

Arte del siglo XX

Joan Campàs Montaner
Anna González Rueda

PID_00156750



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-Compartir igual (BY-SA) v.3.0 España de Creative Commons. Se puede modificar la obra, reproducirla, distribuirla o comunicarla públicamente siempre que se cite el autor y la fuente (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), y siempre que la obra derivada quede sujeta a la misma licencia que el material original. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/legalcode.ca>

Índice

Introducción	5
1. El término <i>moderno</i>	7
2. El momento del modernismo	8
3. La modernidad como proyecto histórico	11
3.1. Fordismo y sociedad industrial	12
4. La modernidad como progreso y racionalidad	15
5. Características de la modernidad	17
6. Modernismo y sujeto moderno	19
7. La condición moderna	22
7.1. El proyecto de la Ilustración	23
7.2. Contradicciones en el pensamiento ilustrado	25
7.3. Críticas al proyecto de la modernidad	26
8. Historia del modernismo cultural	29
8.1. Un intento de periodización	32
9. Hacia la posmodernidad	39
Bibliografía	43

Introducción

Dado que el término y la idea de «posmoderno» suponen la familiaridad con lo «moderno», con el fin de entender y debatir sobre la posmodernidad deberemos partir de una reflexión sobre qué entendemos por modernidad y modernismo.

1. El término *moderno*

El término *moderno* proviene de la palabra latina *modernus*, del siglo v, utilizada para distinguir un presente oficial cristiano de un pasado romano pagano. Después, el término se utilizó para situar el presente en relación con el pasado de la Antigüedad. *Moderno* empieza a aparecer como término más o menos sinónimo de *hoy* a finales del siglo xvi, y se utiliza para señalar el período que se distingue de las épocas Medieval y Antigua. En el siglo xviii, con la aparición de la Ilustración francesa, aparece una nueva concepción de la modernidad: como un período distintivo y superior en la historia de la modernidad. Se mantenía que, respecto a la razón, la religión y la apreciación estética, los «modernos» estaban más avanzados, eran más refinados y poseían verdades más profundas que los antiguos. Jane Austen (1775-1817) pudo definirlo como «un estado de perturbación, quizás de mejora», pero sus contemporáneos del siglo xviii utilizaban *modernizar*, *modernismo* y *modernista*, sin la ironía de aquella, para indicar actualización y mejora. En el siglo xix, empezó a tener un matiz más favorable y progresista; *Los pintores modernos* de Ruskin se publicó en 1846, y Turner se transforma en el emblema del pintor moderno por su demostración de la calidad actual de manera distintiva de la fidelidad a la naturaleza.

Sin embargo, el término *moderno* cambió muy rápidamente su referencia de «hoy» a «hace poco» e incluso «entonces», y durante algún tiempo fue una designación siempre referida al pasado, a la que puede contraponerse *contemporáneo* vista su condición de presente.

Como título para todo un movimiento y momento culturales, el término *modernismo* ha sido, pues, retrospectivo como término general desde los años cincuenta, con lo que la versión dominante de *moderno*, e incluso de *moderno absoluto*, ha quedado anclada entre 1890 y 1940. Habitualmente aún utilizamos *moderno* para un mundo que tiene una antigüedad comprendida entre un siglo y un siglo y medio.

Lectura complementaria

J. Austen (2000). *Persuasión*. Barcelona: Proa (original de 1818).

2. El momento del modernismo

Determinar el proceso que fijó el momento del modernismo supone identificar la maquinaria de la tradición selectiva: ¿por qué los nombres de Gogol, Flaubert o Dickens desde la década de 1840 no deberían preceder a los convencionalmente modernistas de Proust, Kafka o Joyce (sin Dickens no hay Joyce)? Pero al excluir a los grandes realistas, esta versión del modernismo se niega a ver cómo éstos idearon y organizaron todo un vocabulario y su complejo de figuras del discurso con los que comprender las formas sociales sin precedentes de la ciudad industrial. Por la misma razón, en **pintura**, los impresionistas también definieron en la década de 1860 una nueva visión y una nueva técnica que se correspondían con su presentación de la vida parisina moderna, pero sólo se incluye en la tradición a los postimpresionistas y a los cubistas.

Las mismas preguntas se pueden formular al resto del **canon literario**, y las respuestas parecerán igualmente arbitrarias: desde 1910 hacia adelante los imaginistas, surrealistas, futuristas, formalistas y otros hacen que los poetas simbolistas de la década de 1880 sean anticuados. En el teatro, Ibsen y Strindberg quedan atrás, y Brecht domina el período que va desde 1920 hasta 1950. En todas estas oposiciones, la recién nacida ideología del modernismo selecciona al siguiente grupo.

Sin duda, éstos son los perfiles teóricos y los autores específicos del «modernismo», una versión muy selecta de lo que es moderno que se propone apoderarse así de toda la modernidad. Sólo hay que revisar los nombres de la historia real para ver la **ideologización** abierta que permite la selección.

Es incuestionable que a finales del siglo XIX se produce una serie de rupturas en todas las artes: rupturas con las formas (desaparece la novela de tres niveles) y con el poder, en especial cómo se manifiesta en la censura burguesa; el artista se convierte en un dandy o un radical antimercantil, y a veces en ambas cosas.

Cualquier explicación de estos cambios y sus consecuencias ideológicas debe empezar con el hecho de que el final del siglo XIX se produjeron los mayores **cambios** nunca vistos en los **medios de producción cultural**. Los avances decisivos de la fotografía, el cine, la radio, la televisión, la reproducción y la grabación tuvieron lugar durante el período identificado como modernista, y en respuesta a ellos surgen los que en primera instancia se constituyeron como **agrupamientos culturales defensivos**, que pasaron a autopromocionarse de manera competitiva. La década de 1890 fue el primer momento de los movi-

Escuelas

Algunos ejemplos de estas escuelas son los futuristas, los imaginistas, los surrealistas, los cubistas, los vorticistas, los formalistas y los constructivistas.

mientos, cuando el manifiesto (en la nueva revista) se convirtió en insignia de escuelas autoconscientes y autopublicadas, que anunciaban de varias maneras su llegada con una apasionada y despreciativa visión de lo que es nuevo.

Los movimientos son, en el primer nivel histórico, producto de los cambios en los medios públicos de comunicación. Estos medios, la inversión tecnológica que los movilizó y las formas culturales que emprendieron la inversión y expresaron sus preocupaciones surgieron en las nuevas **ciudades** metropolitanas, los centros del también nuevo imperialismo, que se proponían como capitales transnacionales de un arte sin fronteras. París, Viena, Berlín, Londres o Nueva York asumieron un nuevo perfil de epónima Ciudad de los Extranjeros, el ámbito más apropiado para el arte hecho por el emigrado o exiliado incesantemente móvil, el **artista internacionalmente antiburgués**.

Este interminable cruce de límites –en un momento en el que las fronteras empezaban a ser vigiladas mucho más estrictamente y cuando, con la Primera Guerra Mundial, se instituyó el pasaporte– colaboró en hacer habitual la tesis del estatus no natural del lenguaje. La experiencia de lo ajeno en lo visual y lingüístico, la narración fracturada del viaje y su inevitable apéndice de encuentros pasajeros con personajes que se presentaban de una manera desconcertantemente poco familiar elevaron esta intensa y singular narrativa de inestabilidad, falta de hogar, soledad e independencia empobrecida al nivel de **mito universal**: el escritor solitario que contempla la ciudad inescrutable desde su miserable alojamiento.

Pero esta versión del modernismo no puede verse ni entenderse de una manera unificada. El modernismo se divide política y simplemente, y no sólo entre movimientos específicos, sino también dentro de ellos. Al seguir siendo antiburgueses, sus representantes:

- O bien eligen la valoración antiguamente aristocrática del arte como reino sagrado por encima del dinero y el comercio.
- O bien eligen las doctrinas revolucionarias, en vigor desde 1848, que lo consideran la vanguardia liberadora de la conciencia popular.

Mayakovski, Picasso, Silone y Brecht son algunos ejemplos de artistas que apoyaron al comunismo; d'Annunzio, Marinetti, Wyndham Lewis y Ezra Pound lo hicieron respecto al fascismo; y Eliot y Yeats pactaron con el anglocatolicismo y el crepúsculo celta.

Ciudad de los Extranjeros

De Apollinaire a Beckett e Ionesco, pasando por Joyce, los escritores se movían constantemente entre París, Viena y Berlín, donde se encontraban con exiliados de la revolución procedentes del otro lado, que llevaban con ellos los manifiestos de la formación posrevolucionaria.

Muy pronto, el modernismo perdió su postura antiburguesa y se integró cómodamente en el nuevo capitalismo internacional.

Lectura complementaria

Este cambio se puede ver en las ideas centrales de la conferencia pronunciada por Raymond Williams en la Universidad de Bristol, el 17 de marzo de 1987, en el capítulo:

R. Williams (1997). "¿Cuándo fue el modernismo?". *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial (pág. 51-56).

3. La modernidad como proyecto histórico

Debemos subrayar que existe algo «nuevo» en cuanto al concepto de modernidad. A diferencia de otras maneras de periodización (mística, cristiana o dinástica, por ejemplo), aquélla se define en términos de atributos temporales. Es como una categoría de periodización histórica. Con este concepto se concibió no sólo un período histórico o una nueva forma de tiempo histórico, sino también un proyecto histórico mundial, como una concepción de una historia universal que podría representar una ruptura decisiva con el pasado y, por lo tanto, señalar el inicio de la «**historia racional**».

La modernidad es, por lo tanto, desde esta perspectiva, la consecuencia de un proceso de racionalización, por el que el mundo social cae bajo el dominio del ascetismo, la secularización y las reivindicaciones universalistas del racionalismo instrumental.

La modernidad:

- Surge con la extensión del **imperialismo occidental** en el siglo XVI, con el dominio del capitalismo en los países del norte de Europa (especialmente Inglaterra, Holanda y Flandes) a principios del siglo XVII y con la general aceptación de procedimientos científicos gracias a la publicación de los trabajos de Francis Bacon, Isaac Newton, etc.
- Es un término relacionado con los cambios sociales y culturales a gran escala que tuvieron lugar en el norte de Europa desde mediados del siglo XVI; por lo tanto, está estrechamente vinculado al análisis de la **sociedad capitalista industrial**.
- Aparece como una ruptura revolucionaria con las tradiciones y con las formas de estabilidad social basadas en una civilización agraria relativamente estancada.

Resumiendo, tenemos un conjunto de ideas interrelacionadas –modernización, racionalización y progreso– y una visión implícita de que la sociedad se puede ir mejorando de manera gradual que se debían alcanzar mediante una planificación racional y una reforma social.

Con el término *posmodernismo* se ha querido indicar que los límites del modernismo ya se habían alcanzado. Se argumenta que las promesas de la modernidad (alcanzar la emancipación de la humanidad frente a la pobreza, la igno-

rancia, los prejuicios y la falta de placer) ya no se consideran factibles. Lyotard incluso sugiere que las principales narrativas sobre la teoría social moderna y la filosofía han resultado inoperantes y han perdido su credibilidad.

Pero todo se basa en una **idea eurocéntrica**: que la historia de Europa (desde el siglo xv) da las claves de los acontecimientos mundiales. Y quizás ha sido así, pero sólo en la medida en que la historia del imperialismo nos muestra que, durante este período, estas sociedades europeas occidentales dominaron durante mucho tiempo el escenario mundial.

Quizá este período ya ha pasado. La modernidad siempre se ha asociado a la idea de Occidente, pero quizá el período de **posmodernidad** tenga su eje en el Pacífico y no en el Atlántico. Los objetivos y valores que han sido centrales para la civilización europea occidental no pueden seguir siendo considerados algo universal, y el proyecto asociado a la modernidad está necesariamente sin acabar. Y esto es así porque su finalización es inconcebible y su valor está cuestionado. Quizás la distinción modernidad/posmodernidad refleja la posible emergencia de una era posteuropea o quizás postoccidental. Esto puede sugerir que la preocupación actual sobre lo que es posmoderno tal vez es sintomática, no tanto del agotamiento de lo moderno, sino del tardío reconocimiento de su reubicación geopolítica.

3.1. Fordismo y sociedad industrial

Se argumenta que el posmodernismo es la cultura de una economía o sociedad posfordista o postindustrial. La primera pregunta que se debería responder es ¿qué fue el fordismo como modo de producción? Aún se está debatiendo si podemos hablar de una transición hacia una **economía posfordista**. Esta transición implica, como dimensiones clave:

- El final de la fabricación en serie.
- El final de los mercados de masas.
- La aparición de una «especialización flexible» en producción; es decir, tiradas más pequeñas de una serie más variada de productos, sólo posible de llevar a cabo mediante la tecnología de los ordenadores; por ejemplo, Benetton o Zara.

Éste sería, por lo tanto, el molde de la sociedad posfordista (también conocido como posmoderno, postindustrial/información).

El **fordismo**, nombre derivado de un hombre que tuvo una fábrica de automóviles, se fundamenta en dos ejes:

- Las formas mecanizadas de una fábrica estandarizada/producción industrial (tanto de piezas de coches como de otros objetos) que reducen los cos-

Posmodernismo y la reubicación geopolítica de su eje

Se puede ver el traslado del momento creativo e innovador y su influencia desde el Atlántico a la costa del Pacífico, y con esto a las sociedades en desarrollo del Este.

El caso de Zara

En Zara, cada vez que un cliente compra un producto, cuando se pasa su código de barras por el lector, éste llega a la sede central, especificando su talla, color, etc., y así se conoce en tiempo real qué compra el usuario, y se dan órdenes a las fábricas para adecuar la producción a las compras.

⁽¹⁾ Como decía Ford de su primer modelo TS: «Puede tener usted el color que quiera, siempre que sea negro».

tes mediante economías de escala. Dentro de este sistema existe un campo de acción muy pequeño¹ para la elección del consumidor.

- Una economía de salarios altos, en la que los salarios relativamente elevados de los trabajadores forman la base de los grandes mercados de consumidores por parte de las clases trabajadoras.

El nombre de Henry Ford se ha utilizado como una forma abreviada para describir un sistema de fabricación en serie, que pretende explotar las economías de escala en fábricas de cadena de montaje elaborando productos estandarizados para mercados de masa homogéneos, mediante maquinaria especializada y una mano de obra no especializada o semiespecializada. Cuando fue asociado a políticas gubernamentales macroeconómicas, fue capaz de explotar su potencial gracias al hecho de que el poder adquisitivo de las masas, para mantener la fabricación en serie, quedaba asegurado. El **fordismo** y el **keynesianismo** unidos serían responsables del gran *boom* posterior a la Segunda Guerra Mundial en Occidente. El fordismo fue también la base de la fuerza política de una clase trabajadora relativamente homogénea: masculina, blanca y a jornada completa.

Podemos considerar el fordismo como una combinación de técnicas en serie en la industria de producción, más un consumo de masas y el keynesianismo como política de Estado. Actualmente, todo esto se ha hundido en la Europa Occidental y América del Norte, y se vuelve a las formas clásicas del capitalismo del siglo XIX, que deja de lado las ideas democráticas sociales de una sociedad del bienestar gestionada.

Hoy en día, en las economías occidentales vemos el colapso de la **industria** de producción:

- El final de la fabricación en serie.
- El paso hacia el sector de servicios.
- El retorno al trabajo físico.
- La desintegración de los sindicatos obreros.

También vemos cambios en el campo del **consumo** (para algunos, esto significa la reducción de las posibilidades del consumo de masas) y la transformación de la **mano de obra** bajo la amenaza del desempleo:

- Observamos una deriva de la distinción clave entre el «núcleo» de la mano de obra (aún con trabajo a tiempo completo) y un número siempre creciente de trabajadores periféricos en trabajos a corto plazo o a media jornada (con períodos de desempleo entre un trabajo y otro). Es decir, una mano de obra «flexible» o «accidental». Y en los márgenes externos de la economía encontramos un sector creciente de ciudadanos de segunda cla-

se no utilizables y privados de sus derechos civiles. Personas sin el poder económico suficiente para participar en el consumo.

- Es típico del posfordismo un cambio fundamental en el género de la mano de obra: un masivo descenso en el trabajo masculino y de jornada completa y un incremento masivo en el trabajo femenino a media jornada. Algunos hablan de «feminización» de la mano de obra.

Lo que podemos observar es que el viejo mundo industrial, construido sobre una producción a gran escala y un consumo de masas uniforme, ha acabado sus días. En su lugar aparecen nuevos sistemas de producción flexibles de pequeños lotes, basados en tecnología de robótica y de información, combinados con los mercados segmentados en alza que prefiguran, en conjunto, un orden social más plural e innovador, la era posfordista.

El fordismo –que se caracteriza por la fabricación en serie y el consumo de masas, la mano de obra semiespecializada y el crédito fácil– fue un ejemplo de régimen de acumulación que ha desaparecido. El capitalismo sólo podrá salir de sus dificultades, se argumenta, si se lanza a una nueva era de neo- o posfordismo, basada en tecnologías avanzadas, especialización flexible y subcontratación. El argumento básico que se utiliza ahora es que en esta era posmoderna y posfordista nuestro mundo se está reponiendo.

La fabricación en serie, el consumidor de masas, la gran ciudad y el Estado como «Gran Hermano» están en declive. Por el contrario: la flexibilidad, la diversidad, la diferenciación, la movilidad, la comunicación, la descentralización y la internacionalización están en vía ascendente.

Posfordismo

En términos de consumo, el posfordismo implica un cambio desde «ser igual que la familia» a «ser diferente de ella». Es el mundo por el que los consumidores intentan desarrollar sus identidades individuales y adoptan un «estilo de vida» característico.

4. La modernidad como progreso y racionalidad

Sin ánimo de reducir la modernidad a unas líneas maestras, debemos enumerar unas directrices básicas.

La modernidad se ha definido inicialmente **en oposición** a la época precedente, la **antigüedad**. El uso del adjetivo *modernus*, como hemos visto, aparece en el bajo latín a finales del siglo v para caracterizar al reciente mundo cristiano en relación con el grecorromano. *Modernus* es un término que deriva del adverbio *modo* que significa 'apenas', 'recientemente', 'ahora' (tiene, pues, un sentido cronológico, no exento sin embargo de una connotación de valor). En la medievalidad esta connotación tenía un sentido devaluado: *modernus* era aquello que es reciente en tanto que decadente, implicaba la conciencia de una senectud. La distinción entre antiguos y modernos significaba una superioridad de los antiguos sobre los modernos, una superioridad ideal, porque la antigüedad no adquiría su valor por el hecho de la distancia temporal, sino que era el lugar de los valores verdaderos, de los valores eternos. Hacia finales del siglo xii empieza a introducirse en esta distinción la idea de una acumulación histórica que se convertirá en sentido del progreso al desplazar la aguja de la balanza a favor de los modernos.

La historia de la palabra *modernus*, reconstruida por Hans Robert Jauss, es la historia de este desplazamiento del valor que lleva a conferir a lo que es moderno, a lo que es nuevo, una primacía axiológica sobre lo que es antiguo.

Algunas imágenes significativas: antiguos-modernos

Algunas imágenes, o la interpretación que se da de ellas, son significativas. En las vidrieras de la catedral de Chartres, los evangelistas Juan y Marcos dan la espalda a los profetas Ezequiel y Daniel (símbolo de la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento), una imagen que encuentra su continuidad e interpretación en otra imagen atribuida a Bernardo de Chartres, la del *nanus positus super humeros gigantis* (el enano sobre los hombros de un gigante), interpretada como un reconocimiento de la grandeza de los antiguos, que no excluye, sino que sobrentiende una cierta superioridad de los modernos porque, aunque son más pequeños, pueden, sobre los hombros del otro, ver más lejos.

De símbolo de la relación entre el Viejo y el Nuevo Testamento interno a la historia de la salvación, la imagen secularizada del enano sobre los hombros del gigante se convertirá en símbolo general de la historia, que se constituye como una acumulación, un progreso gradual e inevitable que hace de los modernos un tipo de «vanguardia»: los modernos son el punto culminante de un desarrollo lineal y progresivo, de un proceso irreversible y abierto al futuro.

Imagen de la modernidad

La conciencia que la modernidad ha tenido de sí misma es la siguiente: el significado profundo de la modernidad consiste en la proclamación de la no-esencialidad del propio contenido a favor de una definición formal, aquella que identifica el valor con la contemporaneidad, con lo que es nuevo.

Lectura recomendada

H. R. Jauss (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Boadilla del Monte: Machado Libros.

Con la **Ilustración**, esta idea de progreso se combina con la idea de una **emancipación** que se lleva a cabo gracias a la acción crítica e ilustrada de la razón, idea que, como secularización de la concepción escatológica cristiana, se reencontra bajo varias formas en gran parte de la filosofía del siglo XVIII y XIX, del hegelianismo al marxismo y al positivismo. Y sobre todo en el hegelianismo (blanco polémico de tantos teóricos del posmodernismo), dado que sanciona la identidad de real y racional, la indistinción entre ser y deber ser.

Como ley necesaria de la historia, el progreso implica la identidad axiológica entre *melius* y *novum*, la idea de que lo que es nuevo, actual, es *per se* mejor que lo que es pasado.

La **novedad** condena a todo lo que la precede a la obsolescencia, y se impone *per se* como un progreso. Como dice Walter Benjamin, el hombre moderno está condenado a la novedad, y, por lo tanto, a la discontinuidad.

Prescindiendo del contenido, la «novedad» hace que aquello que es generalmente aceptado se convierta de golpe «en viejo»: «más moderno» significa «más reciente» y, por ello, preferible. Actualmente, el término *modernización* reclama implícitamente la idea de mejora.

Lectura complementaria

I. Kant (2009). *¿Qué es la Ilustración? y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*. Madrid: Alianza.

La moda

La *moda* –término que tiene el mismo origen que el de *moderno*– ilustra el carácter impositivo de lo que es nuevo; «se debe ir a la moda» por el simple hecho de que es lo más reciente y el resto es anticuado.

5. Características de la modernidad

Robert Spaemann (2007) ha resumido, de esta manera, los rasgos de la modernidad:

1) **El mito del progreso necesario e infinito.** La idea de que la historia tiende a mejor, de manera necesaria o gracias a la capacidad de los humanos de dirigir el transcurso, asume en la modernidad varias configuraciones: desde la prefiguración utópica de un mundo guiado y organizado por el progreso tecnológico –que Bacon describe en la Nueva Atlántida– a la teoría **evolucionista**, hasta el idealismo –es emblemática la filosofía de la historia de Hegel, para quien la historia es un continuo y necesario proceso de superación que lleva optimistamente hacia la realización del saber absoluto– y al **positivismo**.

2) **La concepción de la libertad como emancipación.** En la modernidad, la libertad no es una condición ética, no está relacionada con la dimensión metafísica, sino con la dimensión social y política, histórica. La historia tiene una finalidad, y esta finalidad es la emancipación de las cadenas ideológicas, religiosas, sociales y políticas. La emancipación puede realizarse gracias al uso de la razón, un cambio de conciencia, gracias al progreso científico y técnico o a la lucha de clases: son soluciones unidas a una profunda fe en la **historia** y su desarrollo.

3) **El progresivo dominio de la naturaleza.** El progreso tiene como condición el dominio de la naturaleza. «Saber es poder», decía Bacon, y asignaba a la ciencia, en su **dimensión técnica**, la tarea de llevar a cabo este dominio mediante el conocimiento de las leyes de la naturaleza. Este ideal de ciencia está muy lejos del modelo greco-aristotélico, para el que el conocimiento era una actividad contemplativa no dirigida a fines prácticos, y lleva a un nivel filosófico la identificación de la filosofía con la teoría del conocimiento o epistemología.

4) **El objetivismo.** La modernidad se caracteriza por la prevalencia de una dimensión objetivadora, entendida como la primacía del **método cuantitativo-experimental** como medio de conocimiento. Incluso se llega a matematizar la antropología y la psicología. El dominio técnico sobre la naturaleza, que presupone la reducción de la naturaleza a objeto, incluye en el propio proyecto el dominio sobre el hombre.

5) **La homologación de la experiencia.** Consecuentemente a la extensión del método científico, la experiencia en general está reducida a lo que es experimental. Hay una especie de exclusión o de reducción de todos aquellos aspectos que no se dejan homologar.

Lectura recomendada

R. Spaemann (2007). *El final de la modernidad*. Madrid: Fundación Universitaria San Pablo-CEU.

6) **El razonamiento formal e hipotético.** Según la definición galileana del método experimental, el razonamiento científico procede por hipótesis. En el razonamiento hipotético prevalece la formalización y, por lo tanto, la sustitución de los objetos, que son vistos en una relación de equivalencia puramente **funcional**. El campo de la arquitectura es emblemático, por el hecho de que el posmodernismo nace como reacción a algunas escuelas que tenían esta idea en la base de su producción, cuyos exponentes son Le Corbusier, Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright.

Le Corbusier, Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright

La idea de una arquitectura basada en principios racionales y funcionales llevaba a estos arquitectos a abstraerse del lugar, del contexto, excluyendo los elementos típicos o locales, prescindiendo de toda definición o limitación de espacio y tiempo. Una construcción realizada con estos criterios era sustituible en varios contextos: podía quedar tan bien en París como en Brasilia o Tokio.

7) **El universalismo naturalístico.** La razón es común a todos los hombres: ésta es la base del **ideal cosmopolita ilustrado**, que se presenta como una secularización de la idea cristiana de la fraternidad de todos los hombres como hijos de Dios. La idea de la igualdad universal ha inspirado los derechos del hombre y está en la base de los movimientos políticos modernos, en primer lugar, del liberalismo. Según algunos críticos de la modernidad, cuando la igualdad se lleva al extremo, surgen los Estados totalitarios.

Una **crisis de la modernidad** ha sido diseñada a partir de las experiencias que han cuestionado sobre todo la idea de progreso:

- Las dos guerras mundiales, con su potencial destructivo fruto de una ciencia y una industria al servicio del hombre.
- La creciente incomodidad del hombre en una sociedad «racionalizada», en la que se consolidan procesos productivos enajenantes.
- Los desequilibrios ecológicos provocados por un crecimiento no sostenible.
- La emergencia en la escena mundial de nuevos sujetos políticos portadores de instancias y reivindicaciones que se concilian mal con el universalismo de la edad moderna (colonialismo).
- El fenómeno del feminismo, de las reivindicaciones de las minorías, con la reclamación del derecho a la diferencia.
- Los nuevos paradigmas científicos (relatividad, teoría del caos, etc.) que cuestionan algunas bases del racionalismo moderno.

6. Modernismo y sujeto moderno

Por modernismo se entienden, como estamos viendo, muchas cosas. Puede incluir aspectos como las novelas de James Joyce, los poemas de Ezra Pound, las obras de Samuel Beckett, la arquitectura de la Bauhaus y Le Corbusier, las pinturas de Matisse y Picasso, la música de Stockhausen y John Cage, y las películas de Eisenstein y Godard. En los movimientos como el futurismo, el cubismo y el constructivismo, los artistas intentaron crear nuevos lenguajes de representación con los que poder expresar la desconcertante (por excitante) **complejidad** de su mundo en rápida transformación. La cuestión era –se decía– que las viejas formas del arte clásico, realista y convencional, eran inadecuadas para representar las condiciones del mundo moderno.

Estas formas de expresión artística se corresponden con la «conciencia» moderna, el «sujeto descentralizado». Éste es el **sujeto** que vive en un mundo en el que las cosas son bastante diferentes después de haberse producido las intervenciones de Marx, Freud y Saussure. ¿Por qué?

- Porque **Marx** nos explicó que la **conciencia**, en cualquier sociedad, no tenderá a representar la realidad, sino más bien a ser un reflejo ideológicamente deformado de las «realidades ocultas» de la economía. «No es la conciencia de los hombres la que determina la realidad; al contrario, la realidad social es la que determina su conciencia».
- Porque **Freud** nos dijo que nuestros pensamientos conscientes son, como todo, sólo la punta del iceberg de la actividad mental **inconsciente**, en la que nuestros deseos se forman y son conducidos por caminos bastante inaccesibles.
- Porque **Saussure** nos dijo que la formulación de nuestros pensamientos y su transformación posterior en lenguaje (para comunicarnos con los demás), lejos de ser un asunto nuestro, responde a una estructuración inconsciente, mediante las normas y los conceptos del **lenguaje** y la **cultura** en la que hemos sido socializados desde la infancia.

Todo esto descoloca la idea tradicional de la conciencia individual (el *cogito, ergo sum* de Descartes) como origen del significado. El sujeto moderno –se razona– debe ser identificado ahora como **descentralizado**, y sólo las nuevas formas de arte son capaces de expresar de manera adecuada esta condición o difícil situación.

Una parte del debate sobre el modernismo se refiere al hecho de que, mientras que muchas obras de arte modernistas fueron vistas como revolucionarias (e incluso escandalosas) en su tiempo, hoy en día han llegado a ser aceptadas

Lecturas complementarias

- K. Marx** (1970). «Prefacio». En: *Contribución a la crítica en la economía política*. Madrid: Alberto Corazón (pág. 37).
- S. Freud** (2006). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.
- F. Saussure** (2009). *Curso de lingüística general*. Tres Cantos: Akal.

como parte del canon clásico, las podemos hallar en galerías prestigiosas y los límites entre ellas y la cultura popular ya no están tan claros. Aquello que para los surrealistas de los años treinta fue un chiste controvertido, arrojado a la cara de la clase dirigente de su época, es ahora un tópico de los anuncios televisivos. Resumiendo, estas obras han sido absorbidas tanto por el mundo del arte conservador de la clase dirigente como por la cultura popular.

Por ello, los partidarios de una estética posmoderna mantendrían que la cultura modernista ya no tiene una función crítica o progresista; desde su punto de vista, el modernismo es criticado por ser tan esnob como exclusivista, por ser ostentoso (sobre todo en arquitectura) e impropiamente universalista en su abstracción. En contraste con esto, el arte posmodernista tiende a ser figurativo antes que abstracto, localizado antes que pomposo o universalista, y popular y accesible (según dicen sus defensores).

Universalismo y expresionismo abstracto

El apogeo del universalismo en la abstracción se puede observar en el expresionismo abstracto –por ejemplo, las pinturas de Rothko–, que ha sido criticado como el arte del imperialismo norteamericano.

Llegados a este punto, quizás deberíamos distinguir entre posmodernismo y antimodernismo.

El caso de la arquitectura

Una gran parte de la arquitectura **posmoderna** es explícitamente antimoderna en su rechazo a cualquier cosa nueva y en su insistencia a un retorno a las **formas clásicas** y a los **materiales y tipos clásicos**. Por ello, la campaña del príncipe Carlos de Inglaterra contra las atrocidades de la arquitectura inglesa moderna tocó una fibra sensible al centrarse, por ejemplo, en el bloque de viviendas como el símbolo odioso de la arquitectura moderna.

La modernidad se equipara a menudo con un determinado conjunto de temas (progreso, razón, racionalidad, ingeniería y proyectos sociales) que, mientras se desarrollan partiendo directamente de la tradición europea de la Ilustración, son vistos ahora como si tuvieran un corte profundamente problemático e inherentemente totalitario.

El motivo principal de la existencia de la arquitectura posmoderna es visto como el **fracaso social de la arquitectura modernista**.

Efectivamente, la **arquitectura moderna** ha sido repetidamente declarada muerta en las últimas décadas. Recordamos como una de sus primeras «muertes» iniciales el hundimiento de un bloque de viviendas inglés, Ronan Point, a causa de fallos estructurales acumulativos. Más simbólica fue la destrucción deliberada de bloques de viviendas durante el proyecto de edificación Pruitt-Igoe en San Luis, en Estados Unidos, en 1973, cuando fueron declarados inadecuados para las personas. Estos acontecimientos llamaron la atención sobre los fallos básicos de la arquitectura moderna y los métodos de construcción modernistas:

- Métodos de prefabricado barato.
- Falta de espacio personal justificable.
- Creación de viviendas en inmuebles enajenantes.

Por lo tanto, viviendas construidas de manera incorrecta para una escala humana «apropiada», sino más bien diseñadas con referencia a unos **modelos inhumanos de «eficiencia» abstracta**.

Para los posmodernistas, las grandes metateorías del período moderno (las creencias en la racionalidad, en la ciencia y en los proyectos, para la emancipación y el progreso humano) están manchadas de sangre. Estas creencias han funcionado también como ideologías y han legitimado cualquier hecho, desde las armas nucleares hasta el racismo, o la utilización burocrática de los

Video recomendado

Podéis ver el vídeo Koyaanis-qatsi-Pruitt Igoe en Youtube.

campos del Gulag en beneficio del comunismo totalitario. Como resultado, y según Lyotard, asistimos al derrumbe generalizado de la fe en estas metateorías, que los «guías» y «expertos» han utilizado para justificar sus acciones.

7. La condición moderna

«La modernidad es lo efímero, lo veloz, lo contingente; es una de las dos mitades del arte, mientras que la otra es lo eterno y lo inmutable».

Ch. Baudelaire (2007, cap. 4, pág. 10).

Centrémonos en esta vinculación de lo efímero y veloz con lo eterno e inmutable. La historia del modernismo como movimiento estético ha fluctuado entre una y otra cara de esta doble formulación. La condición de la modernidad se caracteriza por el cambio y la fugacidad.

«En la actualidad, hay una forma de la experiencia vital –experiencia del espacio y del tiempo, del propio ser y de los demás, de las posibilidades y riesgos de la vida– que es compartida por hombres y mujeres de todo el mundo. Llamaré "modernidad" a este cuerpo de experiencia. Ser modernos es estar en un medio que promete aventura, poder, placer, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo, y, al mismo tiempo, que amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los medios y experiencias modernos atraviesan todas las fronteras geográficas y étnicas, de clase y nacionalidad, religiosas e ideológicas; en este sentido, puede afirmarse que la modernidad une a toda la humanidad. Pero se trata de una unidad paradójica, de una unidad de desunión, que nos lanza a todos en un remolino de constante desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, todo lo que es sólido se disuelve en el aire».

M. Berman (1991, pág. 15).

Berman muestra cómo muchos escritores de diferentes lugares y épocas (Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoievski y Biely, entre otros) se enfrentaron y abordaron este sentido de la fragmentación, de lo **efímero** y del **cambio caótico**. Un tema que fue reanudado por Frisby (1985) en un trabajo sobre Simmel, Kracauer y Benjamin, en el que afirma que «su preocupación central era la experiencia específica del tiempo, el espacio y la causalidad en su calidad efímera, huidiza, fortuita y arbitraria».

Podemos pensar que la mayor parte de los escritores «modernos» reconocía que lo único seguro sobre la modernidad era su **inseguridad** e incluso su propensión al «caos totalizador».

Si es cierto que la vida moderna está tan marcada por lo que es huidizo, efímero, fragmentario y contingente, es posible pensar en las siguientes consecuencias. La modernidad puede no tener ningún respeto por su propio pasado y menos aún por el de cualquier otro orden social premoderno. La condición transitoria de las cosas hace difícil la conservación de un sentido de continuidad histórica. Si la historia tiene algún sentido, es necesario descubrirlo y definirlo dentro del torbellino del cambio.

Lecturas complementarias

Ch. Baudelaire (2007). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

M. Berman (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI (4.ª ed.).

Lectura complementaria

David Frisby (1985). *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin (Studies in Contemporary German Social Thought)*. The MIT Press.

La modernidad no sólo supone una violenta ruptura con alguna o con todas las condiciones históricas precedentes, sino que además se caracteriza por un proceso inacabable de rupturas y fragmentaciones internas.

La vanguardia ha ejercido un papel vital en la historia del modernismo al interrumpir cualquier sentido de continuidad mediante movimientos, recuperaciones y represiones radicales

7.1. El proyecto de la Ilustración

Descubrir los elementos «eternos e inmutables» en medio de estas irrupciones constituye un problema grave. Aunque el modernismo haya intentado siempre descubrir el «carácter esencial de lo que es accidental», como dice Paul Klee, ahora debía hacer lo mismo en un campo de sentidos en constante transformación. ¿Dónde podemos encontrar cierta coherencia sobre lo que es «**eterno e inmutable**» que parece ser que se esconda tras esta vorágine del cambio social en el espacio y el tiempo? Los pensadores de la Ilustración propusieron una filosofía y una respuesta práctica a este interrogante:

1) Lo que Habermas llama el *proyecto* de la modernidad ocupó un lugar central en el siglo XVIII; supuso un extraordinario esfuerzo destinado a «desarrollar la ciencia objetiva, la moral y la ley universales y el arte autónomo, de acuerdo con su lógica interna». La idea era utilizar la acumulación de conocimiento generada por muchos individuos que trabajaban libremente y creativamente, en función de la **emancipación humana** y el enriquecimiento de la vida cotidiana. El dominio científico de la naturaleza auguraba la liberación de la escasez, de la necesidad y de la arbitrariedad de las catástrofes naturales. El desarrollo de formas de organización social y de formas de pensamiento racionales prometía la liberación respecto a las irracionalidades del mito, la religión, la superstición, el final del uso arbitrario del poder, así como del lado oscuro de nuestra propia naturaleza humana. Mediante este proyecto podían revelarse las cualidades universales, eternas e inmutables de toda la humanidad.

2) El pensamiento de la Ilustración abrazaba la idea del progreso y buscaba activamente esta ruptura con la historia y la tradición que propone la modernidad. Era, sobre todo, un **movimiento secular** que intentaba desmitificar y desacralizar el conocimiento y la organización social con el fin de liberar a los seres humanos de sus cadenas (E. Bello Reguera, 1997).

Lecturas complementarias

G. Mayos Solsona (2006). *La Ilustración*. Barcelona: UOC.

G. Mayos Solsona (2004). *Ilustración y Romanticismo: introducción a la polémica entre Kant y Herder*. Barcelona: Herder.

Lectura complementaria

E. Bello Reguera (1997). *La aventura de la razón: el pensamiento ilustrado*. Tres Cantos: Akal.

3) En nombre del progreso humano, alababa la creatividad humana, el descubrimiento científico y la búsqueda de la excelencia individual, los pensadores tomaron los vientos del cambio y consideraron que lo efímero, lo que es huido y fragmentario era una condición necesaria por la que podría realizarse el proyecto modernizador. Proliferaron las doctrinas de la **igualdad**, la **libertad** y la fe en la **inteligencia** humana (una vez garantizados los beneficios de la educación) y en la **razón universal**.

«Una buena ley debe ser buena para todos –declaraba Condorcet en las luchas agónicas de la Revolución Francesa–, exactamente de la misma manera en la que una proposición verdadera es verdadera para todos.»

Condorcet (1974, pág. 66).

Según Habermas, los escritores como Condorcet están imbuidos:

«[...] de la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias promoverían no sólo el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y la persona, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos.»

J. Habermas (2002, pág. 28).

El siglo xx –con sus campos de concentración, militarismo, dos guerras mundiales, amenaza de exterminio nuclear y la experiencia de Hiroshima y Nagasaki– ha aniquilado este optimismo. Peor aún, existe la sospecha de que el proyecto de la Ilustración estaba condenado a volverse contra sí mismo, y transformar así la lucha por la emancipación del hombre en un sistema de opresión universal en nombre de la liberación de la humanidad. Ésta era la desafiante tesis de Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*. Escrito a la sombra de la Alemania de Hitler y de la Rusia de Stalin, los autores mantenían que la lógica que encubría a la racionalidad de la Ilustración era una **lógica de dominio y opresión**. La ambición por dominar la naturaleza llevaba implícito el dominio de los seres humanos, que conduciría por fin a «una condición de autosumisión de carácter de pesadilla».

La rebelión de la naturaleza, que ellos consideraban la única salida del *impasse*, debía ser concebida como una rebelión de la naturaleza humana contra el poder opresivo de la razón puramente instrumental sobre la cultura y la personalidad.

Es importante saber si el proyecto de la Ilustración estaba condenado desde el inicio a hundirnos en un mundo kafkiano, si debía llevarnos inexorablemente a Auschwitz e Hiroshima, y si aún queda algún poder de informar e inspirar el pensamiento y la acción contemporáneos.

Lecturas recomendadas

Condorcet (1974). *Mathématique et société* (selección de textos e introducción de Roshdi Rashed). París: Hermann.

J. Habermas (2002). «La modernidad, un proyecto incompleto». En Hall Foster. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós (5.ª ed.).

Lecturas complementarias

M. Horkheimer y T. W. Adorno (1999). *Dialéctica de la Ilustración*. Barcelona: Círculo de Lectores.

R. J. Bernstein (1985). *Habermas and Modernity*. MIT Press (pág. 9).

- **Habermas** (2008) sigue manteniendo el proyecto, más allá de una fuerte dosis de escepticismo con respecto a los objetivos, una gran angustia con respecto a la relación entre medios y fines, y cierto pesimismo en cuanto a la posibilidad de llevar a cabo este proyecto en las actuales condiciones económicas y políticas.
- El **pensamiento posmodernista** insiste en la necesidad de abandonar totalmente el proyecto de la Ilustración en nombre de la emancipación del hombre.

La posición que adoptamos dependerá de cómo nos expliquemos el «lado oscuro» de nuestra historia reciente, y de si lo atribuimos a los defectos de la razón de la Ilustración o más bien a un error en su aplicación.

7.2. Contradicciones en el pensamiento ilustrado

El pensamiento de la Ilustración internalizó todo un cúmulo de problemas complejos y mostró muchas contradicciones:

- 1) El problema de la **relación entre medios y fines** estuvo presente de manera constante; los fines nunca se pudieron especificar con precisión, excepto en función de cierto plan utópico que a menudo resultaba opresivo para algunos y liberador para otros.
- 2) La cuestión que debíamos afrontar directamente era quién podía reclamar la posesión de la **razón superior** y en qué condiciones esta razón se debía ejercer como **poder**. La humanidad deberá ser obligada a ser libre, decía Rousseau. Francis Bacon (2006), uno de los precursores del pensamiento de la Ilustración, en su *Nova Atlantis* concebía una casa de sabios eminentes que debían custodiar el conocimiento y cumplir la función de jueces de la ética y verdaderos científicos; al vivir alejados de lo que es cotidiano de la comunidad, ejercerían sobre ella un extraordinario poder moral.
- 3) A esta concepción de una sabiduría blanca, masculina, de élite pero colectiva, otros opusieron la imagen del **individualismo desenfrenado** de grandes pensadores, de grandes benefactores de la humanidad que mediante esfuerzos y luchas singulares llevarían a la razón y a la civilización hacia su verdadera emancipación.
- 4) Otros afirmaron la operación de cierta **teleología inmanente** en la que el espíritu humano debería necesariamente responder, o de un mecanismo social –como la mano invisible del mercado de Adam Smith (2008)– por el que incluso los sentimientos morales más dudosos redundarían en el beneficio de todos.

Lectura complementaria

J. Habermas (2008). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Katz Barpal Editores.

Lecturas complementarias

A. Smith (2008). *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza.

K. Marx y F. Engels (1984). *El Capital*. México: Siglo XXI (vol. 3, 3.ª ed.).

5) Marx, que en varios aspectos era hijo del pensamiento de la Ilustración, intentó transformar el pensamiento utópico –la lucha para que los seres humanos realizaran su «ser genérico»– en una ciencia materialista, y demostró que la emancipación humana universal podía surgir de la lógica del desarrollo capitalista, ligada a la clase y sin duda represiva, pero contradictoria. Se concentró entonces en la **clase obrera** como agente de liberación y emancipación del hombre, precisamente porque era la clase oprimida en la sociedad capitalista. Sólo cuando los productores directos gobiernen sus propios destinos podremos reemplazar la sumisión y la represión por un reino de libertad social. Pero si «el reino de la libertad sólo empieza cuando se deja atrás el reino de la necesidad», se debía reconocer el aspecto progresista de la historia burguesa (en particular, la creación de enormes fuerzas productivas) y apropiarse profusamente de los resultados positivos de la racionalidad de la Ilustración.

7.3. Críticas al proyecto de la modernidad

Edmund Burke no escondió sus dudas y disgusto ante los excesos de la Revolución Francesa; Malthus, cuando refuta el optimismo de Condorcet, mantiene que es imposible escapar de las cadenas naturales de la escasez y la necesidad; De Sade mostró que podía haber otra dimensión de la liberación humana, además de la que imaginaba el pensamiento tradicional de la Ilustración.

Max Weber es un protagonista clave en el debate sobre la modernidad y sus sentidos. Según Bernstein:

«Weber mantuvo que la esperanza y la expectativa de los pensadores de la Ilustración era una ilusión amarga e irónica. Ellos afirmaban la necesidad de un nexo fuerte entre el desarrollo de la ciencia, la racionalidad y la libertad humana universal. Sin embargo, una vez que se ha comprendido y se ha desenmascarado el legado de la Ilustración, resulta ser el triunfo de [...] la racionalidad instrumental de acuerdo a finalidades. Esta forma de racionalidad afecta e infecta todo el espectro de la vida social y cultural, y abarca las estructuras económicas, el derecho, la administración burocrática e incluso las artes. El crecimiento [de la racionalidad instrumental de acuerdo con finalidades] no conduce a la realización concreta de la libertad universal, sino a la creación de una "jaula de hierro" de racionalidad burocrática de la que no es posible escapar».

R. J. Bernstein (1985, pág. 5).

Nietzsche muestra que lo moderno no era otra cosa que una **energía vital**, la **voluntad de vida y de poder** que nadaba en un mar de desorden, anarquía, destrucción, alienación individual y desesperación.

«Por debajo de la superficie de la vida moderna, dominada por el conocimiento y por la ciencia, él percibía energías vitales salvajes, primitivas y absolutamente despiadadas».

La esencia eterna e inmutable de la humanidad hallaba su representación adecuada en la figura mítica de Dioniso: «[...] ser al mismo tiempo destructivamente creativa (o sea, dar forma al mundo temporal de la individuación y el devenir, en un proceso destructivo de la unidad) y creativamente destructiva (o sea, aniquilar el universo ilusorio de la individuación, un proceso que implica la reacción de la unidad)».

M. Bradbury y J. McFarlane (1978, pág. 446).

Lectura complementaria

M. Bradbury y J. McFarlane (1978). *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin.

La imagen de «**destrucción creadora**» es muy importante para comprender la modernidad, porque proviene de los dilemas prácticos que afrontó la implementación del proyecto modernista. En efecto, ¿cómo se crearía un mundo nuevo sin destruir gran parte del ya existente? No se puede hacer una tortilla sin romper los huevos. El arquetipo literario de este dilema es *Fausto*, de Goethe. Hausmann en París y Robert Moses en Nueva York convierten esta figura de la destrucción creadora en algo más que un mito.

Fausto

Héroe épico decidido a destruir los mitos religiosos, los valores tradicionales y las formas de vida consuetudinarias con el fin de construir un audaz mundo nuevo sobre las cenizas del antiguo. Fausto, en definitiva, es una figura trágica. Al sintetizar pensamiento y acción, Fausto se impone a él mismo e impone a todos los demás (incluso a Mefistófiles) extremos de organización, de dolor y agotamiento, con el fin de gobernar la naturaleza y crear un paisaje nuevo, un triunfo espiritual sublime que contenga la posibilidad de que el hombre se libere del deseo y la necesidad. Decidido a eliminar aún a todos los que se interpongan en su camino hacia la realización de este ideal sublime, Fausto envía a Mefistófiles a matar a una vieja pareja que vive en una pequeña cabaña cerca del mar por el simple hecho de que no encajan en el plan maestro.

Si el modernista debe destruir para crear, la única manera de representar las verdades eternas es mediante un proceso de destrucción que, en última instancia, acabará destruyendo estas mismas verdades. Sin embargo, si aspiramos a lo que es eterno e inmutable, no podemos dejar de poner nuestra huella en lo que es caótico, efímero y fragmentario. La imagen nietzscheana de **destrucción creativa y creación destructiva** establece un nexo entre las dos caras de la formulación de Baudelaire desde una nueva perspectiva.

También Schumpeter tomó esta imagen para estudiar los procesos del **desarrollo capitalista**. El empresario, una figura heroica en la óptica de Schumpeter, era el destructor creativo *par excellence*, porque estaba preparado para llevar hasta las últimas consecuencias la innovación técnica y social. Y sólo mediante este heroísmo creador era posible garantizar el progreso humano. La destrucción creadora, para Schumpeter, era el *leitmotiv* progresista del desarrollo capitalista benévolo. Para otros, era simplemente la condición necesaria del progreso del siglo xx.

En 1938, Gertrude Stein escribía a Picasso:

«Como en el siglo xx todo se destruye y nada persiste, el siglo xx tiene un esplendor propio, y Picasso, que pertenece a este siglo, tiene la extraña calidad de un mundo que uno no ha visto nunca y de cosas destruidas como nunca han sido destruidas. De aquí el esplendor de Picasso».

D. Harvey (1998, pág. 29).

Lectura complementaria

D. Harvey (1998). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Palabras proféticas en la víspera del mayor acontecimiento de la historia de destrucción creadora del capitalismo: la Segunda Guerra Mundial.

Hacia comienzos del siglo xx, y en particular después de la intervención de Nietzsche, ya no era posible asignar a la razón de la Ilustración un estatus privilegiado en la definición de la esencia eterna e inmutable de la naturaleza

humana. Así como Nietzsche había abierto el camino para poner la estética por encima de la ciencia, la racionalidad y la política, la exploración de la **experiencia estética** –«más allá del bien y del mal»– se convirtió en un medio poderoso para instaurar una nueva mitología sobre lo que sería eterno e inmutable en medio de lo efímero, de la fragmentación y del caos patente de la vida moderna. Esto otorgó un nuevo papel y un nuevo impulso al modernismo cultural.

Artistas, escritores, arquitectos, compositores, poetas, pensadores y filósofos tenían una posición especial dentro de este nuevo concepto del proyecto modernista. Si lo que es «eterno e inmutable» ya no se podía presuponer de manera automática, el artista moderno podía desempeñar un rol creativo² en la definición de la esencia humana.

⁽²⁾El artista, afirmaba F. L. Wright, no sólo debe abarcar el espíritu de su época, sino también iniciar el proceso de transformarla.

8. Historia del modernismo cultural

Podemos enumerar una serie de puntos generales de la historia del modernismo cultural desde sus inicios en París, después de 1848, y por ello reanudamos la fórmula de Baudelaire, quien define al artista como alguien que puede concentrarse en los temas corrientes de la vida urbana, comprender sus rasgos efímeros y, sin embargo, extraer del momento transitorio todos los elementos de eternidad que contiene.

Sin embargo, ¿cómo representar lo eterno y lo inmutable en medio del caos? En la medida en que el naturalismo y el realismo resultaban inadecuados, el artista, el arquitecto y el escritor debían encontrar una manera especial de representarlos. Fue así como desde el comienzo el modernismo se concentró en el **lenguaje** y en la búsqueda de alguna **forma de representación** específica para las verdades eternas. El éxito individual dependía de la innovación del lenguaje y de las formas de representación, lo que dio como resultado una obra modernista que es más una construcción autorreferencial que un espejo de la sociedad.

Algunos exponentes

Escritores como James Joyce y Proust, poetas como Mallarmé y Aragon, pintores como Manet, Pissarro y Jackson Pollock, mostraron una gran preocupación por la creación de nuevos códigos, significaciones y alusiones metafóricas en los lenguajes que construían. Abordaban lo eterno congelando el tiempo y todas sus cualidades huidizas. En la arquitectura, es el caso de Mies van der Rohe.

El recurso a las técnicas de montaje/*collage* constituyó uno de los medios para abordar este problema, ya que al superponer los diferentes efectos de diferentes tiempos (viejos periódicos) y espacios (uso de objetos comunes) fue posible crear un efecto simultáneo. Al explorar la simultaneidad (Einstein la investigaba en el tiempo y Picasso, en el espacio), los modernos aceptaban lo efímero y transitorio como el lugar de su arte y, al mismo tiempo, se veían obligados a reafirmar colectivamente el poder de las mismas condiciones contra las que reaccionaban.

Su inventiva generó las cualidades efímeras y huidizas del propio juicio estético, acelerando más que retardando los cambios en las formas estéticas: impresionismo, postimpresionismo, fauvismo, cubismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, etc. La vanguardia está condenada a conquistar, por la influencia de la moda, la popularidad que alguna vez despreció: y éste es el comienzo de su fin.

Lectura complementaria

R. Poggioli (1981). *The Theory of the Avant-Garde*. The Belknap Press of Harvard University Press.

La **mercantilización y comercialización** de un mercado para los productos culturales en el siglo XIX (y la decadencia del mecenazgo por parte de la aristocracia, el Estado o ciertas instituciones) impusieron a los productores culturales una forma mercantil de competencia que estaba destinada a reforzar los procesos de «destrucción creadora» dentro del propio campo estético. Esto reflejaba lo que ocurría en la esfera político-económica. Todos y cada uno de los artistas querían cambiar las bases del juicio estético con la única finalidad de vender su producto. También dependía de la formación de una clase específica de «consumidores de cultura». Los artistas, al margen de la retórica anti-institucional y anti-burguesa, para vender sus productos dedicaban más energía a luchar entre ellos y contra sus propias tradiciones que a participar en verdaderas acciones políticas.

La lucha por producir una obra de arte, una creación definitiva, que pudiera encontrar un lugar único en el mercado, debía ser un esfuerzo individual forjado en circunstancias competitivas. Es así como el arte modernista siempre ha sido lo que Benjamin (1993) llama «**arte aurático**», en el sentido de que el artista debía asumir un aura de creatividad, de dedicación al arte por el arte, con el fin de producir un objeto cultural original, único y, por lo tanto, eminentemente vendible a un precio exclusivo. A menudo, el resultado era una perspectiva muy individualista, aristocrática, desdeñosa (en particular de la cultura popular) e incluso arrogante por parte de los productores culturales.

Algunas vanguardias (dadaístas, primeros surrealistas) intentaron movilizar sus capacidades estéticas en función de objetivos revolucionarios, mezclando su arte con la cultura popular. Otros, como Walter Gropius y Le Corbusier, intentaron imponerlo desde arriba con propósitos revolucionarios similares. Gropius pensaba que se debía devolver el arte a la gente mediante la producción de cosas bellas.

La fascinación por la **técnica**, por la velocidad y el movimiento, por la máquina y el sistema fabril, así como por el repertorio de nuevas mercancías que ingresaban en la vida cotidiana, provocaron un amplio espectro de respuestas estéticas que iban desde el rechazo hasta las posibilidades utópicas, pasando por la imitación y la especulación:

- Mies van der Rohe se inspiró en los elevadores de granos puramente funcionales que proliferaban por todo el Medio Oeste americano.
- Le Corbusier, en sus planos y escritos, tomó las posibilidades que consideraba inherentes a la máquina, a la fábrica y a la época del automóvil, y las proyectó en un futuro utópico; según él, la casa era una «máquina para la vida moderna».

Por lo tanto, debemos tener presente que el modernismo que apareció antes de la Primera Guerra Mundial fue más una **reacción** a las nuevas condiciones de producción (la máquina, la fábrica, la urbanización), circulación (los nuevos

Lectura complementaria

W. Benjamin (1993). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: tres estudios de sociología del arte*. Barcelona: Ed. 62.

La capacidad técnica

La renovada capacidad técnica para reproducir, difundir y vender libros e imágenes a públicos masivos, que se relacionó con la primera fotografía y después con el cine (ahora añadiríamos la radio y la televisión), modificó radicalmente las condiciones materiales de existencia de los artistas y, por lo tanto, su función social y política.

sistemas de transporte y comunicaciones) y consumo (el auge de los mercados masivos, la publicidad y la moda masiva) que un pionero en la producción de estos cambios. Sin embargo, después, la forma que asumió la reacción tendría una considerable importancia. No sólo fue una manera de absorber estos cambios rápidos, reflexionar sobre ellos y codificarlos, sino que también insinuó líneas de acción capaces de **modificarlos o mantenerlos**:

- William Morris, al reaccionar contra la discapacitación de los trabajadores artesanales como consecuencia de la producción maquinista y fabril bajo la dirección de los capitalistas, trató de promover una nueva cultura artesanal que combinara la tradición manual con un fuerte alegato «por la sencillez del diseño, una depuración de toda impostura, despilfarro y auto-indulgencia».
- La Bauhaus, fundada en 1919, se inspiró al principio en el Arts and Crafts Movement que Morris había fundado, y sólo después (1923) cambió de posición para adherirse a la idea de que «la máquina es nuestro medio moderno de diseño». La Bauhaus pudo ejercer tanta influencia en la producción y el diseño, precisamente, por su redefinición de «artesanía» como capacidad para producir en masa bienes estéticamente bellos con la eficiencia de la máquina.

Éste fue el tipo de reacción que convirtió el modernismo en un problema complejo y a menudo contradictorio. Y si tenemos en cuenta su intrincada geografía histórica, resulta doblemente difícil interpretar con exactitud en qué consiste el modernismo. El modernismo parece cambiar según la manera y el lugar en el que se sitúe.

Cita

«París es, sin duda, el centro indiscutible del modernismo, lugar de la bohemia, de la tolerancia y del estilo de vida *émigré*, pero podemos registrar la decadencia de Roma y de Florencia, el auge y la caída de Londres, la fase de dominación de Berlín y Múnich, los vigorosos estallidos de Noruega y Finlandia, las irradiaciones de Viena, como escenarios esenciales de la geografía cambiante del modernismo, trazada por el movimiento de escritores y artistas, por las corrientes de pensamiento y por las explosiones de una producción artística significativa».

M. Bradbury y J. McFarlane (1978, pág. 102).

Porque si bien el movimiento tiene una posición internacionalista y universalista, también se aferra a la idea de un arte de vanguardia de élite internacional que mantenga una relación fructífera con un arraigado sentido del lugar. Las características del lugar marcaban con un sello distintivo las diferentes tendencias modernistas.

Después de 1848, el modernismo fue esencialmente un **fenómeno urbano** que subsistía en una relación compleja y contradictoria con:

Lectura complementaria

E. C. Relph (1987). *The Modern Urban Landscape: 1880 to the Present*. The Johns Hopkins University Press (pág. 99-107).

- La experiencia del crecimiento urbano explosivo (varias ciudades sobrepasaron el millón de habitantes a finales de siglo).
- La gran migración rural-urbana.
- La industrialización.
- La mecanización.
- Los reordenamientos masivos del espacio construido.
- Los movimientos urbanos de carácter político (las revoluciones de 1848 y de 1871 en París).

La necesidad de enfrentar con urgencia los problemas psicológicos, sociológicos, técnicos, organizativos y políticos de la urbanización masiva era una de las canteras en la que florecían los movimientos modernistas. El modernismo era un **arte de las ciudades**. En respuesta a la profunda crisis de la organización urbana, a la pobreza y al hacinamiento, se formó un ala de práctica y reflexión modernistas.

Hilo conductor

Existe un fuerte hilo conductor que va de la remodelación de París por Haussmann en la década de 1860, pasando por las propuestas de la «ciudad-jardín» de Ebenezer Howard (1898), Daniel Burnham (la «ciudad Blanca» construida para la Feria Mundial de Chicago de 1893), Garnier (la ciudad industrial lineal de 1903), Camillo Sitte y Otto Wagner (transformación de la Viena *fin de siècle*), Le Corbusier (*La ciudad del mañana* y la propuesta del *Plan Voisin* para París en 1924), hasta Frank Lloyd Wright (el proyecto *Broadacre* de 1935).

La ciudad es, simultáneamente, la maquinaria y el héroe de la modernidad. Sólo protegiéndonos de los complejos estímulos que surgían de la vorágine de la vida moderna era posible tolerar sus extremos. Nuestra única salida –según Simmel– es cultivar un individualismo impostado recurriendo a los signos de estatus, a la moda o a las marcas de excentricidad individual.

La moda

La moda combina la atracción de la diferenciación y el cambio con la de la semejanza y la conformidad. Según D. Frisby (1985): «cuanto más nerviosa es una época, más rápidamente cambiarán sus modas, porque la atracción que ejerce la diferenciación, uno de los agentes esenciales de la moda, va de la mano de la languidez de las energías nerviosas».

8.1. Un intento de periodización

Para ayudar a entender a qué tipo de modernismo se oponen los posmodernistas puede ser útil proponer alguna periodización.

1) El proyecto de la Ilustración consideraba axiomático que existía una sola respuesta posible para cualquier problema. De aquí se deducía que el mundo podía ser controlado y ordenado racionalmente si teníamos la capacidad de describirlo y representarlo con justicia. Pero esto suponía que existía **una sola forma de representación** correcta que, en el caso de poder descubrirla (y al respecto iban los esfuerzos científicos y matemáticos), nos proporcionaría los medios para alcanzar los fines de la Ilustración.

Lectura complementaria

E. Timms y D. Kelley (1985). *Unreal city: Urban experience in modern European literature and art*. [lugar de edición?] Palgrave Macmillan.

Lectura complementaria

Podéis consultar la obra de Georg Simmel (1971). *The metropolis and mental life*.

2) Después de 1848, la idea de que había una única forma posible de representación empezó a resquebrajarse. Cada vez más cuestionadas, las categorías fijas del pensamiento de la Ilustración serían reemplazadas por una insistencia en **sistemas divergentes de representación**. En París, escritores como Baudelaire y Flaubert y pintores como Manet empezaron a generar modos de representación diferentes.

3) A partir de 1890, la idea proliferó y dio lugar a la irrupción de una gran diversidad en el pensamiento y la experimentación en centros tan diferentes como Berlín, Viena, París, Múnich, Londres, Nueva York, Chicago, Copenhague y Moscú, para llegar a su apogeo poco antes de la Primera Guerra Mundial.

4) Entre 1910 y 1915, este furor de **experimentación** se tradujo en una transformación cualitativa de lo que era el modernismo.

- **Textos clave:** *El camino de Swann* (1913), de Proust; *Dublínenses* (1914), de Joyce; *Hijos y amantes* (1913), de Lawrence; *Muerte en Venecia* (1914), de Mann; el *Manifiesto del Vorticismo* (1914), de Pound.
- **Artistas clave:** Matisse, Picasso, Brancusi, Duchamp, Braque, Klee, De Chirico o Kandinsky, el *Armory Show* de Nueva York (1913) –con una asistencia de más de diez mil visitantes por día–.
- **Música:** *La consagración de la primavera* de Stravinsky (que provocó un tumulto en 1913), Schoenberg, Berg o Bartok.
- **Lingüística:** la teoría estructuralista del lenguaje de Saussure –el significado de las palabras depende de su relación con otras palabras y no tanto de su referencia a los objetos– fue concebida en 1911.
- **Física:** generalización por parte de Einstein de la teoría de la relatividad que recurre a la geometría no euclidiana y la justifica materialmente; Teoría General de la Relatividad de 1915.
- **Empresa:** *The principles of scientific management* de F. W. Taylor en 1911; primera cadena de montaje en Dearborn, Michigan, de Henry Ford, 1913.

Conclusión: todo el mundo de la representación y del conocimiento experimentó una transformación fundamental en este lapso de tiempo. Debemos saber cómo y por qué se dio:

- Los cambios se vieron afectados por la pérdida de fe en el carácter inevitable del progreso y por el creciente malestar frente a las categorías fijas del pensamiento de la Ilustración. Este malestar surgía, en parte, de la acción de la **lucha de clases**, particularmente después de las revoluciones de 1848 y de la publicación del *El manifiesto comunista*.

Tesis sobre la simultaneidad

La simultaneidad surgió de un cambio radical en la experiencia del espacio y el tiempo en el capitalismo occidental.

- Antes de ello, pensadores que pertenecían a la tradición de la Ilustración, como Adam Smith o Saint-Simon, podían mantener razonablemente que, una vez rotas las cadenas de las relaciones de clase feudales, un capitalismo benévolo (organizado por la mano invisible del mercado o por el poder de asociación) extendería a todo el mundo los beneficios³ de la modernidad capitalista. El movimiento socialista amenazaba la unidad de la razón de la Ilustración e insertaba una dimensión de clase en el modernismo. ¿Sería la burguesía o el movimiento obrero lo que informaría y dirigiría el proyecto modernista? ¿Y de qué lado estaban los productores culturales?
- La transformación en el tono modernista se originó además en la necesidad de enfrentarse, de manera directa, con la idea de **anarquía**, desorden y desesperación que Nietzsche había sembrado en un momento de gran agitación, inquietud e inestabilidad.
- La expresión de las necesidades eróticas, psicológicas e irracionales –que Freud identificó y Klimt representó– añadió otra dimensión a la confusión. Se debía admitir, pues, la imposibilidad de representar el mundo mediante un lenguaje único. La comprensión se debía construir mediante la exploración de **múltiples perspectivas**.

⁽³⁾Marx y Engels rechazan esta tesis y pusieron de manifiesto las crecientes desigualdades de clase del capitalismo.

5) El trauma de la Guerra Mundial y sus respuestas políticas e intelectuales abrieron paso a una reflexión sobre las posibles cualidades esenciales y eternas de la modernidad, como había formulado Baudelaire.

La búsqueda de un mito apropiado a la modernidad se convertiría en esencial en ausencia de las certezas de la Ilustración en cuanto a la condición perfectible del hombre. Sin embargo, ¿quién y cuál era el objeto de la mitologización? Ésta era la cuestión central en la etapa del modernismo llamado *heroico*.

El **modernismo de entreguerras** quizá ha sido «heroico», pero estaba marcado por el desastre. Hacía falta una acción decidida para reconstruir las economías europeas. El debilitamiento de las creencias unificadas de la Ilustración y la aparición del perspectivismo dejaron abierta la posibilidad de informar la acción social con cierta visión estética, de manera que las luchas entre las diferentes corrientes del modernismo serían más que algo pasajero.

a) Un ala del modernismo apeló a la imagen de la racionalidad incorporada en la **máquina**, la fábrica, el poder de la tecnología contemporánea o la ciudad como «máquina viviente».

Dos Passos, Hemingway y William Carlos Williams modelaban su escritura según la tesis de que el lenguaje debía conformarse con la eficiencia de la máquina: un poema es una máquina hecha de palabras (Williams); también éste es el tema de Diego Rivera en los murales de Detroit. Los que trabajaban cerca del movimiento Bauhaus decidieron imponer un orden racional (definido por la eficiencia técnica y la producción mecánica) a objetos socialmente útiles (emancipación humana, emancipación del proletariado). «El orden da lugar a la libertad» es uno de los eslóganes de Le Corbusier: la autonomía y la libertad en las metrópolis contemporáneas dependían de la imposición de un orden racional.

En el período de entreguerras, el modernismo dio un giro positivista y, a través del Círculo de Viena, fundó el **positivismo lógico**.

b) Desde el modernismo, se **critica** la idea de que la máquina, la fábrica y la ciudad racionalizada garantizan una concepción suficientemente rica como para definir las cualidades eternas de la vida moderna.

c) Los futuristas italianos estaban tan fascinados por la velocidad y el poder que adoptaron la **destrucción creadora** y el **militarismo violento** hasta el punto de convertir a Mussolini en un héroe.

Los arquitectos de Hitler utilizaron los planteamientos de la Bauhaus en la construcción de los campos de concentración: por lo tanto, era posible combinar las prácticas actualizadas de la ingeniería científica –instrumentadas mediante las formas más extremas de la racionalidad técnico-burocrática y mecánica– con el mito de la superioridad aria. Así, una forma de «modernismo reaccionario» llegó a tener mucho predicamento en la Alemania nazi.

d) Era difícil permanecer indiferente ante:

- La Revolución Rusa.
- El poder creciente de los movimientos socialistas y comunistas.
- El colapso de economías y gobiernos (crisis de 1929).
- El auge del fascismo.

Un ala del movimiento modernista optó por el arte políticamente comprometido. El surrealismo, el constructivismo y el realismo socialista intentaron mitologizar al **proletariado**. Pero nada más pronunciadas las doctrinas del realismo socialista como respuesta al modernismo burgués «decadente» y al nacionalismo fascista, las políticas frentepopulistas dieron de nuevo apoyo al arte y a la cultura nacionalistas como medio para establecer una alianza entre el proletariado y las fuerzas vacilantes de la clase media, mediante un frente unido contra el fascismo.

El CIAM

Durante estos años, el CIAM (Congreso Internacional de Arquitectos Modernos) adoptó su Carta de Atenas de 1933, que definiría las líneas fundamentales de la arquitectura modernista.

Tiempos modernos

Esta película, de Charles Chaplin (1936), critica la idea de la máquina, la fábrica y la ciudad racionalizada.

De Chirico

Después de la Primera Guerra Mundial, este artista perdió interés en la experimentación modernista y realizó un arte comercializado.

e) Muchos artistas de vanguardia intentaron resistir esta referencia netamente social y buscaron **afirmaciones mitológicas más universales**. En 1922 (*annus mirabilis* de la literatura del siglo xx, con la aparición de *Ulysses*, de James Joyce; *Elegías de Duino*, de R. M. Rilke [publicado un año más tarde]; *Tractatus logico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein; *Trilce* de César Vallejo, parte importante de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, etc.), aparece el poema *The Waste Land*, de Thomas Stearns Eliot, en cuyo diseño final había intervenido su amigo Ezra Pound, en el que se crea una amalgama ritual de imágenes y lenguajes extraídos de toda la tierra, mientras que Picasso utilizó el mundo del arte primitivo en algunos de sus períodos más fecundos. Se buscaba una mitología que pudiera enderezar la sociedad. Raphael capta los dilemas en su crítica al *Guernica* de Picasso:

«Ahora deberían haber quedado suficientemente claras las razones por las que Picasso sintió la necesidad de recurrir a los signos y alegorías: su absoluta impotencia política ante la situación histórica que se propone registrar; su esfuerzo titánico para afrontar un acontecimiento histórico particular mediante una verdad que se pretende eterna; su deseo de transmitir esperanza y apoyo, de garantizar un final feliz, de compensar el terror, la destrucción e inhumanidad del acontecimiento. Picasso no vio lo que Goya ya había visto, es decir, que el curso de la historia puede cambiarse únicamente por medios históricos y únicamente si los hombres definen su propia historia, en lugar de actuar como autómatas de un poder terrenal o de una idea que se pretende eterna».

M. Raphael (1981, pág. 12).

6) Si el modernismo de los años de entreguerras fue «heroico», el **modernismo «universal»** o «alto» que ejerció su hegemonía después de 1945 exhibió una relación mucho más confortable con los centros de poder dominantes de la sociedad.

El arte, la arquitectura y la literatura del alto modernismo se convirtieron en artes y prácticas de *establishment*, en una sociedad en la que predominaba, en los planos político y económico, la versión capitalista corporativa del proyecto de desarrollo de la Ilustración para el progreso y la emancipación humana.

La fe en el **progreso lineal**, en las verdades absolutas y la planificación racional de los órdenes sociales ideales en condiciones estandarizadas de conocimiento y producción era particularmente fuerte. Por lo tanto, el modernismo que surgió en consecuencia fue positivista, tecnocéntrico y racionalista, a la vez que se imponía como la obra de una vanguardia de élite formada por urbanistas, artistas, arquitectos, críticos y otros guardianes del buen gusto.

En **arquitectura**, las ideas del CIAM, de Le Corbusier y de Mies van der Rohe mantenían el predominio en la lucha para revitalizar las ciudades viejas o destruidas por la guerra, reorganizar los sistemas de transporte, construir fábricas, hospitales, escuelas y viviendas adecuadas para la clase obrera. Pero la arquitectura resultante produjo sólo impecables imágenes del poder y el prestigio de las corporaciones y gobiernos conscientes de los aspectos publicitarios, a la

Lecturas complementarias

M. Raphael (1981). *Proudhon, Marx, Picasso*. Lawrence & Wishart Ltd.

También, podéis consultar el libro de T. S. Eliot *The Waste Land*.

Le Corbusier

Los estudiantes que vivían en el pabellón suizo del arquitecto se debían tostar porque se negaba, por razones estéticas, a poner persianas.

vez que daba lugar a proyectos de viviendas modernistas para la clase obrera que se convirtieron en «símbolos de enajenación y deshumanización». Esto significó el rechazo de la ornamentación y del diseño personalizado, una pasión generalizada por los espacios y perspectivas masivos, por la **uniformidad** y el poder de la línea recta.

La gran **literatura** modernista de Joyce, Proust, Eliot, Pound, Lawrence y Faulkner –juzgada alguna vez como subversiva, incomprendible o perturbadora– fue canonizada por el *establishment* (universidades y revistas literarias más importantes).

Los traumas de la Segunda Guerra Mundial eran difíciles de absorber y representar de manera realista, y el giro hacia el **expresionismo abstracto** por parte de **pintores** como Rothko, Gottlieb y Jackson Pollock reflejó conscientemente esta necesidad. Pero sus obras resultaron fundamentales por otros motivos:

- La lucha contra el fascismo era concebida como una lucha por defender la cultura y la civilización occidentales de la barbarie. El modernismo internacional, rechazado por el fascismo, se confundía, en Estados Unidos, con la cultura en sentido amplio. El problema era que el modernismo internacional había mostrado inclinaciones socialistas.
- La despolitización del modernismo introducida por el auge del expresionismo abstracto presagiaba su captación por el *establishment* político y cultural como arma ideológica en la **guerra fría**.
- La **represión maccartista** imperante no tenía importancia porque las telas de Pollock mostraban que Estados Unidos eran el bastión de los ideales liberales en un mundo amenazado por el totalitarismo comunista. Pero para distinguirse del modernismo existente en otros lugares, se debía forjar una nueva estética con materia prima específicamente norteamericana, que se convertiría en la esencia de la cultura occidental, y esto ocurrió con el expresionismo abstracto, el liberalismo, la Coca-Cola y los Chevrolets, y con las casas suburbanas llenas de bienes de consumo.

Por primera vez en la historia del modernismo, la rebelión artística y cultural, así como la rebelión política «progresista», debían aplicarse a una versión poderosa del propio modernismo. El modernismo perdió su atractivo como antídoto revolucionario de una ideología reaccionaria y «tradicionalista». El arte del *establishment* y de la alta cultura pasó a ser un ámbito tan exclusivo de la élite dominante que la experimentación dentro de este marco se hizo cada vez más difícil, excepto en campos relativamente nuevos como el **cine**.

El papel de los artistas

Los artistas, individualistas y políticamente «neutrales» expresaban en sus obras valores que después eran asimilados y utilizados por los políticos, de manera que la rebelión artística se transformó en una agresiva ideología liberal.

Ciudadano Kane

Esta película, de Orson Welles (1941), fue considerada clásica en su momento.

Parecía que el arte del *establishment* y la alta cultura no podían hacer nada más que **monumentalizar el poder corporativo y estatal** o el «sueño americano» con mitos autorreferenciales⁴, y conferir un cierto vacío de sensibilidad en este aspecto de la fórmula de Baudelaire que se refería a las aspiraciones humanas y a las verdades eternas.

⁽⁴⁾Algunos mitos autorreferenciales son: la conquista del Oeste, la esclavitud o la Guerra de Secesión.

En este contexto, surgieron los diferentes movimientos **contraculturales** y **anti-modernistas** de la década de 1960.

Para oponerse al carácter opresivo de la racionalidad técnico-burocrática con bases científicas, que provenía del poder monolítico de las corporaciones, del Estado y de otras formas del poder institucionalizado (incluidos partidos políticos y sindicatos burocratizados), las contraculturas exploraron ámbitos de realización individual mediante políticas específicas de la «nueva izquierda», adoptaron gestos anti-autoritarios, hábitos iconoclastas (en la música, la ropa, el lenguaje y el estilo de vida) y cultivaron la crítica de la vida cotidiana.

Con eje en las universidades e institutos de arte, y en los márgenes culturales de la vida de la gran ciudad, los movimientos ganaron las calles hasta el estallido de la rebelión de 1968 en Chicago, París, Praga, México, Madrid, Tokio y Berlín.

Por lo tanto, en algún momento, entre 1968 y 1972, del movimiento anti-moderno de la década de 1960 surgió el posmodernismo.

Importancia del movimiento de 1968

El movimiento de 1968 resultó un fracaso, pero debe ser considerado como el precursor político y cultural del surgimiento del posmodernismo.

9. Hacia la posmodernidad

Hebdige propone considerar el proyecto posmoderno como formado por una serie de **negaciones del modernismo**. Identifica tres negaciones como núcleo del carácter del modernismo.

1) Contra la **totalización** («sin soluciones definitivas»)

Se refiere al rechazo sobradamente difundido de todas las aspiraciones generalizadoras de la Ilustración; es decir, de todos aquellos discursos que surgen para:

- Definir una naturaleza humana fundamental.
- Prescribir un destino determinado a la historia humana.
- Definir los objetivos colectivos humanos.

La única posibilidad que nos queda, según Foucault, es la **micropolítica**: luchas a nivel local⁵ en torno a temas determinados. Cualquier cosa superior a esto cae en la sospecha de conducir a una «totalización» indebida y, así, al «totalitarismo».

2) Contra la **teleología** («no se puede estar seguro de nada»)

Se refiere al creciente escepticismo existente en los círculos posmodernos respecto a la idea de los orígenes y las causas de los acontecimientos humanos. Todos los discursos (marxismo, psicoanálisis, estructuralismo) pretenden ser capaces de descubrir una «verdad escondida» tras la superficie de las apariencias.

Para los posmodernistas, dado que nunca conoceremos estas verdades ocultas con total seguridad, es mejor aceptar que vivimos en un **mundo de apariencias** o «simulacro» (en la terminología de Baudrillard). En estos momentos, la experiencia esquizofrénica de la **disociación** puede ser la norma psíquica de la condición posmoderna (según Jameson).

Todo está relacionado, quizás, con la cuestión de por qué el período posmoderno está caracterizado por la imagen, el diseño y el estilo.

3) Contra la **utopía** («no confundas el paraíso con la casa de enfrente»)

Lectura recomendada

D. Hebdige (1989). *Hiding in the Light*. Londres: Routledge.

⁽⁵⁾Por ejemplo, la lucha del agua en las tierras del Ebro.

Negación de cualquier idea (o modelo) sobre una utopía, ante la que la presente sociedad podría ser juzgada y condenada por deficiente. El que tiene una utopía está convencido de tener una misión para liderar al pueblo hacia la tierra prometida. Pero lo que realmente ocurre es que se convierte en un dictador, en un terrorista que justifica la eliminación de los que no piensan como él, con el fin de llegar a la verdad de su causa. Por ello, los posmodernistas dicen que no podemos creer en totalitarismos, verdades escondidas o utopías, mientras vamos rodando en esta «**sociedad del espectáculo**».

Pero hay un problema. Todos los teóricos posmodernos hablan de la no credibilidad de los discursos, de la realidad, de la verdad. Pero ellos hacen un discurso sobre el mundo posmoderno y hablan de la «verdad» de la condición posmoderna. ¿Es, pues, creíble su discurso? Además, la teoría posmoderna se presenta como una análisis general del mundo posmoderno. Sin embargo, ¿quién vive en este mundo? ¿Toda la población mundial? ¿Los que no están es porque están retrasados, siguiendo una teoría lineal de la historia mundial? ¿O bien sólo es otra visión unilineal de la historia del mundo que conduce a una única conclusión: América del Norte?

¿Desde qué punto de vista se habla? ¿Quién propugna la teoría del posmodernismo? La teoría pretende hablar de una crisis cultural en un sentido general, pero quizá podemos localizarla específicamente como la expresión de una crisis más concreta: la crisis de los intelectuales blancos de Europa Occidental o América del Norte. Como decía West con relación a las teorías de Lyotard: ¿«De quién está hablando? ¿De él y sus amigos rondando por los bancos de la derecha?».

Podemos poner fechas y nombres concretos a los acontecimientos que marcan algunos **parámetros** de este período definido de manera vaga como *posmoderno*; estos indicadores son:

- **Políticos:** la revolución húngara fallida de 1956, de la que surgieron el «socialismo o barbarie» o los grupos situacionistas en Francia; de estos grupos salieron Baudrillard, Lyotard y Virilio, intentando desviarse del «fracaso» de la revuelta en la Francia de 1968 y de la visita de Solzhenitsin a París en 1974, cuando los intelectuales franceses se dieron cuenta de la existencia de los gulags en la URSS y algunos de ellos se desplazaron de la izquierda a la derecha para surgir como los «nuevos filósofos» de la época.
- **Culturales:** el *pop art* inglés de los años cincuenta o la aparición de Andy Warhol en Estados Unidos como el artista posmoderno de la sociedad de consumo; así podríamos vincular los asuntos del posmodernismo con los debates sobre el arte popular y la cultura de los consumidores.
- **Económicos:** la crisis del petróleo de 1973 como línea divisoria, momento en el que el dólar dejó de ser la moneda clave mundial. Fue cuando el largo *boom* de Occidente, posterior a la Segunda Guerra Mundial, dio marcha

Sociedad del espectáculo

En la sociedad del espectáculo, lo que es real ha sido sustituido por su imagen, y la imagen ha sido suplantada por el «simulacro», que es «hiperreal».

Lectura recomendada

C. West (1991). «Decentring Europe». *Critical Quarterly* 33 (1) (pág. 5).

atrás definitivamente y empezaron a aparecer las condiciones (recesión y desempleo) que al final llevaron a la instalación de gobiernos conservadores monetaristas por todo Occidente en los años ochenta y al gradual derrumbe del modelo social de democracia de la sociedad.

Sin embargo, nada de todo esto es concluyente.

Bibliografía

Referencias bibliográficas

- Austen, J.** (2000). *Persuasión*. Barcelona: Proa (Colección Proa butxaca, núm. 31) Original de 1818.
- Bacon, F.** (2006). *La nueva Atlántida*. Tres Cantos: Akal (Colección Básica de bolsillo Akal, núm. 129).
- Baudelaire, Ch.** (2007). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Bello Reguera, E.** (1997). *La aventura de la razón: el pensamiento ilustrado*. Tres Cantos: Akal (Akal HIPECU, núm. 28).
- Benjamin, W.** (1993). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Ed. 62 (Colección Clàssics del pensament modern, núm. 9) (2.ª ed.).
- Berman, M.** (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI (4.ª ed.).
- Bernstein, R. J.** (1985). *Habermas and Modernity*. MIT Press.
- Bradbury M.; McFarlane, J.** (1978). *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin.
- Campillo Iborra, N.** (2001). *El descrèdit de la modernitat*. València: Universitat de València. Servei de Publicacions.
- Condorcet** (1974). *Mathématique et société*, selección de textos e introducción de Roshdi Rashed. París: Hermann.
- Eliot, T. S.** (1922). *The Waste Land*. Disponible en: <http://eliotswasteland.tripod.com/>
- Freud, S.** (2006). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza (Colección El libro de bolsillo, 1966-2006).
- Frisby, D.** (1985). *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin (Studies in Contemporary German Social Thought)*. The MIT Press.
- Habermas, J.** (2002). «La modernidad, un proyecto incompleto». En Hall Foster. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós (5.ª ed.).
- Habermas, J.** (2008). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Katz Barpal (Conocimiento).
- Harvey, D.** (1998). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hebdige, D.** (1989). *Hiding in the Light*. Londres: Routledge.
- Horkheimer, M.; Adorno, T. W.** (1999). *Dialéctica de la Ilustración*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Jauss, H. R.** (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Boadilla del Monte: Machado Libros (Colección La balsa de la medusa, núm. 76).
- Kant, I.** (2009). *¿Qué es la Ilustración? y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*. Madrid: Alianza (Colección El libro de bolsillo. Filosofía, núm. 4.455).
- Marx, K.** (1970). «Prefacio». En: *Contribución a la crítica a la economía política*. Madrid: Alberto Corazón (pág. 37).
- Marx, K.; Engels, F.** (1984). *El Capital*. México: Siglo XXI (vol. 3, 3.ª ed.).
- Mayos Solsona, G.** (2004). *Ilustración y Romanticismo: introducción a la polémica entre Kant y Herder*. Barcelona: Herder (Biblioteca de filosofía).
- Mayos Solsona, G.** (2006). *La il·lustració*. Barcelona. Ed. UOC (Colección Vull saber, núm. 37).

Poggioli, R. (1981). *The Theory of the Avant-Garde*. The Belknap Press of Harvard University Press.

Raphael, M. (1981). *Proudhon, Marx, Picasso*. Lawrence & Wishart Ltd.

Relph, E. C. (1987). *The Modern Urban Landscape: 1880 to the Present*. The Johns Hopkins University Press.

Saussure, F. (2009). *Curso de lingüística general*. Tres Cantos. Akal (Colección Akal universitaria, núm. 1).

Smith, A. (2008). *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza (Colección El libro de bolsillo. Economía, núm. 3.204).

Spaemann, R. (2007). *El final de la modernidad*. Madrid: Fundación Universitaria San Pablo-CEU (Colección Els papers de l'abat, núm. 4).

Timms E.; Kelley, D. (1985). *Unreal city: Urban experience in modern European literature and art*. Palgrave Macmillan.

West, C. (1991). «Decentring Europe». *Critical Quarterly* 33 (1).

Williams, R. (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.