
Transformaciones del arte moderno

JOSÉ JIMÉNEZ

Un emblema marca el nacimiento del siglo veinte en las artes plásticas. Es la representación, cortante y angulosa, de un grupo humano según criterios completamente desconocidos para el ojo europeo de la época. Cinco mujeres desnudas que rompen la homogeneidad de la imagen.

La mirada ha de extraviarse *en la pluralidad* simultánea de la representación, si quiere hacerse con su sentido. En el primer plano del lienzo (se trata de un cuadro), las aristas de la mesa y el gajo de sandía son un signo de la agresividad acechante del ojo. Del ojo deseante y del ojo que bucea en las obras de arte.

Cinco mujeres desnudas nunca vistas antes: *Las señoritas de Aviñón* (1907), de Pablo Picasso. Las aristas del cuadro expresan bastante bien la violencia con que habría de experimentarse el nuevo giro de la sensibilidad.

Nada podría volver a ser como antes. Cuatro siglos de tradición plástica articulada sobre la homogeneidad de la representación y la mirada, sobre la base de la convención de la perspectiva, habían entrado, definitiva e irreversiblemente, en crisis. *La pluralidad de la representación* se convertiría en el eje de desarrollo del arte nuevo, de la multiplicidad de propuestas expresivas y movimientos que han jalonado el devenir del siglo veinte.

La revolución plástica y visual de Picasso suponía la asunción artística de la *no homogeneidad* constitutiva de la cultura moderna y de sus rasgos definitorios: *dispersión, pluralidad, discontinuidad, fragmentación*.

La experiencia de la vida había cambiado, se había hecho intensamente diferente. Y el arte «ajustaba» su lenguaje e intención a los nuevos tiempos. Baudelaire, en la poesía, había abierto el camino: la ciudad moderna posibilitaba y exigía un nuevo tipo de experiencia estética. Los adoquines de las calles eran los materiales de la nueva poesía.

Y más adelante, ya después de Picasso y el Cubismo, Guillaume Apollinaire establecía en su poema *Zona* (escrito en 1912) el astillamiento de los géneros

literarios tradicionales. El hombre del siglo veinte encontrará la poesía en prospectos, catálogos y carteles. Y la prosa, en los periódicos.

El arte, el conjunto de las artes, había perdido su posición predominante en la configuración de la sensibilidad occidental. Tres nuevas vías concurrentes de experiencia estética, de gran potencia y expansividad, irían consolidándose a lo largo del siglo, modificando el antiguo escenario construido sobre la jerarquía de lo artístico y la hegemonía del gusto.

Tres nuevas vías. *El diseño industrial*, cuya configuración definitiva viene dada por la fundación de la Bauhaus por Walter Gropius en 1919. Pero que hundía sus raíces en el siglo anterior, en propuestas como las de William Morris, o en los inicios del siglo en Viena con los Talleres Vieneses (*Wiener Werkstatte*), fundados el 19 de mayo de 1903.

Su impulso brotaba directamente de la importancia adquirida por las llamadas «artes aplicadas» en el último tercio del siglo XIX, como expresión de la búsqueda de un bienestar material y de una demanda de disfrute estético por las nuevas capas urbanas. La moda, el mobiliario, la decoración de interiores y los objetos domésticos se convierten en espacios de cristalización del gusto de las masas, vehículos de una nueva sensibilidad estética no ligada al elitismo aristocratizante del arte tradicional.

La publicidad había irrumpido con fuerza en el final de siglo parisino, dando un nuevo rostro a calles y locales comerciales: un lenguaje directo y agresivo reclamaba imperiosamente la atención del ciudadano moderno. Los carteles de Toulouse-Lautrec o la inscripción de las palabras en la imagen cubista muestran, desde su inicio, el impacto que causó en la representación visual.

La difusión de los primeros periódicos, en el siglo XVII, difícilmente se podría considerar «masiva». Todavía en 1704, la venta media conjunta de todos los periódicos de Londres era de 7.300 ejemplares diarios.

Es también en el siglo XIX, y particularmente en su segunda mitad, cuando los periódicos llegaron a ser tan baratos y a difundirse tan profusamente como hoy. Entre 1860 y 1870, la mayoría de los periódicos de Nueva York costaban cuatro centavos o menos, y hacia 1872 tres de ellos tenían una difusión de 90.000 o 100.000 ejemplares.

Los periódicos de París y de Londres alcanzaron tiradas parecidas en el mismo periodo. Es entonces cuando puede situarse la aparición de los *medios de comunicación de masas*, el tercer factor no artístico que constituye, junto con las artes, el horizonte estético de nuestro tiempo.

El diseño, la publicidad, los medios de comunicación de masas: los tres brotan del giro impresionante que experimentó la vida en el siglo XIX. Los tres son un

signo del rasgo definitorio por antonomasia del mundo occidental contemporáneo: *la expansión de la técnica*.

La industrialización, la formación de las grandes ciudades europeas y norteamericanas, la constitución de las multitudes fueron los efectos de esa expansión, de *la configuración de la vida por la técnica*.

Los objetos mecánicos, las máquinas, irrumpen y se multiplican con rapidez a lo largo del siglo XIX. Pronto son numerosas, incontables, frente a la antigua singularidad de los viejos autómatas. La magia se había hecho cotidiana.

Y particularmente visible en uno de los signos de los tiempos: la velocidad. O en la plasmación mecánica de las imágenes visuales permitida por un invento que marcaría su destino, *la fotografía*. La vida va más de prisa. Y el dibujo, la pintura y la escultura han dejado de ser la única forma, a través de la mano, de dar cuerpo a las imágenes.

La representación visual se emancipa de la habilidad o destreza manual, sobre la que se articulaba el privilegio jerárquico de las artes.

La fotografía suponía, además, el surgimiento de nuevos espacios de la representación: la pornografía, la captación morbosa del dolor, el crimen y la muerte, o el control policial (pasaportes, fichas, etc.) de la identidad. Rasgos, todos ellos, que se irían progresivamente acentuando hasta hoy mismo, extendiendo un halo de narcisismo en la cultura contemporánea.

Los poderes y atributos tradicionales del arte estaban en discusión. La vieja homogeneidad había desaparecido. Frente a la pluralidad y opacidad de los nuevos tiempos, había que reinventarlo todo. Y eso es lo que expresa el emblema picasiano, *Las señoritas de Aviñón*: la nueva y radical soledad del arte en un mundo germinalmente hiperestetizado a causa de la expansión de la técnica.

La respuesta frente a la técnica podía ser positiva, *afirmativa*, como en el caso de los Futurismos. O también de Le Corbusier, quien propugnaba llamar al ingeniero en ayuda del artista y consideraba la era de la máquina como vía hacia una nueva forma de arte. Le Corbusier, que afirmaba: «La juventud de hoy tiene un motor en el estómago y un aeroplano en el corazón».

Pero también *irónica y distanciada*, como en Marcel Duchamp. Cuando visita, junto a Fernand Léger y Constantin Brancusi, en 1912, el Salón de la Locomoción Aérea, en el Grand Palais de París, le dice al escultor rumano: «La pintura se acabó. ¿Quién mejoraría esa hélice? Di, ¿puedes tú hacer eso?».

El impacto que experimenta el joven pintor Duchamp le lleva, más allá del Cubismo, a esa gran experiencia de expansión del arte que es *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, el otro gran emblema, junto a *Las señoritas picassianas*,

de la irradiación de las estéticas contemporáneas.

Y le lleva, a la vez, a una nueva mirada hacia los objetos producidos por la técnica, ya hechos: *ready-mades*. Una fórmula en la que se expresa la consciencia de la contracción del espacio tradicional del arte, intentando evitar el sentimentalismo o la nostalgia (según Duchamp, los objetos no se eligen por sus cualidades «estéticas», sino por lo que llama «belleza de indiferencia»).

En todo caso, la Gran Guerra de 1914-1918 acabaría brutalmente con las visiones ilusionadas y unidimensionales de la técnica. Por vez primera se produce su aplicación en un proceso militar de destrucción masiva.

En su hermoso escrito de 1933 «Experiencia y pobreza», Walter Benjamin evocó el impacto terrible, traumático, que vivió aquella generación aún no familiarizada con la técnica: «nosotros que fuimos al frente de combate en tranvías tirados por caballos», al experimentar en carne propia su vertiente más destructiva: «nuestros cuerpos quebradizos, fragmentarios, en el torbellino de estallidos del campo de batalla».

Y así se abriría paso otra «respuesta»: el *rechazo* dadaísta. Frente a la guerra, la técnica, el arte. La movilidad y el desasosiego se sumaban a la pluralidad, a la pérdida de la homogeneidad de la representación. Esos son los puntos de referencia, a lo largo del siglo, de *las estéticas contemporáneas*.

Y todos ellos nos explican la intensidad del malestar que atraviesa el conjunto de las artes, la presencia recurrente en ellas, con modalidades diversas de la imagen de la «muerte del arte».

La noción tradicional, clásica, de *arte* se había constituido en los albores de la Modernidad, en el proceso histórico que va del Renacimiento a la Ilustración, como un *corte* o *escisión* respecto a la artesanía, que implicaba también una ordenación jerárquica.

De un lado, el arte, la obra artística y el artista. De otro, la artesanía, el artefacto y el artesano. La obra de arte se considera punto jerárquico de referencia, como manifestación de la fuerza creativa, espiritual, del artista, para la producción de cualquier objeto artesanal, en el que se admite la pericia o destreza pero no el rasgo creativo genial.

Esa concepción del arte culmina en el siglo XVIII con la formación de un sistema integrado, el de las «Bellas Artes», articulado en una red institucional. El arte, situado a una distancia infranqueable, ocupa una posición jerárquica que sirve de punto de referencia, mental y espiritual, a todo el sistema artesano de producción.

La Segunda Revolución Industrial, en el siglo XIX, y la consiguiente *expansión de la técnica* alteraron profundamente esa situación. La relación tradicional, jerár-

quica, del arte respecto a los objetos de la vida cotidiana *se invierte*. Éstos ya no son productos artesanales, manuales, sino el resultado de un proceso de producción en serie, mecánico, *técnico*.

Y el arte, que a través de la noción tradicional de *mímesis* extraía sus modelos de la naturaleza, encuentra rotas las vías de comunicación con la misma por la creciente interposición de la técnica. Según avance el siglo XX, el objeto primordial de la *mímesis* artística no será ya la naturaleza, sino la cultura, y particularmente los productos y procedimientos de la técnica.

La *mímesis* clásica se ha roto *definitivamente*. El valor emblemático de *Las señoritas* y de *La Mariée* brota de la comprensión de ese hecho. La expansión de la técnica ha anulado en nuestro siglo la antigua autonomía jerárquica del arte.

El primero en advertir teóricamente esa *pérdida de la autonomía del arte* fue Walter Benjamin. En su escrito sobre «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» escribe: «La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre».

La asociación tradicional del arte con una dimensión cultural confería a sus productos, a las obras, un halo espiritual, de sacralidad. Y a los artistas, como «creadores», una función cercana a una especie de sacerdocio del espíritu. Obras y artistas resultaban así «objeto de reverencia», en el marco valorativo de la tradición clásica.

Pero, como advirtió Benjamin, al ser reproducibles técnicamente, las obras fueron poco a poco perdiendo su fuerza de incitación a la reverencia. La *Mona Lisa* (c. 1502) de Leonardo da Vinci se convierte en blanco de la ironía de Marcel Duchamp en *L.H.O.O.Q.* (1919). Bigotes y perilla añadidos al rostro, y una inscripción que es una burla cortante del trasfondo erótico del cuadro de Leonardo: «ella tiene el culo caliente»...

Y después, con Andy Warhol: *Cuatro Mona Lisas* (1963), la imagen aparece multiplicada y disociada de un soporte singular, como reclamaban las obras de arte tradicionales. *Muchas Mona Lisas* van y vienen en las redes estéticas y comunicativas de la cultura de masas. La obra ha perdido su singularidad, convirtiéndose en imagen metamórfica, en signo disponible a encarnarse en una amplísima diversidad de soportes.

El resultado es la *desacralización*, la *secularización* del arte. La expansión que sus imágenes adquieren gracias a la técnica, el reforzamiento de su capacidad de incidencia y circulación social, van unidos a una proximidad, a una pérdida de la antigua distancia reverencial.

El cambio global de la cultura implica una transformación en profundidad, cualita-

tiva, del arte y de sus funciones sociales. De ahí la tendencia a la conversión del arte en un objeto más de consumo.

Algo que, por ejemplo, ya previó el artista suizo Henry Fuseli, en sus *Aphorisms on Art* (escritos probablemente en 1789): «El arte en una estirpe religiosa produce reliquias; en una militar, trofeos; en una comercial, artículos de comercio». Una tendencia que, efectivamente, la expansión de la técnica no ha hecho sino ir acentuando cada vez más.

En definitiva, en un mundo cambiante, el arte se ve forzado a una reorganización de su espacio y su lenguaje, en un horizonte de pluralidad y de concurrencia con otras vías y procedimientos (técnicos) de manifestación estética. De ahí que *la introspección*, el problema de la propia *identidad*, se convierta, a lo largo de todo el siglo, en una de las cuestiones obsesivas de todas las artes y tendencias.

En los años treinta, Walter Benjamin podía aún hacer valer el impulso político, el moralismo característico de las vanguardias históricas, oponiendo a la estetización de la política, llevada a cabo por los fascismos, la politización del arte: una gran utopía de transformación de la vida humana, *a través del arte*.

Pero recluida en la innovación formal e incapaz de evitar la gran catástrofe de la Segunda Guerra Mundial, la vanguardia misma acabó volviéndose «academia», institucionalizando la «tradición de lo nuevo».

Se hizo así evidente, en torno a los años sesenta, que la estetización de la política en los años treinta era tan sólo un primer esbozo de la *estetización generalizada* característica de la nueva cultura de masas, de la nueva «sociedad del bienestar».

En *los últimos treinta años*, las artes se han visto forzadas a convivir, sin ningún tipo de privilegio, con una intensísima *estetización de la experiencia*, propiciada por la *configuración técnica de la cultura*.

El malestar ocasionado por esa situación ha replanteado una y otra vez, como horizonte latente, la imagen de la «muerte del arte» de forma bastante aguda. Las tres grandes vías de esteticidad concurrentes con las artes aparecen, hoy día, más fuertes y consolidadas que nunca, planteando toda una alternativa de estetización frente al universo artístico.

Con el diseño, *el prototipo* se opone a *la obra de arte*. La publicidad provoca *excitación* frente a *la serenidad*. Los medios de masas generan *distorsión* en lugar de *estabilidad*. Es como si las artes experimentaran el vértigo de un vacío, provocado al verse reflejadas en un espejo deformante.

De nada valen, sin embargo, actitudes apocalípticas. La expansión de la técnica es el signo central de nuestra civilización, y no hay pasos atrás en las culturas humanas. Además, la aparición de nuevas tecnologías, que tienen su centro de

gravedad en la *cibernética* y la *comunicación*, está abriendo hoy el camino para otra nueva «gran utopía». Una *nueva interacción entre arte y técnica* que haga posible la emancipación del arte respecto a las dimensiones meramente reproductivas de la técnica, así como una expansión social cualitativa (y «informativa») del arte.

En definitiva, se están poniendo las condiciones de posibilidad para una gran *revolución mental, intelectual*, en la que lo que el arte ha significado en nuestra tradición de cultura debe ser uno de los elementos desencadenantes.

La técnica es el signo dominante en el despliegue de la modernidad. Y hoy sabemos que presenta una doble faz. Es innegable que hay en ella un componente positivo, que hace factible el bienestar material. Aunque a la vez genere la ilusión de un «progreso» de carácter general, a pesar de que el avance espiritual o mental no surge mecánicamente del bienestar material.

Pero la técnica contiene también un componente destructivo, aniquilador, en planos muy diversos. En su aplicación militar, industrial (daños ecológicos, etc.), informativa (alienación, etc.)...

El horizonte cultural de nuestra época, en los umbrales del nuevo siglo y del nuevo milenio, está marcado por la necesidad imperiosa de *un replanteamiento radical de los usos y funciones de la técnica*. En ese replanteamiento, el «modelo arte» debe desempeñar un papel primordial. Ambos brotan de un tronco común, como ya quedaba de manifiesto en la Grecia clásica, con el concepto de *téchne*. Desde un punto de vista filosófico, el arte y la técnica comparten el mismo espacio ontológico, el del *simulacro*, la *apariciencia*.

Pero mientras que el uso habitual de la técnica conduce a la *reproducción e identificación* con la experiencia, el arte históricamente *produce* un mundo propio, *diferenciado* de la experiencia.

El arte mantiene la tensión entre lo existente y su *imagen*, creando mundos posibles, universos imaginarios, que se presentan siempre como tales. En cambio, el uso reproductivo de la técnica elimina esa tensión, produciendo una identificación plena entre experiencia y simulacro.

Las nuevas tecnologías cibernéticas y comunicativas nos sitúan en un nuevo umbral civilizatorio, precisamente porque presentan en su seno una tendencia a la universalización del momento *productivo, inventivo*, de la técnica.

Mientras hasta ahora ese momento quedaba reservado a los especialistas y el universo social se veía restringido a la recepción reproductiva de sus efectos, la nueva dinámica tecnológica presenta una tendencia hacia la apropiación social generalizada de la dimensión inventiva de la técnica, particularmente en lo que se refiere a la *información* y el *conocimiento*.

Las estéticas contemporáneas son una muestra de la vitalidad del arte en una situación convulsiva, producida por el cambio de las condiciones culturales en que se había desarrollado.

La pluralidad de la representación, la movilidad, el desasosiego, la desacralización y la introspección han sido las líneas que han caracterizado el decurso de las artes a lo largo de todo el siglo veinte.

Esas líneas han mantenido vivas, actualizándolas y acomodándolas a la nueva situación, las exigencias de inventiva y compromiso moral del arte. Partiendo de lo que hay, de la experiencia sensible, de lo existente, el arte va más allá, cuestionándolo. Como escribió Paul Klee, el arte «no reproduce, hace lo visible».

J. Jiménez
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Panorama de la situació actual de l'art basat en tres punts: *disseny, publicitat, mitjans de comunicació de masses*. Si l'art modern s'havia constituït entre el Renaixement i la Il·lustració com a resultat d'un acte singular –invenció–, les noves tecnologies universalitzen ara aquest acte. La tècnica esborra les fronteres entre l'experiència real del món i la simulada.

ABSTRACT

A panorama of the current state of art based around three points: design, advertising and the mass media. If modern art between the Renaissance and the Enlightenment was based on a single act –that of invention– then new technologies have made that act a universal one. The technique erases the borders between a real and a simulated experience of the world.