nueva historia del arte que va desde la tradición mimética hasta los manifiestos de la época moderna.

El arte moderno es el último en esta secuencia de una “narrativa interna a la historia del arte” y el último en desarrollar estrategias de legitimación. Es por ello que Danto ubica la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico en la década del setenta, donde se evidencia un paroxismo de estilos; “un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte.” Alejándose del arte moderno y de la autonomía relativa que para Danto poseía, en el arte posthistórico no hay reglas: “los límites de la disciplina han sido violentados” (DF20).

Para circunscribir sus afirmaciones respecto al arte moderno Danto emplea los términos “arte moderno”, “arte modernista”, “modernismo”, “momento moderno”, “la era de los manifiestos”, “la edad de la autocrítica”. Modernismo entendido como “una nueva totalidad cultural que duró aproximadamente 80 años, desde 1880 hasta 1965” (DF87).

Para comprender la definición de Danto de arte moderno es interesante su análisis respecto a la filosofía moderna y el giro hacia el interior que adoptó Descartes sintetizado en su famosa regresión al “yo pienso”. Danto vincula a la filosofía moderna “cuya matriz es la estructura del pensamiento humano” (DF28) con el modernismo entendido como “un momento en que parecía que las cosas no podían seguir como estaban, y se debían buscar nuevos fundamentos para continuar” (DF89). A partir de allí se centrará en la reflexión sobre los sentidos y los modos de representación del arte moderno.

No se ocupa de las especificidades de cada arte; cuando habla de arte se circunscribe sólo a la pintura. Sólo en una oportunidad hace mención a la “valiosa fórmula” del libro de Robert Venturi, **Complejidad y contradicción en arquitectura**, de 1966: “Elementos que son híbridos más que “puros”, comprometidos más que “claros”, “ambiguos” más que “articulados”, perversos y también “interesantes”, comparando aquí obras posmodernas y modernas y poniendo en paralelo pintura y arquitectura (DF87).

Sitúa a la pintura moderna en la transición de la pintura mimética a la no mimética y para ello apunta a la identificación de sus estrategias de legitimación. Danto dirá que “El primer pintor modernista es quien desvió el arte de la pintura desde su actitud representacional hacia una nueva actitud en la que los medios de la representación se vuelven el objeto de ésta” (DF29). Retomando el ensayo de Greenberg *Pintura modernista* de 1960-a quien Danto ve como el descubridor del modernismo y con quien confronta y tensiona sus hipótesis permanentemente-, concluirá que “el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia” (DF30) que conlleva una “tendencia autocrítica” entendida como una reflexión sobre los sentidos y los métodos de representación.

Definiendo al modernismo como la edad de la autocrítica, ésta se definirá por la pureza de medios. “La esencia de la modernidad” habrá que buscarla entonces “en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina” (DF89), eliminando -siguiendo a Greenberg- “cualquier y todo efecto que pudiera concebirse como prestado desde o por los medios de otro arte”. En consecuencia, cada arte, bajo la autocrítica, debería “volverse puro” -asociado a Kant y su noción de razón pura- adjudicando a materiales, técnicas y medios intrínsecos de la pintura un lugar central en la definición de arte y en la obtención de su pureza: el arte puro es el arte aplicado al arte mismo. Danto dirá que en el proyecto crítico purista la intención era permitir que los materiales hablaran por sí mismos. “poner el énfasis en la

¹⁵ Arthur C. Danto. **El final del arte**. 1984. En www.ideasapiens.com/arte/estetica/finalarte.htm.

¹⁶ Arthur C. Danto. **Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia**. 2003. Paidós, Buenos Aires. [**Alter the End of Art**. 1997, Board of Trustees of the National Gallery].

esencialidad de la madera por ejemplo. Cuando eso dejó de ser importante, los artesanos dejaron de preocuparse por la pureza” DF161.

La pintura se convierte así en un fin más que un medio, donde los materiales -las propiedades físicas de la pintura para Danto- “se vuelven la esencia inevitable de la pintura como arte”; y donde los rasgos miméticos son reemplazados por “elementos de la secuencia de un proceso” tales como “el plano, la conciencia de la pintura y la pincelada, la forma rectangular, la perspectiva desplazada, el escorzo, el claroscuro” (DF30). Una –empleando la definición de Greenberg- “estética materialista” donde es “el triunfo de los medios” lo que marca el comienzo del modernismo. Un modernismo que “comenzó con los impresionistas porque hicieron visible la salpicadura y la mancha” (DF98).

El imperativo modernista refuerza entonces la autonomía del arte entendiendo que “cada arte debía mantenerse dentro de las limitaciones de su propio medio y no usurpar las prerrogativas de cualquier otro arte o medio” (DF124). Autonomía que también se evidencia en la búsqueda de un camino único y que identifica al modernismo con “la era de los manifiestos” en la cual se introdujo la filosofía en el centro de la producción artística, donde cada manifiesto buscaba “un tipo de definición estipulada de la verdad del arte” (DF52) singularizando el arte que él justifica como verdadero y único. El modernismo será bajo esta acepción “la última era de la historia del arte antes del fin del arte, la era en la cual los artistas y pensadores lucharon por captar la verdad filosófica del arte” (DF57).

El verdadero descubrimiento filosófico para Danto, y que marcará el fin del modernismo, es que “no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igual e indiferentemente arte” (DF57). Es por ello que el situar el fin del modernismo en el advenimiento del *pop art* radica en la sustitución de una “estética materialista” por una “estética de significado”. Dirá Danto: “Entramos en lo que denominé período posthistórico una vez que se determinó que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podía ser una obra de arte.” (DF69).

El fin del modernismo marcará entonces también el fin también del imperativo estilístico ya que “cualquier cosa podría ser una obra de arte”. Para Danto, el gran paradigma tradicional de las artes visuales ha sido el de la mimesis; por lo cual el modernismo tuvo que encontrar un nuevo paradigma al que el autor asocia a la expresión y en el cual perdura el imperativo estilístico. Toma a Roger Fry en una cita elocuente: “los artistas ya no tenían interés en imitar la realidad, sino en dar expresión objetiva a los sentimientos que la realidad les provocaba (...) Este movimiento, desde el ojo a la psique, y desde la mimesis a la expresión, introdujo en el discurso crítico un número de factores que anteriormente no habían tenido relevancia especial” (DF87-88).

Es interesante la adscripción que Danto hace respecto a la unión de estética y utilidad en el modernismo, en contraposición a la afirmación de Schopenhauer de que la estética y la utilidad están dissociadas entre sí. Dirá Danto “El Museo de Arte Moderno ostenta objetos de reconocida utilidad que ejemplifican el principio de un estilo estético elevado” (DF104).

El arte modernista no tiene para este autor una función social. Es un arte para “ojos entrenados”, para los cuales el gusto es unánime en sus veredictos; un arte “definido por el gusto, y creado esencialmente para personas con gusto, específicamente para los críticos” (DF134) y es por ello que cuando alude al fin del modernismo habla de “el fin de la tiranía del gusto” (DF134), signado por una función estética, normativa, de la cual se desprende por antagonismo la función de la crítica pluralista: “crítica que toma y analiza cada cosa a medida que surge, donde la historia del arte se convierte en la historia de las sucesivas vidas de los artistas”¹⁷ (CB).

¹⁷ Clio E. Bugel. **La alegría de vivir después del fin del arte**. Entrevista a Arthur C. Danto para IPS. En www.chasque.net/chasque/informes/info1999-12-23.htm.