

Después del arte moderno

JUAN MIGUEL OCHOTORENA ELICEGUI, DR. ARQUITECTO

Debe constar, en honor a la justicia, que las presentes reflexiones tienen su motivación más inmediata en la lectura del ensayo de Eduardo Subirats titulado "La re-definición del arte", recientemente aparecido en la revista *Arquitectura*.¹ En él se sostiene con carácter general, a la vista de la experiencia histórica reciente, que "la muerte del arte es la antítesis de la afirmación de una nueva función del arte".² Tras comprobar que la aventura de las vanguardias modernas se construye sobre ese mecanismo, el autor propone aplicarlo a la situación contemporánea, leída en términos de decadencia y degeneración creativa, para fundamentar la esperanza en una ruptura histórica capaz de abrir paso a una global renovación y *re-definición* del arte: "En el horizonte de la crisis contemporánea —explica— se sienten por doquier los signos de su superación. Los movimientos pacifistas y ecologistas han desarrollado una estrategia de defensa civil de la vida. Cualesquiera sean los juicios sobre sus debilidades y sus fuerzas, en los proyectos alternativos que levantan habita hoy la única esperanza de un fin al desarrollo agresivo del progreso tecnocientífico. En sus formas de resistencia se forja un nuevo concepto de civilización que ha dejado muy atrás las ingenuas utopías del maquinismo industrial como las desarrolló la arquitectura desde el Bauhaus hasta Brasilia. En un plano afín, la defensa de las culturas históricas y regionales está llamada a generar una nueva poética del espacio y de las formas (...). En un plano estrictamente estético, el retorno del arte figurativo lleva consigo la reintroducción de la esperanza humana de las artes plásticas y, con ella, el restablecimiento de momentos reflexivos y críticos del arte como conocimiento de la realidad."³ La redefinición del arte contemporáneo, concluye Subirats, pasa por una dimensión reflexiva de la "reacción que aquél ha sacrificado en beneficio de múltiples formas de esteticismo ornamental y en favor de una praxis de tipo industrial; esa dimensión reflexiva supone una revisión de su pasado inmediato: un nuevo espíritu, que ya de hecho parece irse imponiendo poco a poco, en la comprensión del arte moderno, capaz de superar los límites de las distribuciones y clasificaciones lingüísticas tradicionales para asomarse a los aspectos originarios e individua-

les de sus grandes creadores; pero sobre todo —sostiene—, será la recuperación de un proyecto social y cultural la puerta regia por la que el nuevo arte podrá cumplir su renovación, en cuanto a sus formas y en cuanto a sus objetivos.⁴

Sin duda, tratar de buscar alguna orientación en el panorama actual del arte es una empresa cuya enorme dificultad corre pareja a la urgencia con que comparece apelando a la razón en el marco de lo que pocos dudarán tener por una ceremonia de la confusión sin precedentes; pero también a la trascendencia que posee si se confirma la posibilidad de trasvasar algunas de las conclusiones de esa búsqueda a ciertos ámbitos de discurso de alcance más extenso, cosa que parece demostrada con el creciente y expreso interés que mani-

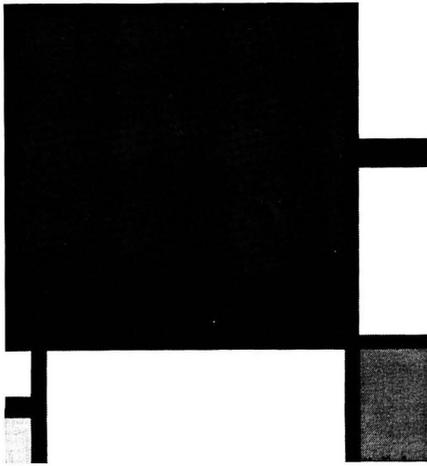
fiestan la filosofía y las llamadas ciencias humanas en lo relativo a los recientes avatares de las artes: y no sólo por referirse a una de las dimensiones características de la vida *práctica* del hombre, en el intento de saber más de ésta en conjunto, sino además por su estrecha correlación con las demás, históricamente destacada e incluso puesta en primer plano progresivamente.

Los párrafos entresacados del texto de Eduardo Subirats son bien indicativos de las dimensiones globales del problema. Y desde luego aciertan a anunciar tanto cuestiones o elementos básicos que intervienen en su desarrollo como, en general, el punto de referencia oportuno, por lo demás inevitable: la modernidad.

Pues bien, a raíz de algunas conside-



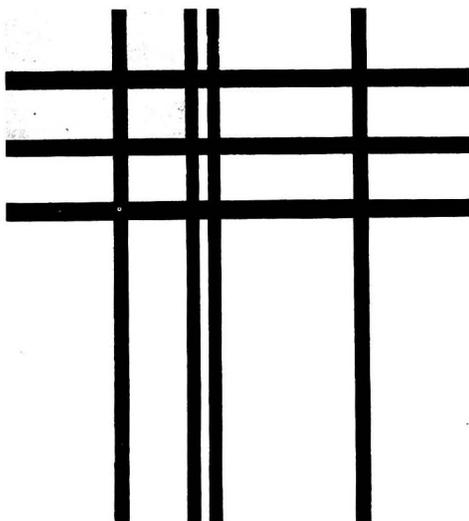
Piet Mondrian.



Piet Mondrian: composición.

raciones alumbradas en previas aproximaciones al gran tema, las páginas que siguen pretenden desarrollar algo más aún ese discurso, sugiriendo ciertas apreciaciones de matiz, cuya importancia tratará de argumentar el propio curso de los razonamientos, añadiendo determinadas y acaso oportunas distinciones.

El año 1902, probablemente al mismo tiempo que Wassily Kandinsky recibía en la exposición de pintura francesa en Moscú el decisivo impacto del cuadro titulado "Montón de Heno", de Monet, Henry van de Velde proclamaba en su libro *Pláticas profanas sobre artes aplicadas*: Hoy todo pintor ha de saber que los trazos de color se influyen mutuamente, según las leyes concretas del contraste y de la mutua compensación (...). El artista consciente de estas leyes y de la interrelación de las líneas pierde la ingenuidad.⁵ En este texto y en el libro *Abstraktion und Einfühlung* de Wilhelm



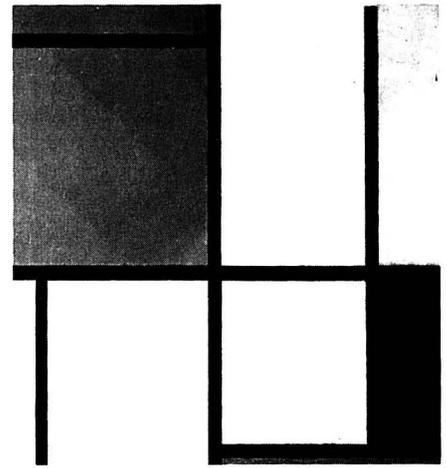
Piet Mondrian: composición.

Worringer, escrito como tesis doctoral en 1906 y publicado en 1908 en Munich,⁶ aparece con toda su fuerza la concepción autónoma de la creación pictórica, por contraste con su carácter representativo tradicional. El cambio de siglo asistía, además, a otra conmoción de alcance históricamente inédito: la revolución en los dominios de la ciencia física. Los descubrimientos de Ostmann y Plank a finales del XIX y la teoría de la relatividad que Einstein expuso en 1905, inauguraban toda una época de desarrollo impredecible; los programas científicos cobraban un alcance y dimensión insospechados. Kandinsky se hace eco del tremendo impacto de los avances técnicos que hacían intuir la era atómica: la desintegración del átomo, dice "... fue en mi alma como la desintegración de todo el mundo. De pronto caían los muros más sólidos. Todo resultaba inseguro, vacilante, blando. No me hubiera asombrado si una piedra se hubiera derritado y volatilizado ante mis ojos".⁷

Las transformaciones sociales, culturales y políticas completan un tenso cuadro marcado por la conciencia del cambio en el devenir histórico: la sensación de asistir a los anuncios de unos tiempos radicalmente nuevos, con problemas también nuevos, en función de las conquistas de una humanidad hipnotizada por las espectaculares confirmaciones del progreso.

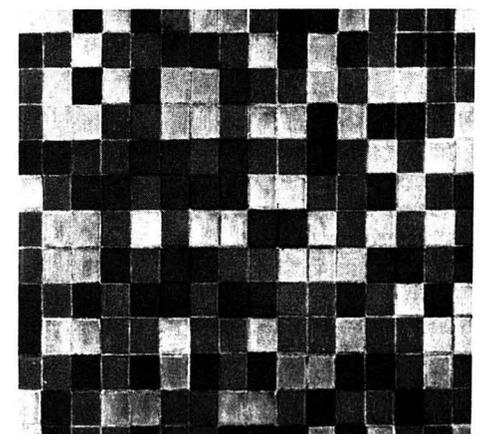
En este contexto, las afirmaciones de Van de Velde y Worringer prepararon el terreno al libro *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky, terminado de escribir en 1910 y publicado dos años más tarde. No es difícil comprender por qué su primera página se abre con la sentencia: "Toda obra de arte es hija de su tiempo".⁸ Poco más allá, es programáticamente rechazado: "... es "arte por el arte". / A cambio de su habilidad, fuerza inventiva y emotiva, el artista busca la recompensa material. La satisfacción de su ambición y codicia se convierten en su meta. (...) Odio, partidismo, camarillas, celos, intrigas, son la consecuencia de este arte marterialista despojado de sentido. (...) Antes dijimos que el arte es hijo de su tiempo. Tal arte sólo puede repetir artísticamente lo que ya satura *claramente* la atmósfera del momento. Este arte, que no encierra ninguna potencia de futuro, que es sólo un hijo del tiempo y nunca crecerá hasta ser engendrador del futuro, es un arte castrado. Tiene poca duración y muere moralmente en el momento en que desaparece la atmósfera que lo ha creado."⁹

Kandinsky apuesta decididamente por el Nuevo Arte, en términos que alcanzan mucho más allá que el simple mostrar el gran abanico de posibilidades que se abren con los criterios de composición recién hallados, o el defenderlo argumentando meramente el gusto de la nueva época: "El otro arte, capaz



Piet Mondrian: composición.

de evolución, radica también en su período espiritual, pero no sólo es eco y espejo de él sino que posee una fuerza profética vivificadora, que puede actuar amplia y profundamente."¹⁰ La renovación del arte, en efecto aparece como piedra de toque de la actualización de la cultura exigida por los nuevos tiempos, como algo que ha de producirse necesariamente en nombre del progreso y paralelamente a los avances tecnológicos, e incluso como la clave auténtica para el impulso efectivo de esa maduración histórica precisa en el terreno cultural: "Cuando la religión, la ciencia y la moral (...) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo. / La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente, intuyen lo grande, que algunos perciben como un punto diminuto y que no existe para la gran masa. Reflejan la gran oscuridad que aparece apenas esbozada. Se oscurecen a sí mismos, se hacen sombríos. Por otro lado, se apartan del contenido sin alma de la vida actual y se vuelcan hacia temas y ambientes que dejan campo libre a los



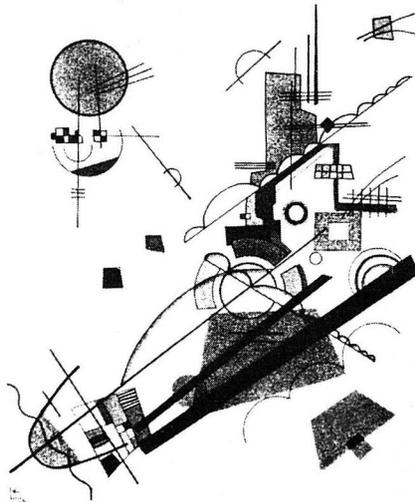
Piet Mondrian: composición.

afanes y a la búsqueda no-material del alma sedienta¹¹ Kandinsky anticipa el análisis de los elementos esenciales del quehacer pictórico, y la aportación a la creación de un método propio a las investigaciones de una verdadera ciencia del arte; métodos que desarrollará en su famoso libro *Punto y línea sobre el plano*,¹² aparecido en 1925, sentando las bases de una teoría artística basada en la total independización del arte respecto del objeto de representación, que alienta la práctica de una abstracción no figurativa. Se trata de lo que él denomina manera *composicional* en la pintura, según la cual la configuración de la obra nace en gran parte o exclusivamente de la *necesidad interior* del artista, tal como dice sucede en la música. La supresión del objeto de referencia, la "eliminación del elemento práctico, de lo objetivo (de la naturaleza) —explica Kandinsky en su escrito "La pintura como arte puro", de 1914—, sólo es posible en el caso de que esta parte integrante esencial sea sustituida. Y ésta es la forma artística pura, que puede conferir al cuadro la fuerza de una vida independiente y es capaz de elevarlo a sujeto espiritual."¹³ El método desarrollará el "espíritu de la pintura" que "... está en relación orgánica directa con la ya iniciada construcción del reino espiritual, ya que este espíritu es el alma de la época de la gran espiritualidad".¹⁴ Las obras producidas de este modo serán "obras absolutas", es decir, obras totalmente "objetivas" que surgen por sí mismas como entes independientes, de la misma manera que las obras de la naturaleza.¹⁵ Del término "abstracto" para referirse a este arte, pasa pronto Kandinsky al de "absoluto", para finalmente adoptar el de "concreto" introducido en 1930 por Theo Van Doesburg. En 1938, en un artículo titulado "*Art concret*", declara: "... creo en la fuerza inmensa de la llamada pintura "abstracta" o "no figurativa" que yo prefiero llamar "concreta". (...) En el expresionismo, el expresionismo y el cubismo no hay problemas. Esos "ismos" han sido clasificados en los diferentes cajones de la Historia del Arte, que llevan un número y una etiqueta indicando su contenido. Los debates han finalizado. Estamos en el pasado. Por el contrario, los debates en torno al arte concreto no han finalizado ni se vislumbra su fin."¹⁶

Sin duda hoy contemplamos los escritos de Kandinsky con la admiración que suscita un trabajo de pionero y con el reconocimiento que merecen unas opiniones magníficamente respaldadas por su propia obra pictórica. Pero también, en el marco de la profunda revisión de la aventura de la modernidad que hace merecer a nuestros tiempos la significativa denominación de "postmodernos", la trayectoria del memorable pintor se presenta a nuestra consideración como objeto de atención paradigmático en cuanto supone la de uno de los protago-

nistas destacados de esa aventura en el terreno artístico, y sus textos, más todavía que únicamente sus pinturas, como uno de los lugares en los que encontrar, expresadas de primera mano, las claves argumentales de su planteamiento y desarrollo.

Superados los extremos de la actitud romántica empeñada en defender a ultranza la inefabilidad última del arte y de aquella frente a la que surgiera históricamente, la actitud de quienes pretendían condensar sus secretos en una serie de preceptos recogidos en textos académicos, estamos probablemente en mejores condiciones para comprender la naturaleza de la articulación entre la obra de un artista y sus escritos. Por otra parte, es preciso constatar la particular importancia que llegó y llega a alcanzar la reflexión teórica dentro del arte de vanguardia, expresamente caracterizado, según sugiere la etimología militar del término, por una vocación decidida de combate. Además, se trata de un



combate de conquista, de avanzada, lo cual explica las peculiares características de los textos que produce y utiliza: textos instrumentales, preferentemente en los términos del manifiesto; proclamas radicales, dictadas por la urgencia y la pasión en proporciones nada desdénables. Por fin, esa radicalidad resulta necesariamente reforzada en tanto en cuanto ya está presente en la misma naturaleza del cambio que promueve, como cuando se trata de un cambio revolucionario en el lenguaje que implícitamente se piensa vinculado a toda una nueva significación y función social de los artistas y del arte.

Es un cambio de ese orden, en principio, el experimentado en el ámbito de la pintura entre el impresionismo y los años 30 de este siglo: una transformación de los esquemas visuales y metodológicos heredados del Renacimiento que supone al menos mucho más que un solo nuevo estilo en sí, una global apertura a la articulación de nuevos lenguajes y procedimientos expresivos. El ámbito de incertidumbre y experimentación que de esa apertura se deriva da lu-

gar, como es sabido, a una pluralidad de fórmulas y modos, expresada agudamente por las propias características que convienen al género literario del manifiesto de vanguardia; académicamente se identificarán como tendencias inscritas, con unas condiciones generales de formulación y autoconciencia características, en el marco del fenómeno correlativo de los *ismos*, incluso a pesar de su inicial resistencia a ser "clasificados" en términos convencionales, expresamente manifiesta ya en las palabras del propio Kandinsky.

Si hay algo que caracteriza las visiones críticas de nuestros días, eso es precisamente una fuerte vacunación frente a las lecturas simplistas de la historia y a las generalizaciones abusivas. Mostrar la raíz específicamente moderna de esas lecturas es algo que ahora nos llevaría demasiado lejos, aunque posee sin duda una importancia primordial a la hora de desarrollar las conclusiones que pretenden alcanzarse en estas páginas.

Con todo, lo que en este momento interesa destacar es la posibilidad de encontrar rasgos comunes en las diferentes expresiones de esa vanguardia a pesar, o más bien, precisamente en el marco, de su inicial disparidad y divergencia. La tradición historiográfica que las contempla en su conjunto como fenómeno histórico diferenciado, e incluso la misma inclinación a llevar esa lectura de conjunto hasta extremos excesivamente "lógicos", esa que actualmente es objeto de denuncia, ya se encargan de fundamentar la presunción en grado suficiente.

En la medida en que la aparición y repetición del sufijo *ismo*, aplicado a las vanguardias, no es casual sino que responde a su propia condición de tales, cabrá reconocer en sus planteamientos, siempre que nos movamos a un cierto nivel de generalidad, una temática común.

Por ejemplo, puede reconocerse una complicidad de intereses mucho más que fortuita entre dos estilos como los de Mondrian y Kandinsky, si los conjugamos en su idéntica reacción frente al naturalismo tradicional y en su búsqueda de un nuevo tipo de gramática pictórica.¹⁷

La Revista *De Stijl* publicaba en 1922 un largo artículo de Piet Mondrian titulado "La realización del neoplasticismo en el futuro lejano y en la arquitectura actual".¹⁸ En él, el famoso pintor trazaba un cuadro de la situación del arte contemporáneo, sustancialmente paralelo al esbozado por Kandinsky, que sorprendentemente, y éste es uno de los asuntos que conviene cuanto antes apuntar, muchos críticos y autores podrían suscribir prácticamente a la letra en la actualidad. El arte, afirma expresamente, "se vulgariza" cada día más: ve la Arqui-

itectura convirtiéndose poco a poco en mero "construir" y a las Industrias Artísticas perdiéndose en la "producción a máquina"; la Escultura se reduce principalmente a decoración o se pierde en artículos de lujo y de consumo; el Arte Dramático es dominado por el Cine y por el *Music-hall*; la Música por "música bailable", de gramófono, etc.; la Pintura por el Cine, la fotografía, la reproducción; la Literatura, dice, ya fue absorbida, por su propio carácter, principalmente en "utilidad práctica" (periodismo, textos científicos, etc.), y como poesía se muestra cada día más ridícula. Mondrian no duda en sentenciar la "destrucción" de las artes, eso sí, como antesala sintomática, y promesa, de un "renacimiento". Un renacimiento experimentado ya en la pintura con el *neo-plasticismo*, y correlativo de las transformaciones de la vida exterior: "vemos la vida exterior llenándose, haciéndose más multilateral. El tráfico rápido, el deporte, la producción y reproducción mecánicas son los medios para ello".¹⁹

Cuando habla del nuevo arte Mondrian escribe la palabra con inicial mayúscula. El "acontecimiento" que pronostica, cuyos anuncios detecta, cuyo alcance trata de explicar, en cuyo marco incluye su pensamiento y su obra y, en fin, por el que apuesta decididamente, es también mucho más que el mero descubrimiento de un campo nuevo para la pintura o incluso de unas nuevas dimensiones para el enjuiciamiento y ejercicio de las artes; es nada menos que una auténtica revolución total: "la masa lamenta ahora la caída del Arte, cuando ella misma lo reprime. El *Serfísico* dominante mantiene todo su ser, o por lo menos intenta hacerlo: se opone a la evolución inevitable; aunque la provoca él mismo.

Sin embargo, tanto el Arte como la realidad de nuestro entorno pueden hacer ver este acontecimiento precisamente como *la aproximación de una nueva vida, de una liberación por fin humana*".²⁰ Para Mondrian, el arte que nace del florecimiento del *ser físico* dominante, el "sentimiento", es sólo una *imagen de ar-*

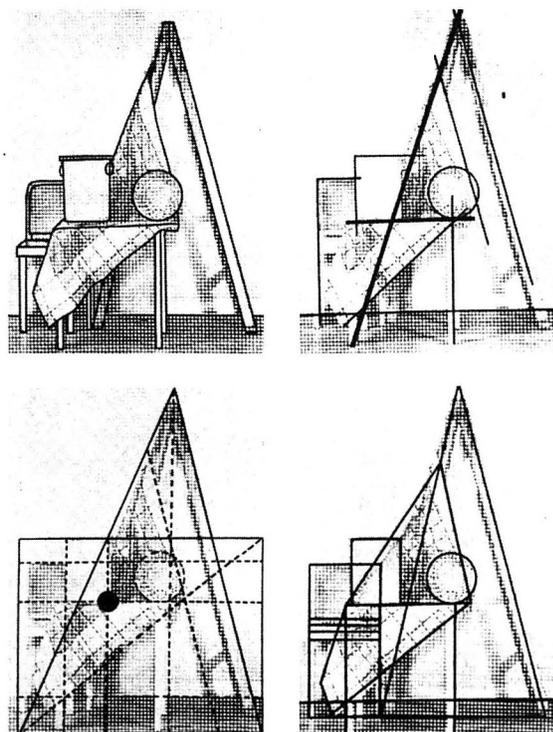
monía: producto de la dimensión trágica de la vida, del intento de dominar lo físico-natural dentro del hombre y a su alrededor, interpreta el estado aún incompleto de su "ser" más profundo; intenta, como una suerte de intuición, eliminar el abismo entre él y la materia como naturaleza jamás completamente superable, "convertir la desarmonía en armonía". La evolución del Arte implica llegar a una imagen *pura* de armonía. El Arte es la imagen y a la vez el medio para la evolución de la materia: un llegar al equilibrio entre la naturaleza y la no-naturaleza, dentro y fuera del hombre: "El Arte seguirá siendo la imagen y el medio hasta alcanzar relativamente ese equilibrio. Entonces habrá cumplido su trabajo y la armonía *se realizará en la exterioridad* (...). El dominar de lo trágico de la vida ha terminado".²¹ Entonces, en esa situación, el "Artista" y el "no artista" se identifican estrictamente en el hombre: la Arquitectura, la Escultura, la Pintura y las industrias artísticas se habrían convertido en *Arquitectura*, es decir, se fundirán en un tratamiento armónico conjunto del entorno; las Artes menos "materiales" —Música, Literatura, Arte Dramático, Danza— perderán la razón de existir como tales, realizándose en una *vida armónica* —armonía en el sentido de una actividad perfecta— en la que la belleza y utilidad serán sin más lo mismo.

El arte ha sido durante siglos, continúa Mondrian, el sucedáneo que reconcilia al ser humano con la vida exterior. A medida que lo natural dominante ha ido desapareciendo, la materia se va armonizando cada vez más con el individuo madurando poco a poco, en la máquina, los medios de transporte, etc.; para lle-

gar a una verdadera armonía hay que *completar* la exterioridad lo máximo posible: así se formará "un nuevo concepto de belleza, una nueva ética. El proceso es el de la purificación del "yo", el de la eliminación de lo sentimental del "yo", a lo largo del cual el Arte evoluciona "desde lo natural hasta lo abstracto". Mondrian ve en el Futurismo, el Cubismo y el Dadaísmo pasos sucesivos del camino que conduce hacia su Neo-Plasticismo, Arte purificado que muestra no un estilo sino "las *leyes generalmente válidas* en las que puede construirse la nueva realidad": "un ARTE totalmente DIFERENTE, una NUEVA PLASTICA", con cuyas primeras formulaciones en la revista *De Stijl*, fundada por Theo van Doesburg en 1917, y su realización en la pintura del propio Mondrian, en la escultura con las composiciones prismáticas de Vantongerloo, en la arquitectura de Oud y Rietveld, etc., "el gran comienzo se ha hecho".²² La pintura, que ha sabido evolucionar de lo natural a lo abstracto, a lo universal, lo matemático, lo absoluto, trascendiendo la forma natural de la apariencia hasta convertirse en línea y color, imagen de *sola relación*, la Nueva imagen, se aproxima decisivamente a la más pura realización de la verdad: al vivir "por la contemplación interior tanto como exterior" es capaz de crecer más rápidamente hacia lo abstracto, alcanzando ya en la imagen "lo que la nueva conciencia del tiempo en la vida exterior debe aún realizar".²³ Pero la Pintura y la Escultura están llamadas a formar un *conjunto* en la Arquitectura; "la Estética Neo-Plástica se ha originado en la pintura, pero, una vez hecha *concepto*, cuenta para todas las Artes": "Una búsqueda larga y detenida llevará al final a la Obra



Piet Mondrian, en una fotografía publicada en *De Stijl*.



Serie de los grados de abstracción de una naturaleza muerta, perteneciente al curso de dibujo analítico de Kandinsky en la Bauhaus.

de arte Neo-Plástica, culminada en la Arquitectura".²⁴ Se tratará de "obligar a los edificios a ser una manifestación pura de lo inmutable, de lo que sigue siendo idéntico para cada generación".²⁵

Mondrian, en todo caso, no deja de hacer hincapié en ningún momento en el alcance de su revolución: "la visión plástica pura debe edificar una nueva sociedad, del mismo modo que, en arte, ha edificado una Nueva Plástica. Será una sociedad fundada en la dualidad equivalente de lo material y de lo espiritual, una sociedad constituida por relaciones equilibradas".²⁶

Pues bien, es precisamente en el orden de las actitudes y las premisas generales donde, por encima de diferencias ideológicas y estilísticas quizá abismales, muchos de los movimientos de vanguardia insisten uniformemente en tres principios que pueden tenerse por comunes: la superación definitiva del lenguaje artístico tradicional; la creación de un nuevo código lingüístico autosuficiente frente a la realidad exterior, en el que se reducen las leyes y normas artísticas a exclusivante las surgidas de las mismas exigencias plásticas en un sentido estricto; y por fin, la declaración de una crisis radical en la propia concepción del arte y el artista, con la reclamación y la propuesta programática de un nuevo arte que transforma la cotidianidad y deja de ser, como hasta entonces en la historia, una práctica separada de ella desarrollada tan sólo en el marco de los círculos de especialistas.²⁷

Mondrian confía y trabaja en el advenimiento de un Nuevo Arte que entiende como parte, más aún, incluso como verdadero catalizador o detonante, de un proceso histórico de definitiva emanci-

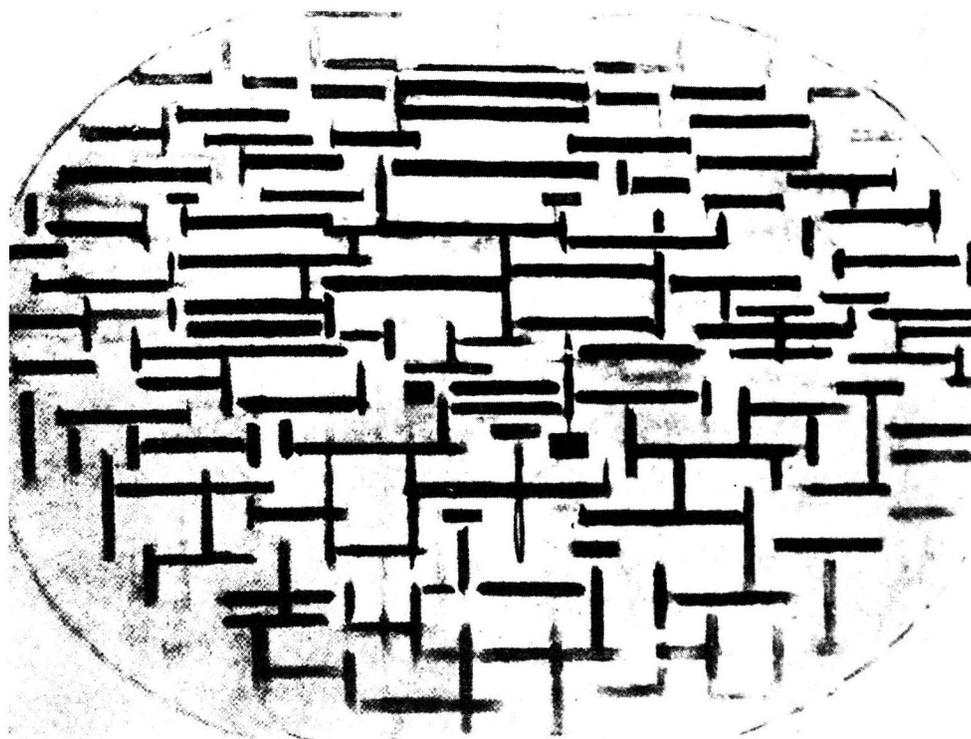
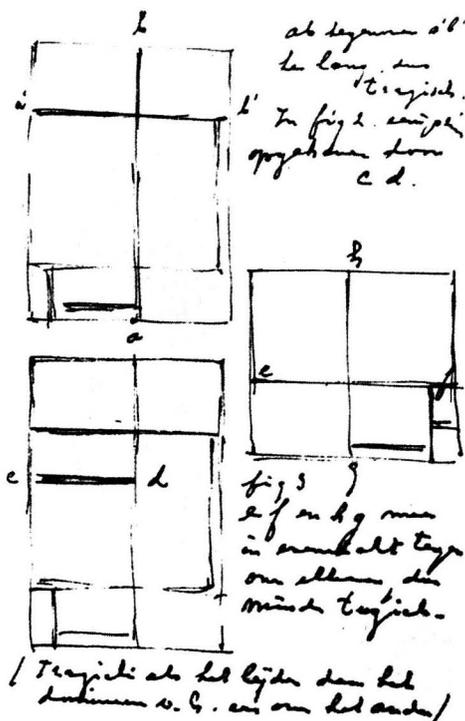
pación del hombre; como llamado por tanto a contribuir de forma decisiva al emerger de una Nueva Vida. Surgido por vía de ruptura, el Nuevo Arte se desarrollará en exacta consonancia —"producirá" esa consonancia— con las nuevas condiciones de la vida exterior, dominada por la producción y la reproducción mecanizadas. Pero tales planteamientos sobrepasan ampliamente los límites de lo que podría ser un mero posicionamiento subjetivo de carácter privado, para constituir una condensación bastante exacta de los rasgos definitorios de lo que ha venido a entenderse por vanguardia moderna en la historia del arte de ese siglo.

Basado en el desarrollo de las posibilidades abiertas con la superación de la representación tradicional, el Nuevo Arte se entiende, más que en los términos de solamente un estilo o abanico de estilos nuevo, como el inicio de un nuevo modo de entender el arte: como la conquista para el arte de un lugar y un papel cultural radicalmente enfrentados a los tradicionales.

La voluntad de un nuevo estilo que alienta las experimentaciones de la vanguardia no puede comprenderse sin esa conciencia de la necesidad de encarar una nueva función del arte por oposición a su estatuto convencional, articulada en clave de programa revolucionario y sentida agudamente en términos de urgencia histórica. La ruptura con el academicismo, emprendida como tarea

común, no es únicamente el rechazo de un estilo sino también, o mejor, sobre todo, el del marco de discusión y el mundillo de iniciados en el que la normativa académica estaba aún vigente, siquiera como puro referente de contraste. Los agitados años que median entre el primer cuadro expresionista y los diseños industriales de la Bauhaus asisten a una radicalizada búsqueda cuyo exclusivo punto de referencia casi siempre es, o quiere ser, el deseado nuevo orden social.

Por otra parte, la diferenciación de las tendencias y facciones y las frecuentes divergencias, y hasta enfrentamientos explícitos, entre sus mentores destacados, aparecen en el terreno de la determinación de las líneas de acción concretas a emprender o en las interpretaciones de su alcance y trascendencia, y no en la discusión de los grandes trazos del marco del cual se deduce su naturaleza y su necesidad, con el grado de coincidencia que hace posible, incluso a sus propios ojos, su catalogación común como vanguardias. Más aún, esos eventuales antagonismos de hecho se argumentan expresamente en referencia al gran esquema —"gran relato"— del estado de las cosas y programa de objetivos, la necesidad de un Nuevo Arte para una nueva época, que en esencia, tácitamente al menos, unos y otros comparten. A este respecto, la comparación de un Mondrian y un Kandinsky es suficientemente elocuente: la disparidad de los



Piet Mondrian, hoja de un libro de bocetos, 1924.

Piet Mondrian, "El mar, 1914.

procedimientos creativos no obsta en absoluto para advertir en sus planteamientos una serie de supuestos básicos fundamentalmente coincidentes.

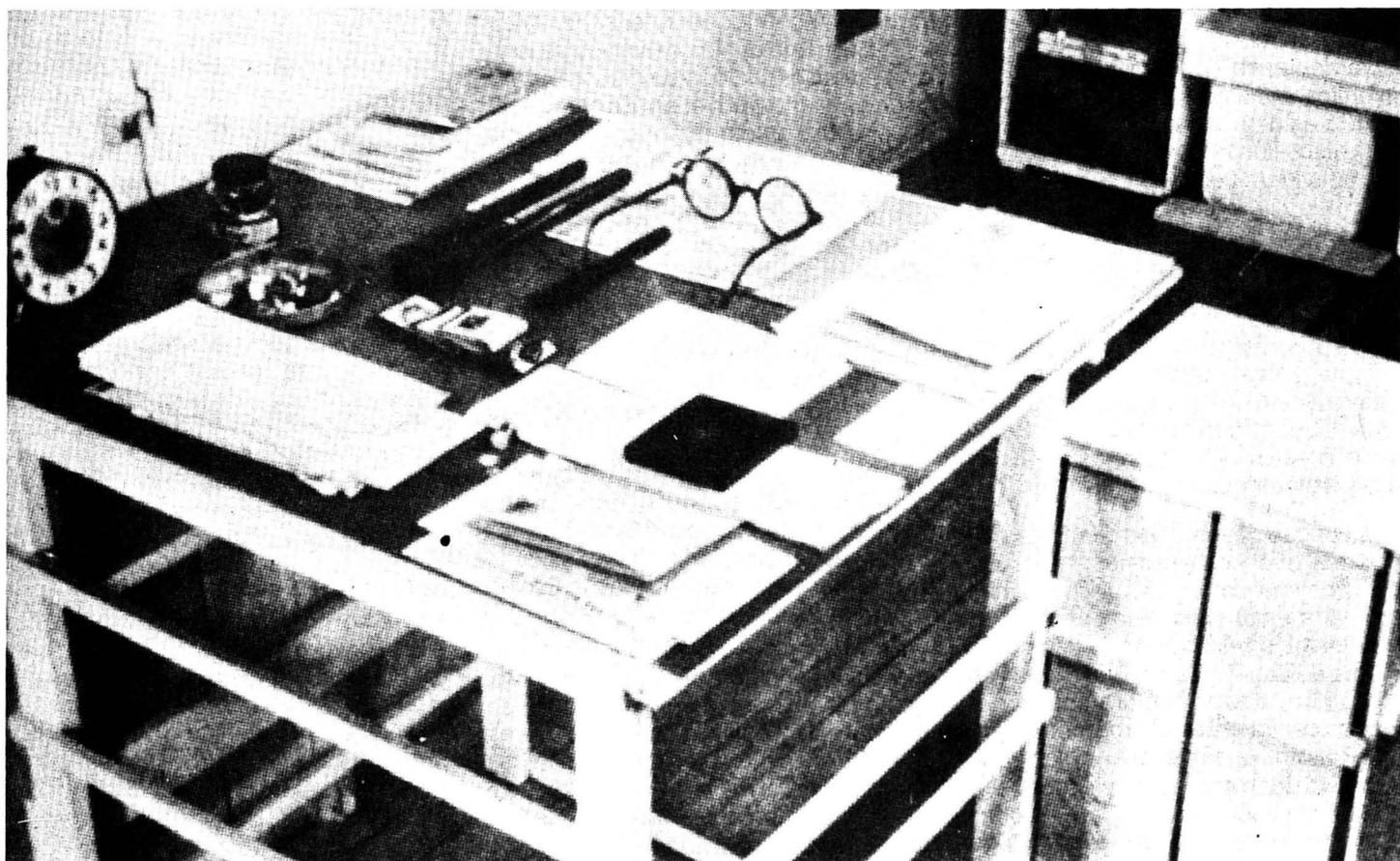
Por cierto que no es difícil explicarse a partir de ellos la progresiva puesta en primer plano de la arquitectura, como disciplina que dotaba a las experiencias pioneras de una dimensión tecnológica —por tanto, extraordinariamente vinculada a las vicisitudes de los medios y modos productivos—, una dimensión social y una dimensión política, y a la vez se prestaba a síntesis formales que permitían ver encarnado en ella, según traslucen los escritos de Bruno Taut, Theo van Doesburg, Hans Poelzig o Walter Gropius, como los del propio Mondrian, el ideal romántico de la *obra de arte total*.²⁸ Si las circunstancias productivas, socioeconómicas e ideológicas exigían una actualización metodológica de la arquitectura, urgida por los tensos imperativos pragmáticos de la encrucijada histórica, al mismo tiempo la vanguardia artística veía en esa actualización la ocasión y el reto del primer cumplimiento premonitorio y concreto —y hasta del cumplimiento supremo— del orden de un mundo nuevo.

La vinculación programática de la utopía cultural y social, o al menos de la evidencia y promesa del progreso, con las nuevas formas plásticas abstractas, común a Kandinsky, Mondrian, La Bauhaus, el suprematismo y a otros movimientos de ruptura afiliados por la historiografía al concepto de vanguardia, resume las actitudes de lo que hoy cabe

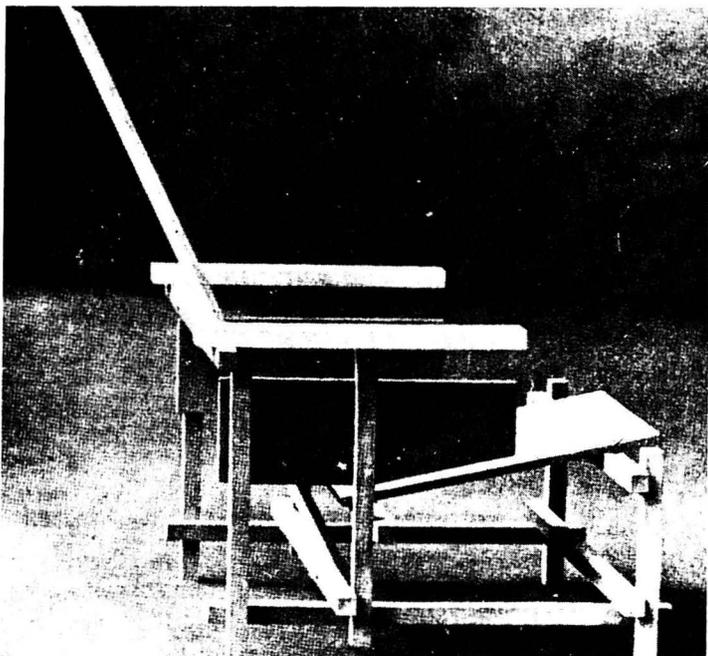
entender en el terreno del arte por *modernidad*, particularmente en la perspectiva que inaugura la contemporánea discusión en torno a los postmodernismos. Pero en fin, independientemente de un examen más detenido de la naturaleza de esas actitudes, que la brevedad forzada de estas páginas impide abordar aquí, lo cierto es que hoy por hoy, en esa misma discusión, parece prevalecer la tesis de que, considerados en su conjunto, los principios doctrinarios y estéticos e incluso las apuestas formales y estilísticas de las vanguardias artísticas y arquitectónicas constituyen, algo más de medio siglo después de su formulación, un pasado fundamentalmente superado.

Precisamente, el *post* se promulga, tanto como objeto de debate cuanto como a la vez el nombre de ese mismo debate, que es al menos el de la *pregunta* acerca de la *superación de la modernidad*, a partir de la constancia de que la producción académica e institucional de las artes y el diseño en todas sus formas, particularmente en los últimos decenios, no hace a la larga otra cosa que reactualizar y refundir lingüísticamente concepciones estilísticas pretéritas. Por una parte, suele observarse, las forjadas en la época dorada de las vanguardias modernas son explotadas masivamente fuera de contexto, es decir, desprovistas de su significado histórico original y separadas de sus iniciales contenidos transgresores y utópicos: Mondrian en los *maillots* de los ciclistas o en los pape-

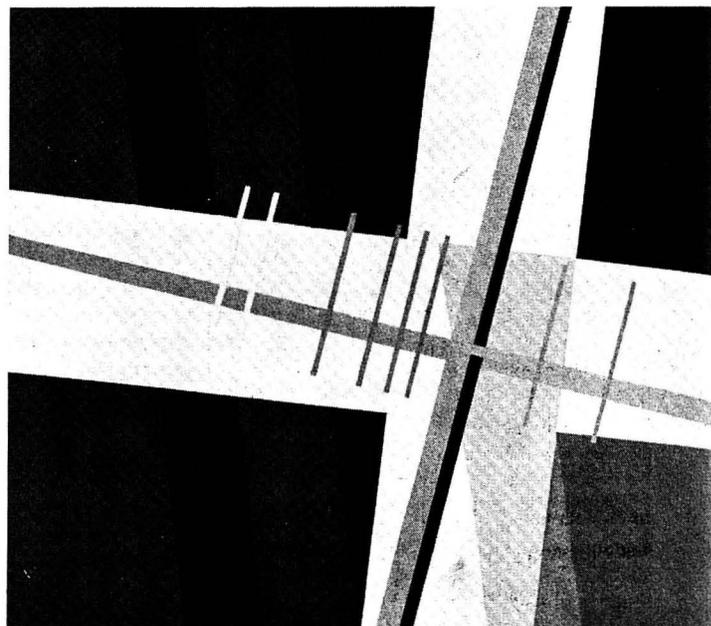
les de envoltorio de las tiendas de regalos; y también, la escasa personalidad y falta de fuerza que hace huecos, en pintura y escultura, literatura, danza o música, tantos experimentos autotitulados postmodernos. Por otra parte, una vez desarrolladas hasta el límite las conquistas plásticas del Movimiento Moderno,²⁹ una aguda nostalgia de los lenguajes históricos alienta en arquitectura toda clase de reinterpretaciones y reproducciones del código clasicista, y referencias formales a él, en claves desde programáticas y reivindicativas hasta irónicas o meramente festivas, en el marco de una discusión que incorpora con toda su envergadura temas que en la correspondiente a las artes no aplicadas o directamente utilitarias muchas veces sólo aparecen indirectamente incoados —utilidad y belleza, el progreso técnico, la cuestión social, la estructura económica y de la producción, identidad cultural, equilibrio ecológico, política urbanística, etc.—; se trata, en principio, de una directa consecuencia de la persuasión de la insuficiencia de los principios disciplinares instituidos por el Movimiento Moderno, y experimentados durante décadas con un optimismo que actualmente parece insostenible. Por fin, en parte en esta misma línea, la “vida exterior” de la que hablaba Mondrian se articula históricamente, en no poca medida, en torno a objetos y actitudes indetificados en los fenómenos del *kitsch* y de la moda, mediante la producción y reproducción industrial y a los dictados de los mecanismos del mercado.



Imágen del atelier de Mondrian en Nueva York, 1944.



G. Th. Rietveld. Silla roja y azul, 1917.



Laszlo Maholy-Nagy, "A m 3", 1923.

Sin duda son muy numerosos y extraordinariamente prolijos los aspectos que cabe contemplar en el juicio crítico del arte moderno y de su situación actual. Factores como la comercialización del arte, su sujeción a la acción de los medios de comunicación de masas, su dependencia de intereses económicos, las nuevas formas de mecenazgo cultural, etc., han decretado la pérdida de aquella pretendida dimensión autónoma en y desde la que las vanguardias proyectaron una intervención revolucionaria y una esperanza utópica de alcance global; y relativizan, si no anulan absolutamente, su condición de plataforma crítica. Máxime en un momento histórico presidido, en el terreno cultural, por la discusión generalizada acerca de su propia identidad, basada de manera explícita en la referencia a los tiempos modernos precisamente en la medida del programatismo que los caracteriza: cuando los conflictos y las preocupaciones del mundo contemporáneo revelan como al menos insuficiente e ingenua la fe, tanto en la matriz de progreso y emancipación de la racionalidad tecno-industrial, como también en la identificación con ella de las doctrinas estéticas de las vanguardias.

Es curioso observar las diferentes reacciones que hoy suscitan estas últimas. Por una parte, una desconfianza redoblada, en función de la denuncia de su utopismo en el terreno estético y de la quiebra de aquél más general al que éste estuvo vinculado de raíz, al amparo de la ingenua confianza en el progreso indefinido. Por otra, una puesta en valor renovada decididamente positiva de su significación histórica, fruto de visiones más serenas que las contemplan, una vez rescatadas del programatismo que se les habría unido involuntariamente, el

auténtico causante de innecesarias frustraciones ulteriores, el cual constituiría un elemento en cierto modo en sí extraño a ellas.

Estilísticamente, un gran eclecticismo parece ser el signo de la situación artística contemporánea. Una situación en la que la cartografía de estrategias estéticas se caracteriza específicamente por su pluralidad expresa. No es difícil comprender cómo se aplica idealmente en el terreno del arte actual, al menos en un primer momento, el principio de la condición postmoderna del saber, la diferencia.³⁰ Una opción estilística se legitima por su capacidad de disensión, por su originalidad o novedad. En este sentido, el arte contemporáneo continuaría funcionando según la misma dinámica de las vanguardias. Lo que ocurre es que, siquiera *grosso modo*, existe la sensación de que se han terminado las posibilidades de innovar, al menos dentro del marco convencional de las llamadas bellas artes que, paradójicamente, a pesar de algunas eventuales declaraciones radicales al respecto, las vanguardias no pudieron en la práctica dejar de mantener.

En efecto, más que de un agotamiento de los impulsos renovadores, tal vez se trata del de las *posibilidades reales* de renovar el panorama, al menos de la misma manera o en la misma medida en que lo hicieron ellas.

Es un hecho que la acción de las vanguardias, considerada en su conjunto, desarrolla absolutamente el abanico de las diferentes posibilidades expresivas en el marco de las disciplinas artísticas tradicionales, al menos en aquello que a sus líneas maestras o pautas generativas se refiere: no quiere esto decir que haya *agotado* todos los caminos, ni que los haya indicado en concreto de mane-

ra expresa, sino más bien que los ha *abierto* en sí definitivamente.

Es la ruptura con los moldes tradicionales considerados en conjunto lo que unifica la acción de las vanguardias y su respectiva propuesta particular lo que las diferencia, siendo ambos hechos, precisamente, los elementos específicos en que se cifra su misma condición de tales: los que dan razón de su identificación como vanguardias modernas, o si se prefiere, los rasgos típicos de ella derivados. En efecto, la aparición de las vanguardias significa en cuanto tal un rechazo y una búsqueda: el rechazo, expreso, explícito; la búsqueda, abierta en principio a todo lo que no es rechazado. En el caso de las vanguardias modernas en pintura, por ejemplo, se rechaza la representación tradicional, en un primer momento, y toda pintura representativa después, abriéndose el paso a una experimentación libre y abierta en el terreno de la abstracción; pero éste se define exactamente por diferencia del correspondiente a la representación que se pretende rebasar, de modo que ambos terrenos, los de esa representación y esa abstracción, sumados constituyen *todo* el abanico de las posibilidades de orientación básica de la pintura. En la acción de las vanguardias modernas lo rechazado y lo buscado son estrictamente complementarios, en el sentido de que no sólo donde termina lo uno comienza lo otro y viceversa, sino también y sobre todo de que su adición constituye *el total*, se identifica con la totalidad del campo. La acción de las vanguardias modernas, por tanto, puede entenderse como la denuncia de unos límites convencionalmente impuestos al arte, y su superación en términos de acceso a la totalidad del panorama de los caminos disponibles o de los aspectos desarro-

llados en él. Eso explica tanto la medida de la pluralidad intrínseca de las tendencias, como la razón de la agrupación que la historiografía ha hecho de ellas. A la vez, indirectamente, sugiere que lo decisivo a efectos disciplinares, y a la hora de encarar la situación contemporánea del arte, no es estudiarlas una a una separadamente, sino sobre todo, o mejor, *antes*, analizar el fenómeno en conjunto para intentar determinar sus claves.

La revolución de los lenguajes del arte, pues, entendida como acceso a la verdadera amplitud del campo estratégico de su ejercicio, es una operación básicamente concluida en las primeras décadas del siglo; lo cual resulta confirmado por el propio advenimiento de la crisis postmoderna —entendida la postmodernidad como exactamente, o como por lo menos, esa misma sensación de crisis—, que es también la de las actitudes de vanguardia, indisolublemente unida a la constatación o convicción de la imposibilidad actual de innovaciones “radicales”.

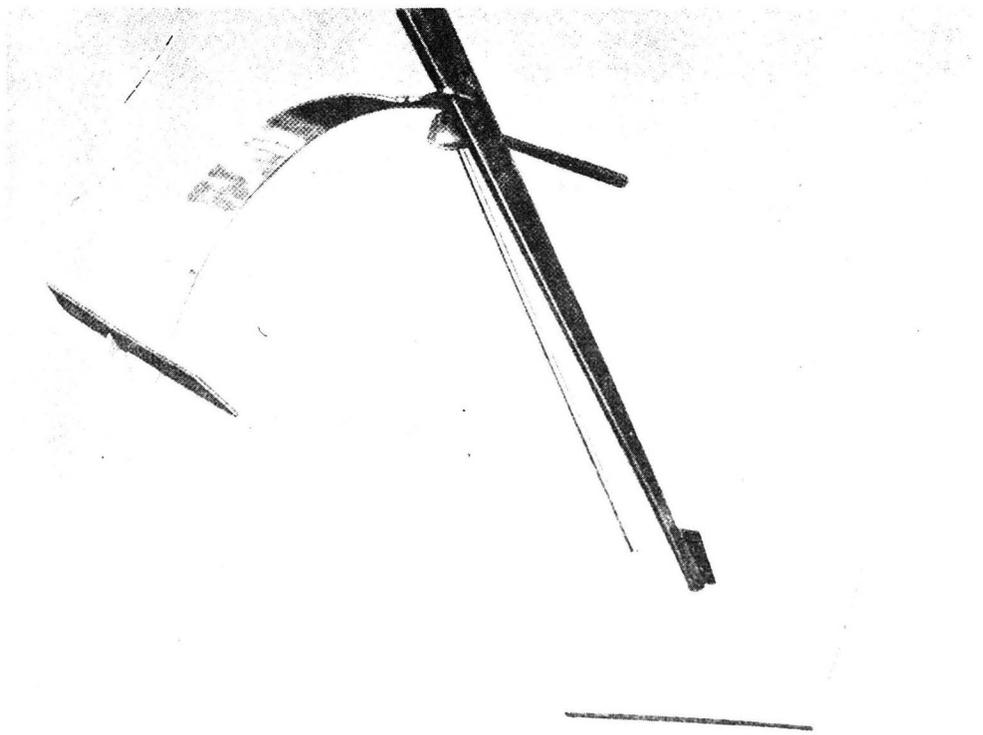
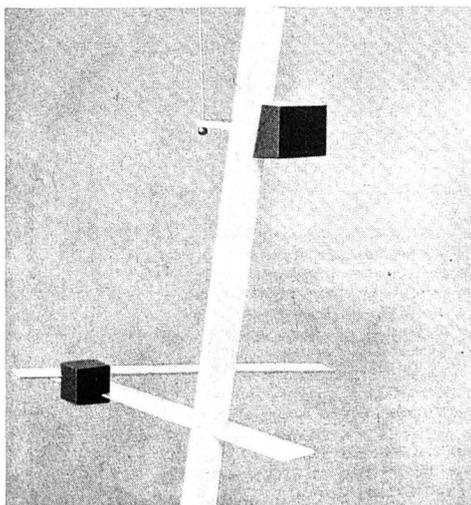
Reconocerlo permite advertir, por un lado, la clarividencia de los planteamientos de los promotores del cambio y sus intérpretes convencionales, conscientes de que su batalla iba mucho más allá de la defensa de un estilo particular o varios entendidos en términos tradicionales; y por otro, el momento de su decisivo paso en falso, en la proclividad a tener equívocamente sus propuestas particulares, experimentos sucesivos dentro del rápido proceso general de la explosión de los lenguajes, por las propiamente instauradoras de la preconizada nueva condición del arte, las idealmente adecuadas a ella; por tanto, como *propuestas absolutas*, y no como sólo un estadio, necesario si se quiere, del camino hacia lo que ulteriormente ha venido a ser, paradójicamente, el inevitable reconocimiento de su imposibilidad.

A juzgar por sus propias explicaciones, la apuesta de Mondrian por el neoplasticismo no es la apuesta por un esti-

lo, sino por un lenguaje más allá de los estilos: un lenguaje presuntamente objetivo y universal, catalizador del progreso hacia una emancipación global definitiva, en apariencia asegurado por la evolución histórica de la humanidad; el lenguaje total de un Nuevo Arte. Su posterior identificación en términos de mero canon figurativo, “uno más” entre otros tantos, exige un balance capaz de dar razón de lo que no puede dejar de verse como un destino paradójico: o bien el neoplasticismo no pudo de hecho superar los límites de su efectiva, inmediata al menos, condición de nuevo estilo, a pesar de la intención de Mondrian y sus correligionarios; o bien, si *no podía ser otra cosa* que un estilo, todo lo brillante y espectacular que se desee, el neoplasticismo fue sobrecargado argumentalmente (sin perjuicio del reconocimiento cabal del importante éxito en su investigación del más extremo elementarismo); o bien por fin, seguramente ambas cosas en una proporción indiscernible.

El carácter intrínsecamente problemático del movimiento y sus propuestas

posee un inmediato correlato, verdaderamente revelador, en sus conflictos terminológicos constantes. Es obligada costumbre en los traductores de los escritos de Mondrian o de otros textos neoplasticistas holandeses advertir de las dificultades para encontrar términos latinos adecuados para distinguir, sin menoscabo de su significado y matices, las expresiones holandesas *beelding* y *plastiek*. Fue Mondrian quien tradujo *nieuwe beelding*, en 1920, como *néo-plasticisme*, pasando a utilizar también *Neo-plasticisme* en su propio idioma en lugar de la expresión original,³¹ cosa que Theo van Doesburg no dejó de criticarle por los malentendidos que el hecho podía suscitar; lo que sin duda está en la base de las causas de la ruptura posterior de ambos a partir de 1924. En efecto, desde Mondrian *nieuwe beelding* se viene traduciendo por “neoplasticismo”; pero él mismo había señalado expresamente que “lo plástico —*plastiek*— fue eliminado de la forma”.³² no es una nueva plástica lo que se quiere proponer, sino la superación misma de la plástica, de cualquier plástica, y su sustitución



Estudios de equilibrio del curso preliminar de Laszlo Maholy-Nagy en la Bauhaus, realizados entre 1923 y 1924.

por *relaciones* —de línea y color en la pintura— como nueva determinación de la forma; lo plástico es al universo de los objetos lo que la imagen de la pura relación será al nuevo mundo. Esta es la razón por la que *Nieuwe Beelding* suele traducirse como “Nueva Imagen”.³³ Pero si es significativo el propio título del órgano de difusión que aglutinó los esfuerzos del grupo y fue su emblema, *De Stijl*, “El Estilo”, título que incluso lo identificó oficialmente, ha de concluirse que los equívocos no proceden de un nuevo error de cálculo táctico-estratégico, o del desliz fortuito de uno de sus más insignes exponentes. El propio Mondrian había argumentado muy desde el principio, en el segundo número de la revista, la idea de “la Nueva Imagen como Estilo”,³⁴ la “estética de lo universal concreto” que se promovía se fundaba sobre una rigurosa restricción de los medios, expresamente concretada en el uso exclusivo de colores primarios y ángulos y líneas rectas; la pretensión de superar el estilo no podía articularse sino mediante el estilo: absoluto pero también, al fin y al cabo, estilo.

La perspectiva histórica permite ver presos en las redes de su propia y particular innovación figurativa a aquellos que invocaban y creían avanzar un lenguaje universal para su arte; superados por el tiempo a los que proclamaban el comienzo de la edad definitiva; pacíficamente clasificados bajo idéntico título de *ismo* en los mismos museos dedicados a sus antecesores, esos que dieron por sobrepasados en conjunto para siempre, a quienes pretendían expresamente hacer saltar los límites de la configuración convencional de las tradicionales bellas artes; plácidamente incluidos en el catálogo de los estilos a quienes pensaban que operaban la revolución hacia una entera *re-definición* del arte.

El tema de la derivación de la dinámica de la modernidad hacia el estilo es algo que últimamente ha venido siendo puesto de manifiesto con un énfasis particular en el caso de la arquitectura, señalándose como puntos de referencia decisivos del proceso la exposición de

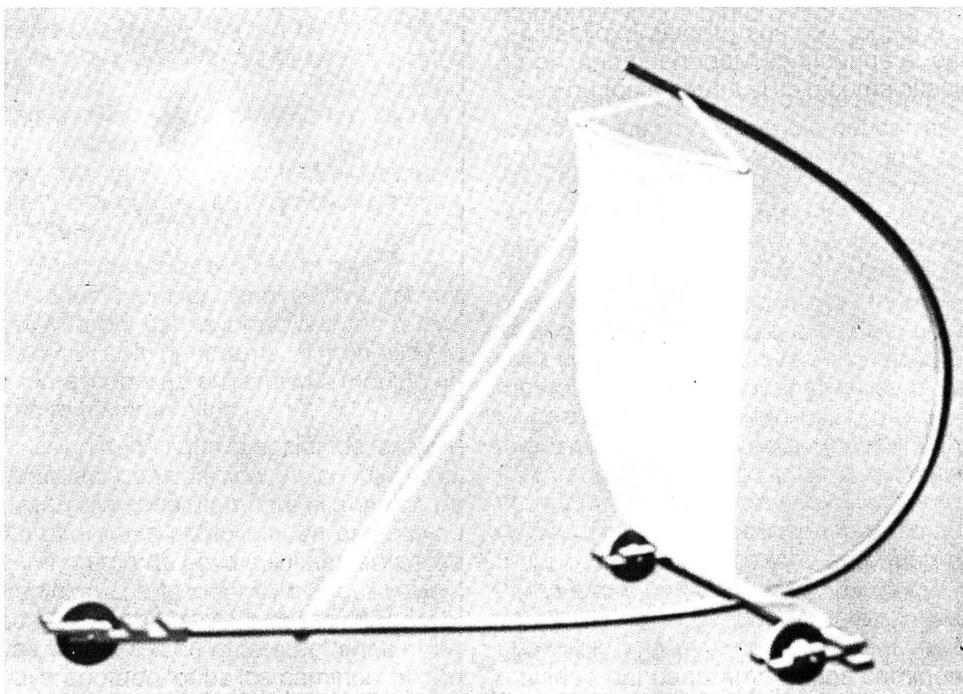
la Weisenhof Siedlung de 1927 y la del Museo de Arte Moderno de Nueva York, de 1932, organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson y significativamente titulada *The Internacional Style*; como impulsos evidentes, el programa corbusieriano de los cinco puntos para una nueva arquitectura, y la Carta de Atenas en el terreno del urbanismo; y como fondo de contraste paradójico, las abundantes declaraciones de intenciones antiestilísticas y antiformalistas de los manifiestos y programas iniciales.³⁵

Obviamente, el grado y el tono del utopismo de las vanguardias modernas y de sus representantes dista mucho de ser algo sencillamente uniforme. Con todo, baste la referencia a algunas de sus más claras expresiones, como fondo de contraste para el análisis de las actitudes más comunes frente a la actual evolución del arte.

De entrada, la extendida conciencia contemporánea del fin de las posibilidades de innovar sustancialmente en el ámbito de los lenguajes plásticos, supone la toma de consideración de la totalidad de las opciones expresivas experimentadas en la historia en su conjunto, incluidas las propuestas de las vanguardias modernas, en una unidad de visión sincrónica de alcance verdaderamente inédito. Más aún, de confirmarse que con ellas se abre definitivamente en *toda* su amplitud el abanico de los idiomas posibles de las artes, entonces hoy se tiene por primera vez acceso a la dimensión total del panorama. Una vez superada la sugestión exclusivista típicamente moderna, todos los estilos, estrategias compositivas y actitudes ante el trabajo artístico aparecen como simultáneamente *disponibles*. El carácter de la sensación de crisis que esta situación

puede suscitar precisa ser examinada a la luz de su cabal explicación.

No es difícil comprender la inherencia de un grado de éxito considerable en las valoraciones negativas de nuestra coyuntura histórica, en cuanto por naturaleza es lógico en sí prestar una atención particular a las profecías agoreras y a los juicios o advertencias alarmantes: primero, precisamente por su condición de tales; y en segundo término, por el progreso intensivo y extensivo en la toma de conciencia de la realidad y de la historia, por tanto, de la condición problemática del hombre y de su despliegue existencial a todos los niveles, con la constatación de la insuficiencia de planteamientos demasiado simples y la desconfianza creciente frente a propuestas globales optimistas: desconfianza que es máxima si el optimismo no se reserva únicamente a los programas de futuro sino que se aplica ya, en forma de valoraciones positivas, a una situación actual cuyos problemas y conflictos experimentan una presencia aguda en la conciencia general, mayor que nunca. El hecho de que su número y correlación haya aumentado incomparablemente, tanto por mera entropía cuanto por la complejización de la acción humana considerada globalmente, en función del incremento de los conocimientos y de las posibilidades de sus instrumentos técnicos, y el papel, en la cuestión, del avance de la información y el intercambio con el inopinado desarrollo de las comunicaciones, son aspectos del problema que no por familiares o evidentes han de dejar de considerarse con todo detenimiento en su verdadera dimensión; si bien, tanto por exigencias de espacio como porque nos alejaría del hilo del discurso, no es posible pretenderlo ahora.



Pero además, la prevención frente a visiones optimistas se refuerza decisivamente en el escarmiento histórico correlativo a la crisis del utopismo moderno y su programatismo reduccionista. Este justamente es el punto en el que es preciso un énfasis expreso: existe el peligro de que esa prevención sea meramente pendular y se cimente sobre una matriz exactamente igual de utópica, cualitativa y cuantitativamente, que la que soportaba los mecanismos argumentales de los manifiestos de las vanguardias modernas; de que se trate, como el reverso y el anverso de una misma moneda, de un pesimismo opuesto sólo dialécticamente al optimismo moderno;³⁶ de idéntica raíz, correlativo de una actitud intelectual que late y se mantiene íntegra en ambas sensaciones.

Esto es algo que cabe argumentar en una línea diferente, considerando lo que en la actitud de modernidad hay de intrínseco historicismo, y las posibilidades de que se reedite implícitamente, de manera paradójica, en las presuntas reacciones frente a ella aparecidas históricamente bajo la enseña de la postmodernidad.³⁷

El equívoco alcanza toda su complejidad; y su completa capacidad de seducción, cuando la postmodernidad se entiende como novedad histórica: sin duda porque no puede explicarse en otros términos, justo en la misma medida en que modernidad se vincula ya por sí a innovación.

Pero en fin, independientemente de ello, lo cierto es que la *postmodernidad*, a pesar de su habitual renuncia expresa a formularse en términos positivos, es tan susceptible de ello cuanto de hecho lo hace, a pesar de todo, explotando su "negatividad", como negación *explícita* de la modernidad. Es sintomático al respecto que la noción de *postmodernismo* le haya precedido históricamente. Pero también lo es, en relación con la naturaleza de éste, el que muy pronto se haya

difuminado su significación como etíqueta, pasando enseguida a hablarse, en términos más amplios y mucho más abstractamente, de *situación* postmoderna, *condición* postmoderna o, simplemente, postmodernidad.

Probablemente, es poco conocido más allá de esos ambientes que, ya desde los años 50 y 60, en la crítica literaria y en la arquitectura especialmente, se viene hablando de *post-modern* para nombrar algo así como una estética naciente.³⁸ Sólo en un momento posterior, en parte confirmando la impresión de que la estética podría comportarse una vez más como la zona más sensible, encontrándose en ella un primer reflejo inmediato de las vicisitudes de los procesos culturales, y en parte también acaso sugiriendo que de la postmodernidad pueda llegar a ser descrita como la coyuntura del predominio de una mentalidad construida sobre una visión estética de la existencia, el término parece haber superado los límites de sus marcos de pertinencia originales con inusitada rapidez: la misma con la que en aquéllos su utilización ha ido siendo objeto de crecientes recelos y sospechas, si no ya incluso preterida o puesta en entredicho definitivamente.

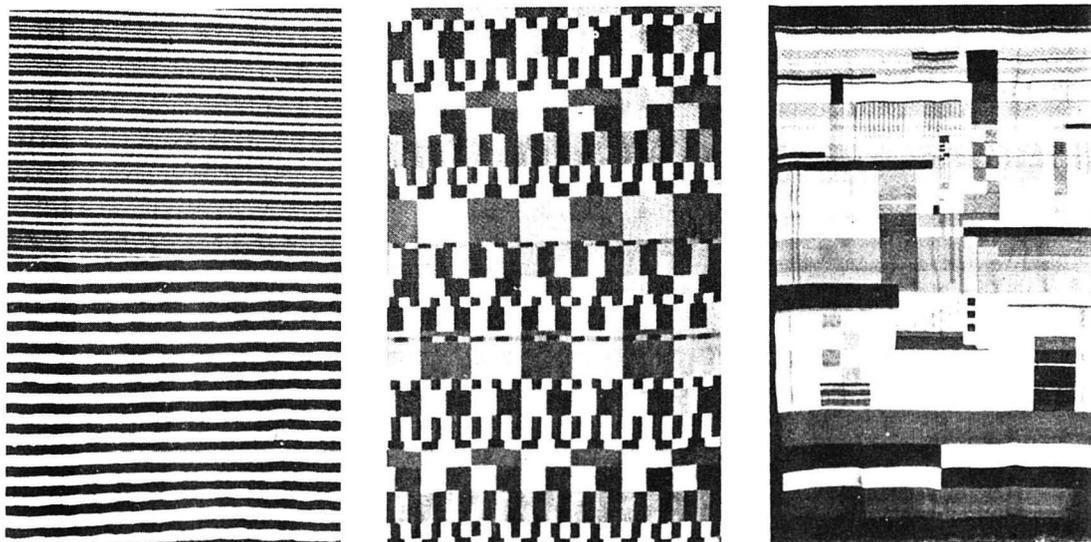
En efecto, si la palabra postmodernismo quería designar ciertas estrategias compositivas contemporáneas, relativamente diferenciales, el hecho de que éstas fueran irreductibles al concepto de *un estilo nuevo* o varios ha puesto en solfa a la larga la utilidad y legitimidad de tal denominación. Pero a la vez, su éxito inicial da cuenta suficiente de su oportunidad; y, más aún, el que no haya aparecido otra para sustituirla la confirma cabalmente. Lo que esto significa es que el arte contemporáneo desarrolla lenguajes diversos de los correspondientes a las vanguardias modernas, sin que puedan considerarse exponentes derivados de un mismo lenguaje común; y que esos lenguajes y la acción de explotar-

los sólo pueden definirse por referencia explícita a ellas.

No es difícil ver cómo eso sucede si se retiene la perspectiva de la dimensión global del panorama. Pero precisamente, si las vanguardias modernas han llevado a cabo, no la invención de un cierto número de estilos nuevos, sino la definitiva apertura de los caminos de expresión, ¿cómo puede hablarse luego todavía de un arte diferente, de caminos *nuevos*, algo necesariamente implícito en el post? Pues bien, solamente en un sentido: solamente en la medida en que esa apertura no llegó a ser definitiva de hecho, quedándose en promesa, en realidad meramente potencial, exactamente en tanto en cuanto su desarrollo se vio truncado en tantos casos por el imperio del estilo; por la dificultad de trascender, atenazados sus mismos creadores por la fuerza de su impacto, los límites de los nuevos lenguajes expresivos.

En cuanto postmoderno, el arte contemporáneo aparece como nuevo y se distingue del moderno. Si únicamente repitiera sus lenguajes no se explicaría la aparición del término precisamente en el mundo artístico. Ahora bien, si el arte moderno o la acción de las vanguardias históricas constituye propiamente la apertura a los lenguajes nuevos, y además a *todos* los posibles, entonces el arte postmoderno se explica solamente como la superación de la barrera de los estilos en la que esa apertura se detuvo momentánea o provisionalmente, en buena parte en función de su carácter abusivamente programático.

Hay una primera línea en los desarrollos del arte contemporáneo que se ha venido a llamar *tardomoderna*, en cuanto opera nuevos desarrollos de los mismos lenguajes codificados por acción de las vanguardias modernas, o explota abstractamente las posibilidades expresivas del recurso a las nuevas tecnologías de modo similar a como ellas lo hi-



Trabajos textiles realizados en la Bauhaus entre 1921 y 1924.

cieron, es decir, en el marco de una plástica sistemática y estilísticamente "contenida". La popularización de la palabra, aplicada a alguna de la arquitectura actual, donde su significado es muy gráfico, se debe sobre todo a Charles Jencks, para quien "la Arquitectura Tardomoderna tiene un *código simple*, y toma sus ideas y formas del Movimiento Moderno, hasta el extremo de exagerar la estructura y la imagen tecnológica del edificio en su afán de ofrecer placer estético".³⁹ Entonces, la especificación de un arte tardomoderno definido en esas condiciones sería la definitiva reducción del programatismo utópico de las vanguardias en el uso de sus mismos procedimientos expresivos, acaso incorporando innovaciones técnicas u operativas ulteriores.

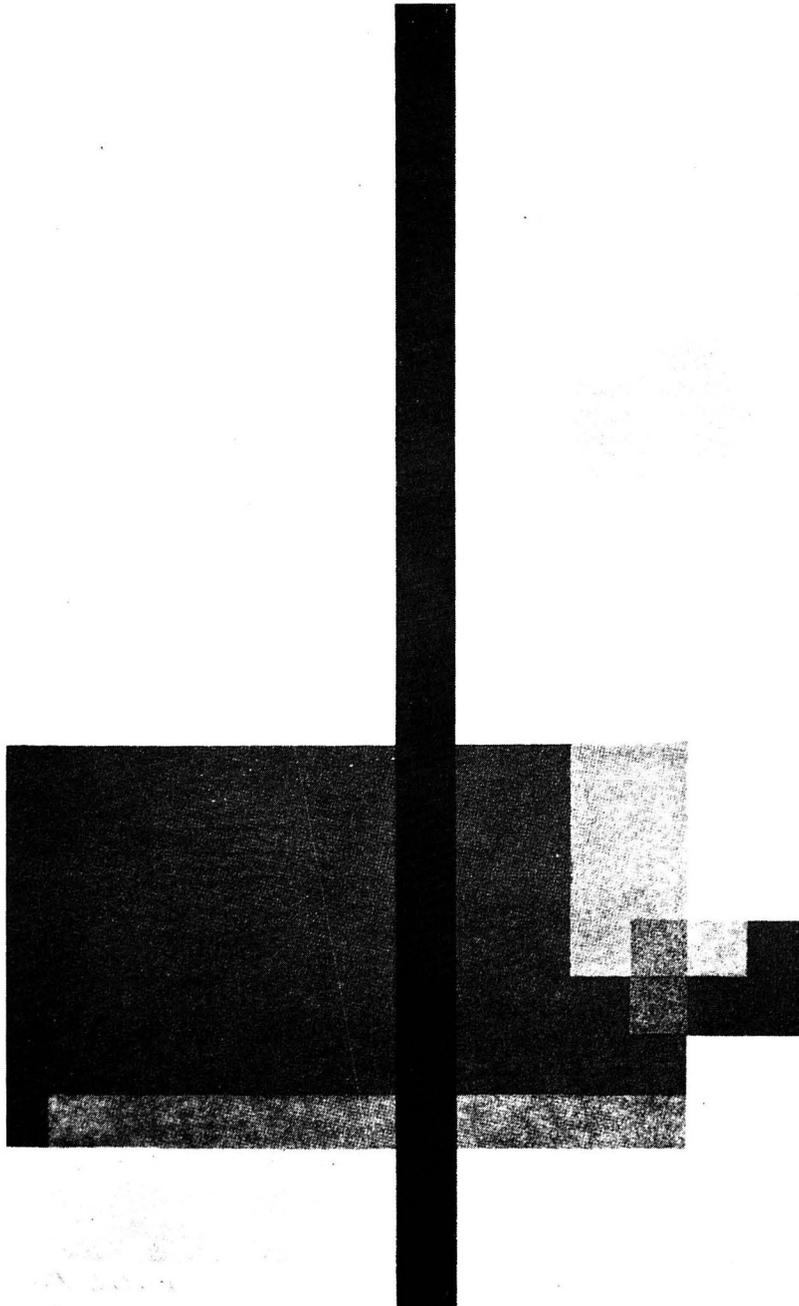
Con todo, puede que la auténtica y mayor innovación del arte actual esté en

la superación *también lingüística* de la *ti-ranía* del estilo, lo que conduce a asociar la idea de postmodernismo a la aceptación de un *nuevo eclecticismo*; el cual por ejemplo, en el terreno de la edificación, donde el uso del vocablo se ha prodigado especialmente, supone la utilización de "un *doble código*, la mitad de él moderno y la otra mitad de índole diferente (casi siempre de edificación tradicional), y ello por su aspiración a comunicarse tanto con el público como con una minoría interesada",⁴⁰ o también, se anuncia como opción que "permite la reutilización directa o alusiva de cualquier arquitectura del pasado, justificada por un contextualismo histórico local y por una capacidad de comunicación tanto a niveles cultos como populares".⁴¹

Por cierto que si se trata de un eclecticismo que opera con la totalidad de los

materiales actualmente disponibles, por tanto obviamente también con los modernos, lo hará con la totalidad de los realmente posibles en términos absolutos; es decir, si bien su desarrollo no puede dejar de ser ilimitado, constituye en cuanto a los criterios y pautas de procedimiento un verdadero punto de llegada histórico.

El *collage*, que como técnica constituye un invento moderno, experimenta insopechados desarrollos en todas las artes, facilitando la interacción de los lenguajes y la mezcla de estilos, algo acaso *verdaderamente* nuevo: un nuevo lenguaje mixto, que en efecto sienta las bases de un eclecticismo en sí definitivo; pero también, y por encima de él, el *pluralismo* lingüístico resultado de la superación de los exclusivismos rígidos modernos.



Laszlo Maholy-Nagy, hoja 6 de la "Carpeta de los maestros" de la Bauhaus, 1923.

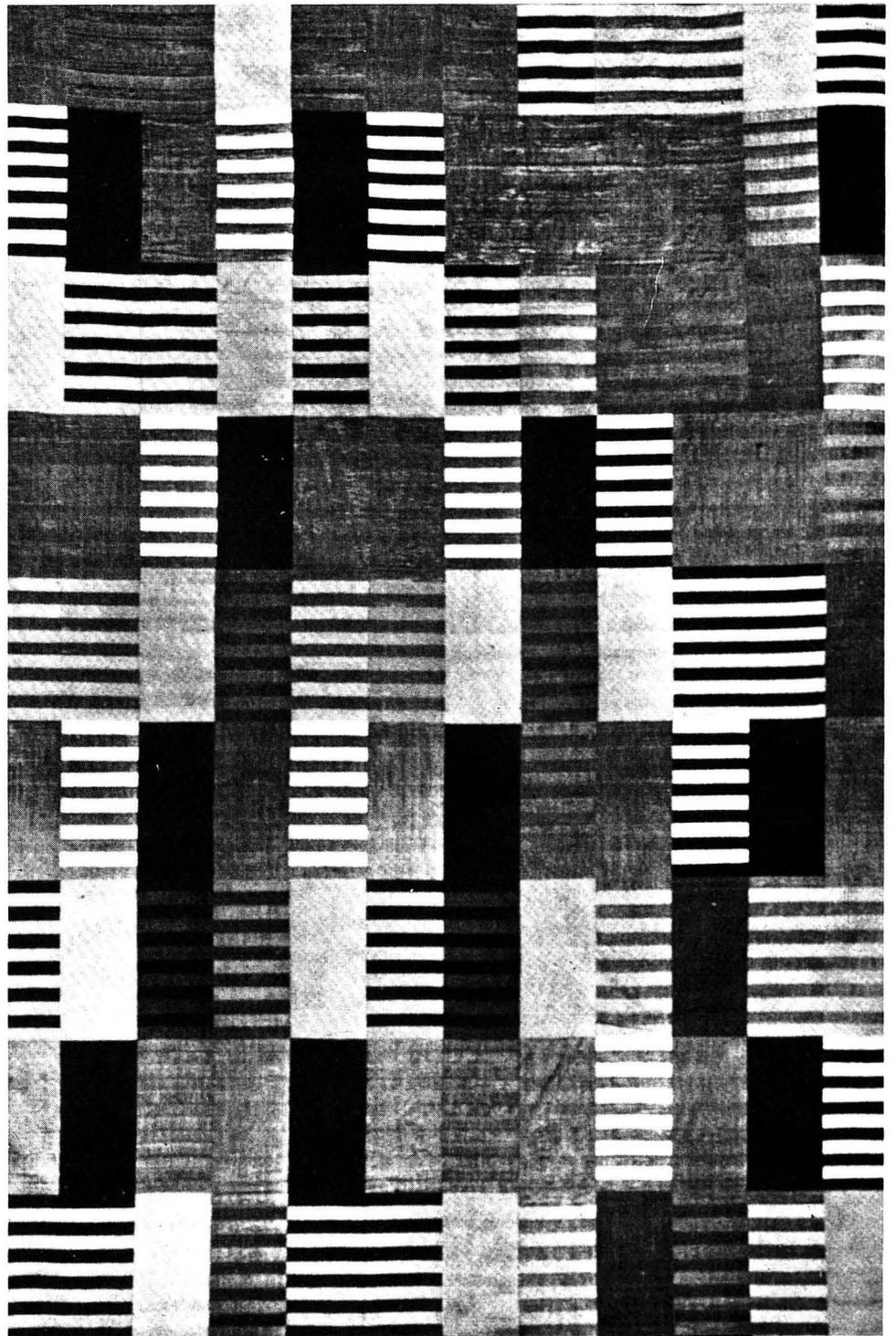
La figuración tradicional, el abstracismo moderno, o tardomoderno, el nuevo eclecticismo, serán vistos como alternativas accesibles y legítimas en sí en grado idéntico, que desarrollan aspectos complementarios de esa compleja estructura que es el arte, el cual así adquiere sus más amplias dimensiones. En tal sentido, estaríamos en la edad del general convencimiento de algo que, por ejemplo, ya arguyera Gombrich, en relación con argumentos como precisamente los de Mondrian o Kandinsky, hace más de 30 años: lo que aporta el tema a la pintura no es tanto un "interés extraño" cuanto otra dimensión de su específico ejercicio como arte.⁴²

En cualquier caso, parece que el significado de la postmodernidad en el terreno del arte no puede reducirse a una mera nostalgia del pasado, aunque ésta aparezca alentando diferentes revivals. Como ha señalado Gilles Lipovetsky, el postmodernismo se rebela contra la "unidimensionalidad" del arte moderno: "... no se tiene por objeto ni la destrucción de las formas modernas ni el resurgimiento del pasado, sino la coexistencia pacífica de estilos, el descrispamiento de la oposición tradición-modernidad, el fin de la antinomia local-internacional, la desestabilización de los compromisos rígidos por la figuración o la abstracción, en resumen el relajamiento del espacio artístico".⁴³ Lipovetsky entiende y sitúa el fenómeno en el marco de un general proceso histórico de personalización; como algo que obedece al mismo destino de la sociedad abierta, postrevolucionaria, cuyo objetivo es aumentar sin cesar las posibilidades individuales de elección y de combinaciones, en el sentido de la idea de Jencks según la cual "el eclecticismo

es la tendencia natural de una cultura libre en sus elecciones".⁴⁴ Independientemente de que ésta pueda parecer, en efecto, una respuesta demasiado rápida, lo que es claro es que tampoco cabe despacharlo sin más atribuyéndolo a una mera forma de "nihilismo pasivo" eventualmente pujante, o a la eterna estrategia del capital ávido de masivas y rápidas comercializaciones, sin dete-

nerse a analizar el completo marco histórico que constituye su condición de posibilidad real, haciéndolas correlativas de significativas transformaciones simultáneas en el terreno de las actitudes culturales, de la llamada "conciencia histórica" o, en general, de las mentalidades.

Por otra parte, la apertura a la globali-



Josef Albers, "Pintura sobre vidrio para una pared de 28/8", 1928.

dad del campo de ejercicio y del orden de los significados de las artes, resultado de la superación de los reduccionismos modernos, supone la aceptación del pluralismo, pero también un distanciamiento del autor respecto de su obra, bien lejano del compromiso programático de las vanguardias. El artista ya se adscribe eventualmente a determinada opción por razones de exclusiva afinidad estética, eligiendo libremente entre las que se le ofrecen, todas las posibles, sin condicionamientos basados en argumentaciones externas determinantes, y sin sentirse definitivamente atado a ella, a un estilo, preso para siempre entre sus límites.

Ahora bien, seguramente el tema más urgente al que se enfrenta la postmodernidad en el terreno artístico sea el del carácter problemático del juicio crítico. Sin duda arranca de ahí el radical escepticismo, tocado de ribetes pesimistas, aunque sea implícitos, que domina actualmente el panorama estético: ¿qué decir o qué hacer en el mundo del arte cuando todo es posible e igualmente válido, si cualquier opción es tan legítima como la opuesta y además se ejercita sin compromiso de ninguna clase? El problema lo es, y es radical, en la medida de la efectividad de una previa sustitución del criterio de calidad por el de opción. Pero esa sustitución es una operación típicamente moderna; como ha afirmado Helio Piñón para la arquitectura,

“el criterio vanguardista es ajeno al de calidad: la pertinencia doctrinal o teórica de una arquitectura sistemática es irreductible al juicio estético”.⁴⁵ el programatismo de la vanguardia moderna se extralimita exactamente en tanto en cuanto se define como tal, sustituyendo el juicio de calidad por la defensa de la opción; cerrándole el camino con la formulación de una propuesta que pretende de manera implícita resultar inmediatamente de él. La misma pluralidad de las vanguardias atestigua lo gratuito y peligroso de la elipsis, por la unilateralidad forzosa con que habla cada una de ellas: tal como históricamente se realiza, en la medida del programatismo que incluya, propondrá soluciones que se codificarán en términos de estilo, pero además lo hará dando necesariamente por idealmente resuelto en ellas, y en función de lo efectivo de esa codificación, también definitivamente, el juicio de calidad estética.

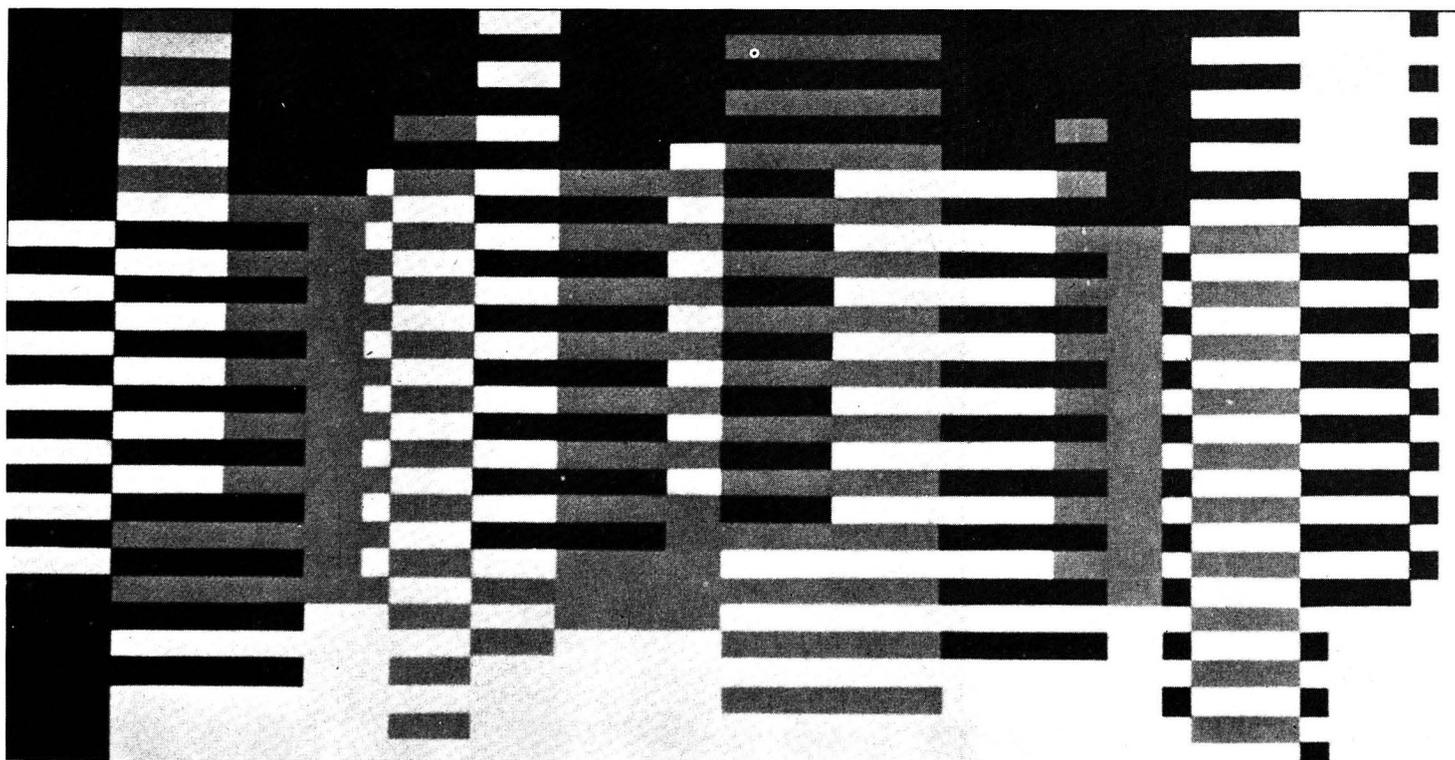
El enmudecimiento de la crítica, o su conversión en mero juego literario, en la línea de la condición postmoderna del saber y del pensar que ha analizado Lyotard,⁴⁶ será forzoso sólo en la medida de la vigencia en ella de los mismos resortes argumentales, de la misma matriz intelectual, causantes del reduccionismo implícito en el programatismo utópico moderno.

En caso contrario, superados éstos, el arte podrá por fin ser visto y conside-

rado, además de en tantas otras perspectivas, *también* exclusivamente como arte; sujeto a un juicio de calidad desplegado en el plano propiamente estético, con independencia de tendencias, contaminaciones ideológicas o implicaciones coyunturales, y sin que eso suponga obviarlas o rechazarlas en medida alguna. En fin, será posible distinguir los planos definitivamente.

Desde luego, ese juicio de calidad *solamente estético* es mucho más complejo en sí que una valoración basada en, o ayudada por, argumentos exteriores de otro orden. Habrá de desarrollarse por referencia al marco de los estilos y a la existencia siempre en ellos de unas leyes, o aún a la posibilidad de extraer de su conjunto ciertas pautas generales que la experiencia histórica, a pesar de concienzudos esfuerzos, como los del purovisibilismo de Wölfflin o Fiedler⁴⁷ y la psicología de la percepción —por ejemplo, en Rudolf Arnheim⁴⁸—, ha demostrado difícilmente racionalizables; cuando no, por esa misma razón, por lo complicado y a menudo ininteligible de sus resultados, escasamente prácticos y por lo tanto, de hecho, poco útiles.

Por último, cabe observar la extrema coherencia del orden de los destinos postmodernos de las artes con la acción atribuible a su industrialización, el progreso de la comunicación y los efectos de la producción y la reproducción me-



Anni Albes, tapiz, 1927.

canizadas, ya entrevista en los tiempos de Kandinsky o Mondrian, aunque con la polarización debida a la sugestión estilística que padecieron. La progresiva equiparación de las opciones de lenguaje artístico, con la pérdida correlativa de su condición de plataforma crítica y reivindicativa, pueden ser analizadas en el plano de los resultados del proceso.

Como contrapartida, la mercantilización del arte puede llevar a que primen, cuando menos provisionalmente, los a menudo arbitrarios y autoalimentados criterios del mercado sobre su auténtico valor en términos de calidad estética. Pero en realidad, puede objetarse, sobre todo habida cuenta de la imposibilidad de una alternativa real en términos globales, precisamente comprobada con el final de la propia aventura de las vanguardias,⁴⁹ "lo malo" de ello no es tanto que pueda suceder y suceda de hecho, sino ignorarlo y llamarse a engaño, como ellas lo hicieron, pretendiendo lo contrario ingenuamente.⁵⁰

Por lo demás, las bellas artes se diferencian y enumeran, en líneas generales, por algo más que una meramente fortuita o arbitraria convención, en tanto en cuanto poseen una correlación estrecha con las facultades y actividades cognoscitivas del hombre.⁵¹ Otra cosa es que sus límites y sus fronteras resulten difíciles de definir y los formatos sean sólo relativamente estables.

En todo caso, la idea de la *obra de arte total*, según comparece paradigmáticamente en el pensamiento de Piet Mondrian, no deja de ser una culminación romántica y el corolario específico de la utopía desarrollada en claves artísticas. Entender el modo según el cual puede esperarse que se realice en alguna medida, y desde luego en una línea diferente, va probablemente de la mano de un trascender la perspectiva que contempla el objeto artístico *sólo una vez producido* —sintomáticamente privilegiada por la vanguardia moderna, justo en la medida, otra vez, de su programatismo estilístico—, para atender a los *modos del hacer* y al producir mismo, sus condiciones y por lo tanto sus límites. La superación de las sugestiónes modernas que asignan un papel controlador al estilo, alumbrando por tanto utopías de signo necesariamente totalitario, con la ampliación del horizonte y la ponderación hermenéutica que puede significar y ofrecer la postmodernidad, no significan el rechazo de la obra de arte total como objetivo y meta última; al contrario, advierten no sólo de la consabida imposibilidad de alcanzarla completamente, sino también, y sobre todo, de lo erróneo y extremadamente peligroso de la pretensión de llevarla a efecto bajo premisas estilísticas, una vez imaginada con exhaustividad previamente a ese hacer, es decir, en el plano de discurso teórico; y al hacerlo, fundamentan la confianza en las posibilidades de los mecanismos

de ajuste y corrección homeostática de ese mismo hacer, si se ejerce *libremente*, en condiciones reveladoramente próximas a las establecidas en la *filosofía práctica* de los autores clásicos, objeto de nueva atención y, rehabilitación en la actualidad —particularmente en el marco de la corriente u orientación hermenéutica en la filosofía contemporánea—, en bastantes aspectos importantes.⁵²

Quizá el esteticismo presuntamente decadente que se atribuye a la postmodernidad, como una de sus señas de identidad más típicas, sugiera que caminamos precisamente en esa dirección, o confirma la persuasión de la necesidad de hacerlo.

NOTAS

1. Cfr. E. SUBIRATS, "La re-definición del arte", *Arquitectura*, 269, 1988.
2. *Ibidem*, pp. 100-101.
3. *Ibidem*, p. 107.
4. *Ibidem*.
5. Cfr. H. VAN DE VELDE, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, ed. Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1902.
6. Cfr. W. WÖRRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper Verlag, Munich 1908.
7. Cfr. W. KANDINSKY, *Rückblicke*, Sturm Verlag, Berlin 1913.
8. W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, R. Piper & Co., Munich 1912; *De lo espiritual en el arte*, Barral-Labor, Barcelona, 1983, p. 21.
9. *Ibidem*, pp. 24-25.
10. *Ibidem*, p. 25.
11. *Ibidem*, p. 40.
12. Cfr. *Punkt und Linie zu Fläche*, Bauhaus-Buch 9, Verlag Langen, Munich 1925.
13. Cfr. *Der Sturm*, IV, 178-179, 1914, p. 98.
14. *De lo espiritual en el arte*, cit., p. 122.
15. Cfr. *Rückblicke*, cit.
16. Cfr. W. KANDINSKY, "L'Art concret", *XXe. Siècle*, 1, 1938.
17. Cfr. A. GONZALEZ, F. CALVO, S. MARCHAN, *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Turner, Madrid 1979, pp. 8-9.
18. Cfr. "De realiseering van het Neo-plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur (Architectuur begrepen als onze geheele [niet natuurlijike] ongeving)", *De Stijl*, 3 y 5, V, 1922; "La realización del neo-plasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (La arquitectura entendida como todo nuestro entorno (no natural)", en P. MONDRIAN, *La nueva imagen en la pintura*, ed. C.O. de Aparejadores de Murcia, 1983.
19. Cfr. "De realiseering...", I, *De Stijl*, 3, V, 1922, p. 41.

20. *Ibidem*, p. 126.
21. *Ibidem*, p. 127.
22. Cfr. *Ibidem*, pp. 127-132.
23. *Ibidem*, p. 90; Cfr. "De Nieuwe Beelding in de schilderkunst", *De Stijl*, 1-12, 1917-18.
24. Cfr. "De realiseering...", cit., II; *La nueva imagen de la pintura*, cit. pp. 132-138.
25. P. MONDRIAN, *Realidad natural y realidad abstracta*, diálogo publicado en trece entregas en la revista *De Stijl* entre 1919 y 1920, Barral, Barcelona 1973, p. 68.
26. *Ibidem*, p. 49.
27. Cfr. A. GONZALEZ, F. CALVO, S. MARCHAN, *op. cit.* p. 9.
28. Cfr. U. CONRADS, ed., *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona 1973. *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt-Berlin 1964.
29. Cfr. por ejemplo, AA.VV. *Five Architects*, Barcelona 1979.
30. Cfr. J.F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Eds. de Minuit, Paris 1979.
31. Cfr. "De realiseering...", cit.
32. Cfr. P. MONDRIAN, "Het bepaalde en het onbepaalde", *De Stijl*, 2, II, 1948; en *La Nueva Imagen de la Pintura*, cit., p. 120.
33. Cfr. *La Nueva Imagen de la Pintura*, cit., p. 14. "Sobre la traducción".
34. Cfr. P. MONDRIAN, "De Nieuwe Beelding als Stijl". *De Stijl*, 1917.
35. Cfr. Por ejemplo, M.T. MUÑOZ, "A los Cincuenta Años del Estilo Internacional", *Arquitectura*, 237, 1982.
36. Cfr., sobre el carácter dialéctico de la modernidad traducida en términos de actitud intelectual, R. ALVIRA, "Dialéctica de la modernidad", *Anuario Filosófico*, XIX/2, Pamplona, 1986; y también, sobre la paradójica presencia de la postmodernidad como promesa, en términos de posibilidad histórica de continuación de su discurso, en la misma modernidad, J.F. LYOTARD, "Reescribir la modernidad", *Revista de Occidente*, 66, 1986.
37. Cfr. mi artículo, "¿Qué postmodernidad?", *Nuestro Tiempo*, 406, 1988; y también "Postmodernidad y futuro", *Nuestro Tiempo*, 408, 1988.
38. Puede encontrarse una breve reseña del itinerario histórico del término en Ch. JENCKS, "¿Qué es el postmodernismo?", *Los Cuadernos del Norte*, 43, 1987.
39. Ch. JENCKS, *Arquitectura Tardomoderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 30.
40. *Ibidem*.
41. J.A. CORTES, "Algunas consideraciones terminológicas en torno a la modernidad", *Revista de Occidente*, 42, 1984, p. 139.
42. Cfr. E.H. GOMBRICH, "La moda del arte abstracto", en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona 1968.
43. Cfr. G. LIPOVETSKY, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona 1986, p. 122.
44. Ch. JENCKS, *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1980, pp. 127 ss.
45. H. PIÑON, *Arquitectura de las neovanguardias*, G. Gili, Barcelona 1984, p. 20.
46. Cfr. J.F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, cit.
47. Cfr. H. WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid 1970; K. FIEDLER, *De la esencia del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires 1968; etc.
48. Cfr. R. ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid 1979; *La forma visual en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1970, etc.
49. Cfr. B. GROYS, "La estética en la Empresa: diferentes modelos", *Servicio de Documentación del Seminario Permanente Empresa y Humanismo*, 6, Pamplona 1988.
50. Cfr. mi artículo "La cultura y el mercado", *Nuestro Tiempo*, 411, 1988.
51. Cfr. A. LLANO, "Guía aristotélica para empresarios perplejos", *Servicio de Documentación del Seminario Permanente Empresa y Humanismo*, 5, Pamplona 1988.
52. Cfr. M. RIELDEL, ed., *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, Rombach Verlag, Friburgo 1972.