

SENSIBILIDAD, INTELIGENCIA Y CONCIENCIA: REFLEXIONES SOBRE LA MODERNIDAD DE LAS VANGUARDIAS

Jaime Cuenca Amigo

Resumen. A partir del surgimiento del impresionismo en Francia hacia la década de 1870 el arte adquiere unos caracteres distintivos que permiten diferenciarlo de toda la actividad artística de épocas anteriores bajo la denominación de "arte moderno". La transgresión de las convenciones tradicionales es sin duda un rasgo esencial del arte moderno, que adopta siempre el gesto revolucionario de la vanguardia, pero sería absurdo pretender que su único mérito es destructivo. Al contrario, las vanguardias destruyen siempre para asentar su obra sobre terreno nuevo. Interesa, por tanto, preguntar cuáles son las principales guías de esta doble tarea: desde qué presupuestos socavan las vanguardias la anterior concepción del arte y de dónde provienen sus materiales constructivos.

Tales preguntas sirven de hilo conductor para este artículo y, lo adelanto ya, buscaré su respuesta entre las aportaciones de la filosofía moderna. Intentaré mostrar cómo ciertas categorías y temas centrales de la modernidad son condiciones de posibilidad del arte de las vanguardias. En el presente artículo me propongo además otros dos objetivos: por un lado, trazar algunos de los caminos que conducen a la cuestión de la muerte del arte; por otro, discernir las aportaciones del arte al receptor en torno a los tres "cultivos eternos" que proponía Juan Ramón Jiménez: sensibilidad, inteligencia y conciencia¹.

El artículo está dividido en tres partes, cada una de las cuales tiene la siguiente estructura. Al inicio, presentaré alguno de los principales temas de reflexión de la filosofía moderna. Seguidamente, intentaré mostrar cómo éste

¹ Cfr. J. R. JIMÉNEZ, *Libros de Prosa* (I), Madrid, Aguilar, 1969, p. 925.

hace posible una cierta configuración del arte de vanguardia. No es mi intención postular un más que improbable influjo directo de la Filosofía en la obra de los principales artistas de las vanguardias. Creo, más bien, que las razones, seguridades y esperanzas de la modernidad, formuladas con precisión por los filósofos de los siglos XVII, XVIII y XIX, hallaron su más viva expresión artística a finales del siglo XIX y principios del XX, en un ambiente que en gran parte ya se encontraba configurado por ellas, por ejemplo, en lo político. En tercer lugar me preguntaré acerca de lo que aporta esta forma concreta del fenómeno artístico a nuestra sensibilidad, inteligencia o conciencia. Por último, intentaré trazar el camino que conduce de esa especial configuración del quehacer de las vanguardias hacia la muerte del arte.

1. CONOCIMIENTO Y SENSIBILIDAD

El acto fundacional de la modernidad filosófica se establece habitualmente en el *cogito* cartesiano. A partir del momento en que Descartes afirma que lo único indudable es la propia existencia en cuanto “cosa que piensa”, debe enfrentarse al peligro del solipsismo. Nunca hasta entonces había adquirido tales proporciones el espacio entre el hombre y las cosas. Tanto es así, que Descartes sólo llega al mundo exterior a través del rodeo de la benevolencia divina (de la cual sería indigno mantenernos siempre en el engaño). El conflicto con la mentalidad antigua y medieval no puede ser mayor. Para ésta el ser humano es un ente entre los entes; todo lo noble o complejo que se quiera —emparentado con las Ideas, dotado de *Logos*, amado por Dios—, pero al fin un ente más. Junto a los demás entes, el hombre forma parte de un *cosmos*, por lo que existe una continuidad inteligible entre él y la naturaleza. El alma, principio formal del compuesto humano, ocupa su lugar dentro de la jerarquía de las formas y es capaz de identificarse con todas ellas por medio de la actividad intelectual. El conocimiento es posible porque hay un parentesco formal entre hombre y naturaleza: “lo semejante se conoce por lo semejante”, decían los griegos.

Descartes sustituye la dualidad hombre-naturaleza del pensamiento antiguo y el medieval por sus correlatos modernos: *res cogitans* y *res extensa*. La diferencia reside en que entre ambas sustancias no hay parentesco formal o continuidad inteligible, sino radical discontinuidad: la primera es puro pensamiento inextenso; la segunda, pura y ciega extensión. Descartes no se limita a poner en duda el realismo ingenuo que sitúa al hombre en contacto inmediato con las cosas y acepta aporoblemáticamente que todo es tal y como lo conocemos, sino que hace peligrar el acceso mismo del hombre a las cosas. Las ideas adventicias nos llegan de la experiencia y su correspondencia con las cosas queda garantizada por la benevolencia de Dios. Sin embargo, Descartes no puede explicar cómo acontece tal paso del mundo exterior a la conciencia, porque no encuentra una verdadera solución al problema de la comunicación entre las sustancias (ya que el extravagante recurso a la glándula pineal no hace sino enredar los términos del problema).

Desde Descartes, y para toda la modernidad, el conocimiento aparece como problema. Como se ha visto, esto se debe a la dificultad del acceso del hombre a las cosas. Por este mismo motivo, en el arte es la representación figurativa la que se vuelve problemática. El paso de la antigua a la nueva forma de afrontar la representación está bien localizado: es el que va de Gustav Courbet a los impresionistas. En 1847 aquél plasmaba en un manifiesto los principios de su realismo integral. Courbet quería pintar la realidad tal y como es, sin las idealizaciones románticas o clásicas, prescindiendo de todo lo poético, de todo aquello que se interpone entre el pintor y lo que pinta. Hay en él ya una rebelión contra muchas de las convenciones heredadas del Renacimiento: sus cuadros no tienen una intención moralizante o ejemplar, ni siquiera narrativa, por lo que no hay nada que ocupe un lugar central o privilegiado. No es ya imperativo que todos los elementos de la obra de arte se subordinen a un sentimiento dominante en una construcción formal unitaria, porque lo que se busca es captar un fragmento de la realidad tal y como es, sin elaboraciones ulteriores. Para Courbet el engaño procede de las sublimaciones poéticas, de las acentuaciones retóricas a las que se somete aquello que se pinta, en ningún caso de la percepción misma. Por eso cree que basta con limpiar el arte de toda idealización para pintar la nuda realidad, que basta con pintar las cosas tal y como se perciben para pintarlas tal y como son.

En Courbet el conocimiento aún no es problema: cree que los sentidos le ponen en contacto directo con las cosas, por eso desde su punto de vista no pinta sensaciones, sino las cosas mismas. Los impresionistas, en cambio, no comparten este realismo ingenuo: puesto que son las sensaciones lo único que podemos percibir, nada nos autoriza a pretender ir más allá de éstas en la representación pictórica. Cuando Sisley, Monet y Renoir trabajan juntos a orillas del Sena en los años previos a la primera exposición del grupo en 1874, se proponen plasmar la sensación visual en su más absoluta inmediatez. Los mueve la misma intención que animaba a Courbet, es decir, eliminar todas las barreras entre el pintor y lo que pinta; sólo que, mientras éste pintaba cosas, aquéllos pintan sensaciones. Podríamos decir que los impresionistas eliminan barreras que a Courbet le habían pasado inadvertidas (debido precisamente a su concepción apromblemática del conocimiento): así, por ejemplo, la perspectiva, el modelado o el claroscuro, que son la traducción técnica de las correcciones impuestas por las nociones habituales y el sentido común sobre la pura experiencia sensorial. Veamos cómo comenta G. C. Argan los esfuerzos de Monet:

Monet tiene el valor suficiente para eliminar todas las barreras que se interponen entre él y el objeto: no sólo los convencionalismos de *atelier*² (perspectiva, etc.), no sólo las nociones habituales y el sentido común, sino también el tan decantado "sentimiento de la naturaleza". Lleva al agua celeste los rojos, los verdes y los blancos de las casas, de los árboles, de las

² Mientras no se indique lo contrario, los subrayados son siempre del autor citado.

velas. No tiene importancia que el reflejo de una cosa sea menos cierto y firme que la cosa; la *percepción* del reflejo es, como percepción, tan concreta como la percepción de la cosa misma. Sisley se ha detenido en averiguar la especie de los árboles y la disposición de las paredes y el tejado de las casas; Monet se ha fijado en las notas de color sin preguntarse a qué tipo de objeto correspondían. Con los blancos insistentes de las velas y de su reflejo ha resuelto la profundidad en un solo plano; el espacio es profundo, pero la retina, no. Y la pintura no debe ofrecer lo que está ante los ojos, sino lo que está en la retina de quien mira. Ni siquiera distingue entre las cosas y el ambiente de espacio y luz en el que están, de manera que los colores no están iluminados sino que son los factores luminosos y, por tanto, los elementos constructivos del cuadro³.

Los impresionistas, en fin, rechazan todas las barreras y se quedan sólo con las sensaciones puras. Éstas no son datos, sino estados de conciencia; estados de conciencia que se intentan transmitir mediante el solo uso del color. Antes cada obra transmitía un mensaje al receptor por medio de un código convencional de contenido mítico, histórico y religioso que éste debía conocer para comprender el cuadro. Ahora que todas las barreras han saltado por los aires, lo que se pretende es que el cuadro se haga entender por sí mismo, que el color haga vibrar al receptor en la misma sensación que experimentó el pintor en su momento. El arte no es ya imitación idealizada ni proyección aséptica de lo real, porque no recibe su legitimidad de su referencia a la naturaleza: ésta pasa a convertirse en un mero pretexto; el verdadero fin es solamente el cuadro. Los impresionistas no pretenden hacer creer al receptor que se halla ante los objetos mismos, sino que le presentan abiertamente una obra de arte. Huyen de la ilusión y muestran sin vergüenza las señas materiales de su oficio: los empastes y las pinceladas no se disimulan. Esto se acentúa en el caso de los pintores post-impresionistas. Cézanne, Signac o Van Gogh tienen en común una técnica de descomposición del motivo que pone en evidencia la estructura y el proceso de construcción material de la obra.

Si los impresionistas entienden todavía la técnica como un medio para representar una imagen sensorial, para los expresionistas la imagen no preexiste al gesto creador del artista, sino que nace de la acción, del trabajo. El quehacer pictórico no es, por tanto, un reino separado de la tradición artesana popular; al contrario, debe alimentarse de ella para diferenciarse claramente del trabajo mecánico industrial. En esta línea debe entenderse el enorme influjo de la técnica del grabado sobre madera (tan característica de la tradición alemana) sobre los expresionistas. Ellos mismos practicaron con frecuencia la xilografía, pero incluso cuando utilizaban otras técnicas no dejaban de buscar los efectos de aquélla: sus trazos son toscos y rígidos, como arrancados con dificultad a la materia; la luminosa levedad del impresionismo desaparece bajo el peso de una fuerza opresiva que deja su huella en

³ G. C. ARGÁN, *El arte moderno*, trad. de J. Espinosa Carbonell, Valencia, Fernando Torres, 1977, pp. 117-118.

los violentos contornos de las figuras. Aquí no sólo desaparece la representación de las cosas, a las cuales no tenemos acceso, sino también la plasmación de las impresiones del mundo exterior: el artista se expresa en su obra proyectando su subjetividad con la violencia de una prensa. De nuevo, y ahora de manera aún más clara, el valor del cuadro no reside en su referencia a algo externo, sino en sí mismo, en su materialidad creativamente configurada.

En este vistazo a dos de las primeras vanguardias se puede observar un proceso continuado: la importancia creciente de lo que Hospers llama "superficie estética"⁴, es decir, el aspecto externo, material, de la obra de arte. Así pues, una de las características del arte moderno es que toma conciencia del valor expresivo que tienen el color y la forma por sí mismos, al margen de la figuración. Sólo de aquí puede surgir un arte verdaderamente abstracto como el de Mondrian o Kandinsky, que no es simple ornamento (como en el arte tradicional islámico), sino expresión por medio del color y la forma puros. En última instancia, esta especial configuración del arte de vanguardia sólo es posible gracias a la idea típicamente moderna de la radical discontinuidad entre hombre y naturaleza. La pregunta ahora es qué puede aportarnos de modo específico un arte como éste.

Desde el momento en que el arte moderno abandona la referencia a la naturaleza y encuentra el valor de la obra en su propia materialidad, los artistas no tienen ya la obligación de imitar los contenidos sensibles del natural. Se produce así un notable enriquecimiento del ámbito que abarca el primero de los tres "cultivos eternos" de Juan Ramón Jiménez, la sensibilidad. Y esto en el sentido más literal que pueda imaginarse. Los colores primarios que usa Mondrian en sus cuadros no entraban dentro del ámbito de lo perceptible de las gentes del siglo XIX de la misma manera que están hoy presentes en el nuestro: para ellos eran conjuntos de tonalidades confusamente mezclados en la naturaleza y –de forma menos acertada– en sus aproximadas representaciones; para nosotros, en cambio, estos colores están dotados de una violenta nitidez. El rojo, el azul y el amarillo puros se nos manifiestan casi como los arquetipos de todo el resto de tonalidades, pero pocas veces nos percatamos de que estos colores artificiales no están presentes en la naturaleza y que son, por tanto, una reciente adquisición de nuestra sensibilidad.

Por otra parte, el hecho mismo de que haya ciertos contenidos de nuestra sensibilidad que no proceden del mundo natural conlleva otra aportación específica del arte moderno: las obras de la vanguardia nos hacen ver de otra manera al convertir en problemática nuestra percepción cotidiana. Ya los impresionistas nos avisaban de que nuestra experiencia sensorial se ve inmediatamente corregida por las nociones habituales y el sentido común. Los expresionistas, con un interés menos teórico y más crítico, nos enseñan

⁴ Cfr. J. HOSPERS, *Significado y verdad en el arte*, traducción de R. de la Calle y M. T. Beguiristain, Valencia, Fernando Torres, 1980, pp. 28 y ss.

cuánto ponemos de nosotros mismos en eso que creemos percepción objetiva de la realidad. Todo esto, en fin, nos hace más conscientes de que no estamos en contacto directo con las cosas, sino con nuestras sensaciones de las cosas, renovando así nuestra mirada al sacudir su plácida rutina.

El proceso que se ha señalado en las primeras vanguardias, por el cual el aspecto material de la obra de arte adquiere cada vez más importancia, ha seguido desarrollándose posteriormente. Algunos ejemplos de esta evolución serían el *arte povera*, el *minimal art* o el *arte matérico* de Tàpies. El visitante de los museos de arte contemporáneo está acostumbrado a obras como los conjuntos de ramas de fresno de Mario Merz o las *37 piezas de trabajo* de Carl Andre: 1296 placas de diversos metales que ocupaban 9,14 metros cuadrados de suelo en el Museo Guggenheim de Nueva York⁵. En uno de los pabellones de la Bienal de Venecia de 2003 colgaba del techo un ladrillo. Desconozco el título, el autor y su intención –si es que la hubiera–, pero esta obra bastará como símbolo de la culminación del proceso que se ha descrito. Nada la caracteriza en sí misma como obra de arte, su indistinción respecto a cualquier otro ladrillo es total; excepto por un detalle: el lugar en que se encuentra. Así pues, se llega al punto en que algo es reconocido como arte por motivos puramente extrínsecos, difícilmente reconocibles por alguien ajeno al cerrado ambiente de críticos y artistas. La obra es ya pura materia y, puesto que la forma no la distingue en absoluto, se ve sometida a una brutal heteronomía: es arte todo aquello que figura como tal en un museo. A esto conduce, paradójicamente, el camino emprendido por las vanguardias hace poco menos de un siglo para dotar a la obra de un valor autónomo, que no dependiera de su referencia a algo externo. Éste es el camino que conduce a la muerte del arte por desintegración de la forma.

2. VERDAD E INTELIGENCIA

La enorme distancia que interpone Descartes entre el hombre y la naturaleza al separar radicalmente *res cogitans* y *res extensa* e incomunicarlas no se resuelve en términos de igualdad, sino que va acompañada de una proclamación de la primacía del pensamiento sobre la naturaleza. El pensamiento es lo único que Descartes puede salvar de su duda metódica y, por tanto, el único punto de apoyo posible: en él debe fundamentarse todo lo demás. La razón, convertida en el nuevo *subiectum*, es fundamento de toda verdad; sólo es preciso usarla correctamente. La severa crítica kantiana precisa los límites de este correcto uso, pero al mismo tiempo proclama que tanto el orden natural del mundo fenoménico como el orden moral del mundo nouménico son determinados por el sujeto. En Hegel, al fin, la naturaleza se entiende ya como la alienación del pensamiento, un estado intermedio en el camino de la conciencia hacia su perfecto autoconocimiento en cuanto espíritu.

⁵ Cfr. N. STANGOS (comp.), *Conceptos de arte moderno*, traducción de J. Sánchez Blanco, Madrid, Alianza, 1986, p. 206.

En la primera parte se ha visto cómo el conocimiento se tornaba problemático desde Descartes por la dificultad del acceso a las cosas. Pero esto no quiere decir que Descartes sea un escéptico: no duda propiamente de sus facultades cognitivas (más que al principio y como forma de llegar al *cogito*), puesto que no hay error posible si se siguen las reglas del método. De lo que Descartes no puede dar razón sólidamente es de la correspondencia entre los contenidos de la conciencia y las cosas, pero el conocimiento del objeto es seguro. Y esto porque el objeto, lo que se conoce, no es ya como para los griegos la cosa misma, sino algo que se da en la conciencia, las ideas. Así se invierte la concepción antigua y medieval de la verdad. La fórmula clásica habla de *adaequatio intellectus et rei*, es decir, adecuación, semejanza, entre el intelecto y la cosa, aunque lo que propiamente significa es una adecuación *del* intelecto *a* la cosa. Se aprecia esto con toda claridad en el hecho de que griegos y medievales ponían los límites del conocer en el objeto, coincidiendo con los límites del ser: por lo bajo, la materia prima es incognoscible para Aristóteles; por lo alto, el Uno de Plotino no puede ser pensado, ni siquiera por sí mismo. Kant, por el contrario, busca los límites del conocimiento en el sujeto, lo que indica la inversión de la fórmula clásica: la verdad es ahora adecuación de la cosa al intelecto. He aquí el célebre giro copernicano.

Esta nueva concepción de la verdad va unida a una concepción dinámica del sujeto. Éste es entendido como foco de actividad cognoscitiva sobre el objeto. Así, las reglas del método cartesiano pasan por el análisis y la síntesis del objeto, que es comprendido porque es casi mecánicamente despiezado y vuelto a montar. Otro tanto ocurre en el caso de las estructuras del sujeto trascendental kantiano, que también construyen el objeto a partir de la materia proporcionada por la experiencia. Esta idea de construcción cuasi-mecánica caracteriza en muchos casos la obra de arte vanguardista, que se enfrenta así al modelo tradicional de índole orgánica. Un primer ejemplo podría buscarse en el teatro. Mientras que los dramas clásicos adoptan la consistente unidad de tiempo, lugar y acción, y se despliegan según el ciclo biológico de planteamiento (nacimiento), nudo (crecimiento) y desenlace (muerte), las obras de Bertolt Brecht, por ejemplo, recurren a un montaje de escenas diversas que debe ser, no necesariamente unitario, sino eficaz. El modelo es la máquina, no el organismo.

Entre las vanguardias es el cubismo el primero en ofrecer un lenguaje completamente nuevo como alternativa a las concepciones pictóricas tradicionales. Y este lenguaje se caracteriza precisamente por su apelación a la actividad constructiva del sujeto. El cuadro cubista no es plasmación de sensaciones (como en el impresionismo) ni proyección de la voluntad del artista (como en el expresionismo): es construcción mecánica, montaje. Como siguiendo el método cartesiano, el pintor cubista realiza primero un análisis de las sensaciones distribuyéndolas en cubos imaginarios. Luego los desmonta en sus planos constitutivos y monta éstos a voluntad en un proceso de síntesis. Las figuras no se introducen así en un espacio preexistente, como ocurre con la pirámide renacentista de la perspectiva, sino que ellas mismas

construyen su propio espacio mediante el montaje de sus diferentes planos y perfiles. Esta idea de montaje se refuerza en muchos cuadros cubistas mediante otra de las grandes aportaciones técnicas del movimiento, el *collage*, por el cual se incorporan elementos no pictóricos al proceso de construcción de la obra. El siguiente fragmento de J. Metzinger ilustra muy bien el cambio en la actitud del pintor ante aquello que pinta: de la respetuosa contemplación al montaje.

Se han liberado ya [los cubistas] del prejuicio que obligaba al pintor a mantenerse inmóvil a una distancia determinada ante el objeto y fijar sólo en el lienzo una fotografía lumínica, más o menos modificada por el “sentimiento personal”. Se han permitido girar en torno al objeto para darle, bajo el control de la inteligencia, una representación concreta hecha de muchos aspectos sucesivos. El cuadro poseía el espacio, he aquí que también reina ahora sobre la duración⁶.

En la nueva concepción mecánica del arte la admiración por la naturaleza deja paso a un violento antinaturalismo. Así comienza, por ejemplo, el que puede considerarse casi como el manifiesto del grupo, *Los pintores cubistas*, escrito por G. Apollinaire en 1913: “Las virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad dominan a la naturaleza abatida”⁷. El arte no debe referirse a la realidad natural, sino construir una nueva. Por eso Apollinaire reclama la verdad como una de las virtudes básicas del cubismo, y rechaza al mismo tiempo la verosimilitud. Utiliza el término “verdad” en el sentido moderno, es decir, como conformación del objeto por el sujeto, y “verosimilitud” en el sentido clásico de verdad como adecuación o semejanza. La figuración tradicional es la traducción pictórica de esta segunda concepción de la verdad. Pero si los impresionistas ya rechazaron muchas de sus convenciones, los cubistas se rebelan incluso contra la geometría euclídea que hace posible la ilusión de la tridimensionalidad. A finales del siglo XIX se había demostrado ya que eran posibles otras geometrías distintas de la expuesta por Euclides, y menos acordes con la percepción cotidiana de las cosas. De ahí las alusiones de Apollinaire a una cuarta dimensión que, al parecer, incluiría de alguna manera el tiempo y la infinitud. El pintor cubista quiere elevarse así a una especie de visión divina (es decir, inhumana) por medio de la cual pueda crear una realidad nueva y no simplemente adaptarse, como hacen los animales, a la realidad natural dada. La verdad, por tanto, no está establecida para siempre, sino que es incesantemente creada por el artista. Así lo dice Apollinaire:

Cada divinidad crea a su imagen y así lo hacen los pintores. Sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza. La pureza y la unidad no

⁶ J. METZINGER, “Cubismo y tradición”, en A. GONZÁLEZ, F. CALVO SERRALLER y S. MARCHÁN FIZ, (comps.), *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979, p. 65.

⁷ G. APOLLINAIRE, “La pintura cubista”, en M. DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, traducción de A. Sánchez Gijón, Madrid, Alianza, 1981, p. 355.

cuentan sin la verdad que no podemos comparar a la realidad, puesto que es la misma, al margen de todas las naturalezas que se esfuerzan en retenernos en el orden fatal en el que sólo somos animales. Los artistas son, ante todo, hombres que pretenden llegar a ser inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no encontramos en ninguna parte de la naturaleza. Constituyen la verdad y al margen de ellas no conocemos ninguna realidad. Pero jamás se descubrirá la realidad de una vez para todas. La verdad será siempre nueva⁸.

De esta apelación constante a la verdad pictórica, opuesta a la verosimilitud, deriva la exigencia de pureza, que es la primera de las tres virtudes plásticas del cubismo. Apollinaire relaciona en primer lugar la pureza con la idea del progreso del arte. El arte occidental se ha ido purificando a lo largo del tiempo en virtud de su propia lógica interna. Es este empeño lo que debe aprenderse de la tradición, y no otra cosa: ésta no puede ser obstáculo para la innovación estética, puesto que ella misma es una constante búsqueda de la innovación. La tradición debe estudiarse, pero no para imitarla, sino para olvidarla después. Este olvido es la pureza, porque permite que el arte se desarrolle por sí mismo, atendiendo a sus propias leyes, es decir, de forma autónoma. En efecto, la exigencia de una completa autonomía de la obra de arte es lo que se esconde tras la expresión "pintura pura". Cuando Apollinaire dice que la pintura pura es a la vieja pintura como la música a la literatura evoca el proyecto de eliminar de la poesía todo lo superfluo, lo anecdótico, lo que no sea propiamente música verbal (como ya quería Verlaine cuando escribía: "*De la musique avant toute chose...*"). De la misma manera, pintura pura es aquello que queda después de expulsar del cuadro todo lo que no es verdad pictórica. En esta impureza que combaten los cubistas incluyen, como los impresionistas, las exigencias normativas de la academia, pero también, y sobre todo, la representación verosímil de escenas naturales. Ninguno de estos factores externos debe condicionar el desarrollo autónomo del arte, de la verdad del arte. Eso sí, Apollinaire se ve obligado a reconocer que el arte nuevo está comenzando y es todavía menos abstracto de lo que debiera.

En la primera parte se llegaba al arte abstracto a través del reconocimiento del valor expresivo que tienen el color y la forma puros. Algo que, en última instancia, era posible gracias a la idea típicamente moderna de la radical discontinuidad entre hombre y naturaleza. En el cubismo se alcanzan también los límites de la figuración, pero esta vez por medio de la concepción moderna de la verdad como conformación del objeto por el sujeto. Ahora bien, ¿qué es lo que aporta específicamente al receptor un arte así configurado?

Una concepción de la obra de arte como construcción de una realidad nueva no dependiente de la natural tiene como consecuencia el progresivo

⁸ *Ibidem*, p. 358.

alejamiento entre la verdad artística y la verdad del sentido común. Desde el momento en que la realidad que nos presenta el arte y la que nos atestiguan nuestros sentidos no coinciden, se produce en el receptor una inquietud que apela al segundo de los tres “cultivos eternos”, la inteligencia. Esto se ve claramente en el surrealismo. En el caso de la pintura surrealista no hay abstracción, ni siquiera una excesiva distorsión de lo que podríamos llamar la forma de la percepción habitual; la oposición aquí se encuentra en el contenido. El ejemplo paradigmático es, por supuesto, la pintura de Salvador Dalí. En sus cuadros vuelven todas aquellas normas de la academia tradicional contra las cuales se habían rebelado los impresionistas. La perspectiva, el dibujo, el claroscuro y todo lo demás se pone ahora al servicio de la más precisa expresión de un mundo alucinante. Las obras de Dalí no atacan la manera en que percibimos habitualmente (de ahí que sean “más fáciles de ver” y por tanto más populares que las del cubismo, por ejemplo), sino que nos presentan los objetos de nuestra percepción cotidiana totalmente trastocados, afectados de irrealidad. Los cubistas ofrecían contenidos verosímiles (por ejemplo, bodegones) de manera inverosímil; Dalí nos muestra contenidos inverosímiles (por ejemplo, relojes semiderretidos) de manera verosímil. En ambos casos existe la misma intención de enfrentar la verdad artística a la del sentido común.

Los surrealistas son bien conscientes del inquietante efecto de sus obras sobre la inteligencia del receptor. Si lo buscan premeditadamente es porque lo entienden como una vía hacia la liberación integral del ser humano. Así lo expresa M. De Micheli:

Así pues, el objetivo de la pintura surrealista es subvertir las relaciones de las cosas, contribuyendo de tal modo, en la medida en que sea posible, a precipitar la crisis de conciencia general, que es el primer fin del surrealismo. Pero, junto a esto, la pintura surrealista también tiende a otro resultado: a la creación de un mundo en el que el hombre encuentre lo *maravilloso*: un reino del espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando una libertad inigualable e incondicional⁹.

El instrumento del que se sirven para llevar a cabo esta tarea de emancipación es la imagen surrealista. Ésta se caracteriza por basarse, no en la similitud como el tropo tradicional, sino en la desemejanza. Se trata de relacionar dos realidades que nada tienen que ver entre sí en un plano que es extraño a ambas. Este recurso se ha revelado como una fértil aportación técnica del surrealismo, especialmente en poesía, donde revolucionó el modo de entender la metáfora. Así, Lorca lo usa con frecuencia en *Poeta en Nueva York*. De este libro provienen los siguientes versos, en los que el poeta identifica a la luna con tres objetos con los que no guarda semejanza alguna:

¡La luna!
Pero no la luna.

⁹ M. DE MICHELI, *Op. cit.*, p. 182.

La raposa de las tabernas,
el gallo japonés que se comió los ojos,
las hierbas masticadas¹⁰.

Volviendo al ámbito de la pintura, Magritte es otro autor que hace un uso intensivo de la imagen surrealista. Coloca, por ejemplo, gigantescos cascabeles flotando sobre un apacible paisaje o hace llover oficinistas sobre los tejados de Bruselas. Estas asombrosas composiciones cuestionan nuestra inteligencia en torno a aquello que consideramos de modo aporético como normal. Y lo hacen enfrentando a nuestra verdad cotidiana una nueva verdad creada por el artista. En el caso de Magritte, el conflicto entre ambas verdades se traslada al interior mismo de la obra. Un ejemplo sería aquel cuadro en el que se muestra un caballete sosteniendo un lienzo ante una ventana. En el lienzo está pintado un paisaje que encaja exactamente con el fragmento de vista que el mismo lienzo oculta. El truco está realizado con tal habilidad técnica que al receptor le cuesta cierto esfuerzo darse cuenta de que no ve todo el paisaje a través de la ventana, sino que parte de él está pintado (es decir, *doblemente pintado*). Otro ejemplo más directo es la célebre imagen de la pipa con la leyenda debajo que dice: "esto no es una pipa". En ambos casos se intenta llevar al receptor a una reflexión acerca de las relaciones entre arte y realidad.

La concepción moderna de la verdad, unida a una comprensión del sujeto como foco de actividad cognoscitiva, acaba llevando al arte la obsesión por la pureza: lo artísticamente verdadero es lo que construye el artista, y sólo eso; todo lo demás no debe siquiera tolerarse dentro de la obra de arte. La verdad artística no sólo es distinta de la cotidiana, sino que debe quedar bien separada de ésta. En un cuadro cubista no hay lugar para la figuración realista, y en uno surrealista no lo hay para un motivo verosímil. Puede observarse cómo este impuro ámbito de la verdad cotidiana que debe eliminarse de la obra ha ido aumentando con el tiempo. De hablar, como Magritte, de la relación entre arte y realidad se ha pasado a hablar únicamente de arte. Muchas de las propuestas que hoy pueden contemplarse en ferias, bienales y museos parecen pretender únicamente que el receptor se pregunte si se encuentra en efecto ante una obra de arte. El arte se convierte en estética. La culminación de este proceso podemos encontrarla en el llamado arte conceptual. Si en la primera parte se veía cómo la obra terminaba siendo pura materia sin forma que la distinguiera intrínsecamente, ahora puede decirse que se pierde incluso la condición material. Para los conceptualistas la esencia del arte son las ideas, por lo que puede prescindirse de la obra-objeto. Así, en 1960 Stanley Brown declaró que todas las zapaterías de Amsterdam eran una exposición de su obra. Lawrence Weiner, por su parte, se dedicaba a proferir "Proclamas" (del tipo: "Un cuadrado recortado de una alfombra que se use") a

¹⁰ F. GARCÍA LORCA, "Luna y panorama de los insectos", *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 512.

modo de instrucciones que cualquiera podía seguir si lo deseaba¹¹. La conducta de estos personajes, si no se quiere condenar al más absoluto absurdo, sólo puede interpretarse como una llamada a la reflexión acerca del arte, es decir, como una invitación a la estética. Nos encontramos, en fin, ante la muerte del arte por autorreferencia.

3. UTOPIA Y CONCIENCIA

En la modernidad el hombre está radicalmente separado de las cosas. Éstas quedan subsumidas en la categoría de objeto, el cual aparece determinado por la actividad cognoscitiva del sujeto. Eficazmente, esto se refleja en un anhelo típicamente moderno: el que persigue la dominación técnica de la naturaleza. No en vano afirmaba Heidegger que “la técnica mecanizada sigue siendo hasta ahora el resultado más visible de la esencia de la técnica moderna, la cual es idéntica a la esencia de la metafísica moderna”¹². El sujeto parece estar inmerso en un proceso de continua expansión por el cual todo debe ir quedando ordenado bajo sus categorías. Este despliegue temporal del sujeto se prepara ya desde el principio de la modernidad con la importancia que gana el tiempo frente al espacio: Descartes puede separar el espacio del sujeto e incluso ponerlo en duda, pero no puede hacer lo mismo con el tiempo, puesto que su percepción es inherente a la propia actividad del pensamiento. Para Kant el tiempo sirve como esquema de aplicación de las categorías del entendimiento, de las cuales llega a hacer una lectura en términos temporales (así, por ejemplo, la categoría de sustancia significaría la permanencia en el tiempo, la de necesidad la existencia en todo tiempo, etc.). Pero Kant no se queda ahí, sino que hace una aportación de enorme importancia para toda la filosofía posterior. En sus escritos sobre filosofía de la historia muestra su preocupación por encontrar un cierto orden en un ámbito tan caótico a primera vista como es el del conjunto de las acciones de los hombres a través de los siglos:

No es posible evitar cierta desgana cuando se contempla su ajetreo [de la especie humana] sobre la gran escena del mundo; y, a pesar de la esporádica aparición que la prudencia hace a veces, a la postre se nos figura que el tapiz humano se entreteje con hilos de locura, de vanidad infantil y, a menudo, de maldad y afán destructivo también infantiles; y, a fin de cuentas, no sabe uno qué concepto formarse de nuestra especie, que tan alta idea tiene de sí misma. No hay otra salida para el filósofo, ya que no puede suponer la existencia de ningún *propósito* racional *propio* en los hombres y en todo su juego, que tratar de descubrir en este curso contradictorio de las cosas humanas alguna *intención de la Naturaleza*; para que, valiéndose de ella, le sea posible

¹¹ Cfr. N. STANGOS, *Op. cit.*, pp. 213 y ss.

¹² M. HEIDEGGER, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, traducción de H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 1998, p. 63.

trazar una historia de criaturas semejantes, que proceden sin ningún plan propio, conforme, sin embargo, a un determinado plan de la Naturaleza¹³.

Kant diseñará efectivamente las líneas maestras de una historia de tales características, es decir, racional. El plan de la naturaleza que la conforma consiste en el desarrollo de todas sus disposiciones naturales por parte de la especie humana. Para conseguir su propósito la naturaleza se sirve de las pasiones de los individuos y del antagonismo entre ellos. La historia aparece así como un constante progreso hacia eso que Kant llama en su Filosofía moral "el reino de los fines". La adopción de un punto de vista cosmopolita que tenga en cuenta el progreso del conjunto de la humanidad se impone al sujeto moral como un imperativo público de la razón práctica. El descubrimiento de una historia racional, que Kant desarrolla en algunas obras menores, cobra una enorme importancia en el sistema de Hegel. La historia se entiende como el desplegarse del espíritu (del sujeto, que aquí se absolutiza) en el tiempo. Todos los acontecimientos históricos responden a una necesidad que los encamina hacia el fin último del perfecto autoconocimiento del espíritu. Marx, por su parte, dará la vuelta a la dialéctica hegeliana, pero mantendrá el mismo esquema de direccionalidad de la historia: no es el espíritu el que nos hace caminar hacia un apoteósico fin de la historia bajo la forma del paraíso comunista, sino la lucha de clases, determinada en cada época por la configuración de las relaciones de producción.

En resumen: si el hombre renacentista era el centro del cosmos entendido como cerrado orden físico, el sujeto moderno es el centro de la historia entendida como orden abierto y en progresión. Mientras que la concepción renacentista del ser humano halló su expresión artística en una serie de usos y convenciones que llegaron hasta el siglo XIX, la concepción moderna del sujeto buscó la suya en la constante innovación de las vanguardias. De ahí que una categoría tan íntimamente vinculada al sujeto moderno como la del sentido y el fin de la historia no pueda estar ausente de la praxis artística y la reflexión estética del siglo XX y finales del XIX. En épocas anteriores el arte había tenido una función religiosa, política o moralizante, pero nunca hasta entonces se había creído en el deber de intervenir en la marcha de la historia. Por primera vez los artistas de vanguardia comienzan a cuestionarse sobre su compromiso social, y esto sólo es posible desde el momento en que el arte se percibe como un arma eficaz en el camino hacia la utopía. Son pocas las vanguardias que no cuentan con su propia visión del fin de la historia; e incluso aquellas que no tienen ninguna convicción positiva al respecto ejercen su compromiso de modo negativo mediante la crítica radical de lo establecido, ya sea en el ámbito estrictamente artístico (como el impresionismo) o de un modo más general (como Dadá).

¹³ I. KANT, "Idea de una historia universal en sentido cosmopolita", en *Filosofía de la Historia*, traducción de E. Imaz, México, FCE, 1941, p. 41.

William Morris (1834-1896) puede considerarse un pionero en la convicción acerca de la función social del arte. Su obra entera es una rebelión contra las alienadoras condiciones de vida en la sociedad industrial. El trabajo de las fábricas, pero también los utensilios cotidianos, las casas y el urbanismo de las grandes ciudades modernas, se han configurado según las exigencias utilitarias de la productividad. De esta manera, se ha perdido el trabajo gustoso del artesano, que era a la vez un modo placentero de desarrollar la creatividad del individuo y la espontánea expresión de las fuerzas espirituales del pueblo. La belleza no puede sobrevivir en la sociedad industrial: la única salida es la vuelta al artesanado. Una vez superada la actual configuración inhumana de las relaciones de producción en la futura sociedad socialista, el trabajo dichoso surgirá por sí mismo. Así lo expresa Morris en un imaginario repaso histórico desde su utopía:

El arte o trabajo placentero –como queráis llamarlo– nació casi espontáneamente por una especie de instinto en los hombres, que ya no estaban obligados a realizar desesperadamente un trabajo penoso y horrible, superior a sus fuerzas, instinto que les llevó a perfeccionar más y más los productos hasta hacerlos excelentes: al cabo de poco tiempo un deseo de belleza pareció despertarse en el espíritu de los hombres, que ornamentaron, diestra o groseramente, los objetos que fabricaban, trabajo que se fue perfeccionando y que creció. Esta corriente fue facilitada por la supresión de la suciedad en el trabajo a la que nuestros antepasados se habían habituado, y por la vida en el campo, llena de delicias y no estúpida, que entonces comenzaba poco a poco a encontrar placer en nuestro trabajo, después adquirimos conciencia de ese placer y hoy lo cultivamos. Entonces la partida estaba ganada y fuimos dichosos. ¡Que sea así por los siglos de los siglos!¹⁴

Si, por un lado, la artesanía creadora de belleza surgiría una vez abolida la alienación del proletariado, por otro lado, sin embargo, Morris parecía creer que podía invertirse esta relación causal: la vuelta al trabajo gozoso del artesano aceleraría de algún modo el final de la sociedad capitalista. Así, la fundación del movimiento *Arts and Crafts* por parte de Morris según el modelo de los gremios medievales de artesanos revela su confianza en la capacidad del arte para intervenir en la marcha de la historia. Sin embargo, su ferviente rechazo de la industrialización le impidió acercarse siquiera a la consecución de sus objetivos: sus bellos productos artesanales resultaban tan caros que ningún obrero podía adquirirlos. Su artesanía popular se convirtió en el lujo que tanto había denostado y no logró contribuir en nada a hacer más agradable la vida de las clases trabajadoras. Su fracaso se debió a un error de base: no supo ver que era ya imposible volver a la situación preindustrial.

El modernismo recoge la antorcha de Morris y se propone igualmente una estetización de la vida entera. Si una fórmula puede sintetizar la intención de todos los grupos y artistas que se engloban bajo el rótulo genérico de

¹⁴ W. MORRIS, *Noticias de ninguna parte*, Barcelona, Hacer, 1981, p. 162.

“modernismo”, ésta es el anhelo de realización de la belleza. En cuanto reacción al positivismo estético del siglo XIX (es decir, al realismo y al naturalismo), el modernismo se constituye como una verdadera rebelión contra los mandatos de la utilidad, a la cual se enfrenta con su categoría fundamental y definitoria: el ornamento. En cierto sentido, el arte anterior a las vanguardias también se había caracterizado por su oposición a la utilidad. Desde Kant todos los filósofos remarcarán el carácter desinteresado de la experiencia estética. P. Bürger aclara qué es lo distintivo del esteticismo modernista. Para ello compara tres grandes tipos de arte: el arte sacro, el arte cortesano y el arte burgués. Mientras los dos primeros se subordinan respectivamente al culto y a la representación de la gloria del monarca, el tercero sirve para la autocomprensión de la burguesía y se halla afectado, por tanto, del desinterés que descubría Kant. El esteticismo dará un paso más:

La producción y la recepción de la autocomprensión articulada en el arte ya no están vinculadas a la praxis vital. (...) El modo adecuado de apropiarse de la obra de arte consiste en sumergirse individualmente en ella, que ya está alejada de la praxis vital del burgués, aunque pretenda todavía reflejarla. Y el esteticismo, con el que el arte burgués alcanza el estadio de la autocrítica, conserva todavía esta pretensión. La separación de la praxis vital, que ha sido siempre el modo de función del arte en la sociedad burguesa, se transforma ahora en su contenido¹⁵.

Esta praxis vital de la que el esteticismo toma distancia no sólo en la función sino en el contenido mismo del arte es “la racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa”¹⁶ conformada por el principio de la utilidad. El componente utópico presente en el modernismo bajo la fórmula de la realización de la belleza aparece así como una quimera totalmente falta de eficacia social: “sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su «pureza»; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social”¹⁷.

Quizá no transformaran la sociedad, pero algo sí hicieron los modernistas en su empeño de realización de la belleza: sacaron el arte del estrecho circuito de museos, galerías y salones. Inundaron las calles con sus revistas ilustradas y sus carteles, diseñaron viviendas, edificios públicos y mobiliario urbano. Esta tarea les alejó del error de Morris. Así, Van de Velde, por ejemplo, supo adaptarse a las exigencias de la industria con un estilo menos ornamental que pone al descubierto la función del objeto. Diseñó casas, muebles, vajillas, lámparas, revistas, y todo tipo de útiles cotidianos. Si bien es cierto que aquí se da un gran paso adelante en la extensión social del arte a las masas populares desde la vuelta regresiva de Morris al artesanado preindustrial, la fór-

¹⁵ P BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, traducción. de J. García, Barcelona, Península, 1987, p. 101.

¹⁶ *Ibidem*, p. 104.

¹⁷ *Ibidem*, p. 62.

mula es aún incompleta. Por un lado, aún no está delimitada con claridad la función social del quehacer artístico. Muchos modernistas se quedan en la idea de que el arte debe ser la antorcha de lo que luego habrá de realizarse en la sociedad y adoptan el lema de Schiller: "A la libertad por la belleza". Sin embargo, si se desciende a lo concreto, el asunto raya el ridículo: ¿Acaso puede tomarse en serio la afirmación de que, por ejemplo, una silla de bellas formas vegetales es una anticipación de la sociedad justa del futuro? Por otro lado, hay algo que no acaba de encajar del todo en el mismo planteamiento del principio que guía la obra de Van de Velde: "El arte es un bien de todos". Creo que a esto se refiere Walter Gropius con las siguientes palabras:

Toda la "arquitectura" y las "artes aplicadas" de las últimas generaciones... son, casi sin excepción, una mentira. En todos estos productos hay una errónea y convulsa intención de "hacer arte"; en realidad, no hacen otra cosa que obstaculizar el desarrollo de un genuino placer de "construir"¹⁸.

Lo que Gropius quiere decir es que es imposible llevar el arte a las masas sin desvirtuarlo. Arte, entendido aquí como lo hace gran parte de la tradición moderna, es decir, como creación única de un artista-genio, que en el caso del romanticismo y el modernismo tiene la facultad de captar la Belleza ideal y plasmarla en su obra, y en el caso del expresionismo es capaz de expresar su interioridad. Precisamente esta unicidad e irrepetibilidad de la obra de arte, esta singularidad, es lo que se pierde en la industria, tal y como supo ver Walter Benjamin, por lo que el arte entendido de esta manera no puede extenderse a las masas, y cuando lo intenta se convierte en "mentira". A esto hay que añadir el inevitable conflicto entre lo que haya de artístico en los objetos (es decir, de huella personal y desinteresada del artista) y los condicionantes derivados de su función práctica.

Walter Gropius, que sucede a Van de Velde en la dirección de la Escuela de artes y oficios de Sajonia, crea en 1919 una nueva institución a partir de esta misma escuela y la Academia de bellas artes de Sajonia: nace la *Staatliches Bauhaus Weimar* (literalmente: Casa de construcción estatal de Weimar). En su programa fundacional se escucha también el eco de la utopía:

¡Así pues, formemos una nueva corporación de artesanos, pero sin aquella arrogancia que pretendía erigir un muro infranqueable entre artesanos y artistas! Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo¹⁹.

¹⁸ W. GROPIUS, "La vitalidad de la idea de la Bauhaus", en H. M. WINGLER (comp.), *La Bauhaus*, traducción de F. Serra Cantarell, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 69-70.

¹⁹ W. GROPIUS, "Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar", en H. M. WINGLER (comp.), *Op. cit.*, p. 41.

Las dificultades que se observaban en el proyecto de Van de Velde quedan resueltas mediante el concepto de artesanía que maneja la Bauhaus. La postura de Gropius bien podría sintetizarse así: no es posible el arte para todos, sino sólo la artesanía para todos. No es esto una vuelta a los nostálgicos postulados de Morris, todo lo contrario. La categoría central de artesanado recibe un significado muy preciso en los escritos de Gropius. Frente al principio de la división del trabajo entre el arte y la industria, y entre las diferentes artes, la vuelta al espíritu artesano supone comprender el proceso creativo como un todo indivisible. Frente a la idea de que el arte sólo puede ser desinteresado y, por tanto, que sólo es arte aquello que no está dotado de un fin utilitario, la convicción de que todas las fuerzas creadoras deben estar orientadas prácticamente y al servicio del hombre. El verdadero artesanado no exige ni mucho menos el rechazo de la industria, tal y como pensaba Morris; eso no sería más que una imitación externa de las formas y procedimientos del artesanado preindustrial. Retomar el espíritu artesano supone, por el contrario, utilizar todos los medios técnicos al alcance para construir bajo los dos principios citados: unidad creadora y orientación práctica. Gropius no ve ninguna contradicción entre arte e industria:

¿Cómo es que podemos apreciar a la vez por su forma un automóvil bien construido, un aeroplano, una máquina moderna y una obra de arte única modelada por una mano creativa? No estamos obligados por naturaleza a rechazar una cosa u otra, porque se trata de dos procedimientos de figuración que coexisten y de los que no se puede decir que uno sea antiguo y otro moderno...²⁰

En cuanto desaparece la distinción entre artista y artesano, se esfuman los problemas derivados de la imposible singularidad del arte industrializado. En cuanto se levanta la prohibición de una finalidad práctica del arte, se aclara su función social. El carácter utópico del quehacer artístico no puede residir en una mística contemplación de la Belleza que de algún modo es un vistazo al futuro, sino, como quiere Gropius, en la creación de un entorno humano para el hombre. Se trata de dar a cada objeto una forma adecuada a su función y a nuestro tiempo, para que pueda ser, a la vez, una obra bella y un buen producto. La artesanía tiene ahí un enorme campo de investigación y producción, que deberá concretarse, esta vez sí, en mejoras efectivas en la calidad de vida de las masas.

En los ejemplos de varias vanguardias se ha visto de qué manera quedaba vinculado el arte a la utopía. La pregunta ahora es qué aporta esta configuración del arte a nuestra conciencia. La respuesta parecería bastante clara a primera vista: el arte que admite un cierto compromiso con la sociedad desarrolla nuestra capacidad de crítica. Desde esta perspectiva, el potencial utópico del arte se cifraría en su capacidad para transmitir contenidos de denuncia

²⁰ W. Gropius, "La vitalidad de la idea de la Bauhaus", *Op. cit.*, p. 68.

social. Sin embargo, autores como Theodor W. Adorno y Herbert Marcuse discrepan de esta concepción de la función social del arte: ésta no se encontraría en los contenidos explícitamente revolucionarios, sino en la autenticidad de su misma forma estética. Toda verdadera obra de arte es revolucionaria porque muestra “lo Otro” posible –como dice Adorno–, es decir, el mundo liberado de las condiciones que conducen al hombre a su actual estado de alienación. Para Adorno, los artistas oficialmente comprometidos no consiguen ni de lejos la eficacia de autores de vanguardia como Schönberg o Kafka. Éstos conducen al receptor al más absoluto desconuelo, al más absoluto caos, y a partir de esa angustia le hacen experimentar el anhelo de “lo Otro”, es decir, la esperanza en un orden de justicia y libertad. Así de contundente se expresa Marcuse contra la doctrina estética del marxismo ortodoxo que niega la autonomía del arte:

La literatura no es revolucionaria porque sea escrita para la clase obrera o para la revolución. La literatura se puede llamar con pleno sentido revolucionaria sólo en relación a sí misma, como contenido convertido en forma. El potencial político del arte estriba únicamente en su propia dimensión estética, su relación con la praxis es inexorablemente indirecta, mediada y frustrante. Cuanto más inmediatamente política sea la obra de arte, más sensiblemente reduce el poder de extrañamiento y los radicales y trascendentes objetivos de cambio. En este sentido puede darse mayor potencial subversivo en la poesía de Baudelaire y de Rimbaud que en las obras didácticas de Brecht²¹.

Para Marcuse no sólo es cierto que el autodenominado “arte popular” tiene un potencial revolucionario menor al de las obras de vanguardia, sino que incluso debe desconfiarse de él. Y esto porque en un arte que sólo se preocupe de su compromiso social las cuestiones estrictamente artísticas ocuparán un segundo plano, con lo que se perderá la dimensión estética en la que reside el potencial revolucionario y se conseguirá exactamente lo contrario de lo que se pretendía. Si rastreamos las épocas en que la presión política sobre los artistas ha sido mayor, comprobaremos que, efectivamente, a mayor contenido ideológico corresponde una menor calidad artística. El peor Alberti, por ejemplo, se encuentra en su poesía de trinchera, cuando en vez de poemas escribía burdos panfletos satíricos contra las tropas de Franco. Es revelador observar cómo todos los regímenes totalitarios eliminan el verdadero arte y promueven un pseudo-arte al servicio del poder con las características del kitsch y la intención de la propaganda. Si en los primeros momentos de la revolución bolchevique los constructivistas rusos gozaron de la aprobación del Partido para sus experimentos artísticos, Stalin acabaría enseguida con todo devaneo vanguardista e impondría el más terco realismo como arte oficial. Todo artista que se opusiera era sospechoso de reacción. Muy similar fue la relación de Mussolini con los futuristas italianos, que fueron desbancados

²¹ H. MARCUSE, *La dimensión estética*, traducción de J. F. Ivars, Barcelona, Materiales, 1978, p. 59.

en favor de una imitación del antiguo arte romano que expresara los sueños imperiales del dictador. Los nazis, por su parte, persiguieron a las vanguardias desde el principio. Frente al "arte degenerado" representado por éstas fomentaron un "arte ario" que no era sino una burda utilización de los cánones clásicos con miras a la provocación de un efecto emotivo o, lo que es lo mismo, kitsch. Si todos los totalitarismos han juzgado necesario tener bien sujeto al arte, no parece descabellada la idea de Marcuse y Adorno acerca del potencial crítico intrínseco a la dimensión estética.

Sin embargo, aparte de esta revelación de "lo Otro", ¿no logrará el arte aportarnos algo más tangible? ¿Podrá el arte no sólo limitarse a despertar en nosotros el anhelo de un mundo nuevo, sino cambiar él mismo las condiciones sociales si se lo propone? Dicho de otra manera, ¿puede el arte determinar la marcha de la historia? Así al menos lo entienden las vanguardias según P. Bürger:

Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución del arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido. (...) Los vanguardistas intentaron, pues, una superación del arte en el sentido hegeliano del término, porque el arte no había de ser destruido sin más, sino reconducido a la praxis vital, donde sería transformado y conservado²².

Como se recordará, el arte burgués se caracteriza por la autonomía, es decir, por su separación respecto de la praxis vital. El esteticismo modernista no se contenta con esta separación en el terreno funcional: tan fuerte es su rechazo al orden social configurado por la utilidad que lleva esta separación también a los contenidos. Las vanguardias comparten este rechazo a la praxis vital burguesa, pero su salida no pasa por mantener a ésta cuidadosamente separada del arte: no huyen al mundo irreal de la Belleza; luchan por cambiar éste. Ahora bien, el que lo consigan dependerá del grado de efectiva realización de su utopía artística. Y aquí se encuentra otro de los caminos que conducen a la muerte del arte, puesto que un arte realizado en la sociedad, muere necesariamente como fenómeno diferenciado. Morris, al definir el arte como trabajo gustoso, le negaba ya desde el principio cierta especificidad, pero ésta sería del todo inimaginable si construyéramos una sociedad en la que todo el trabajo fuera gustoso. En el caso de los modernistas el problema puede plantearse casi en términos lógicos: ¿cómo distinguir lo bello de lo que no lo es en una existencia bella completamente realizada? Otro tanto le ocurre a la Bauhaus: un entorno totalmente configurado según sus principios de

²² P. BÜRGER, *Op. cit.*, p. 103.

diseño acabaría por hacer éste inapreciable. Todos estos son casos de muerte del arte por su realización efectiva en la sociedad. Pero P. Bürger muestra una posibilidad algo menos halagüeña:

La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital. Esto no ha sucedido y acaso no pueda suceder en la sociedad burguesa, a no ser en la forma de la falsa superación del arte autónomo. De esta falsa superación dan fe la literatura de evasión y la estética de la mercancía. Una literatura que tiende ante todo a imponer al lector una determinada conducta de consumo es práctica de hecho, pero no en el sentido en que lo entiende el vanguardista. Semejante literatura no es instrumento de la emancipación, sino de la sumisión. Lo mismo se puede decir de la estética de la mercancía, que trabaja con los encantos de la forma para estimular la adquisición de mercancías inútiles²³.

De los ejemplos que se han visto es sin duda la Bauhaus la que más se ha acercado a la realización efectiva de sus postulados. Hoy es habitual ver en nuestras casas y oficinas muchos de los utensilios diseñados por la escuela, y puede afirmarse que la evolución de la industria ha dado la razón a Gropius: prácticamente todos los productos fabricados en serie reciben un diseño estético. Pero éste se revela en muchas ocasiones como un medio para la manipulación del consumidor (así, por ejemplo, en los envases de productos alimentarios). ¿No habrá terminado aquel proyecto de humanización de la industria en una simple estética de la mercancía? ¿No habremos de ver en la evolución del camino emprendido por la Bauhaus un ejemplo de falsa superación del arte autónomo? Puesto que ésta era precisamente la propuesta a la que se concedía un mayor grado de realización efectiva, parece que no puede responderse sin más afirmativamente a la pregunta planteada: la posibilidad de que el arte pueda cambiar por sí mismo las condiciones sociales es, cuanto menos, problemática. Esto, sin embargo, no afecta a la aportación del arte a nuestra conciencia bajo la forma del potencial subversivo inherente a la propia forma estética.

4. CONCLUSIONES

Con este trabajo pretendía alcanzar principalmente tres objetivos: mostrar cómo ciertas categorías y temas centrales de la modernidad son condiciones de posibilidad de las manifestaciones artísticas de las vanguardias, trazar algunos de los caminos que conducen a la cuestión de la muerte del arte y discernir las aportaciones del arte moderno al receptor en torno a los tres “cultivos eternos” propuestos por Juan Ramón Jiménez: sensibilidad, inteligencia y conciencia. No está de más una breve síntesis de cuanto se ha dicho hasta aquí para facilitar una última visión global.

²³ *Ibidem*, p. 110.

En la primera parte se recordó cómo la idea moderna de la discontinuidad entre hombre y naturaleza hizo que el conocimiento de las cosas se volviera problemático. En el ámbito del arte esto se manifestó mediante la creciente importancia concedida a la superficie estética de la obra, lo que, por un lado, aportó al receptor un notable enriquecimiento de su sensibilidad y, por otro, condujo a la muerte del arte por desintegración de la forma. La segunda parte se centró en la concepción moderna de la verdad como fundada en y por el sujeto. La verdad artística se fue separando de la verosimilitud y de esta manera logró inquietar la inteligencia del receptor, pero finalmente terminó expulsando de la obra toda referencia a la realidad y, por tanto, condenando al arte a la muerte por autorreferencia. Por último, la concepción moderna de la historia como progreso condujo a la reflexión sobre la función del arte en el camino hacia la utopía. La aportación a la conciencia del receptor apareció como problemática desde el arte comprometido, y se vio cómo el desarrollo de la capacidad de crítica debe buscarse más bien en la misma dimensión estética de la obra. Si la realización efectiva de una utopía artística lleva inevitablemente a la muerte del arte como fenómeno diferenciado, cabe también la posibilidad de una falsa superación del arte autónomo que acabaría convirtiendo al arte en instrumento de dominación.

A la vista de las reflexiones en torno a la muerte del arte, parece que se puede concluir que el arte moderno ha ido caminando por sí mismo hacia su propia desaparición. Por supuesto, en el futuro será posible seguir haciendo arte moderno, igual que hoy en día puede seguir pintándose al modo clásico. Pero, de la misma manera que la imitación del estilo barroco o renacentista, por ejemplo, debe entenderse más como un divertimento que como una muestra de arte vivo, también la producción de arte moderno será en el futuro –es ya hoy– un artificio cargado de nostalgia. De aquí no se sigue, claro está, la imposibilidad de experimentar una gozosa recepción de las obras vanguardistas; sólo que esta recepción es ya muy distinta de la que los vanguardistas buscaron en su momento. Los *readymades* de Marcel Duchamp tienen un lugar reservado en todos los museos de arte moderno. Por eso mismo es absurdo que un artista presente hoy en día un urinario a una exposición, porque no causará el escándalo que buscaba Duchamp, sino una aceptación cansada. Las vanguardias tienen mucho que decirnos desde la historia del arte, pero no hay ya lugar para sus imitadores. Ocurre aquí lo mismo que con todo arte de épocas pasadas: seguimos disfrutando de las óperas de Verdi, pero nos parecería un fraude que un compositor actual hiciera su misma música.

Si el arte moderno ha muerto, sólo cabe esperar que surja un arte postmoderno. Un arte nuevo con sus propias condiciones de creación y recepción, que responda eficazmente a las demandas de nuestro tiempo. Las propuestas que últimamente reclaman para sí el apelativo de postmodernas parecen más bien cómodos intentos por aferrarse a las fórmulas gastadas del arte anterior. Si se sigue buscando el escándalo vanguardista en un público que es ya casi inmune, el coste será cada vez más alto, y el arte se encerrará en una espiral

de abyecciones que sólo puede conducirle a la esterilidad y la irrelevancia. La única posibilidad de supervivencia del arte como fuerza creativa en movimiento y no como mera reliquia del pasado depende de que sea capaz de adoptar de nuevo una función significativa para el hombre actual. Y mientras nos limitemos a la reiteración del gesto vanguardista, despojado ya de su corrosiva frescura, nos hallaremos aún muy lejos de esta condición.