



Eugenio Trias **E** sencia del Arte Moderno The Essence of Modern Art

Según Eugenio Trías, los fundamentos de la modernidad del Arte se resumen en tres momentos o puntos:

LA **ASCESIS** O INTENTO DE CONSECUCIÓN DE LO ETERNO QUE SE PRODUCE POR LA VÍA DEL DESEO Y QUE «**CONDUCE INEXORABLEMENTE A LA NEGACIÓN ABSOLUTA, A LA TRANSCENDENCIA VACÍA**».

LA PLASMACIÓN MATERIAL DE LOS SÍMBOLOS (QUE SON EL VACÍO) Y QUE LLEVA A «**OBJETOS DESCONSOLADAMENTE NEUTROS Y TRIVIALES**».

LA TENSIÓN QUE SE ROMPE EN «**ABISMO HUMORÍSTICAMENTE TRÁGICO**», ENTRE EL OBJETO «**NEUTRO Y TRIVIAL**» Y EL FUNDAMENTO «**INACCESIBLE**».

ESTA TENSIÓN, COMPUESTA DE LOS DOS ANTERIORES COMPONENTES, ES LA QUE CALIFICA AL OBJETO COMO OBRA DE ARTE.

Quisiera iniciar, en esta conferencia, una reflexión sobre la **esencia** del arte moderno. Entiendo por moderno, por **modernidad**, la modalidad de creación artística que se produce con la entrada de este siglo: lo que Ortega y Gasset llamaba el **arte nuevo**, lo que podríamos llamar el arte del Novecientos. ¿Es posible interrogar por la **esencia** del arte moderno? La reflexión, por tanto, tiene que ser una reflexión estética, la cual (según lo entiendo yo, y así lo he ido desarrollando en estos últimos diez años en esta Escuela) es, o debe ser, o tiene que ser, una reflexión **normativa**, es decir, una reflexión que configura o construye una norma desde la cual podemos evaluar o juzgar, en este caso, el hecho artístico, y la norma en cuestión nos debe dar indicaciones para orientarnos respecto a la pregunta que nos hacemos, **cuándo hay arte y cuándo no**, es decir, cuándo hay obra artística y cuándo no hay creación artística, y en particular dentro del contexto histórico, o dentro de la época, la época histórica que nos incumbe, como destino, como reto fatal, o como fatalidad que en algún sentido espolea nuestra libertad, cuál es la que se dibuja como posible norma para construir la idea del arte moderno, de la modernidad en arte.

Con este fin plantearé una especie de teorema, que he ido elaborando en textos, como mi libro **El artista y la ciudad**, en donde construí un modelo platónico que aquí

me servirá en cierta manera para variarlo en torno al tema que me interesa, que es la determinación de la posible esencia del arte moderno.

El teorema podría representarse en una especie de triángulo. Triángulo que llamaría platónico. En uno de los ángulos colocaría el sujeto, que en mi libro **El artista y la ciudad** le llamaba **alma**. En otro polo podríamos situar el objeto. Siguiendo el esquema platónico podríamos colocar en el cuadro **la ciudad**. Platón construye toda su **República** en torno a la correspondencia entre alma y ciudad. Arriba de todo, en el vértice, podemos colocar, según el esquema platónico, el **fundamento**, que en términos estéticos podría ser **la belleza**. En Platón **la belleza** y **el bien** son convertibles, es lo mismo decir «lo bello» que «lo bueno». El movimiento que empuja el alma hacia el fundamento, hacia la belleza, le llama Platón, **eros**. Nosotros podríamos traducir para entendernos con nosotros mismos y con nuestra propia modernidad **el deseo**, o si quieren decirlo en términos de Marcel Duchamp, el **motor-deseo**. El movimiento que sigue el alma una vez llega a acceder al fundamento y vuelve otra vez como al ámbito, al entorno, a la **circunstancia**, podríamos llamarlo en términos platónicos **Poiésis**. **Poiésis**, de donde viene la palabra **poesía**, pero también la palabra **producción**, podría traducirse, interpretativamente, como **creación**, **plasmación**. Este momento **de vuelta, de retorno**, este momento «plasmador» es lo que caracteriza el momento artístico. Dibujar el siguiente esquema de la creación artística exige un movimiento **ascendente** del alma, vía erótica, por la vía de la erótica hasta el fundamento, hacia el objeto de **eros**, que es el bien o la belleza, y un segundo movimiento **descendente** en virtud del cual se plasma lo ganado, conquistado o contemplado en ese movimiento de elevación en un determinado objeto que tendría como ámbito o circunstancia la **pólis**, la ciudad. Ahora bien, este modelo podría matizarse o enriquecerse con precisiones o elaboraciones de una estética posterior a Platón, por ejemplo la estética kantiana. Esta nos ilustra respecto a esto que llamamos **poiésis**, creación, y sobre aquello que se plasma o se crea, la obra de arte. Kant nos da una pista fundamental con la palabra **símbolo**: lo que se crea o se configura es símbolo. El símbolo sería lo que específicamente configura el artista. Lo que podemos ahora preguntar es en qué sentido un modelo así nos puede servir para despejar la pregunta por la esencia de la obra de arte **moderna**. Voy a citar un fragmento de poesía de Mallarmé:

Yo me evado y me aferro a todas las ventanas
donde se da la espalda a la vida y, bendito,
en su vidrio lavado por rocíos eternos
que dora la mañana casta del Infinito,
me contemplo y me veo ángel, y muero y quiero
—que el cristal sea el arte, o sea el misticismo—
renacer, ostentando mi sueño cual diadema,
a un cielo anterior donde florece la Belleza.

Este fragmento de poema da una pista fundamental para entender el primero de los rasgos (hay sobre todo tres) de lo que determinaría como modernidad en arte. Modernidad en arte en general, sin distinción de género y sin distinción de territorio artístico. La pretensión del teorema es que sea válido para todas las artes, o sea, que sea válido para **el arte**, para la obra de arte en general, sea plasmada desde la pintura, o desde la escultura, o desde la literatura, o desde la novela, o la poesía, o también desde la música, o desde la arquitectura dentro del ámbito urbanístico. Se formula aquí como reto y como hipótesis, con un criterio normativo, con la pretensión de señalar que cuando la obra de arte incluye sintéticamente **todos** los rasgos que voy a presentar aquí, se realiza como **tal** obra de arte y además como obra de arte **moderna**, que es lo que me interesa destacar. La modernidad constituye nuestro destino: lo que nos viene **dado** como **fatalidad** respecto a la cual podemos libremente **ponder**.

El primer rasgo, y que vendría anunciado por el poema de Mallarmé, se correspondería con el movimiento **ascendente** que dibujaba, siguiendo a Platón, a partir del cual por la vía de **eros**, por la vía del **deseo**, se intenta llegar a una especie de fundamento último: se intenta llegar hacia lo absoluto, hacia lo eterno. Esto en Mallarmé es característico, pero me atrevería a postular que es característico de toda gran obra de arte moderna. Pero lo característico precisamente de la modernidad (y en esto marcaríamos la gran diferencia entre la obra de arte moderna y la obra de arte tradicional, que respondería más a las tensiones inherentes al modelo platónico) estribaría en el hecho de que ese ascenso, esa búsqueda de lo Absoluto, conduce inexorablemente a una negación, y a una **negación absoluta**.

Yo definiría la modernidad bajo la advocación de aquella célebre frase de Nietzsche, antes comentada, que dice: «*Dios ha muerto*». Por consiguiente, el fundamento está vacío, el fundamento está tachado. ¿Quiere esto significar que este ascenso o que este movimiento ascendente queda parado, frenado, detenido? Yo diría que, por el contrario, queda agudizado y espoleado. Es característico, por ejemplo, de Mallarmé el hecho de que ese Absoluto que se busca es precisamente aquello que no puede ser enunciado, que no puede ser dicho: es lo inefable. La expresión de ese Absoluto exige un modo de presentación muy particular, que es por resta, por sustracción, por eliminación. Mallarmé se ve en la obligación de mostrarnos prácticamente la página en blanco salpicada de unos islotes de significación truncada que en realidad el propio Blanco anula en cuanto a su significación. Los últimos poemas de Mallarmé nos están mostrando esa página en blanco, pero esto que Mallarmé inaugura podemos encontrarlo tendencialmente en todas las artes. Los métodos para llegar a esta especie de **centro inaccesible**, que está tachado, pueden ser muy diversos: en el caso de Mallarmé se produce por sustracción de significación, por eliminación, por condensación, por creación de una especie de islotes, de frases casi sueltas o literalmente sueltas que van salpicando el texto de tal modo que todas ellas están intentando decir aquello que no puede ser dicho, que es precisamente lo que queda sugerido por la página en blanco. Pero es que en un campo completamente distinto, en cuanto a campo artístico,

al estrictamente poético, como puede ser el musical, nos encontramos con unas **ascesis** de idéntico carácter si perseguimos la **esencia** de la música moderna. Si seguimos las **variaciones Opus 29** de Webern se puede advertir que toda la voluntad de esa música consiste en quedar absorbida en aquello que precisamente constituye **el límite** mismo de la música, un límite que en cierto modo es lo que abre la posibilidad misma del discurrir musical: el **silencio**. Se absorbe toda la composición en el silencio, pero de tal modo que ese silencio adquiere una especie de relieve y de **presencia** que es lo que maravilla precisamente de estas microcomposiciones de Webern. Hasta el punto de que ese silencio de una manera extraña empieza a hablarnos, empieza a cobrar sonoridad y presencia musical palpable. Así como la pintura a su modo también tiende al **blanco sobre el blanco**, en cierta manera, el silencio en Webern se va modulando y va presentándose como una extraña gama de **silencios** (en plural). Las notas van quedando ahogadas o quedándose absorbidas en ese silencio, pero entonces el silencio cada vez adquiere una especie de presencia distinta en cada caso. La música, en el caso de Webern (uno de los casos más específicos y característicos de la obra de arte musical de la modernidad) pretende precisamente marcar esa referencia estética hacia un no-lugar con el cual la música limita y que sin embargo es aquello que da sentido a toda la música, el **silencio**. Las **variaciones Opus 29**, lo más notable de ellas, es que son **variaciones sin tema**, cosa inédita en toda la historia de la tradición musical; son variaciones en donde es imposible localizar el tema aquel que de alguna manera se va variando en cada variación. Es decir, únicamente lo que encontramos es una especie de hueco, de hueco silencioso, eso es únicamente lo que soporta o aguanta el variar de esas variaciones, que sin embargo **son** variaciones.

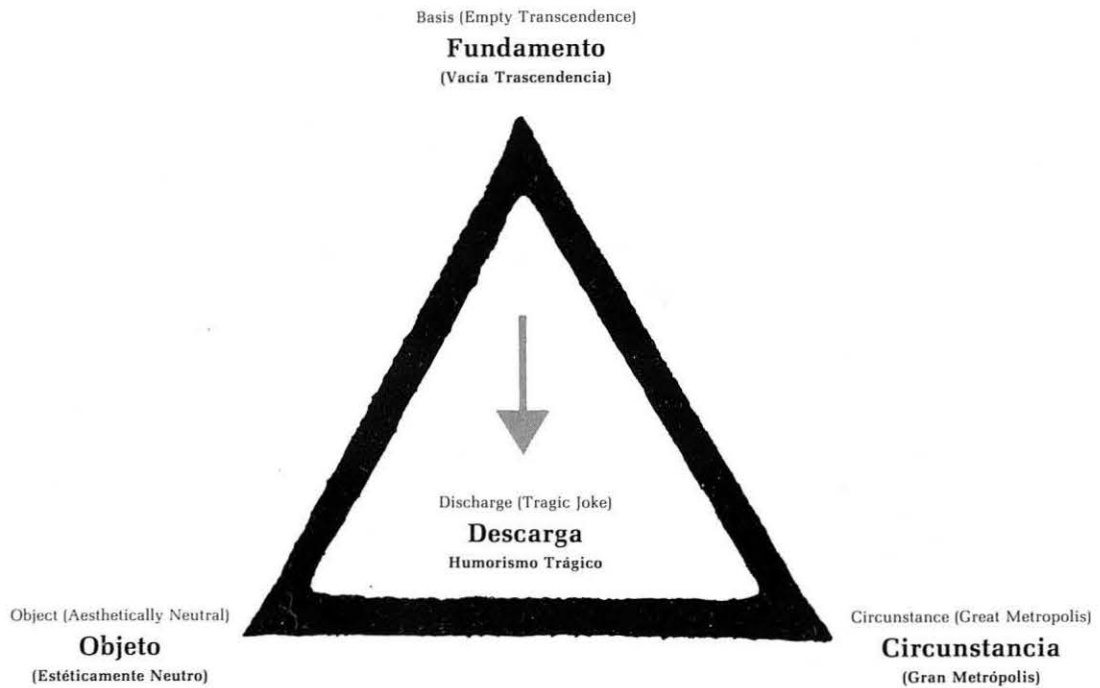
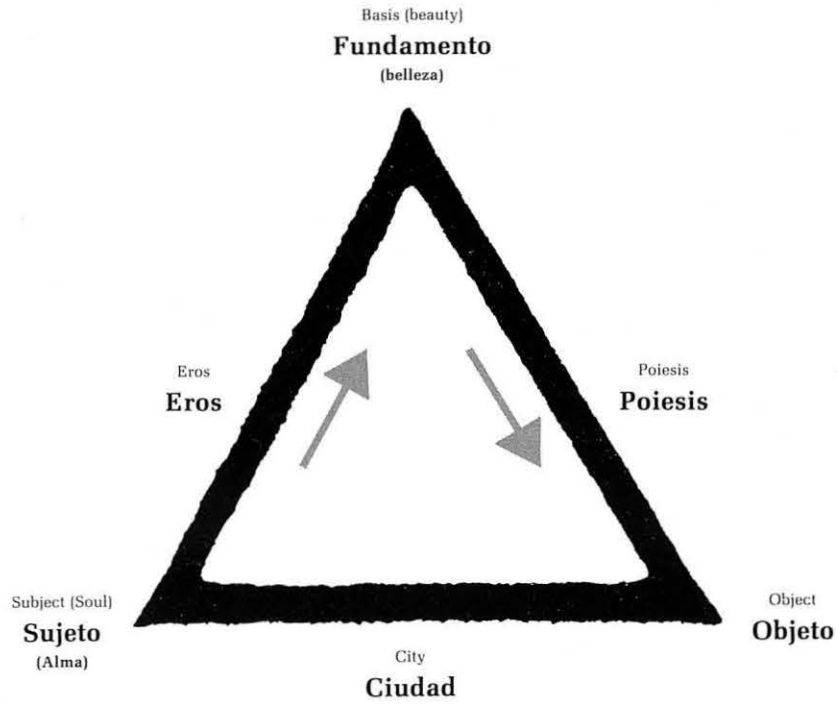
Pero es que, por métodos distintos y en artes diferentes, encontramos que esta búsqueda del Absoluto (es decir, algo que no está condicionado por nada) conduce a que éste sólo se capte o pueda captar negativamente. Lo encontramos, por ejemplo, en el terreno de la novelística y por un método quizás opuesto o inverso al que sigue Mallarmé en el campo de la poesía.

Sería el caso de Joyce. Lo que Mallarmé logra a partir de sustracción y resta, es decir, mostrarnos la página en blanco, Joyce (que en el fondo busca lo mismo, el **centro inaccesible**, incluso lo nombra irónicamente con formulaciones escolásticas, tomistas; busca la **forma de todas las formas**, o la **inteligencia que se piensa a sí misma, Dios** en última instancia, pero ese Dios **que ha muerto**; y sin embargo es la **sombra** de su muerte la que en algún sentido atrae al artista moderno), Joyce lo logra por acumulación y multiplicación.

Todo el **Ulises** son circumvalaciones en torno a esa especie de **forma de las formas** a la que no puede accederse. No es sugerida a través de la eliminación y de la resta, como ocurre en Mallarmé, sino por la multiplicación, por la suma, es decir, a base de contornos de frases y más frases que se van encadenando en una auténtica espiral a través de la cual, de pronto, emerge una especie de **epifanía** que nos revela ese **centro agujereado**.

Pero con lo que he dicho no he localizado aún todos los elementos del arte moderno o de la **esencia** del arte moderno. Podríamos seguir esta pesquisa y esta búsqueda, este **camino ascético**, en otros artistas y en otros campos artísticos. He aludido a la pintura y creo que la alusión es válida para todas las artes plásticas. También en el campo de las artes plásticas y de la pintura lo que se busca es aquello que llamaba Marcel Duchamp de modo irónico (pero con esa **ironía afirmativa** que caracteriza a toda su praxis) la **dimensión «N»**, esa especie de **última dimensión** desde la cual **se proyectan** y **se despliegan** sus construcciones, especialmente el **Gran Vidrio**. El **Gran Vidrio** lo considera Marcel Duchamp una proyección de una dimensión «N», dimensión oculta, es decir de la **transcendencia**, eso sí, **vacía** (es propio de la modernidad que la transcendencia esté vacía). Hasta podría decirse que toda la obra de Duchamp y, desde luego, todos sus **ready-mades** son mostraciones, presentaciones, revelaciones (o **epifanías** en el sentido de Joyce) de esta dimensión última, dimensión «N», según la llama Duchamp. El problema es que el artista, cuando quiere de alguna manera designar esta especie de referente último de la obra de arte, designa el vacío. Esto es algo característico y notable y una constante de la modernidad en arte: cuando se radicaliza esta **ascesis estética** nos encontramos con el Vacío. Eso le sucede al músico cuando quiere, como el **Doctor Faustus**, Adrian Leverkün, en la novela de Thomas Mann, compendiar una pieza musical en un solo acorde. O incluso ahogar ese acorde en el Silencio. Sería ésta la última voluntad a la que aspira la música de Webern. O una poesía que nos deja ante la página en blanco. O una pintura, como la de Malewicz, que nos deja ante el **blanco sobre blanco**. Lo mismo podríamos encontrar en todas las artes, que terminan en una especie de **harakiri**: en un horizonte letal. Pero letal por ascesis, por búsqueda de lo imposible, que es lo eterno, lo absoluto, un absoluto que está vacío.

Diría, en conclusión, que no hay obra de arte moderna, no hay verdadera obra de arte moderna, no hay verdadera modernidad en arte, si este vacío final no queda sugerido. Es decir, si esta referencia **ascética** hacia un **más allá** o una **transcendencia** no tiene lugar, y por lo tanto esa tensión que ello conlleva, tensión **erótica**, y si esa tensión erótica en algún sentido no desfallece ante la imposibilidad de un empeño, que quede frustrado debido a que esa transcendencia está vacía. **No hay arte moderno sin esta tensión**, sin la **sugerencia** de esta tensión, sin el **movimiento** de esta tensión. Ahora bien, con esto no hemos agotado la **esencia** del arte moderno. Creo que necesitamos más rasgos para llegar a determinar la obra de arte moderna. Mejor dicho, la **síntesis** de varios rasgos. De momento hemos definido uno, lo definiría así: esta ascesis o este ascenso hacia un fundamento que en última instancia se revela vacío. Pero ya he dicho que en la obra de arte el camino no es sólo el del ascenso, es también el del descenso, el del retorno: el de la **poiésis**, el de la plasmación de objetos. Si decimos que la obra de arte tiene una plasmación **simbólica** hemos de considerar por una parte el **referente** del símbolo, aquello que todo símbolo simboliza. En el caso de la obra de arte **moderna** lo simbolizado en el símbolo, el referente del símbolo, es **este vacío**. Ahora bien, aquello con lo cual se simboliza este



vacío, aquello que de alguna manera se nos muestra, lo que se nos presenta, el **pellejo** del símbolo, su carne o su carnaza, tiene que tener unas características muy peculiares. Yo diría que para que la obra de arte sea moderna, el objeto tiene que tener unas características muy peculiares. Objeto, aquí, me refiero no sólo en el sentido de objeto material como el que se puede plasmar en el terreno escultórico o en el campo del diseño, sino objeto como el que se puede designar en un relato o como el que se puede de alguna manera revelarse en un poema. O como en el que de alguna manera puede quedar sugerido en una construcción musical. Pues bien, yo diría que el objeto moderno, mientras el fundamento tiene esta característica de **vacía transcendencia**, tiene la siguiente característica: **tiene que ser un objeto desconsoladamente neutro y trivial**. Es más, este elemento desconsoladamente neutro y trivial debe quedar específicamente subrayado: debe ser trivial hasta lo neutro. Quizás quien más lejos ha llevado este subrayado es Marcel Duchamp, por eso lo he citado, porque en algún sentido me da el **paradigma** de modernidad en arte. El **ready-made** expresa esa voluntad **anestésica**, la voluntad de eliminar lo estético, no ya lo bello, sino también lo feo, no ya lo sublime sino también lo ridículo; de llegar al neutralismo más absoluto en arte. Eso es precisamente lo que el **ready-made** expresa como símbolo: esta voluntad de neutralización, de voluntad de adecuación a objetos desconsoladamente vulgares, de objetos que tienen una expresa vocación de insignificancia o en los que la dualidad entre lo significado y lo significante queda, por así decirlo, neutralizada. Ahí podemos encontrar otro de los rasgos de la modernidad en arte. Es más, si hiciéramos un repaso general y genérico por todas las artes nos encontraríamos con esta característica. Un poema como **Burnt Norton** de T.S. Eliot, que está escrito en estilo trágico, nos está dando una referencia, en realidad nos está mostrando el metro londinense, y aspectos del metro londinense, eso sí, trascendidos y mitificados.

¿Pero qué es el **Ulises** de Joyce, en última instancia, sino la enciclopedia de todas las banalidades, eso sí, descritas y relatadas con una minuciosidad tal y con un deleite tal que cada una de ellas se nos dibuja como si fueran auténticas cariátides, o esculturas del Partenón? Páginas enteras y más páginas centradas en una escena que, quizás, se reduce a la aparición del personaje, Stephan Dedalus, deambulando en torno a la playa, mirando si le espía alguien, porque lo que desea hacer (y al final hace) es hurgarse la nariz, sacarse un moco. Este pequeño detalle de la vida cotidiana del personaje ocupa un tiempo de narración que en la lectura es mayor, muchísimo mayor al tiempo que se sugiere en la narración. La acumulación de detalles y de elementos con los cuales es rodeada una escena de tal trivialidad, es inmensa, es infinita: se trata de captar lo Absoluto anonadado en la total insignificancia.

Y bien, en la tensión entre este objeto completamente trivial y neutro y este fundamento completamente inaccesible y que nos conduce a una transcendencia vacía, en esta tensión, **que es infinita** (es una tensión **de abismo**) en esa tensión, yo creo, circula, quizás, el rasgo más característico del arte moderno. Es decir, yo diría que hay arte moderno cuando esa tensión queda sugerida, cuando en una obra, sea del

According to Eugenio Trias, the bases of modernity in art can be summarised in three moments or points:

Ascesis or the attempt to achieve the eternal produced by means of desire and which «**leads inexorably to absolute negation, to empty transcendence**».

The materialisation of symbols (which are emptiness) which leads to «**objects disconsolately neutral and trivial**».

The tension which is broken up into a «**tragically humorous abyss**» between the «**neutral and trivial**» object and the «**inaccessible**» base.

This tension, composed of the two former components, is the one that qualifies the object as a work of art.

In this lecture I would like to start to reflect on the essence of modern art. I understand modern or **modernity** to be the way in which art was created at the beginning of this century: what Ortega y Gasset called **new art**, what we could call **Novecento art**. Can we ask about the **essence** of modern art? Our reflection, therefore, must be an aesthetic reflection, which (the way I see it and I have accordingly been developing it over the past ten years at this School) either should be or must be a **normative** reflection, that is to say a reflection that will form or build a standard from which we can evaluate or judge artistic creation in our case. This norm should give us instructions to guide us regarding the following question, **when is there art and when isn't there?** or when is there a work of art and when is there no artistic creation, particularly within a historical context or period, the historical period that concerns us, in terms of destiny, in terms of fatal challenge or in terms of fatality that in some way stimulates our freedom which is the one that takes shape as the possible standard to build the idea of modern art, of modernity in art.

To this end I will put forward a sort of theorem which I have been working on in texts such as my book **The Artist and the City**, where I built a Platonic model which I will be able to use here to alter it for a subject I am focusing on: determining the possibility of an essence of modern art.

The theorem could take the shape of a sort of triangle. A triangle which I would call Platonic. In one angle I would place the subject, which in my book, **the Artist and the City**, I called **soul**. In another corner we could put the object. Following the Platonic model this would be **the city**. Plato builds his entire **Republic** on the correspondence between soul and city. At the top, in the top corner, we could put, according to Plato's model, the **basis** which in aesthetic terms would be **beauty**. In Plato **beauty** and **good** are interchangeable; it is the same to talk of something as being «beautiful» or «good». The force that leads the soul towards the basis, towards beauty, is given the name **eros** by Plato. To make ourselves understood, and according to our own modernity, it could be translated as **desire**, or if we wish to use Marcel Duchamp's expression, **desire-motor**. The movement the soul follows once it has reached the basis and returns to its ambit, its area, its **circumstances** could in Platonic terms be called **Poiesis**. **Poiesis**, where the word **poetry** comes from, but so does the word **production**, could

be translated, as **creation, representation**. This moment of **returning, turning back**, this moment of «representation» is what distinguishes the artistic moment. To draw the following model of artistic creation demands an **upward** movement of the soul, through eroticism, along the erotic path to the basis, towards the object of **eros**, which is beauty or good, and a second **downward** movement by virtue of which what has been achieved, conquered or contemplated is represented in that upward movement of a certain object whose ambit or circumstance would be the **polis**, the city. Nevertheless, this model could be varied or enriched by statements or developments of a later aesthetic doctrine than Plato's, for example Kant's. Kant's aesthetic doctrine gives us a greater insight into what we call **poiesis**, creation and what is represented or created, the work of art. Kant gives us a major clue for the **symbol**: what is created or formed is a symbol. The symbol would be what the artist specifically forms. What we can now ask is how a model like that can help us get a clear view of the question concerning the essence of the **modern** work of art.

I am going to quote from a poem by Mallarmé:

Je fais et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini
Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime
—Que la vitre soit l'art, soit la mysticité—
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

This extract from a poem offers a very important clue towards understanding the first of the characteristics (basically there are three) of what would be called modernity in art. Modernity in art in general terms, regardless of genre or artistic field. The theorem aims at being valid for all the arts; that is to say, valid for **art**, the work of **art** in general, whether it be represented in painting, sculpture, literature, the novel, or poetry, or even in music or in architecture within an urban context. Here it is framed as a challenge and as a hypothesis, with a normative approach, aiming to point out that when the work of art synthetically includes **all** of the characteristics I am going to present here, it is done as a work of art **as such** and also as a modern work of art, and this I mean to emphasize. **Modernity** determines our fate: what **is given** to us as fatality according to which we can freely **respond**.

The first characteristic, which would be hailed by Mallarmé's poem, would correspond to the **upward** movement that was drawn, following Plato, and from which by way of **eros, desire**, one tries to reach a final basis: there is an effort to reach out towards the absolute and eternity. This is characteristic of Mallarmé; however, I would go so far as to postulate that it is a characteristic of all great modern works of art. But what is precisely a feature of modernity (and here is where we would point out the big difference between the modern work of art and the traditional work of art, which would more likely respond to those tensions which are inherent in Plato's model) would be the fact that that upward movement, that search for the Absolute, leads inexorably to a negation, and to an **absolute negation**.

I would define modernity in the name of Nietzsche's famous abovementioned statement, which says «God is dead». Therefore the basis is empty, the basis is crossed out. Does this mean that this rise or upward movement is stopped, curved, at a standstill? I would say that, on the contrary,

género que sea, sea del campo artístico que sea, está significado de algún modo este referente que es una vacía transcendencia inaccesible pero está mostrado y plasmado como piel, como **pellejo**, como **lugar** en donde eso se muestra, y como **objeto**, en un ser desconsoladamente trivial. Esa tensión que dimana de ambos «polos magnéticos» es característica de la gran creación moderna: en esa tensión se aloja uno de sus rasgos definitorios, distintivos, el que distingue la obra de arte en su esencia moderna de la obra de arte previa a la modernidad. Es algo que no encontramos ni en el gran arte del siglo XIX, ni en siglos anteriores ¿Qué es? Un arte que por vocación, todo él, es un chiste. Un **gran chiste trágico**, una **gran tomadura de pelo trágica**. El arte moderno, para ser arte y para ser moderno, tiene que ser una **inmensa tomadura de pelo trágica**.

Es la sensación que todos habremos tenido cuando entramos en la aventura de Marcel Duchamp, cuando penetramos en el laberinto de **Ulises** de Joyce, cuando leemos los textos sueltos de Becket, cuando oímos las composiciones musicales de la escuela de Viena, o de otros grandes músicos, porque toda la música no se acaba en la escuela de Viena, ni mucho menos. Cuando oímos, pues, a Stravinsky o a Shostakovich en sus mejores composiciones, o cuando seguimos el hilo conductor de toda la gran pintura de la modernidad.

Es una inmensa tomadura de pelo **trágica**. Es más, si no hay ahí una vocación de **chiste absoluto tragicómico**, como en Kafka o en Becket, yo creo que no hay modernidad, o no hay **suficiente** modernidad. El arte moderno es trágico, pero de tal manera que nos produce, en su recepción, una **hilarante sensación de despropósito**, que hace que en algún sentido se apodere de nosotros una especie de risa enervante inevitable. Quienes hayan leído a Becket sabrán a qué me estoy refiriendo, lo mismo quienes hayan leído a Kafka o quienes hayan podido leer a Joyce. Yo creo que el **Ulises** de Joyce es fundamentalmente un inmenso chiste. Y cuando se le coge el truco es una de las piezas de humor más grandes que se han escrito a lo largo de toda la literatura universal.

Yo me atrevería a señalar como constante de **todo** el arte moderno y como constante que atraviesa, repito, los campos artísticos y los géneros, el hecho de que nunca en el pasado ha habido tal cosecha de arte que hace reír. Pero que hace reír de una manera desconsolada, porque en realidad esta risa no es sino el **decalage** entre esta vacía transcendencia que siempre se quiere significar y ese objeto, inmisericorde, a través de la cual se quiere mostrar, como **pellejo**, eso a lo cual hace referencia. El desfase y la tensión, por así decirlo, se descarga en una hilarante manifestación de humor trágico.

Con estos rasgos nos vamos ya aproximando al tema; creo que con esto ya se dibuja una hipótesis, la **norma**, lo que dibujo aquí como norma a partir de una reflexión estética que podría de alguna manera servir de índice de adecuación, incluso de parámetro, de **medida**, para saber cuando hay arte moderno y cuando no. ¿Nos hace reír, está «significada» esta **vacía transcendencia**, hay suficiente mostración de objetos triviales con vocación de neutralidad? Y habría un último rasgo, en cierto modo últi-

it is made more acute, spurred on. Another characteristic in Mallarmé, for instance, is the fact that the Absolute that is searched for is precisely that which cannot be stated, which cannot be explained: it is that which is ineffable. Expressing the Absolute requires a very special mode of presentation, which is by subtraction, abstraction, by elimination. Mallarmé feels it is his duty to show us practically a whole empty page with some small isles of broken meaning scattered on the white paper where the actual white itself cancels out the meaning. Mallarmé's last poems show us that blank page, but what Mallarmé is starting can be found as a tendency in all of the arts. The methods used to get to this sort of **inaccessible centre**, which is crossed out, can be very different. In Mallarmé's case it comes about by subtraction of meaning, by elimination, by condensation, by creating some sort of little islands, disjointed sentences; completely disjointed or very nearly. They are scattered in the text in such a way that they are all trying to say things that cannot be said, which is precisely what is suggested by an empty page. However, in a completely different field as music might be, within the field of art, the strictly poetical field, we find some ascesis with identical features if we pursue the **essence** of modern music. If we look at the **Variation Opus 29** by Webern we notice that all the music desires is to be absorbed by what is precisely the very **boundary** of music, a boundary, which in a way gives rise to the very possibility of musical flow: **Silence**. All the composition is absorbed by silence, but in such a way that this silence takes on a kind of pattern and **presence** which is precisely what is so remarkable about these minicompositions by Webern. So much so that in a strange way that **silence** starts to talk to us, it starts to gain sonority and a palpable musical presence, just like when painting, in its own way, also tends towards **white on white**, somehow silence in Webern modulates itself and introduces itself as a strange range of **silences** (in plural). The notes are gradually drowned or absorbed in that silence, but then silence takes on a different kind of presence in each case. Music, in Webern's case (one of the most characteristic and specific cases of musical works of art in modern times) indeed endeavours to pinpoint that aesthetic reference towards a non-place where music finds its boundary and which is nonetheless what gives meaning to all music, silence. The most remarkable thing about **Variation Opus 29** is that they are **variations without a theme**, something hitherto unheard of in the history of musical tradition; they are variations where it is impossible to locate the theme that in some way changes with each variation. That is to say, all we find is a sort of gap, a silent gap which is all that holds or supports the changes in those variations, which nevertheless **are** variations.

However, the fact is that through different methods and different arts we find that this search for the Absolute (that is to say something which is not determined by anything) leads us to the point where it is only (or can only be) perceived negatively. We find this, for example, in the field of novel writing and possibly using an opposite or reversed method to the one used by Mallarmé in poetry.

That would be the case of Joyce. What Mallarmé manages to do from subtraction and abstraction, or in other words the empty page, Joyce (who is really looking for the same thing, the **inaccessible centre**, he even names it ironically with the scholastic Thomasan formulations; he looks **for the form of all forms**, or the **intelligence that thinks itself up**, God ultimately, but the God who is dead; nevertheless it is the **shadow** of his death that somehow attracts the modern artist), Joyce achieves it by multiplication and accumulation.

The whole of **Ulysses** consists of going round and round this sort of **form of forms** which cannot be reached.

It is not suggested by a process of elimination and subtraction, as with Mallarmé, but by multiplication, by addition, that is by means of contours of sentence after sentence after sentence that link to form one great spiral through which suddenly a sort of **epiphany** appears and reveals that **gaping centre**.

In spite of what I have said I still have not pinpointed all of the elements of modern art or the **essence** of modern art. We could continue this enquiry and this search, this **ascetic path**, looking into other artists and other artistic fields. I have mentioned painting and I think this remark is true of all the plastic/visual arts. Also, in the field of visual arts and painting what one is looking for is what Marcel Duchamp ironically (but with that **positive irony** typical of his whole praxis) called the «N» dimension, that sort of **final dimension** from which constructions are **projected** and **unfolded** especially the **Great Glass**. Marcel Duchamp regards the **Great Glass** as the projection of an «N» dimension, the hidden dimension, in other words transcendence, albeit empty (it is a characteristic of modernity for **transcendence** to be **empty**). It could even be said that all of Duchamp's work, and certainly all of his **ready-mades**, are displays, presentations, revelations (or **epiphanies** in Joyce's sense) of this final dimension, the «N» dimension as Duchamp calls it. The trouble is that when the artist wants to name this kind of final reference of the work of art he decides on emptiness. This is a typical and remarkable aspect and it is constant in modern art: when this **ascetic** is radicalized we come to Emptiness. This is what happens to a musician when, like **Doctor Faustus**, Adrian Leverkün, in the novel by Thomas Mann, he wants to condense a piece of music in only one chord, or even drown that chord in Silence. This would be the final objective to which Webern's music aspires. Or a poem that just leaves us looking at an empty page. Or a painting, like Malewicz's that leaves us with **white on white**. We could find the same thing in all arts, they end up with a kind of **harakiri**: on a lethal horizon. But lethal through ascent, as the result of searching for something impossible, which is eternity, the absolute, an absolute that is empty.

I would say, in short, that a work of art is not a modern work of art, not a real modern work of art, unless this final emptiness is suggested; I mean unless this **ascetic** reference towards **transcendence** or what lies beyond takes place, and consequently the tension that goes with it, which is an **erotic** tension, and if that erotic tension does not falter, in any way, due to the impossibility of a determination that is thwarted because that transcendence is empty. **There is no modern art without this kind of tension**, without the **hint** of this tension, without the **movement** of this tension. However, we have not exhausted the **essence** of modern art. I think we need more features to be able to recognize the modern work of art or, to be more precise, the **synthesis** of several features. So far we have defined one, the definition being something like this: this ascent or rise towards a basis that ultimately reveals itself to be empty. However I have already said that for a work of art the path is not only upward, it is also downward, the way back; the way to **poesis**, to the representation of objects. If we say that, the work of art has a symbolic representation of objects. If we say that the work of art has a **symbolic** representation we are to consider on the one hand the **tenor** of the symbol, what all symbols symbolize. In the case of the **modern** work of art, what is symbolized by the symbol, the tenor of the symbol, is **this emptiness**. Nevertheless, what is used to symbolize this emptiness, what is shown to us, what we are presented with, the **skin** of the symbol, its eat or flesh must have some very particular features. I would say that to be able to call a work of art modern, the object must have certain features, I am talking here about object not only as a material

mo, que haría referencia no tanto al **pellejo** del símbolo, a su carnaza (como la que acabo de definir) tampoco a aquello significado en el símbolo, es decir, la vacía **transcendencia** (en el caso del arte moderno), sino al ecosistema, al medio, a la **circunstancia** en donde, por así decirlo, ese **pellejo** se nos muestra, se nos revela. Pues bien, esa circunstancia tiene que ser o sólo puede ser una (y si lo digo así, dogmáticamente, es porque es la única manera de que podamos avanzar, elaborando **dogmas** que luego deben ser sometidos a debate). Ese ámbito, ese espacio, es **la ciudad**, pero no la ciudad en abstracto, no la **polis** desde luego, ni lo que **era** la ciudad, sino esa ciudad que se consolida, cristaliza y se configura precisamente con los albores de nuestro siglo. Sus precedentes los podemos encontrar ya en el siglo pasado. Walter Benjamin ha dedicado sus más hermosas páginas a la reconstrucción de la arqueología de la **gran ciudad moderna**. Yo creo que es un arte que en cierta manera elabora o construye esta tensión, esta tensión entre la **vacía transcendencia** y la **desconsolada facticidad**, dentro de un ámbito que a la vez sugiere una cosa y la otra, que es la **Gran Metrópoli**. La **Gran Metrópoli**, que ha sido meditada muchas veces y desde muchos puntos de vista, pero que puede ser meditada muchas veces más y desde otros puntos de vista, desde todos los puntos de vista, desde puntos de vista técnicos, puntos de vista urbanísticos, o desde estrictos puntos de vista estéticos. Yo me limitaría aquí a dibujar una reflexión sobre la **Gran Metrópoli** como **cobijo, como el cobijo de ese pellejo de la vacía transcendencia**. Un **cobijo** que **todo exhibe**. Y esta es la hipótesis que voy a lanzar, la definición que voy a dar de la Gran Metrópolis. Se pueden dar otras más técnicas. Se habla de que hay Gran Metrópolis cuando se sintetizan ciertas formas de ciudad que se desarrollan separadamente, o sea la ciudad dormitorio, la ciudad industrial, la ciudad comercial, la ciudad museo, la ciudad política, la ciudad capital política. La Gran Metrópoli sería como la síntesis de estas 3, 4, 5 ciudades o tipologías de ciudad en el sentido más tradicional, que por otro lado son otras tantas ciudades, pero que no llegan o no acceden a ser Gran Metrópoli. La Gran Metrópolis sería a la vez centro político, sería centro comercial, centro industrial, centro museístico, o de esparcimiento y de «gran representación» y sería en última instancia también ciudad dormitorio. No es esta dimensión de la gran ciudad la que quiero señalar, aunque evidentemente la tengo presente, sino más bien, podríamos decir, la Gran Ciudad como el **ámbito** mismo en el cual esa **insignificancia** de los objetos en resonancia con los sujetos y esa **vacía transcendencia** queda expuesta, queda mostrada, queda exhibida en absoluta evidencia. La Metrópoli como aquella que mejor realiza un concepto que voy a aclarar en pocas palabras: es el concepto a la luz del cual quiero que se entienda lo que considero que es específico, una de las cosas específicas de la Gran Metrópolis. Un concepto que no es mío, hasta aquí los conceptos han sido míos. Este es importado, es de importación. Es el concepto que acuña Heidegger en sus últimos escritos (en realidad ya lo acuña en los años treinta). Luego lo va elaborando, y con el cual define, dice él, la **esencia** de lo moderno. Es una reflexión extraordinaria; en filosofía al menos, es la reflexión más fuerte que se ha hecho de la esencia de lo moderno. Y él no dice **esencia de lo moderno**, sino que dice **esencia de la técnica**: esen-

material object which might be created in sculpture or design, but also of object as something that can be fixed in a story or the kind of object that can somehow be implied in a musical structure. So I would say that whereas the basis has that **empty transcendence** feature, the modern object has the following feature: **it must be a distressingly neutral or trivial** object. Moreover this distressingly neutral and trivial element must be clearly underlined: it must be so trivial that it becomes completely neutral. Perhaps the one who has most emphasised this was Marcel Duchamp; that is why I have mentioned him, because he somehow provides me with the **paradigm** of modernity in art. **The ready-made** expresses the **unaesthetic** will, the will to do away with aesthetics, not only beauty but also ugliness. Not only the sublime but also the ridiculous. The aim is to reach an utter neutralism in art. This is precisely what the **ready-made** expresses as a symbol: its neutralizing intention, its will to adapt to distressingly ordinary objects, a desire for objects whose obvious aim is insignificance or those in which the duality between what is meaningful and what is meaningless becomes, so to speak, neutralized. Here we can find another of the features of modernity in art. Moreover, if we were to take a general and generic overview of all the different arts, we would find this feature. A poem like **Burnt Norton** by T.S. Eliot, which is written as a tragedy, gives us a reference: it is actually showing us the London underground, and aspects of the Londo underground that are transcendental and enter the realm of the mythological.

But what is Joyce's **Ulysses**, ultimately, other than the encyclopaedia of every banality (though we must not forget that the descriptions and stories are so detailed and charming that each one of them is depicted as if they were real caryatids or sculptures in the Parthenon). Page after page focusing on a scene that may be the mere image of Stephan Dedalus wandering around near the beach, trying to see if anybody is spying on him, because what he wants to do (and he does in the end) is to pick his nose. In this short episode, in the character's daily life, the time that it takes to read the passage is longer, much longer than the time of the action in the text. The accumulation of details and surrounding elements of the scene, which is such a triviality, is enormous, infinite; the object is to capture the Absolute, while overwhelmed by its utter insignificance.

So then, the tension between this completely trivial and neutral object and the completely inaccessible basis which leads us to empty transcendence, this tension, **which is infinite** (it is a **chasm** tension) is where I think the most characteristic feature of modern art might lie. By this I mean that I would say there is modern art when this tension is implied, when in a work of any genre, of any art somehow there is a reflection of this tenor which is inaccessible, empty transcendence but which is shown and represented as a **skin**, as the **place** where it is shown, and as an **object** in a distressingly trivial being. This tension which stems from both «magnetic poles» is typical of the great modern creation; one of its defining distinctive features lies in this tension, the one that marks the difference between a work of art in its modern essence, and those works of art prior to modernity. It is something that we do not find in the great XIX—century art, or earlier art. What is it? A kind of art which is by vocation entirely a joke. A **big tragic joke**, a **big tragic swindle**. Modern art, to qualify as art and to qualify as being modern, has to be a great **big tragic swindle**.

It is the sort of feeling we have all had when reading one of Marcel Duchamp's adventures, or when delving into Joyce's labyrinth in **Ulysses**, or when we read odd passages from Becket, when we listen to music composed by the Vienna School or other great musicians because music does not come to an end with the Vienna School, far from

it. So when we listen to Stravinsky or Shostakovitch's best pieces, or when we follow the line that threads through all the great painting of modern times.

It is all an enormous, **tragic** swindle. Moreover if there is no vocation there for the **absolute tragicomic joke**, as in Kafka or Becket, then I think there is no modernity, or at least there is not **enough** modernity. Modern art is tragic, but in such a way that it arouses, on receiving it, a **hilarious feeling of absurdity** which in a way makes us feel gripped with a sort of unavoidable enervating laughter. Those who have read Kafka or those who have been able to read Joyce. I think that Joyce's **Ulysses** is basically a big joke. And once one has got the hang of it, it becomes one of the greatest works of humour ever to have been written in world literature.

I would dare point out as a constant of **all** modern art and as a constant that goes through, I repeat, the artistic fields, the fact that never in the past has there been such a production of art to make us laugh. This is a constant in all modern art and it is a constant that covers all kinds of art and genres. But this art causes laughter in a sad way because actually this laughter is the unevenness (**decalage**) between this empty transcendence which is always trying to be expressed, and that hard-hearted object by means of which the artist is trying to show the tenor as if it were a **skin**. The disparity and the tension, so to say, is let off in a hilarious burst of tragic laughter.

With these features we are now getting closer to the subject; I think that now a hypothesis is taking shape, the **norm**, which is the pattern I am drawing here as a norm, having started out from a meditation on aesthetics which could somehow be useful as an **index** of adjustment, even a parameter, of measurement, to know when there is art and when not. Does this «meant thing», this **empty transcendence** make us laugh? Are there enough trivial objects with a vocation for neutrality in sight? And there would be one last feature, last in a way, which refers not so much to the **skin** of the symbol, its meat (as I have just defined it) nor even to the meaning behind the symbol, that is, the **empty transcendence** (in the case of modern art) but to the environment, to the circumstance where, we could say, that **skin** is shown to us, revealed to us. Well, this circumstance has to be, can only be one (and if I say so, dogmatically, it is because it is the only way we can make progress, developing **dogmas** that later on have to be debated). This ambit, this space, is the **city**, but not the abstract idea of the city, and certainly not the **polis**, nor what the city **was** in the past, but the city that is being strengthened, crystallized and is formed precisely at the start of this century. Its precedents can be found in the XIX century. Walter Benjamin has dedicated his most beautiful pages to the reconstruction of the archaeology of the **great modern city**. I believe that it is an art that somehow develops or builds up this tension between the **empty transcendence** and the **disconsolate factitiousness**, in an area that suggests both things at the same time. This is the **Great Metropolis**. The **Great Metropolis** which has often been meditated upon and from many points of view, but which can be meditated upon over again and from other different points of view, from every point of view: from technical points of view, town-planning points of view or from purely aesthetic points of view. Here I will merely picture a reflection on the **Great Metropolis** as a **shelter**, as the **shelter from that skin of empty transcendence**. A **shelter that reveals all**. And this is the hypothesis I am going to put forward, my definition of the Great Metropolis. Other more technical definitions can be given. It is said that there is a Great Metropolis when certain forms of the city are synthesized and which develop separately, which would be the dormitory city, the industrial, the business city, the

cia, **ser** de la técnica. No piensa la **técnica** como algo específico, piensa la **esencia** misma de la modernidad, de una época del mundo que es la época **moderna**. Heidegger define la **esencia** de la técnica, o esencia de lo moderno, con una palabra alemana, fastidiosa, como suelen ser las palabras alemanas (por lo polisémico, por lo difícil). Es la palabra **Gestell**. **Gestell**, en realidad, significa armazón, chasis, osamenta, lo que soporta, lo que aguanta algo, lo que permite que algo esté soportado, esté aguantado, también tiene una significación de cachibache, es decir, de algo de una cierta inutilidad. Pero sobre todo, etimológicamente, viene de **Stellen**, **Stellen** en alemán es colocar, poner, situar. **Ge**, en alemán tiene sentido de comunidad, de colectivo o sociedad. **Gestell** es el conjunto de todas las cosas puestas, **el conjunto de todas las cosas que están ahí colocadas**. Esto es lo que realiza la **técnica** y eso es característico de la **modernidad**, el que todas las cosas estén **puestas ahí**, colocadas en el sentido de **exhibidas, expuestas, absolutamente transparentes y a la vista**. O dicho de otra manera, **sin esconder nada**. Sin reserva, sin escondite, sin secreto, sin misterio. La reflexión de Heidegger es muy interesante. No puedo demorarme en ella. Creo que para todos aquellos que de alguna manera traten de pensar lo que yo considero que son los **tres** grandes retos de nuestra civilización, de nuestra época: 1) el desafío tecnológico, 2) los **mass-media** y 3) lo que hablamos aquí, la Metrópolis, la Gran Metrópolis como la vocación del ámbito, o del cobijo, precisamente que tenemos o que nos toca como **destino**, yo creo que esta reflexión de Heidegger es apropiada, es adecuada.

Modulando el tema que estaba sugiriendo, que era el de la gran ciudad, la Gran Metrópolis, yo diría que en cierto modo podría definirse como ese espacio en el cual todo está puesto, ahí, a la vista, exhibido sin escondite y sin reserva. Todo, absolutamente todo, es decir las almas y los cuerpos, los sujetos y los objetos. Precisamente los grandes artistas que han tratado de aproximarse a esta realidad, a la realidad urbana, se han visto en la exigencia y en la necesidad de llevar a cabo una especie de **tour de force** en el sentido de este desvelamiento absoluto. Quizás el que más lejos ha llevado esta proeza es Joyce, el **Ulises** de Joyce, y eso que describe y recorre una ciudad (Dublín) que todavía no adquiere esa dimensión metropolitana en la cual estoy pensando. Joyce nos revela cómo la vida en la ciudad en cierta manera es un ámbito en el cual el sujeto y el objeto forman una especie de unidad simbiótica: se confunde la corriente de pensamientos, el **monólogo interior** de los personajes, con todos aquellos reclamos de imagen o de presencia que van apareciendo, que van compareciendo. Es el ámbito de todos los posibles encuentros, encontronazos, **shocks**, un poco lo que precisamente Walter Benjamin ha designado y señalado en sus trabajos sobre Baudelaire. Es el ámbito en que **todo**, por así decirlo, está expuesto, a la vista y exhibido. El ámbito de la transparencia absoluta en donde no hay ninguna reserva. Esto podría decirse **críticamente**; yo lo digo más bien en el sentido mismo en que habla Heidegger de la **Gestell**, no en términos de **crítica** de la gran ciudad, sino en términos de **mostración de un destino**. Al fin y al cabo la gran ciudad, como los **mass-media** o como el reto tecnológico son destinos: no son sólo «instancias alienadoras» (este es un tipo de concepto que quisiera desechar de mi discurso) sino más bien **retos, destinos** ante

museum city, the political city, the capital of the nation. The Great Metropolis would be like the synthesis of these three, four, or five types of cities which are not Great Metropoli in themselves. The Great Metropolis would be a political, business, industrial, museum, leisure and «great representation» centre all in one and lastly it would also be a dormitory city. This is not the view of the city I want to point out, although I do bear it in mind, but something more like the Big City as the **area** itself where this **insignificance** of the objects in tune with the subjects and that **empty transcendence** is exposed, shown, exhibited in absolute evidence. The Metropolis as the one which best carries out an idea I am going to clarify in a few words: it is the concept in the light of which I would like you to understand what I consider to be something that is peculiar to the Great Metropolis. A concept which is not mine, so far they have been mine. This one is imported. It is the concept that Heidegger introduces in his later writing (he had actually had this concept since the thirties). Later on he develops it and with it, according to him, he defines the essence of what is modern. It is an extraordinary meditation; in philosophy, at least, it is the most powerful reflection ever on the essence of modernity. And he does not say **essence of modernity**, he says **essence of technique**: essence, **existence** of technique. He does not think of **technique** as something specific; he thinks about the very essence of **modernity**, of a time in the world that is the modern age. Heidegger defines the **essence** of technique, or essence of modernity with an awkward German word, German words usually are (because of their polisemy and difficulty). The word is **Gestell**. **Gestell** actually means shell, chassis, skeleton, that holds something up or in place. It also means something useless. But above all, etimologically, it comes from **Stellen**. **Stellen** in German is to put, to place. **Ge**, in German means community or society. **Gestell** is the entirety of things that are placed, the group of all those. Things that are arranged in some position. This is what the **technique** is for which is typical of **modernity**, of everything to be arranged meaning that they are **exhibited, exposed, completely transparent and for every one to see**. On in other words, **not hiding anything**. No reticence, but I cannot stop too long with it. I think Heidegger's reflection is appropriate, suitable for all of those who somehow try to think about what I regard as our times, our civilization's three great challenges. 1) the technological challenge. 2) the mass media, and 3) what we are talking about here, the Metropolis, the Great Metropolis as the **vocation** for the area, or the shelter, which is our fate.

Coming back to the subject I was suggesting, which was the big city, the Great Metropolis, I would say that it could be defined as the space where everything is arranged, right there, for all to see, exposed without hiding or holding back anything at all. Everything, absolutely everything, that is to say souls and bodies, subjects and objects. Precisely the great artists who have tried to approach this reality, this urban reality, have had to, have needed to carry out some kind of **tour de force** in this uncovering sense. Perhaps Joyce, in **Ulysses**, has carried this feat further than anyone else. And even the city he describes and discovers (Dublin) still has

not got the metropolitan dimension I have in mind. Joyce shows us how life in the city is somehow the area where the subject and the object form a kind of symbiotic unity: the character's stream of consciousness, the **interior monologue**, is mixed up with all of those luring images or presences that gradually appear. It is the area of where any meeting, collision or **shock** is possible. It is a bit like precisely what Walter Benjamin named and pointed out in his works on Baudelaire. It is the ambit where **everything**, so to speak, is exposed, for all to see, exhibited. The ambit of absolute transparency where nothing is withheld. This could be said **critically**; but I mean it more the way Heidegger talks of **Gestell**, not as **criticism** of the big city but as **showing fate**. After all the big city, like mass media or like the technological challenge is a destiny: it is not merely an «alienating instance» (this is the sort of concept I would like to discard from my speech) but more like **challenges, destinies** in the face of which our freedom is **spurred on**. Freedom which I see as being **marginal**, the **margin of freedom** or movement has to do with us. Then the Great Metropolis would be the area where The Whole is exhibited. The Whole in its disconsolate factitiousness and finally referring to that sort of crossed out or non-existent basis in a world where God is dead.

By bringing **together** all of these features, the urban surroundings acting as a **shelter**, neutral factitiousness as a **skin**, and the empty basis as a **tenor**, we would get the possible **norm** with which we can see the pattern behind modern works of art. The most radical dimension in aesthetics is the symbolic dimension. Meaning by symbolic dimension that it would be a symbol whose **skin** would be referring to an object with a vocation for neutrality, whose ultimate tenor, what I symbolized by the symbol, would be a gap, but the symbol should tend towards that emptiness, because without that tension the work of art is not modern enough. On the other hand, the tension would have to be involved in that object, in the construction of that object, regardless of which genre or artistic field were to produce this construction, in a context or shelter that would have to be or could be metropolitan. A shelter that we could regard the as a vocation, if only through connotation.

This would be the pattern for norm I am presenting here. I would say that in those cases where that miracle does happen, when a work of art is produced, a real work of art which corresponds to our time, there I would say that this symbiosis of elements takes place and in those cases where there is no such symbiosis I would dare say as a hypothesis. This might be due to a lack of tension at one of the poles, or the tension towards transcendent (there are great novels that are very capable of describing urban environments in all their crudeness and stupid insignificance: all exposed, on show, but perhaps they lack tension that moves towards that final emptiness which in the end, in my opinion, gives us the artistic dimension). There are also works where the ascent and the tension towards the basis is produced perhaps by overlooking these other dimensions of this kind of vocation for banality and which causes a discharge between the unfounded basis and insignificance, which is what I have called the transcendental joke, or the great tragic joke.

los cuales evidentemente **se espolea nuestra libertad**. Una libertad que yo la concibo **marginal**: el **margen** de libertad o de albedrío que nos incumbe. Y entonces la Gran Metrópolis sería el ámbito de exposición, por así decirlo, del Todo, del Todo en su desconsolada facticidad y en última instancia bañado o referido a esta especie de fundamento tachado o de fundamento inexistente en un mundo en el que Dios ha muerto.

La **unión** de todos estos rasgos, es decir, entorno urbano como **cobijo**, facticidad neutra como **pellejo**, y fundamento vacío como **referente**, nos daría un poco la posible **norma** respecto a la cual podemos diseñar lo que es la obra de arte moderna. En estética la dimensión más radical es la dimensión simbólica. La dimensión simbólica en el sentido de que sería un símbolo cuyo **pellejo** sería una referencia a un objeto con vocación de neutralidad, cuyo referente último, aquello simbolizado en el símbolo, lo que está simbolizado en el símbolo, estaría vacío, pero a ese vacío debería, por así decirlo, empinarse el símbolo, ya que sin esa tensión la obra de arte no adquiriría suficiente modernidad, y por otro lado tendría que quedar implicada en ese objeto, en la construcción de ese objeto, sea cual sea el género y el campo artístico en que la construcción se produjera, dentro de un entorno o un **cobijo** que tendría que ser o que podría ser, podríamos considerar como vocación, al menos connotativa o sugerida, metropolitana.

Este sería el diseño de la norma que aquí presento y que yo diría que en los casos en que precisamente se produce ese milagro que es la obra de arte, la verdadera obra de arte, que corresponde a nuestra época, yo diría que esta simbiosis de elementos se da y en los casos en que precisamente no hay tal simbiosis, me atrevería a formular, como hipótesis, es quizás porque falta la tensión por alguno de estos polos. O bien, la tensión hacia la transcendencia (hay a veces grandes novelas que son muy capaces de descubrir entornos urbanos, ambientes urbanos, en toda su cruda y crasa insignificancia expuesta ahí, mostrada, pero que en cambio quizás les falta esa tensión hacia ese vacío último que creo yo nos da en última instancia la dimensión artística, la verdadera obra de arte moderno). O bien, obras en donde quizás estas ascesis y esta tensión hacia el fundamento se produce quizás en descuido de estas otras dimensiones. De la dimensión urbana o de la dimensión de esta especie de vocación hacia la banalidad y que ocasiona precisamente esta descarga entre el fundamento infundado y la insignificancia, que es esto que he llamado la humorada transcendental, o el gran chiste trágico.

(1) Este texto es la transcripción de una conferencia titulada **El artista y la ciudad** desarrollada en octubre de 1986 en la E.T.S. de Arquitectura de Barcelona. He mantenido el carácter **oral** en la transcripción, aún a riesgo de repeticiones e imperfecciones formales, pues de este modo mantiene mejor su vivacidad.