

Art del segle XX

Joan Campàs Montaner
Anna González Rueda

PID_00156740



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-Compartir igual (BY-SA) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu modificar l'obra, reproduir-la, distribuir-la o comunicar-la públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), i sempre que l'obra derivada quedi subjecta a la mateixa llicència que el material original. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
1. El terme <i>modern</i>	7
2. El moment del modernisme	8
3. La modernitat com a projecte històric	11
3.1. Fordisme i societat industrial	12
4. La modernitat com a progrés i racionalitat	15
5. Característiques de la modernitat	17
6. Modernisme i subjecte modern	19
7. La condició moderna	22
7.1. El projecte de la Il·lustració	23
7.2. Contradiccions en el pensament il·lustrat	25
7.3. Crítiques al projecte de la modernitat	26
8. Història del modernisme cultural	29
8.1. Un intent de periodització	32
9. Cap a la postmodernitat	39
Bibliografia	41

Introducció

Atès que el terme i la idea de "postmodern" suposen la familiaritat amb tot allò "modern", per tal d'entendre i debatre sobre la postmodernitat ens caldrà partir d'una reflexió sobre què entenem per *modernitat* i *modernisme*.

1. El terme *modern*

El terme *modern* prové de la paraula llatina *modernus*, del segle v, utilitzada per a distingir un present oficial cristià d'un passat romà pagà. Després el terme es va utilitzar per a situar el present amb relació al passat de l'antiguitat. *Modern* comença a aparèixer com a terme més o menys sinònim d'*avui* a final del segle xvi, i es fa servir per a senyalar el període que es distingeix de les èpoques medieval i antiga. En el segle xviii, amb l'aparició de la Il·lustració francesa, apareix una nova concepció de la modernitat: com un període distintiu i superior en la història de la modernitat. Es mantenia que, amb relació a la raó, la religió i l'apreciació estètica, els "moderns" eren més avançats, més refinats i estaven en possessió de veritats més profundes que els antics. Jane Austen (1775-1817) va poder definir-ho com "un estat de pertorbació, potser de millora", però els seus contemporanis del segle xviii utilitzaven *modernitzar*, *modernisme* i *modernista*, sense la ironia d'ella, per a indicar actualització i millora. En el segle xix va començar a tenir un matís més favorable i progressista; *Els pintors moderns* de Ruskin, es va publicar el 1846, i Turner es va transformar en l'emblema del pintor modern per la demostració que va fer de la qualitat distintivament actual de la fidelitat a la naturalesa.

Molt ràpidament, tanmateix, *modern* va canviar la seva referència d'*avui a fa poc* i fins i tot *llavors*, i durant algun temps va ser una designació sempre referida al passat, a la qual pot contraposar-se *contemporani* atesa la seva condició de present.

Com a títol per a tot un moviment i moment cultural, *modernisme* ha estat doncs retrospectiu com a terme general des dels anys cinquanta, amb la qual cosa la versió dominant de *modern*, i fins i tot de *modern absolut* ha quedat ancorada entre 1890 i 1940. Encara fem servir habitualment *modern* per a un món que té una antiguitat d'un segle a un segle i mig.

Lectura complementària

J. Austen (2000). *Persuasió* (ed. original, 1818). Barcelona: Proa.

2. El moment del modernisme

Determinar el procés que va fixar el moment del modernisme comporta identificar la maquinària de la tradició selectiva. Per què els noms de Gogol, Flaubert o Dickens des de la dècada de 1840 no haurien de precedir els noms convencionalment modernistes de Proust, Kafka o Joyce (sense Dickens no hi ha Joyce)? Però en exclou els grans realistes, aquesta versió del modernisme es nega a veure com van idear i organitzar tot un vocabulari i el seu complex de figures del discurs amb què comprendre les formes socials sense precedents de la ciutat industrial. Per la mateixa raó, en **pintura**, els impressionistes també van definir en la dècada de 1860 una visió i tècnica noves que es corresponien amb la seva presentació de la vida parisenca moderna; però només s'inclou en la tradició els postimpressionistes i els cubistes.

Les mateixes preguntes es poden formular per a la resta del **cànon literari**, i les respostes semblaran igualment arbitràries: del 1910 en endavant, els imaginistes, surrealistes, futuristes, formalistes i altres fan que els poetes simbolistes de la dècada de 1880 siguin antiquats. En el teatre, Ibsen i Strindberg queden enrere, i Brecht domina el període que va del 1920 al 1950. En totes aquestes oposicions, la ideologia del modernisme, acabada de néixer, selecciona el grup següent.

Sens dubte, aquests són els perfils teòrics i els autors específics del "modernisme", una versió molt selecta del que és modern que es proposa llavors apoderar-se de tota la modernitat. Només cal revisar els noms de la història real per a veure la **ideologització** oberta que permet la selecció.

És inqüestionable que a final del segle XIX hi ha un seguit de ruptures en totes les arts: ruptures amb les formes (desapareix la novel·la de tres nivells) i amb el poder, en especial com es manifesta en la censura burgesa; l'artista esdevé un dandi o un radical antimercantil, i de vegades totes dues coses.

Qualsevol explicació d'aquests canvis i les seves conseqüències ideològiques ha de començar amb el fet que al final del segle XIX hi va haver els **canvis** més grans que s'havien vist mai en els **mitjans de producció cultural**. Els avenços decisius de la fotografia, el cinema, la ràdio, la televisió, la reproducció i la gravació van tenir lloc durant el període identificat com a *modernista*, i és en resposta a aquests que sorgeixen els que en primera instància es van constituir com a **agrupaments culturals defensius** i que van passar a autopromocionar-se de manera competitiva. La dècada de 1890 va ser el primer moment dels moviments, el moment en el qual el manifest (en la nova revista) va esde-

Escoles

Alguns exemples d'aquestes escoles són els futuristes, els imaginistes, els surrealistes, els cubistes, els vorticistes, els formalistes i els constructivistes.

venir insígnia d'escoles autoconscients i autopublicitades, que anunciaven de diverses maneres la seva arribada amb una visió apassionada i menyspreadora del que és nou.

Els moviments són, en el primer nivell històric, productes dels canvis en els mitjans públics de comunicació. Aquests mitjans, la inversió tecnològica que els va mobilitzar i les formes culturals que van endegar la inversió i van expressar les seves preocupacions, van sorgir en les noves **ciutats** metropolitanas, els centres del també nou imperialisme, que es proposaven com a capitals transnacionals d'un art sense fronteres. París, Viena, Berlín, Londres, Nova York van assumir un nou perfil d'epònima Ciutat dels Estrangers, l'àmbit més apropiat per a l'art fet per l'emigrat o exiliat incessantment mòbil, l'**artista internacionalment antiburgès**.

Aquest interminable encreuament de límits en un moment en el qual les fronteres començaven a ser vigilades molt més estrictament i quan, amb la Primera Guerra Mundial, es va instituir el passaport, va ajudar a fer habitual la tesi de l'estatus no natural del llenguatge. L'experiència de l'alienitat visual i lingüística, la narració fracturada del viatge i el seu inevitable apèndix de trobades passatgeres amb personatges que es presentaven d'una manera desconcertantment poc familiar, van elevar aquesta intensa i singular narrativa d'instabilitat, manca de llar, soledat i independència empobrida al nivell de **mite universal**: l'escriptor solitari que contempla la ciutat inescrutable des del seu miserable allotjament.

Però aquesta versió del modernisme no pot ser vista i entesa d'una manera unificada. El modernisme es divideix políticament i simplement, i no solament entre moviments específics sinó fins i tot a dins. Com que segueixen essent antiburgesos, els seus representants:

- o bé escullen la valoració antigament aristocràtica de l'art com a regne sagrat per damunt del diner i el comerç;
- o bé les doctrines revolucionàries, en vigor des del 1848, que el consideren l'avantguarda alliberadora de la consciència popular.

Mayakovski, Picasso, Silone, Brecht són alguns exemples dels qui van donar suport al comunisme, i d'Annunzio, Marinetti, Wyndham Lewis, Ezra Pound al feixisme, i Eliot i Yeats van pactar amb l'anglocatolicisme i el crepuscle celta.

Ciutat dels Estrangers

D'Apollinaire a Beckett i Ionesco, passant per Joyce, els escriptors es movien constantment entre París, Viena i Berlín, on es trobaven amb exiliats de la Revolució procedents de l'altra banda, que portaven els manifestos de la formació postrevolucionària.

Ben aviat, el modernisme va perdre la seva posició antiburguesa i es va integrar còmodament en el nou capitalisme internacional.

Lectura complementària

Aquest canvi es pot veure en les idees centrals de la conferència que Raymond Williams va pronunciar a la Universitat de Bristol el 17 de març de 1987 al capítol:

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

3. La modernitat com a projecte històric

Cal subratllar que hi ha alguna cosa "nova" respecte al concepte de modernitat. A diferència d'altres formes de periodització (mística, cristiana o dinàstica, per exemple) es defineix en termes d'atributs temporals. És com una categoria de periodització històrica. Amb aquest concepte es va concebre no solament un període històric o una forma nova de temps històric, sinó un projecte històric mundial, una concepció d'una història universal, que podria representar una ruptura decisiva amb el passat i, per tant, assenyalar l'inici de la "**història racional**".

La modernitat és, doncs, des d'aquesta perspectiva, la conseqüència d'un procés de racionalització, mitjançant la qual el món social cau sota el domini de l'ascetisme, la secularització i les reivindicacions universalistes del racionalisme instrumental.

La modernitat:

- Sorgeix amb l'extensió de l'**imperialisme occidental** en el segle XVI, amb el domini del capitalisme als països del nord d'Europa (especialment Anglaterra, Holanda i Flandes) a principis del segle XVII, i amb l'acceptació general de procediments científics gràcies a la publicació dels treballs de Francis Bacon, Isaac Newton, etc.
- És un terme relacionat amb els canvis socials i culturals a gran escala que van tenir lloc al nord d'Europa des de mitjans del segle XVI, i per tant està estretament vinculat a l'anàlisi de la **societat capitalista industrial**.
- Apareix com una ruptura revolucionària amb les tradicions i amb les formes d'estabilitat social basades en una civilització agrària relativament estancada.

Resumint, doncs, tenim un conjunt d'idees interrelacionades –modernització, racionalització i progrés– i una visió implícita que la societat es pot millorar gradualment que s'havien d'assolir amb una planificació racional i una reforma social.

Amb el terme *postmodernisme* s'ha volgut indicar que els límits del modernisme ja s'havien assolit. S'argumenta que les promeses de la modernitat (assolir l'emancipació de la humanitat enfront de la pobresa, la ignorància, els preju-

dicis i la manca de plaer) ja no es consideren factibles. Lyotard fins i tot suggereix que les principals narratives sobre la teoria social moderna i la filosofia han esdevingut inoperants i han perdut la credibilitat que tenien.

Però tot plegat es basa en una **idea eurocèntrica**: que la història d'Europa (des del segle xv) dóna les claus dels esdeveniments mundials. I potser ha estat així, però només en la mesura que la història de l'imperialisme ens mostra que, durant aquest període, aquestes societats europees occidentals van dominar durant molt de temps l'escenari mundial.

Potser aquest període ja ha passat. La modernitat sempre s'ha associat a la idea d'Occident, però potser el període de **postmodernitat** té l'eix al Pacífic i no a l'Atlàntic. Els objectius i valors que han estat centrals per a la civilització europea occidental, ja no poden seguir essent considerats una cosa universal, i el projecte associat a la modernitat està necessàriament sense acabar. I això és així perquè és inconcebible que s'acabi i el seu valor és qüestionat. Potser la distinció entre modernitat i postmodernitat reflecteix la possible emergència d'una era posteuropea o potser postoccidental. Això pot suggerir que la preocupació actual sobre el que és postmodern pot ser simptomàtica, no tant de l'exhauriment d'allò modern, sinó del reconeixement tardà de la seva reubicació geopolítica.

3.1. Fordisme i societat industrial

S'argumenta que el postmodernisme és la cultura d'una economia o societat postfordista o postindustrial. La primera pregunta que caldria respondre és què va ser el fordisme com a mode de producció? S'està encara debatent si podem parlar d'una transició envers una **economia postfordista**. Aquesta transició implica, com a dimensions clau:

- el final de la fabricació en sèrie;
- el final dels mercats de masses;
- l'aparició d'una "especialització flexible" en producció; és a dir, tirades més petites d'una sèrie més variada de productes, només possible de dur a terme mitjançant la tecnologia dels ordinadors; per exemple Benetton o Zara.

Aquest seria, doncs, el motlle de la societat postfordista (també conegut com a postmodern, postindustrial/informació).

El **fordisme**, nom derivat d'un home que va tenir una fàbrica d'automòbils, es fonamenta en dos eixos:

- Les formes mecanitzades d'una fàbrica estandarditzada / producció industrial (tant de peces de cotxes com d'altres objectes) que redueixen els cos-

Postmodernisme i la reubicació geopolítica del seu eix

Es pot veure el trasllat del moment creatiu i innovador i la seva influència des de l'Atlàntic fins a la costa del Pacífic, i amb això fins a les societats en desenvolupament de l'Est.

El cas de Zara

A Zara, cada cop que un client compra un producte, quan es passa el codi de barres pel lector, arriba a la seu central el codi del producte, talla, color... i així se sap en temps real què compra l'usuari, i es donen ordres a les fàbriques per tal d'adequar la producció a les compres.

⁽¹⁾Com deia Ford del seu primer model TS: "Pot tenir vostè el color que vulgui, sempre que sigui negre".

tos amb economies d'escala. Dins d'aquest sistema hi ha un camp d'acció molt petit¹ per a l'elecció del consumidor.

- Una economia de salaris alts, en què els salaris relativament elevats dels treballadors formen la base dels grans mercats de consumidors per part de les classes treballadores.

El nom de Henry Ford s'ha fet servir com una manera abreujada per a descriure un sistema de fabricació en sèrie que pretén explotar les economies d'escala en fàbriques de cadena de muntatge elaborant productes estandarditzats per a mercats de massa homogenis, amb maquinària especialitzada i una mà d'obra no especialitzada o semiespecialitzada. Quan va ser associat a polítiques governamentals macroeconòmiques, va ser capaç d'explotar el seu potencial gràcies al fet que el poder adquisitiu de les masses, per a mantenir la fabricació en sèrie, quedava assegurat. El **fordisme** i el **keynesianisme** units van ser responsables del gran *boom* posterior en la Segona Guerra Mundial a Occident. El fordisme va ser també la base de la força política d'una classe treballadora relativament homogènia: masculina, blanca i a jornada completa.

Podem considerar el fordisme com una combinació de tècniques en sèrie en la indústria de producció, més un consum de masses, més el keynesianisme en la política de l'estat. Actualment, tot això s'ha esfondrat a l'Europa occidental i Amèrica del Nord, i hi ha un retorn a les formes clàssiques del capitalisme del segle XIX, que deixa de banda les idees democràtiques socials d'una societat del benestar gestionada.

Avui en dia, en les economies occidentals veiem el col·lapse de la **indústria** de producció:

- el final de la fabricació en sèrie;
- el pas cap el sector de serveis;
- el retorn al treball físic;
- la desintegració dels sindicats obrers.

També veiem canvis en el camp del **consum** (per a alguns, això significa la reducció de les possibilitats del consum de masses) i la transformació de la **mà d'obra** sota l'amenaça de l'atur:

- Veiem una deriva cap a la distinció clau entre el "nucli" de la mà d'obra (encara amb treball a temps complet) i un nombre sempre creixent de treballadors perifèrics en treballs a curt termini o a mitja jornada (amb períodes d'atur entre feines); és a dir, una mà d'obra "flexible" o "accidental". I als marges externs de l'economia hi trobem un sector creixent de ciuta-

dans de segona classe no utilitzables, i privats dels seus drets civils; persones sense prou poder econòmic per a participar en el consum.

- És típic del postfordisme un canvi fonamental en el gènere de la mà d'obra: un descens massiu en el treball masculí i de jornada completa i un increment massiu en el treball femení a mitja jornada. Alguns parlen de "feminització" de la mà d'obra.

El que podem observar és que el vell món industrial, construït sobre una producció a gran escala i un consum de masses uniforme, s'ha acabat. En lloc seu apareixen nous sistemes de producció flexibles de petits lots, basats en tecnologia de robòtica i d'informació, combinats amb els mercats segmentats en alça que estan prefigurant, en conjunt, un ordre social més plural i innovador, l'era postfordista.

El fordisme, que es caracteritza per la fabricació en sèrie i el consum de masses, la mà d'obra semiespecialitzada i el crèdit fàcil, va ser un exemple d'un règim d'acumulació que s'ha enfonsat. El capitalisme només podrà superar les dificultats, s'argumenta, si es llança a una era de neo o postfordisme, basada en tecnologies avançades, especialització flexible i la subcontractació. L'argument bàsic que es fa servir ara és que en aquesta era postmoderna i postfordista el nostre món s'està refent.

La fabricació en sèrie, el consumidor de masses, la gran ciutat i l'estat "gran germà" estan en declivi. En canvi, la flexibilitat, la diversitat, la diferenciació, la mobilitat, la comunicació, la descentralització i la internacionalització són a la via ascendent.

Postfordisme

En termes de consum, el postfordisme implica un canvi de "ser igual que la família..." a "ser-ne diferent". És el món pel qual els consumidors intenten desenvolupar les seves identitats individuals, i adoptar un "estil de vida" característic.

4. La modernitat com a progrés i racionalitat

Sense ànim de reduir la modernitat a unes línies mestres, ens cal enumerar unes directrius bàsiques.

La modernitat s'ha definit inicialment **en oposició** a l'època precedent, l'**antiguitat**. L'ús de l'adjectiu *modernus*, com hem vist, apareix en el baix llatí a final del segle V per a caracteritzar el recent món cristià amb relació al grecoromà. *Modernus* és un terme que deriva de l'adverbi *modo*, que significa 'a penes', 'recentment', 'ara' (té, doncs, un sentit cronològic, no exempt tanmateix d'una connotació de valor). En la medievalitat aquesta connotació tenia un sentit devaluat: *modernus* era allò que és recent en tant que decadent, comportava ser conscient d'una senectut. La distinció entre antics i moderns significava una superioritat dels antics sobre els moderns, superioritat ideal, perquè l'antiguitat no adquiria valor pel fet de la distància temporal, sinó perquè era el lloc dels valors autèntics, dels valors eterns. Cap a final del segle XII comença a introduir-se en aquesta distinció la idea d'una acumulació històrica que esdevindrà sentit del progrés i desplaçarà l'agulla de la balança a favor dels moderns.

La història de la paraula *modernus*, reconstruïda per Hans Robert Jauss, és la història d'aquest desplaçament del valor que porta a conferir al que és modern, al que és nou, una primàcia axiològica sobre el que és antic.

Algunes imatges significatives: antics/moderns

Algunes imatges, o la interpretació que se'n fa, són significatives. Als vitralls de la catedral de Chartres, els evangelistes Joan i Marc són d'esquena als profetes Ezequiel i Daniel (símbol de la relació entre Antic i Nou Testament), imatge que troba continuïtat i interpretació en una altra imatge atribuïda a Bernat de Chartres, la del *nanus positus super humeros gigantis* –el nan damunt l'espatlla d'un gegant–, que ha estat interpretada com un reconeixement de la grandesa dels antics, però que, d'altra banda, sobreentén una certa superioritat dels moderns perquè, tot i que més petits, poden, sobre les seves espatlles, veure-hi més lluny.

De símbol de la relació entre l'Antic i el Nou Testament intern a la història de la salvació, la imatge secularitzada del nan damunt l'espatlla del gegant esdevindrà símbol general de la història, que es constitueix com una acumulació, un progrés gradual i inevitable que fa dels moderns una mena d'"avantguarda": els moderns són el punt culminant d'un desenvolupament lineal i progressiu, d'un procés irreversible i obert al futur.

Amb la **Il·lustració**, aquesta idea de progrés es combina amb la idea d'una **emancipació** que es realitza gràcies a l'acció crítica i il·lustrada de la raó (idea que, com a secularització de la concepció escatològica cristiana, es retroba sota diverses formes en gran part de la filosofia del segle XVIII i XIX, del hegelianis-

Imatge de la modernitat

La consciència que la modernitat ha tingut de si mateixa és la següent: el significat pregon de la modernitat consisteix a proclamar la inessencialitat del contingut a favor d'una definició formal, la que identifica el valor amb la contemporaneïtat, propi amb el que és nou.

Lectura recomanada

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

Lectura complementària

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

me al marxisme i al positivisme); sobretot en el hegelianisme (blanc polèmic de tants teòrics del postmodernisme), ja que sanciona la identitat de real i racional, la indistinció entre ser i haver de ser.

Com a llei necessària de la història, el progrés implica la identitat axiològica entre *melius* i *novum*, la idea que el que és nou, actual, és *per se* millor que el que és passat.

La **novetat** condemna tot el que la precedeix a l'obsolescència, i s'imposa *per se* com un progrés. Com diu Walter Benjamin, l'ésser humà modern està condemnat a la novetat, i per tant a la discontinuïtat.

Prescindint del contingut, la "novetat" fa que allò que és generalment acceptat esdevingui de cop "vell": *més modern* significa *més recent* i per això preferible. Encara actualment el terme *modernització* reclama implícitament la idea de millora.

La moda

La *moda* –terme que té el mateix origen que *modern*– il·lustra el caràcter impositiu del que és nou; "s'ha d'anar a la moda" pel sol fet que és el més recent; la resta és antiquat.

5. Característiques de la modernitat

Robert Spaemann (2007) ha resumit, d'aquesta manera, els trets de la modernitat:

1) **El mite del progrés necessari i infinit.** La idea que la història tendeix al millor, de manera necessària o gràcies a la capacitat dels humans de dirigir-ne el decurs, assumeix a la modernitat diverses configuracions: des de la prefiguració utòpica d'un món guiat i organitzat pel progrés tecnològic –que Bacon descriu a *La Nova Atlàntida*– a la teoria **evolucionista**, fins a l'idealisme –emblemàtica és la filosofia de la història de Hegel, per a qui la història és un procés de superació continu i necessari que duu optimísticament cap a la realització del saber absolut– i al **positivisme**.

2) **La concepció de la llibertat com a emancipació.** En la modernitat la llibertat no és una condició ètica, no té a veure amb la dimensió metafísica, sinó amb la dimensió social i política, històrica. La història té una finalitat, i aquesta finalitat és l'emancipació de les cadenes ideològiques, religioses, socials i polítiques. L'emancipació pot arribar gràcies a l'ús de la raó, un canvi de consciència, gràcies al progrés científic i tècnic o a la lluita de classes: són solucions unides a una pregona fe en la **història** i el seu desenvolupament.

3) **El progressiu domini de la naturalesa.** Condició del progrés és el domini de la naturalesa. "Saber és poder", deia Bacon assignant a la ciència, en la **dimensió tècnica**, la tasca de dur a terme aquest domini mitjançant el coneixement de les lleis de la naturalesa. Aquest ideal de ciència està molt lluny del model grecoaristotèlic, per a qui el coneixement era una activitat contemplativa no dirigida a fins pràctics, i, en l'àmbit filosòfic, fa identificar la filosofia amb la teoria del coneixement o epistemologia.

4) **L'objectivisme.** La modernitat es caracteritza per la prevalença d'una dimensió objectivadora, entesa com la primacia del **mètode quantitatiu i experimental** com a mitjà de coneixement. S'arriba, fins i tot, a matematitzar l'antropologia i la psicologia. El domini tècnic sobre la naturalesa, que presuposa la reducció de la naturalesa a objecte, inclou en el projecte mateix el domini sobre l'ésser humà.

5) **La homologació de l'experiència.** Conseqüentment a l'extensió del mètode científic, l'experiència en general està reduïda al que és experimental. Hi ha una mena d'exclusió o de reducció de tots els aspectes que no es deixen homologar.

Lectura recomanada

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

6) **El raonament formal i hipotètic.** Segons la definició galileana del mètode experimental, el raonament científic procedeix per hipòtesis. En el raonament hipotètic preval la formalització i, per tant, la substitució dels objectes, que són vistos en una relació d'equivalència purament **funcional**. El camp de l'arquitectura és emblemàtic, pel fet que el postmodernisme neix com a reacció a algunes escoles que tenien aquesta idea en la base de la seva producció, els exponents de les quals són Le Corbusier, Mies van der Rohe i Frank Lloyd Wright.

Le Corbusier, Mies van der Rohe i Frank Lloyd Wright

La idea d'una arquitectura basada en principis racionals i funcionals empenyia aquests arquitectes a abstruir del lloc, del context, excloent els elements típics o locals, prescindint de tota definició o limitació d'espai i temps. Una construcció feta amb aquests criteris era substituïble en diferents contextos: podia quedar bé tant a París com a Brasília o Tokio.

7) **L'universalisme naturalístic.** La raó és comuna a tots els éssers humans; aquest és el fonament de l'**ideal cosmopolita il·lustrat**, que es presenta com una secularització de la idea cristiana de la fraternitat de tots els éssers humans com a fills de Déu. La idea de la igualtat universal ha inspirat els drets de l'ésser humà i es troba a la base dels moviments polítics moderns, en primer lloc el liberalisme. Segons alguns crítics de la modernitat, si es porta la igualtat a l'extrem, sorgeixen els estats totalitaris.

S'ha dissenyat **crisi de la modernitat** a partir de les experiències que han qüestionat sobretot la idea de progrés:

- les dues guerres mundials, amb el seu potencial destructiu fruit d'una ciència i una indústria al servei de l'ésser humà;
- la incomoditat creixent de l'ésser humà en una societat "racionalitzada", en la qual es consoliden processos productius alienants;
- els desequilibris ecològics provocats per un creixement no sostenible;
- l'emergència en l'escena mundial de nous subjectes polítics portadors d'instàncies i reivindicacions que es concilien malament amb l'universalisme de l'edat moderna (colonialisme);
- el fenomen del feminisme, de les reivindicacions de les minories, amb la reclamació del dret a la diferència;
- els nous paradigmes científics (relativitat, teoria del caos...) que qüestionen alguns fonaments del racionalisme modern.

6. Modernisme i subjecte modern

Per modernisme s'entenen, com estem veient, moltes coses. Pot incloure les novel·les de James Joyce, els poemes d'Ezra Pound, les obres de Samuel Beckett, l'arquitectura de la Bauhaus i Le Corbusier, les pintures de Matisse i Picasso, la música de Stockhausen i John Cage i les pel·lícules d'Eisenstein i Godard. En els moviments com el futurisme, el cubisme i el constructivisme, els artistes van intentar crear llenguatges de representació nous per a poder expressar la desconcertant (per excitant) **complexitat** del seu món en transformació constant i ràpida. La qüestió era –es deia– que les velles formes de l'art clàssic, realista i convencional, eren inadequades per a representar les condicions del món modern.

Aquestes formes d'expressió artística es corresponen amb la "consciència" moderna, el "subjecte descentralitzat". Aquest és el **subjecte** que viu en un món en el qual les coses són força diferents després de les intervencions de Marx, Freud i Saussure. Per què?

- Perquè **Marx** ens va explicar que la **consciència**, en qualsevol societat, tendirà no a representar la realitat, sinó més aviat a ser un reflex ideològicament deformat de les "realitats ocultes" de l'economia. "No és la consciència dels homes la que determina la realitat; al contrari, la realitat social és la que determina la seva consciència".
- Perquè **Freud** ens va dir que els nostres pensaments conscients són, com tot, només la punta de l'iceberg de l'activitat mental **inconscient**, en la qual els nostres desitjos es formen i són conduïts per camins bastant inaccessibles.
- Perquè **Saussure** ens va dir que no són pas cosa nostra la formulació dels nostres pensaments i la posterior transformació en llenguatge (per a comunicar-nos amb els altres); sinó que més aviat s'esdevé que els nostres veritables pensaments són estructurats, de manera inconscient, per les normes i els conceptes del **llenguatge** i la **cultura** en la qual hem estat socialitzats des de la infantesa.

Tot plegat descol·loca la idea tradicional de la consciència individual (el *cogito, ergo sum* de Descartes) com a origen del significat. El subjecte modern – es raona – ha de ser identificat ara com a **descentralitzat**, i només les noves formes d'art són capaces d'expressar de manera adequada aquesta condició o situació difícil.

Bibliografia complementària

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

Una part del debat sobre el modernisme es refereix al fet que, mentre que moltes obres d'art modernistes van ser vistes com a revolucionàries (i fins i tot escandaloses) en el seu temps, avui en dia han arribat a ser acceptades com a part del cànon clàssic; les podem trobar en galeries prestigioses i els límits que les separen de la cultura popular ja no és tan clar. Allò que per als surrealistes dels anys trenta va ser un acudit controvertit, llençat a la cara de la classe dirigent de la seva època, ara és un tòpic dels anuncis televisius. Resumint, aquestes obres –s'argumenta– han estat absorbides tant pel món de l'art conservador de la classe dirigent, com per la cultura popular.

Per això els partidaris d'una estètica postmoderna mantindrien que la cultura modernista ja no té una funció crítica o progressista; des del seu punt de vista, el modernisme és criticat per *esnob* i per exclusivista, per ostentós (sobretot en arquitectura) i impròpiament universalista en la seva abstracció. En contrast amb tot això, l'art postmodernista tendeix a ser figuratiu abans que abstracte, localitzat abans que pompós o universalista, i popular i accessible (segons diuen els seus defensors).

Universalisme i expressionisme abstracte

L'apogeu del universalisme en l'abstracció es pot veure en l'expressionisme abstracte –en les pintures de Rothko–, que ha estat criticat com l'art de l'imperialisme nord-americà.

Arribats a aquest punt, potser caldria distingir entre postmodernisme i anti-modernisme.

El cas de l'arquitectura

Perquè una gran part de l'arquitectura **postmoderna** és explícitament antimoderna a l'hora de rebutjar qualsevol cosa nova i d'insistir a retornar a les **formes clàssiques** i als **materials i tipus clàssics**. Per això, la campanya del príncep Carles d'Anglaterra contra les atrocitats de l'arquitectura anglesa moderna va tocar una fibra sensible quan es va centrar, per exemple, en el bloc d'habitatges com el símbol odiós de l'arquitectura moderna.

La modernitat sovint s'equipara amb un conjunt de temes determinat (progrés, raó, racionalitat, enginyeria i projectes socials), els quals, i mentre es desenvolupen partint directament de la tradició europea de la Il·lustració, ara són vistos com si tinguessin un tall profundament problemàtic i inherentment totalitari.

El motiu principal de l'existència de l'arquitectura postmoderna és vist com el **fracàs social de l'arquitectura modernista**.

Efectivament, l'**arquitectura moderna** ha estat repetidament declarada com a morta en les darreres dècades. Recordem com una de les seves primeres "morts" inicials l'enfonsament d'un bloc d'habitatges anglès, Ronan Point, per culpa de fallades estructurals acumulatives. Més simbòlica va ser la destrucció deliberada de blocs d'habitatges durant el projecte d'edificació Pruitt-Igoe a San Lluís, als EUA, el 1973, quan van ser declarats habitatges inadequats per a les persones. Aquests esdeveniments van cridar l'atenció sobre les fallades bàsiques de l'arquitectura moderna, i els mètodes de construcció modernistes:

- mètodes de prefabricació barata;
- manca d'espai personal justificable;
- creació d'habitatges en immobles alienants.

Per tant, habitatges no construïts de manera correcta per una escala humana "apropiada", sinó més aviat dissenyades amb referència a uns **models inhumans d'"eficiència" abstracta**.

Per als postmodernistes, les grans metateories del període modern (les creences en la racionalitat, en la ciència i en els projectes, per a l'emancipació i el progrés humà) estan tacades de sang. Aquestes creences han funcionat també com

Vídeo recomenat

Podeu veure el vídeo Koyaanisqatsi - Pruitt Igoe a Youtube.

a ideologies que han legitimat qualsevol cosa, des de les armes nuclears fins al racisme, i la utilització burocràtica dels camps del Gulag en benefici del comunisme totalitari. Com a resultat de tot plegat, i segons Lyotard, veiem l'ensulsiada generalitzada de la fe en aquestes metateories, que els "guies" i "experts" han utilitzat per a justificar les seves accions.

7. La condició moderna

"La modernitat és allò efímer, veloç, contingent; és una de les dues meitats de l'art, mentre que l'altra és allò etern i immutable."

C. Baudelaire (2007, cap. 4, pàg. 10).

Centrem-nos en aquesta vinculació d'allò efímer i veloç amb allò etern i immutable. La història del modernisme com a moviment estètic ha fluctuat entre una cara i l'altra d'aquesta doble formulació. La condició de la modernitat es caracteritza pel canvi i la fugacitat.

"En l'actualitat, hi ha una forma de l'experiència vital –experiència de l'espai i del temps, del propi ésser i dels altres, de les possibilitats i riscos de la vida– que és compartida per homes i dones d'arreu del món. Anomenaré *modernitat* aquest cos d'experiència. Ser moderns és ser en un mitjà que promet aventura, poder, plaer, creixement, transformació de nosaltres mateixos i del món. I, alhora, que amenaça destruir tot el que tenim, tot el que sabem, tot el que som. Els mitjans i experiències moderns travessen totes les fronteres geogràfiques i ètniques, de classe i nacionalitat, religioses i ideològiques; en aquest sentit, pot afirmar-se que la modernitat uneix tota la humanitat. Però es tracta d'una unitat paradoxal, d'una unitat de desunió, que ens llança a tots a un remolí de constant desintegració i renovació, de lluita i contradicció, d'ambigüitat i angoixa. Ser moderns és formar part d'un univers en el qual, com va dir Marx, tot el que és sòlid es dissol en l'aire."

M. Berman (1991, pàg. 15).

Berman mostra com molts escriptors de diferents llocs i èpoques (Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoievski i Biely, entre d'altres) es van enfrontar i van abordar aquest sentit de la fragmentació, d'allò **efímer** i del **canvi caòtic**. Tema que va reprendre Frisby (1985) en un treball sobre Simmel, Kracauer i Benjamin en què afirma que la "seva preocupació central era l'experiència específica del temps, l'espai i la causalitat en la seva qualitat efímera, fugissera, fortuïta i arbitrària".

Podem pensar que la major part dels escriptors "moderns" reconeixia que l'única cosa segura sobre la modernitat era la **inseguretat** i fins i tot la propensió al "caos totalitzant".

Si és cert que la vida moderna està tan marcada pel que és fugisser, efímer, fragmentari i contingent, és possible pensar en les conseqüències següents. La modernitat pot no tenir cap respecte pel seu passat i menys encara pel de qualsevol altre ordre social premodern. La condició transitòria de les coses fa difícil conservar un sentit de continuïtat històrica. Si la història té algun sentit, cal descobrir-lo i definir-lo dins del remolí del canvi.

Bibliografia complementària

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

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

Lectura complementària

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 modernitat no solament suposa una ruptura violenta amb alguna condició històrica precedent o amb totes, sinó que es caracteritza per un procés inacabable de ruptures i fragmentacions internes.

L'avantguarda ha exercit un paper vital en la història del modernisme en interrompre qualsevol sentit de continuïtat amb moviments, recuperacions i repressions radicals

7.1. El projecte de la Il·lustració

Descobrir els elements "eterns i immutables" enmig d'aquestes irrupcions constitueix un problema seriós. Tot i que el modernisme sempre havia intentat descobrir el "caràcter essencial del que és accidental", com diu Paul Klee, ara havia de fer el mateix en un camp de sentits en transformació constant. On podem trobar certa coherència sobre el que és "**etern i immutable**" i que sembla que s'amagui rere aquesta voràgine del canvi social en l'espai i el temps? Els pensadors de la Il·lustració van proposar una filosofia i una resposta pràctica a aquest interrogant:

1) El que Habermas anomena el *projecte* de la modernitat va ocupar un lloc central en el segle XVIII; va suposar un esforç extraordinari destinat a "desenvolupar la ciència objectiva, la moral i la llei universals i l'art autònom, d'acord amb la seva lògica interna". La idea era utilitzar l'acumulació de coneixement generat per molts individus que treballaven lliurement i creativament, per a l'**emancipació humana** i l'enriquiment de la vida quotidiana. El domini científic de la naturalesa augurava l'alliberament de l'escassetat, de la necessitat i de l'arbitrarietat de les catàstrofes naturals. El desenvolupament de formes d'organització social i de formes de pensament racionals prometia l'alliberament respecte a les irracionalitats del mite, la religió, la superstició, el final de l'ús arbitrari del poder, i també del costat fosc de la nostra pròpia naturalesa humana. Amb un projecte així podien revelar-se les qualitats universals, eternes i immutables de tota la humanitat.

2) El pensament de la Il·lustració abraçava la idea del progrés i cercava activament aquesta ruptura amb la història i la tradició que proposa la modernitat. Era, sobretot, un **moviment secular** que intentava desmitificar i dessacralitzar el coneixement i l'organització social per tal d'alliberar els éssers humans de les seves cadenes (E. Bello Reguera, 1997).

Lectures complementàries

G. Mayos Solsona (2006). *La il·lustració*. Barcelona: UOC.

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

Lectura complementària

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

3) En nom del progrés humà, lloava la creativitat humana, el descobriment científic i la recerca de l'excel·lència individual; els pensadors van acollir el remolí del canvi i van considerar que allò efímer, fugisser i fragmentari era una condició necessària mitjançant la qual podria dur-se a terme el projecte modernitzador. Van proliferar les doctrines de la **igualtat**, la **llibertat** i la fe en la **intel·ligència** humana (un cop garantits els beneficis de l'educació) i en la **raó universal**.

"Una bona llei ha de ser bona per a tots –declarava Condorcet en les lluites agòniques de la Revolució Francesa– exactament de la mateixa manera que una proposició vertadera és vertadera per a tots."

Condorcet (1974, pàg. 66).

Segons Habermas, els escriptors com Condorcet estan imbuïts:

"[...] de l'extravagant expectativa que les arts i les ciències promourien no solament el control de les forces naturals, sinó també la comprensió del món i la persona, el progrés moral, la justícia de les institucions i fins i tot la felicitat dels éssers humans."

J. Habermas (2002, pàg. 28).

El segle xx –amb els camps de concentració, militarisme, dues guerres mundials, amenaça d'extermini nuclear i l'experiència d'Hiroshima i Nagasaki– va aniquilar aquest optimisme. Pitjor encara, hi ha la sospita que el projecte de la Il·lustració estava condemnat a girar-se contra si mateix, i transformar així la lluita per l'emancipació de l'ésser humà en un sistema d'opressió universal en nom de l'alliberament de la humanitat. Aquesta era la tesi desafiant de Horkheimer i Adorno en la seva *Dialèctica de la Il·lustració*. Escrit a l'ombra de l'Alemanya de Hitler i de la Rússia de Stalin, els autors mantenien que la lògica que encobria la racionalitat de la Il·lustració era una **lògica de domini i opressió**. L'ambició per dominar la naturalesa duia implícit el domini dels éssers humans que duria per fi a "una condició d'autosubmissió de caràcter de malson".

La rebel·lió de la naturalesa, que ells consideraven com l'única sortida de l'atzucac, havia de ser concebuda com una rebel·lió de la naturalesa humana contra el poder opressiu de la raó purament instrumental sobre la cultura i la personalitat.

És important saber si el projecte de la Il·lustració estava condemnat des de l'inici a enfonsar-nos en un món kafkià, si havia de portar-nos inexorablement a Auschwitz i Hiroshima i si encara queda algun poder d'informar i inspirar el pensament i l'acció contemporanis.

Lectures recomanades

Condorcet (1974). *Mathématique et société* (selecció de textos i introducció de Roshdi Rashed). París: Hermann.

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

Lectures complementàries

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

R. J. Bernstein (1985). *Habermas and Modernity* (pàg. 9). LLOC: MIT Press.

- **Habermas (2008)** segueix mantenint el projecte, més enllà d'una forta dosi d'escepticisme pel que fa als objectius, una gran angoixa pel que fa a la relació entre mitjans i fins, i cert pessimisme pel que fa a la possibilitat de dur a terme aquest projecte en les condicions econòmiques i polítiques actuals.
- El **pensament postmodernista** insisteix en la necessitat de deixar de banda totalment el projecte de la Il·lustració en nom de l'emancipació de l'ésser humà.

La posició que adoptem dependrà de la manera com ens expliquem el "costat fosc" de la nostra història recent i de si l'atribuïm als defectes de la raó de la Il·lustració o més aviat a un error a l'hora d'aplicar-la.

7.2. Contradiccions en el pensament il·lustrat

El pensament de la Il·lustració va internalitzar tot un cúmul de problemes complexos i va mostrar moltes contradiccions:

- 1) El problema de la **relació entre mitjans i fins** va ser present de manera constant; els fins mai es van poder especificar amb precisió, excepte depenent de cert pla utòpic que sovint resultava opressiu per a alguns i alliberador per a d'altres.
- 2) La qüestió que calia afrontar directament era qui podia reclamar la possessió de la **raó superior** i en quines condicions aquesta raó s'havia d'exercir com a **poder**. "La humanitat haurà de ser obligada a ser lliure", deia Rousseau. Francis Bacon (2006), un dels precursors del pensament de la Il·lustració, a *Nova Atlantis*, concebia una casa de savis eminents que havien de custodiar el coneixement i acomplir la funció de jutges de l'ètica i veritables científics; en viure allunyats de la quotidianitat de la comunitat, van exercir-hi un poder moral extraordinari.
- 3) A aquesta concepció d'una saviesa blanca, masculina, d'elit però col·lectiva, n'hi va haver que hi van oposar la imatge de l'**individualisme desenfrenat** de grans pensadors, de grans benefactors de la humanitat que, amb esforços i lluites singulars, menarien la raó i la civilització cap a l'autèntica emancipació.
- 4) N'hi va haver d'altres que van afirmar l'operació de certa **teleologia immanent** a la qual l'esperit humà hauria necessàriament de respondre, o d'un mecanisme social –com la mà invisible del mercat d'Adam Smith (2008)– pel qual fins i tot els sentiments morals més dubtosos redundarien en el benefici de tothom.
- 5) Marx, que en diferents aspectes era fill del pensament de la Il·lustració, va intentar transformar el pensament utòpic –la lluita perquè els éssers humans realitzessin el seu "ser genèric"– en una ciència materialista, i demostrar

Lectura complementària

J. Habermas (2008). *El discurs filosòfic de la modernidad*. Madrid. Katz Barpal Editores.

Lectures complementàries

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

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

que l'emancipació humana universal podia sorgir de la lògica del desenvolupament capitalista, lligada a la classe i sens dubte repressiva, però contradictòria. Es va concentrar llavors en la **classe obrera** com a agent d'alliberament i emancipació de l'ésser humà, precisament perquè era la classe oprimida en la societat capitalista. Només quan els productors directes governin els seus propis destins, podem reemplaçar la submissió i la repressió per un regne de llibertat social. Però si "el regne de la llibertat només comença quan es deixa enrere el regne de la necessitat", calia reconèixer l'aspecte progressista de la història burgesa (en particular, la creació d'enormes forces productives) i apropiarse àmpliament dels resultats positius de la racionalitat de la Il·lustració.

7.3. Crítiques al projecte de la modernitat

Edmund Burke no va amagar els seus dubtes i disgust davant els excessos de la Revolució Francesa; Malthus, quan refuta l'optimisme de Condorcet, manté que és impossible escapar de les cadenes naturals de l'escassetat i la necessitat; De Sade va mostrar que hi podia haver una altra dimensió de l'alliberament humà, a més de la que imaginava el pensament tradicional de la Il·lustració.

Max Weber és un protagonista clau en el debat sobre la modernitat i els seus sentits. Segons Bernstein:

"Weber va mantenir que l'esperança i l'expectativa dels pensadors de la Il·lustració era una il·lusió amarga i irònica. Ells afirmaven la necessitat d'un nexa fort entre el desenvolupament de la ciència, la racionalitat i la llibertat humana universal. Tanmateix, una vegada que s'ha comprès i desemmascarat el llegat de la Il·lustració, resulta que és el triomf de [...] la racionalitat instrumental d'acord amb finalitats. Aquesta forma de racionalitat afecta i infecta tot l'espectre de la vida social i cultural, i abasta les estructures econòmiques, el dret, l'administració burocràtica i fins i tot les arts. El creixement [de la racionalitat instrumental d'acord amb finalitats] no condueix a la realització concreta de la llibertat universal, sinó a la creació d'una «gàbia de ferro» de racionalitat burocràtica de la qual no és possible escapar."

R. J. Bernstein (1985, pàg. 5).

Nietzsche mostra que el que és modern no és res més que una **energia vital**, la **voluntat de vida i de poder** que nedava en un mar de desordre, anarquia, destrucció, alienació individual i desesperació.

"Per sota de la superfície de la vida moderna, dominada pel coneixement i per la ciència, ell percebia energies vitals salvatges, primitives i absolutament despietades."

L'essència eterna i immutable de la humanitat trobava la seva representació adequada en la figura mítica de Dionís: "[...] ser a un mateix temps destructivament creativa (o sigui, donar forma al món temporal de la individuació i l'esdevenir, en un procés destructiu de la unitat) i creativament destructiva (o sigui, aniquilar l'univers il·lusori de la individuació, un procés que implica la reacció de la unitat)".

M. Bradbury i J. McFarlane (1978, pàg. 446).

La imatge de "**destrucció creadora**" és molt important per a comprendre la modernitat, perquè prové dels dilemes pràctics que va acarar la implementació del projecte modernista. En efecte, com es crearia un món nou sense destruir gran part del que ja existia? No es pot fer una truita sense trencar els ous.

Lectures complementària

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

L'arquetip literari d'aquest dilema és *Faust* de Goethe. Hausmann a París, i Robert Moses a Nova York converteixen aquesta figura de la destrucció creadora en més que un mite.

Faust

Heroi èpic decidit a destruir els mites religiosos, els valors tradicionals i les formes de vida consuetudinàries per tal de construir un audaç món nou sobre les cendres de l'antic, Faust, en definitiva, és una figura tràgica. En sintetitzar pensament i acció, Faust s'imposa a si mateix i imposa a tots els altres (fins i tot a Mefistòfil) extrems d'organització, de dolor i esgotament, per tal de governar la naturalesa i crear un paisatge nou, un triomf espiritual sublim que contingui la possibilitat que l'ésser humà s'alliberi del desig i la necessitat. Decidit a eliminar-ho tot i tothom que s'interposi en el seu camí cap a la realització d'aquest ideal sublim, Faust envia Mefistòfil a matar una vella parella que viu en una petita cabana vora el mar pel simple fet que no encaixen en el pla mestre.

Si el modernista ha de destruir per a crear, l'única manera de representar les veritats eternes és amb un procés de destrucció que, en darrera instància, acabarà per destruir aquestes mateixes veritats. Tanmateix, si aspirem al que és etern i immutable, no podem deixar de posar la nostra empremta en el que és caòtic, efímer i fragmentari. La imatge nietzscheana de **destrucció creativa i creació destructiva** estableix un nexa entre les dues cares de la formulació de Baudelaire des d'una perspectiva nova.

També Schumpeter va agafar aquesta imatge per a estudiar els processos del **desenvolupament capitalista**. L'empresari, una figura heroica en l'òptica de Schumpeter, era el destructor creatiu *par excellence*, perquè estava preparat per a dur fins les últimes conseqüències la innovació tècnica i social. I només amb aquest heroisme creador era possible garantir el progrés humà. La destrucció creadora, per a Schumpeter, era el *leitmotiv* progressista del desenvolupament capitalista benèvol. Per a d'altres, era simplement la condició necessària del progrés del segle XX.

El 1938, Gertrude Stein escrivia a Picasso:

"Com que en el segle XX tot es destrueix i res persisteix, el segle XX té un esplendor propi, i Picasso, que pertany a aquest segle, té l'estranya qualitat d'un món que un no ha vist mai i de coses destruïdes com mai han estat destruïdes. D'aquí l'esplendor de Picasso."

D. Harvey (1998, pàg. 29).

Paraules profètiques en la vigília de l'esdeveniment més important de la història de destrucció creadora del capitalisme: la Segona Guerra Mundial.

Cap a començament del segle XX, i en particular després de la intervenció de Nietzsche, ja no era possible assignar a la raó de la Il·lustració un estatus privilegiat en la definició de l'essència eterna i immutable de la naturalesa humana. Així com Nietzsche havia obert el camí per a posar l'estètica per damunt de la ciència, la racionalitat i la política, l'exploració de l'**experiència estètica** –"més enllà del bé i del mal"– va esdevenir un mitjà poderós per a instaurar

Lectura complementària

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

una mitologia nova sobre el que seria l'etern i l'immutable enmig de l'efímer, de la fragmentació i del caos patent de la vida moderna. Això va atorgar un paper i un impuls nous al modernisme cultural.

Artistes, escriptors, arquitectes, compositors, poetes, pensadors i filòsofs tenien una posició especial dins d'aquest nou concepte del projecte modernista. Si el que és "etern i immutable" ja no es podia pressuposar de manera automàtica, l'artista modern podia exercir un rol creatiu² en la definició de l'essència humana.

⁽²⁾L'artista, afirmava F. L. Wright, no solament ha d'abastar l'esperit de la seva època, sinó iniciar el procés de transformar-la.

8. Història del modernisme cultural

Podem enumerar un seguit de punts generals de la història del modernisme cultural des dels seus inicis a París després de l'any 1848, i per això reprenem la fórmula de Baudelaire; defineix l'artista com algú que pot concentrar-se en els temes corrents de la vida urbana, comprendre'n els trets efímers i, tanmateix, extreure del moment transitori tots els elements d'eternitat que conté.

Però, com es pot representar l'etern i l'immutable enmig del caos? En la mesura que el naturalisme i el realisme resultaven inadequats, l'artista, l'arquitecte i l'escriptor havien de trobar una manera especial de representar-los. Va ser així com des del començament el modernisme es va concentrar en el **llenguatge** i en la recerca d'alguna **forma de representació** específica per a les veritats eternes. L'èxit individual depenia de la innovació del llenguatge i de les formes de representació, cosa que va donar com a resultat una obra modernista que és més una construcció autoreferencial que no pas un mirall de la societat.

Alguns exponents

Escriptors com James Joyce i Proust, poetes com Mallarmé i Aragon, pintors com Manet, Pissarro, Jackson Pollock, van mostrar una gran preocupació per la creació de nous codis, significacions i al·lusions metafòriques en els llenguatges que construïen. Abordaven l'etern congelant el temps i totes les seves qualitats fugisseres. En l'arquitectura és el cas de Mies van der Rohe.

El recurs a les tècniques de muntatge/*collage* va constituir un dels mitjans per a abordar aquest problema, ja que en superposar els efectes diferents de temps diferents (diaris vells) i espais (ús d'objectes comuns) va ser possible crear un efecte simultani. En explorar la simultaneïtat (Einstein la investigava en el temps, Picasso en l'espai) els moderns acceptaven l'efímer i transitori com el lloc del seu art i, alhora, es veien obligats a reafirmar col·lectivament el poder de les mateixes condicions contra les quals reaccionaven.

La seva inventiva va generar les qualitats efímeres i fugisseres del judici estètic, i va accelerar més que no pas retardar els canvis en les formes estètiques: impressionisme, postimpressionisme, fauvisme, cubisme, expressionisme, dadaisme, surrealisme... L'avantguarda està condemnada a conquerir, per la influència de la moda, la popularitat que algun cop va menysprear: i aquest és el començament del seu fi.

Lectura complementària

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

La **mercantilització** i **comercialització** d'un mercat per als productes culturals en el segle XIX (i la decadència del mecenatge per part de l'aristocràcia, l'estat o certes institucions) van imposar als productors culturals una forma mercantil de competència que estava destinada a reforçar els processos de "destrucció creadora" dins del camp estètic mateix. Això reflectia el que s'esdevenia en

l'esfera políticoeconòmica. Tots i cadascun dels artistes volien canviar els fonaments del judici estètic amb l'única finalitat de vendre el seu producte. També depenia de la formació d'una classe específica de "consumidors de cultura". Els artistes, al marge de la retòrica antiinstitucional i antiburguesa, per a vendre els seus productes dedicaven més energia a lluitar entre ells i contra les seves pròpies tradicions que no pas a participar en veritables accions polítiques.

La lluita per a produir una obra d'art, una creació definitiva, que pogués trobar un lloc únic en el mercat, havia de ser un esforç individual forjat en circumstàncies competitives. És així com l'art modernista sempre ha estat el que Benjamin (1993) anomena **art auràtic**, en el sentit que l'artista havia d'assumir una aura de creativitat, de dedicació a l'art per l'art, per tal de produir un objecte cultural original, únic i, per tant, eminentment vendible a un preu exclusiu. Sovint, el resultat era una perspectiva molt individualista, aristocràtica, desdenyosa (en particular de la cultura popular) i fins i tot arrogant per part dels productors culturals.

Algunes avantguardes (dadaïstes, primers surrealistes) van intentar mobilitzar les seves capacitats estètiques cap a objectius revolucionaris barrejant el seu art amb la cultura popular. D'altres, com Walter Gropius i Le Corbusier, van intentar imposar-lo des de dalt amb propòsits revolucionaris similars. Gropius pensava que calia retornar l'art a la gent amb la producció de coses belles.

La fascinació per la **tècnica**, per la velocitat i el moviment, per la màquina i el sistema fabril, i també pel repertori de noves mercaderies que ingressaven a la vida quotidiana, van provocar un ampli espectre de respostes estètiques que anaven des del rebuig fins les possibilitats utòpiques passant per la imitació i l'especulació:

- Mies van der Rohe es va inspirar en els elevadors de grans purament funcionals que proliferaven per tot el Mitjà Oest americà.
- Le Corbusier, en els seus plans i escrits, va agafar les possibilitats que considerava inherents a la màquina, a la fàbrica i a l'època de l'automòbil, i les va projectar en un futur utòpic; segons ell la casa era una "màquina per a la vida moderna".

Cal tenir, doncs, present que el modernisme que va aparèixer abans de la Primera Guerra Mundial va ser més una **reacció** a les noves condicions de producció (la màquina, la fàbrica, la urbanització), circulació (els nous sistemes de transport i comunicacions) i consum (l'auge dels mercats massius, la publicitat i la moda massiva) que no pas un element pioner en la producció d'aquests canvis. Tanmateix, després, la forma que va assumir la reacció tindria una importància considerable. No solament va ser una forma d'absorbir aquests canvis ràpids, reflexionar-hi i codificar-los, sinó que també va insinuar línies d'acció capaces de **modificar-los o mantenir-los**:

Lectura complementària

W. Benjamin (1993). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Ed. 62.

La capacitat tècnica

La renovada capacitat tècnica per a reproduir, difondre i vendre llibres i imatges a públics massius, que es va relacionar amb la primera fotografia i després amb el cinema (ara hi afegiríem la ràdio i la televisió), va modificar radicalment les condicions materials d'existència dels artistes i, per tant, la seva funció social i política.

- William Morris, en reaccionar contra la discapacitació dels treballadors artesanals com a conseqüència de la producció maquinista i fabril sota la direcció dels capitalistes, va mirar de promoure una nova cultura artesanal que combinés la tradició manual amb un fort al·legat "per la senzillesa del disseny, una depuració de tota impostura, malbaratament i autoindulgència".
- La Bauhaus, fundada el 1919, es va inspirar al començament en l'Arts and Crafts Movement que Morris havia fundat, i només després (1923) va canviar de posició per a adherir-se a la idea que "la màquina és el nostre mitjà modern de disseny". La Bauhaus va poder exercir tanta influència en la producció i el disseny, precisament, per la seva redefinició de l'"artesanía" com a capacitat per a produir en massa béns estèticament bonics amb l'eficiència de la màquina.

Aquest va ser el tipus de reacció que va convertir el modernisme en un problema complex i sovint contradictori. I si tenim en compte la seva complexa geografia històrica resulta doblement difícil interpretar amb exactitud en què consisteix el modernisme. El modernisme sembla canviar segons la forma i el lloc en el qual se situï.

Citació

"París és, sens dubte, el centre indiscutible del modernisme, lloc de la bohèmia, de la tolerància i de l'estil de vida *émigré*, però podem registrar la decadència de Roma i de Florència, l'auge i la caiguda de Londres, la fase de dominació de Berlín i Munic, els vigorosos esclats de Noruega i Finlàndia, les irradiacions de Viena, com a escenaris essencials de la geografia canviant del modernisme, traçada pel moviment d'escriptors i artistes, pels corrents de pensament i per les explosions d'una producció artística significativa."

M. Bradbury i J. McFarlane (1978, pàg. 102).

Perquè si bé el moviment té una posició internacionalista i universalista, també s'aferra a la idea d'un art d'avantguarda d'elit internacional que mantingui una relació fructífera amb un sentit arrelat del lloc. Les característiques del lloc marcaven amb un segell distintiu les diverses tendències modernistes.

El modernisme després de 1848 va ser essencialment un **fenomen urbà** que subsistia en una relació complexa i contradictòria amb:

- l'experiència del creixement urbà explosiu (diverses ciutats van sobrepassar el milió cap a final de segle);
- la gran migració rural-urbana;
- la industrialització;
- la mecanització;
- els reordenaments massius de l'espai construït;

Lectura complementària

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

- els moviments urbans de caràcter polític (les revolucions de 1848 i de 1871 a París).

La necessitat d'enfrontar amb urgència els problemes psicològics, sociològics, tècnics, organitzatius i polítics de la urbanització massiva era un dels planters en què florien els moviments modernistes. El modernisme era un **art de les ciutats**. Va ser en resposta a la profunda crisi de l'organització urbana, a la pobresa i a l'amuntegament, com es va formar tota una ala de la pràctica i la reflexió modernistes.

Fil conductor

Hi ha un fil conductor molt fort que va de la remodelació de París per Haussmann a la dècada de 1860, passant per les propostes de la ciutat-jardí d'Ebenezer Howard (1898), Daniel Burnham (la Ciutat Blanca construïda per a la Fira Mundial de Chicago de 1893), Garnier (la ciutat industrial lineal, de 1903), Camillo Sitte i Otto Wagner (transformació de la Viena *fin de siècle*), Le Corbusier (*La ciudad del mañana* i la proposta del *Plan Voisin* per a París el 1924), Frank Lloyd Wright (el projecte *Broadacre* de 1935).

La ciutat és, simultàniament, la maquinària i l'heroi de la modernitat. Només protegint-nos dels complexos estímuls que sorgien de la voràgine de la vida moderna era possible tolerar-ne els extrems. La nostra única sortida –segons Simmel– és conrear un individualisme impostat recurrent als signes d'estatus, a la moda o a les marques d'excentricitat individual.

La moda

La moda combina l'atracció de la diferenciació i el canvi amb la de la semblança i la conformitat. Segons D. Frisby (1985): "com més nerviosa és una època, més ràpidament canviaran les seves modes, perquè l'atracció que exerceix la diferenciació, un dels agents essencials de la moda, va lligat amb el llanguiment de les energies nervioses".

8.1. Un intent de periodització

Per tal d'ajudar a entendre a quin tipus de modernisme s'oposen els postmodernistes pot ser útil proposar alguna periodització.

1) El projecte de la Il·lustració considerava axiomàtic que hi havia una sola resposta possible per a qualsevol problema. D'aquí es deduïa que el món podia ser controlat i ordenat racionalment si teníem la capacitat de descriure'l i representar-lo amb justesa. Però això suposava que hi havia **una sola forma de representació** correcta que, en el cas de poder descobrir-la (i en això se centraven els esforços científics i matemàtics), ens proporcionaria els mitjans per a assolir els fins de la Il·lustració.

2) Després de 1848, la idea que hi havia una única forma possible de representació va començar a esquarterar-se. Cada cop més qüestionades, les categories fixes del pensament de la Il·lustració van ser reemplaçades per una insistència en **sistemes divergents de representació**. A París, escriptors com Baudelaire i Flaubert i pintors com Manet van començar a generar modes de representació diferents.

Lectura complementària

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

Lectura complementària

Podeu consultar l'obra de Georg Simmel (1971) "The metropolis and mental life".

3) A partir de 1890 la idea va proliferar, i va donar lloc a la irrupció d'una gran diversitat en el pensament i l'experimentació en centres tan diferents com Berlín, Viena, París, Munic, Londres, Nova York, Chicago, Copenhaguen i Moscou, i va arribar al seu apogeu poc abans de la Primera Guerra Mundial.

4) Entre 1910 i 1915, aquest furor d'**experimentació** es va traduir en una transformació qualitativa del que era el modernisme.

- **Textos clau:** *El camí de Swann* (1913) de Proust, *Gent de Dublín* (1914) de Joyce, *Fills i amants* (1913) de Lawrence, *Mort a Venècia* (1914) de Mann, el *Manifest del Vorticisme* (1914) de Pound.
- **Artistes clau:** Matisse, Picasso, Brancusi, Duchamp, Braque, Klee, De Chirico, Kandinsky... *Armory Show* de Nova York (1913) –amb una assistència de més de deu mil visitants per dia.
- **Música:** *La consagració de la primavera* de Stravinsky (va provocar un tumult el 1913), Schoenberg, Berg, Bartok.
- **Lingüística:** la teoria estructuralista del llenguatge de Saussure –el significat de les paraules depèn de la relació que tenen amb altres paraules i no tant de la referència que fan als objectes– va ser concebuda el 1911.
- **Física:** generalització per part d'Einstein de la teoria de la relativitat que recorre a la geometria no euclidiana i la justifica materialment, teoria general de la relativitat del 1915.
- **Empresa:** *The principles of scientific management* de F.W. Taylor el 1911, primera cadena de muntatge a Dearborn, Michigan, de Henry Ford, 1913.

Com a conclusió, tot el món de la representació i del coneixement va experimentar una transformació fonamental en aquest lapse de temps. Cal saber com i per què es va donar:

- Els canvis es van veure afectats per la pèrdua de fe en el caràcter inevitable del progrés i pel creixent malestar enfront de les categories fixes del pensament de la Il·lustració. Aquest malestar sorgia, en part, de l'acció de la **lluita de classes**, en particular després de les revolucions de 1848 i de la publicació d'*El manifest comunista*.
- Abans d'això, pensadors que pertanyien a la tradició de la Il·lustració, com Adam Smith o Saint-Simon, podien mantenir raonablement que, un cop trencades les cadenes de les relacions de classe feudals, un capitalisme benèvol (organitzat per la mà invisible del mercat o pel poder d'associació) estendria a tothom els beneficis³ de la modernitat capitalista. El moviment socialista amenaçava la unitat de la raó de la Il·lustració i inseria una dimensió de classe en el modernisme. Seria la burgesia o el moviment obrer

Tesi sobre la simultaneïtat

La simultaneïtat va sorgir d'un canvi radical en l'experiència de l'espai i el temps en el capitalisme occidental.

⁽³⁾Marx i Engels rebutgen aquesta tesi i posen de manifest les creixents desigualtats de classe del capitalisme.

el que informaria i dirigiria el projecte modernista? A quina banda eren els productors culturals?

- La transformació en el to modernista es va originar a més en la necessitat d'enfrontar-se directament amb la idea d'**anarquia**, desordre i desesperació que Nietzsche havia sembrat en un moment de gran agitació, inquietud i inestabilitat.
- L'expressió de les necessitats eròtiques, psicològiques i irracionals –que Freud va identificar i Klimt va representar– va afegir una altra dimensió a la confusió. S'havia d'admetre, doncs, la impossibilitat de representar el món mitjançant un llenguatge únic. La comprensió s'havia de construir amb l'exploració de **perspectives múltiples**.

5) El trauma de la guerra mundial i les seves respostes polítiques i intel·lectuals van deixar pas a una reflexió sobre les possibles qualitats essencials i eternes de la modernitat, com havia formulat Baudelaire.

La recerca d'un mite apropiat a la modernitat esdevindria essencial en absència de les certeses de la Il·lustració pel que fa a la condició perfectible de l'ésser humà. Però, qui i quin era l'objecte de la mitologització? Aquesta era la qüestió central en l'etapa del modernisme anomenat *heroic*.

El **modernisme d'entreguerres** potser havia estat "heroic", però estava signat pel desastre. Calia una acció decidida per a reconstruir les economies europees. El debilitament de les creences unificades de la Il·lustració i l'aparició del perspectivisme van deixar oberta la possibilitat d'informar l'acció social amb certa visió estètica, de manera que les lluites entre els diferents corrents del modernisme van ser més que una cosa passatgera.

a) Una ala del modernisme va apel·lar a la imatge de la racionalitat incorporada a la **màquina**, la fàbrica, el poder de la tecnologia contemporània o la ciutat com a "màquina vivent".

Dos Passos, Hemingway i William Carlos Williams modelaven la seva escriptura segons la tesi que el llenguatge havia de conformar-se amb l'eficiència de la màquina: un poema és una màquina feta de paraules (Williams); aquest també és el tema de Diego Rivera en els murals de Detroit. Els qui treballaven prop del moviment Bauhaus van decidir imposar un ordre racional (definit per l'eficiència tècnica i la producció mecànica) a objectes socialment útils (emancipació humana, emancipació del proletariat). "L'ordre dona lloc a la llibertat" és un dels eslògans de Le Corbusier: l'autonomia i la llibertat a les metròpolis contemporànies depenien de la imposició d'un ordre racional.

El CIAM

Durant aquests anys, el CIAM (Congrés Internacional d'Arquitectes Moderns) va adoptar la seva Carta d'Atenes de 1933, que definiria les línies fonamentals de l'arquitectura modernista.

En el període d'entreguerres, el modernisme va fer un gir positivista i, mitjançant el Cercle de Viena, va fundar el **positivisme lògic**.

b) Des del modernisme es **critica** la idea que la màquina, la fàbrica i la ciutat racionalitzada garanteixen una concepció prou rica per a definir les qualitats eternes de la vida moderna.

c) Els futuristes italians estaven tan fascinats per la velocitat i el poder que van adoptar la **destrucció creadora** i el **militarisme violent** fins al punt de convertir Mussolini en un heroi.

Els arquitectes de Hitler van utilitzar els plantejaments de la Bauhaus en la construcció dels camps de concentració: era, doncs, possible combinar les pràctiques actualitzades de l'enginyeria científica –instrumentades mitjançant les formes més extremes de la racionalitat tecnicoburocràtica i mecànica– amb el mite de la superioritat ària. Així, una forma de "modernisme reaccionari" va arribar a tenir molt predicament a l'Alemanya nazi.

d) Era difícil mostrar indiferència davant:

- la Revolució Russa;
- el poder creixent dels moviments socialistes i comunistes;
- el col·lapse d'economies i governs (crisi de 1929);
- l'auge del feixisme.

Una ala del moviment modernista va optar per l'art políticament compromès. El surrealisme, el constructivisme i el realisme socialista van intentar mitològitzar el **proletariat**. Però tot just enunciades les doctrines del realisme socialista com a resposta al modernisme burgès "decadent" i al nacionalisme feixista, les polítiques frontpopulistes van tornar a donar suport a l'art i cultura nacionalistes com a mitjà per a establir una aliança entre el proletariat i les forces vacil·lants de la classe mitjana, amb un front unit contra el feixisme.

e) Molts artistes d'avantguarda van intentar resistir aquesta referència neta-ment social i van cercar arreu **afirmacions mitològiques més universals**. El 1922 (*annus mirabilis* de la literatura del segle xx, amb l'aparició d'*Ulisses*, de James Joyce; *Elegies de Duino*, de R. M. Rilke –publicades un any més tard–, *Tractatus logico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein; *Trilce* de César Vallejo; part important d'*A la recerca del temps perdut*, de Proust, etc.) apareix el poema *The Waste Land* de Thomas Stearns Eliot, en el disseny final del qual havia intervingut el seu amic Ezra Pound, que crea una amalgama ritual d'imatges i llenguatges extrets d'arreu de la terra, i Picasso va utilitzar el món de l'art primitiu en alguns dels seus períodes més fecunds. Se cercava una mitologia que pogués redreçar la societat. Raphael capta els dilemes en la seva crítica al *Guernica* de Picasso:

Temps moderns

Aquesta pel·lícula, de Charles Chaplin (1936), critica la màquina, la fàbrica i la ciutat racionalitzada.

De Chirico

Després de la Primera Guerra Mundial va perdre interès en l'experimentació modernista i va fer un art comercialitzat.

Lectura complementària

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

També podeu consultar el llibre de T. S. Eliot *The Waste Land*.

"Ara haurien d'haver quedat prou clares les raons per les quals Picasso va sentir la necessitat de recórrer als signes i al·legories: la seva absoluta impotència política davant la situació històrica que es proposa enregistrar; el seu esforç titànic per a enfrontar un esdeveniment històric particular mitjançant una veritat que es pretén eterna; el seu desig de transmetre esperança i suport, de garantir un final feliç, de compensar el terror, la destrucció i inhumanitat de l'esdeveniment. Picasso no va veure el que Goya ja havia vist, és a dir, que el curs de la història pot canviar-se únicament per mitjans històrics i únicament si els homes defineixen la seva pròpia història, en lloc d'actuar com a autòmats d'un poder terrenal o d'una idea que es pretén eterna."

M. Raphael (1981, pàg. 12).

6) Si el modernisme dels anys d'entreguerres va ser "heroic", el **modernisme "universal"** o "alt" que va exercir la seva hegemonia després de 1945 va exhibir una relació molt més confortable amb els centres de poder dominants de la societat.

L'art, l'arquitectura, la literatura de l'alt modernisme, van esdevenir arts i pràctiques d'*establishment*, en una societat en què predominava, en la política i l'economia, la versió capitalista corporativa del projecte de desenvolupament de la Il·lustració per al progrés i l'emancipació humana.

La fe en el **progrés lineal**, en les veritats absolutes i la planificació racional dels ordres socials ideals en condicions estandarditzades de coneixement i producció era particularment forta. Per tant, el modernisme que va sorgir en conseqüència va ser positivista, tecnocèntric i racionalista, alhora que s'imposava com l'obra d'una avantguarda d'elit formada per urbanistes, artistes, arquitectes, crítics i altres guardians del bon gust.

En **arquitectura**, les idees del CIAM, de Le Corbusier i de Mies van der Rohe mantenien el predomini en la lluita per a revitalitzar les ciutats velles o destruïdes per la guerra, reorganitzar els sistemes de transport, construir fàbriques, hospitals, escoles i habitatges adequats per a la classe obrera. Però l'arquitectura resultant va produir només imatges impecables del poder i el prestigi de les corporacions i governs conscients dels aspectes publicitaris, alhora que donava lloc a projectes d'habitatges modernistes per a la classe obrera que van esdevenir "símbols d'alienació i deshumanització". Això va significar el rebuig de l'ornamentació i del disseny personalitzat, una passió generalitzada pels espais i perspectives massius, per la **uniformitat** i el poder de la línia recta.

La gran **literatura** modernista de Joyce, Proust, Eliot, Pound, Lawrence, Faulkner –jutjada algun cop com a subversiva, incomprendible o pertorbadora– va ser canonitzada per l'*establishment* (universitats i revistes literàries més importants).

Le Corbusier

Els estudiants que vivien al Pavelló suís de l'arquitecte s'havien de torrar perquè es negava, per raons estètiques, a posar persianes.

Els traumes de la Segona Guerra Mundial eren difícils d'absorbir i representar de manera realista, i el gir cap a l'**expressionisme abstracte** per part de **pin-tors** com Rothko, Gottlieb i Jackson Pollock va reflectir conscientment aquesta necessitat. Però les seves obres van resultar fonamentals per altres motius:

- La lluita contra el feixisme era concebuda com una lluita per a defensar la cultura i la civilització occidentals de la barbàrie. El modernisme internacional, rebutjat pel feixisme, es confonia, als Estats Units, amb la cultura en sentit ampli. El problema era que el modernisme internacional havia mostrat inclinacions socialistes.
- La despolitització del modernisme introduïda per l'auge de l'expressionisme abstracte presagiava la seva captació per l'*establishment* polític i cultural com a arma ideològica en la **guerra freda**.
- La **repressió maccartista** imperant no tenia importància perquè les teles de Pollock mostraven que els Estats Units eren el bastió dels ideals liberals en un món amenaçat pel totalitarisme comunista. Però per a distingir-se del modernisme que hi havia en altres llocs calia que es forges una estètica nova amb primera matèria específicament nord-americana, que es convertiria en l'essència de la cultura occidental; això va esdevenir amb l'expressionisme abstracte, el liberalisme, la Coca-Cola i els Chevrolets, i amb les cases suburbanes plenes de béns de consum.

Per primer cop en la història del modernisme, la rebel·lió artística i cultural, i també la rebel·lió política "progressista", havien d'aplicar-se a una versió poderosa del modernisme mateix. El modernisme va perdre el seu atractiu com a antídote revolucionari d'una ideologia reaccionària i "tradicionalista". L'art de l'*establishment* i de l'alta cultura va passar a ser un àmbit tan exclusiu de l'elit dominant que l'experimentació dins d'aquest marc es va fer cada cop més difícil, excepte en camps relativament nous com el **cinema**.

Semblava que l'art de l'*establishment* i l'alta cultura no podien fer res més que **monumentalitzar el poder corporatiu i estatal** o el "somni americà" amb mites autoreferencials⁴, i conferir un cert buit de sensibilitat a aquest aspecte de la fórmula de Baudelaire que es referia a les aspiracions humanes i a les veritats eternes.

En aquest context van sorgir els diversos moviments **contraculturals** i **anti-modernistes** de la dècada de 1960.

El paper dels artistes

Els artistes, individualistes i políticament "neutrals" expressaven en les seves obres valors que després eren assimilats i utilitzats pels polítics, de manera que la rebel·lió artística es va transformar en una ideologia liberal molt agressiva.

Citizen Kane

Aquesta pel·lícula, d'Orson Welles (1941), va ser considerada clàssica.

⁽⁴⁾ Alguns mites autoreferencials són la conquesta de l'oest, l'esclavitud, la Guerra de Secessió...

Per a oposar-se al caràcter opressiu de la racionalitat tecnicoburocràtica amb fonaments científics, que provenia del poder monolític de les corporacions, de l'estat i d'altres formes del poder institucionalitzat (incloent-hi partits polítics i sindicats burocratitzats), les contracultures van explorar àmbits de realització individual mitjançant polítiques específiques de la "nova esquerra", van adoptar gestos antiautoritaris, hàbits iconoclastes (en la música, el vestit, el llenguatge i l'estil de vida) i van conrear la crítica de la vida quotidiana.

Amb eix a les universitats i instituts d'art, i en els marges culturals de la vida de la gran ciutat, els moviments van guanyar els carrers fins que va esclatar la rebel·lió del 1968 a Chicago, París, Praga, Mèxic, Madrid, Tokio i Berlín.

Per tant, en algun moment entre 1968 i 1972, del moviment antimodern de la dècada de 1960, va sorgir el postmodernisme.

Importància del moviment de 1968

El moviment de 1968 va resultar un fracàs, però ha de ser considerat com el precursor polític i cultural del sorgiment del postmodernisme.

9. Cap a la postmodernitat

Hebdige proposa considerar que el projecte postmodern està format per un seguit de **negacions del modernisme**. Identifica tres negacions com a nucli del caràcter del modernisme.

1) Contra la totalització ("sense solucions definitives")

Es refereix al rebuig àmpliament difós de totes les aspiracions generalitzadores de la Il·lustració; es a dir, de tots els discursos que sorgeixen per a:

- definir una naturalesa humana fonamental;
- prescriure un destí determinat a la història humana;
- definir els objectius col·lectius humans.

L'única possibilitat que ens queda, segons Foucault és la **micropolítica**: lluites locals⁵, entorn de temes determinats. Qualsevol cosa superior a això cau sota la sospita de conduir a una "totalització" indeguda, i amb això al "totalitarisme".

2) Contra la teleologia ("no es pot estar segur de res")

Es refereix l'escepticisme creixent que hi ha en els cercles postmoderns pel que fa a la idea dels orígens i les causes dels esdeveniments humans. Tots els discursos (marxisme, psicoanàlisi, estructuralisme) pretenen ser capaços de descobrir una "veritat amagada" rere la superfície de les aparences.

Per als postmodernistes, com que mai coneixerem aquestes veritats ocultes amb total seguretat, val més acceptar que vivim en un **món d'aparences** o "simulacre" (en la terminologia de Baudrillard). L'experiència esquizofrènica de la **dissociació** pot ser en aquests moments la norma psíquica de la condició postmoderna (segons Jameson).

Tot plegat està relacionat, potser, amb la qüestió de per què el període postmodern està caracteritzat per la imatge, el disseny i l'estil.

3) Contra la utopia ("no confonguis el paradís amb la casa del davant")

Negació de qualsevol idea (o model) sobre una utopia, davant la qual la present societat podria ser jutjada i condemnada per deficient. El qui té una utopia està convençut de tenir una missió per a liderar el poble cap a la terra promesa. Però el que realment s'esdevé és que es converteix en un dictador, en un terrorista que justifica l'eliminació dels qui no pensen com ell per tal

Lectura recomanada

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

⁽⁵⁾Per exemple, la lluita de l'aigua a les terres de l'Ebre.

Societat de l'espectacle

En la societat de l'espectacle, el que és real ha estat substituït per la seva imatge, i la imatge ha estat suplantada pel "simulacre", que és "hiperreal".

d'arribar a la veritat de la seva causa. Per això els postmodernistes diuen que no podem creure en totalitarismes, veritats amagades o utopies, mentre rodolem en aquesta **societat de l'espectacle**.

Però hi ha un problema. Tots els teòrics postmoderns parlen de la no credibilitat dels discursos, de la realitat, de la veritat. Però ells fan un discurs sobre el món postmodern i parlen de la "veritat" de la condició postmoderna. És, doncs, creïble, el seu discurs? A més, la teoria postmoderna es presenta com una anàlisi general del món postmodern. Però, qui viu en aquest món? Tota la població mundial? Els que no hi són és perquè estan endarrerits, seguint una teoria lineal de la història mundial? O bé només és una altra visió unilineal de la història del món que condueix a una única conclusió: Amèrica del Nord?

Des de quin punt de vista es parla? Qui propugna la teoria del postmodernisme? La teoria pretén parlar d'una crisi cultural en un sentit general, però potser podem localitzar-la més concretament com l'expressió d'una crisi més concreta: la crisi dels intel·lectuals blancs d'Europa Occidental o Amèrica del Nord. Com deia West amb relació a les teories de Lyotard: "De qui està parlant? D'ell i els seus amics rondant pels bancs de la dreta?".

Podem posar dates i noms concrets als esdeveniments que marquen alguns **paràmetres** d'aquest període definit de manera vaga com a postmodern; aquests indicadors són:

- **polítics:** la revolució hongaresa fallida de 1956, de la qual van sorgir el "socialisme o barbàrie" o els grups situacionistes a França; d'aquests grups van sortir Baudrillard, Lyotard i Virilio, que van intentar desviar-se del "fracàs" de la revolta a la França del 1968 i de la visita de Solzhenitsin a París el 1974, quan els intel·lectuals francesos es van adonar de l'existència dels gulags a l'URSS i alguns es van desplaçar de l'esquerra a la dreta per a sorgir com els "nous filòsofs" de l'època.
- **culturals:** l'art pop anglès dels anys cinquanta o l'aparició d'Andy Warhol als Estats Units com l'artista postmodern de la societat de consum; així podríem vincular els assumptes del postmodernisme amb els debats sobre l'art popular i la cultura dels consumidors.
- **econòmics:** la crisi del petroli de 1973 com a línia divisòria, moment en el qual el dòlar va deixar de ser la moneda clau mundial. Va ser el moment en què el llarg *boom* d'Occident, posterior a la Segona Guerra Mundial, definitivament va fer marxa enrere i van començar a aparèixer les condicions (recessió i atur) que al final van permetre que s'instal·lessin governs conservadors monetaristes per tot Occident als anys vuitanta, i a l'ensulsiada gradual del model social de democràcia de la societat.

Res, però, de tot plegat és concloent.

Lectura recomanada

C. West (1991). "Decentring Europe". *Critical Quarterly* (vol. 1, núm. 33, pàg. 5).

Bibliografia

Referències bibliogràfiques

- Austen, J.** (2000). *Persuasió* (ed. original, 1818). Barcelona: Proa ("Proa Butxaca", 31).
- Bacon, F.** (2006). *La nueva Atlántida*. Tres Cantos: Akal ("Básica de Bolsillo Akal", 129).
- Baudelaire, C.** (2007). *El pintor de la vida moderna*. Múrcia: 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", 28).
- Berman, M.** (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: experiencia de la modernidad* (4a ed.). Madrid: Siglo XXI.
- Bernstein, R. J.** (1985). *Habermas and Modernity*. LLOC: MIT Press.
- Benjamin, W.** (1993). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art* (2a ed.). Barcelona: Ed. 62 ("Clàssics del Pensament Modern", 9).
- Bradbury, M. i McFarlane, J.** (1978). *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. LLOC: Penguin.
- Campillo Iborra, N.** (2001). *El descrèdit de la modernitat*. València: Universitat de València. Servei de Publicacions.
- Condorcet** (1974). *Mathématique et société* (selecció de textos i introducció de Roshdi Rashed). París: Hermann.
- Eliot, T. S.** (1922). (Disponible en línia a <http://eliotswasteland.tripod.com/>) *The Waste Land*.
- Freud, S.** (2006). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza ("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*). LLOC: The MIT Press.
- Habermas, J.** (2002). "La modernidad, un proyecto incompleto" (5a ed.). A: Hall Foster. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- 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 ("La Balsa de la Medusa", 76).
- Kant, I.** (2009). *¿Qué es la Ilustración?: y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia* (3a. impr.). Madrid: Alianza ("El Libro de Bolsillo. Filosofía", 4455).
- Marx, K.** (1970). "Prefacio" a *Contribución a la crítica a la economía política*. (pàg. 37) Madrid: Alberto Corazón.
- Marx, K. i Engels, F.** (1984). *El Capital* (3a ed., vol. 3). Mèxic: Siglo XXI.
- Mayos Solsona, G.** (2006). *La il·lustració*. Barcelona: Ed. UOC ("Vull Saber", 37).
- Mayos Solsona, G.** (2004). *Ilustración y Romanticismo: introducción a la polémica entre Kant y Herder*. Barcelona: Herder ("Biblioteca de filosofía").
- Poggioli, R.** (1981). *The Theory of the Avant-Garde*. LLOC: The Belknap Press of Harvard University Press.

- Raphael, M.** (1981). *Proudhon, Marx, Picasso*. LLOC: Lawrence & Wishart Ltd.
- Relph, E. C.** (1987). *The Modern Urban Landscape: 1880 to the Present*. LLOC: The Johns Hopkins University Press.
- Saussure, F.** (2009). *Curso de lingüística general*. Tres Cantos: Akal ("Akal Universitaria", 1).
- Smith, A.** (2008). *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza ("El Libro de Bolsillo. Economía", 3204).
- Spaemann, R.** (2007). *El final de la modernidad*. Madrid: Fundación Universitaria San Pablo-CEU ("Els Papers de l'Abat", 4).
- Timms, E.; Kelley, D.**(1985). *Unreal city: Urban experience in modern European literature and art*. LLOC: Palgrave Macmillan.
- West, C.** (1991). "Decentring Europe". *Critical Quarterly* (vol. 1, núm. 33, pàg. 5).
- Williams, R.** (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.