

## La nueva mirada.

La modernidad suele adoptar un aire de provocación, pero su reverso es la desesperación.  
A. Compagnon.

### CAPÍTULO 2:

- 1 BAUDELAIRE, Charles. (1996) Salones y otros escritos sobre arte. Trad. C. Santos. Col. La balsa de la Medusa. Visor: Madrid. P. 225. Baudelaire critica el descrédito a la imaginación, el menosprecio de lo grande y la práctica exclusiva del oficio que caracterizan al artista "moderno". El artista moderno. Revue Française (10 de junio de 1859), recopilado en *Curiosités esthétiques* (1868). Michel Lévy Frères: París. (P. 226)
- 2 JAUSS, H. R. (1978). *La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui*. Gallimard: París. Por su parte Berman acota entre Modernización (el proceso socioeconómico de transformaciones de los últimos siglos); Modernidad (experiencia vital compartida por los hombres de hoy en el mundo) y Modernismo (las formas de consciencia de la modernidad) -BERMAN, Marshall (1991) *Todo lo sólido se desvanece en el aire: experiencia de la modernidad*. Trad. Morales Vidal, A. Col. Teoría. Siglo XXI: Madrid.
- 3 COROMINAS, J. (1973). *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. 3ª Edic. Gredos: Madrid. Los términos castellanos "modernidad", "modernismo" y "modernista" aparecen en 1899. El de "modernizar" es más reciente.
- 4 LUCAS, A. (1992). *El trasfondo Barroco de lo Moderno. Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin*. Cuadernos U.N.E.D.: Madrid. P. 32. El siglo XVIII preparaba "el camino a la consciencia modernista romántica" que, paradójicamente, no centraba sus ideales en la Antigüedad Clásica, sino en la Edad Media.
- 5 La referencia es al Cromwell de 1827.
- 6 Básicamente en sus estudios, realizados sobre los aspectos fenoménicos de la naturaleza y donde supera la mera contemplación pintoresquista, abre paso a una reflexión de la mirada.

Con motivo del Salón de 1859 Baudelaire comienza a usar prolífica, aunque peyorativamente, el calificativo "moderno":

"Después de pasear algún tiempo mis ojos sobre tantas banalidades llevadas a buen término, tantas necedades cuidadosamente pulidas, tantas futilidades o falsedades hábilmente construidas, fui llevado naturalmente por el curso de mis reflexiones a considerar al artista en el pasado y a compararlo con el artista en el presente"<sup>1</sup>.

El concepto de modernidad, o de moderno, tiene una larga tradición histórica que resulta paradójica en el establecimiento de sus bases epistemológicas. No constituye por sí mismo una fórmula distintiva del siglo XX<sup>2</sup>. Tampoco lo es respecto a las diferentes manifestaciones del siglo XIX<sup>3</sup> cuando, por ejemplo, Rimbaud señalaba que había que ser absolutamente moderno, o cuando aparecía utilizado por Huysmans en su crítica del Salón de 1879, o por Balzac, en 1823, cuando la empleara en forma sustantiva.

Ya la influencia que el mundo clásico había dejado sentir sobre los ideales de la Ilustración, había llevado a Schlegel a proclamar que era "necesario tratar al mundo modernamente"<sup>4</sup>, repercutiendo ampliamente tanto en la obra pictórica de los prerrafaelistas, como en la arquitectura de Violet le Duc, los escritos de Víctor Hugo<sup>5</sup> o el pensamiento de John Ruskin<sup>6</sup>.

Tampoco es atribuible al siglo XVII, que se denominó a sí mismo como «etapa moderna»<sup>7</sup>. Ni al siglo XVI, cuando la historiografía dominante en Occidente subdividía la historia en tres épocas: antigua, medieval y moderna. O al Renacimiento, cuando fue entendido como una modernidad camuflada en los colores del pasado<sup>8</sup>, y que desarrollaría una consciencia del Tiempo que se reconoció a sí misma en un proceso de transformación<sup>9</sup>. Ni incluso al siglo XII, que estableció las pautas de una modernidad que, a la larga, habría de desencadenar los fundamentos del Renacimiento<sup>10</sup>.

Moderno, derivado de Modernus: “Hace un momento, ahora mismo”<sup>11</sup>, originariamente señalaba al presente oficialmente cristiano del siglo V que pretendía distinguirse del pasado pagano. Le Goff destaca que el siglo IV, anterior a la generalización del uso del término modernus, sería un periodo importante de “puesta a punto de los métodos que hacen de la historia un oficio y una ciencia .../... durante el cual el cristianismo elimina la idea de azar ciego, da un sentido a la historia, difunde el cálculo del tiempo y una periodización de la historia”<sup>12</sup>.

Proviendo etimológicamente de modo, no designaría en absoluto a lo nuevo, si no a lo que está presente y haría identificable un cierto espíritu de los tiempos, que no designaría exactamente lo que es, sino más bien aquello que no es o que pretende no ser ahora. Una definición por omisión que, indistintamente, puede adquirir carácter “laudatorio, peyorativo o neutral”<sup>13</sup>.

Sin embargo, la importancia que denotaría como concepto absoluto y noción abstracta del Tiempo, apuntaría a la designación efectiva de lo nuevo<sup>14</sup>, al contraponer el ideal que representaba la cultura griega y romana, a lo actual, del hic et nunc medieval. Una cuestión de principios más que una posición de referencia espacio-temporal, que no contradice la noción primaria sobre la ruptura de una época respecto al pasado, inmediato o remoto. La idea de lo moderno, se puede afirmar, podría basarse en un concepto de Tiempo reconocible a sí mismo<sup>15</sup>.

La particularidad que diferenciarían las

7 Como señala Walter Benjamin a lo largo de su obra.

8 LE GOFF, J. (1997). *Pensar la historia. Modernidad, Presente, Progreso*. Trad. M. Vasallos. Paidós: Barcelona. P. 146.

9 Idea que es refrendada en textos como el de Giorgio Vasari, cuando publica la primera historia de los artistas, a cuyos contemporáneos llamará modernos.

10 LE GOFF, J. (1997). Op. Cit. P. 73. Le Goff señala que la victoria de los burgueses sobre el movimiento comunal del siglo XII, marca la formación de una gran clase social (Guizot, 1829) y un punto de ruptura en la Edad Media.

11 “Cuando «moderno» aparece en el Latín de la Alta Edad Media sólo alude a «reciente»; «antiguo» puede significar «perteneciente al pasado», y más precisamente a esa etapa de la historia que Occidente llama desde el siglo XVI antigüedad: la época anterior al triunfo del cristianismo en el mundo grecorromano”. LE GOFF, J. (1997) Op. Cit. P. 145.

12 LE GOFF, J. (1997) Op. Cit. P. 109.

13 LE GOFF. (1997). *Ibidem*.

14 COMPAGNON, A. (1991). *Las cinco paradojas de la Modernidad*. Título original: *Les cinq paradoxes de la modernité*. Editions du Seuil: París. Trad. Julieta Fombona Zuloaga. Col. Estudios. Monte Avila: Caracas. P. 10. Pero aclara que, cuando aparece la palabra moderno en su desinencia primaria, “el tiempo ni siquiera entra en juego”.

15 LE GOFF. (1997) *Ibidem*. El estudio de la dupla antiguo-moderno pasa por el análisis de un momento histórico que genera la idea de «modernidad» y al mismo tiempo crea, para denigrarla o incensarla –o simplemente para distinguirla y alejarla– una «antigüedad». La disolución de las “construcciones antiguas” que supone lo moderno instaura la “tradicción de lo nuevo”.

distintas formas de la modernidad estaría en la diferencia entre los márgenes de tiempo que distancia a los antiguos de los modernos<sup>16</sup>. En el siglo V, por ejemplo, la separación sería absoluta y la relación que establecía resultaba intemporal. Por otra parte, en el siglo XII esta distancia sería la comprendida entre unas cuantas generaciones. Los dramas de Schiller expresarían ya la tensión entre un presente, percibido como negativo y reflejo de la identidad ahora-pasado y un futuro que posee una esperanza de cambio<sup>17</sup>.

El intervalo que separaría lo actual de lo pasado irá reduciéndose, hasta el extremo en el que lo moderno sería aquello que se vuelve de inmediato caduco<sup>18</sup>. Pero no sólo se manifiesta en la conciencia de una ruptura del continuo histórico, entendido como devenir lineal de los acontecimientos, sino, además, cuando ello supone la estigmatización del pasado, como conciencia instalada en la presentación del Tiempo<sup>19</sup>. Ante las representaciones clausuradas, lo Moderno sería la manifestación abierta del presente en devenir incesante y en formación, a la que Habermas se refiere.

“La modernidad estética se caracteriza por actitudes que tienen su eje común en una nueva conciencia del tiempo, expresada en las metáforas de la vanguardia. La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado”<sup>20</sup>

En su libro *Las flores del mal*, escrito bajo las luces del segundo imperio, puede leerse como Baudelaire buscaba adentrarse “hasta el fondo de lo Desconocido para hallar lo nuevo”. Lo moderno, entendido como la forma de las manifestaciones expresivas del siglo XX, llegará a ser definido por Gianni Vattimo como “la época de la reducción del ser a lo novum”<sup>21</sup>.

- 16 COMPAGNON, A. (1991). Op. Cit. P. 15: “Lo moderno se distingue de lo viejo o de lo antiguo, es decir del pasado remoto de la cultura griega y romana. Los modernos contra los antiguos es la oposición inicial, la del presente contra el pasado”.
- 17 Véase: MONTANER, J. (1997). *La modernidad superada*. Gustavo Gili: Barcelona. PP. 146 y ss.
- 18 BAUDELAIRE, C. [1859] *La modernidad* -(1996). Op. Cit. P. 361. Respecto al Salón de 1859 Baudelaire comenta: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”.
- 19 Le Goff señala: “Es legítimo para el historiador reconocer lo moderno allí donde los hombres del pasado no sintieron nada similar”. LE GOFF, J. (1997). Op. Cit. P. 147.
- 20 HABERMAS, Jürgen. (1978). *Modernidad: un proyecto incompleto*. Punto de vista: Buenos Aires. P. 28.
- 21 Véase: VATTIMO, Gianni. (1987). *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*. Ed. Du Seuil: París.



### Límites topológicos de «lo nuevo».

Lo contrario de Tiempo no es la  
Eternidad, sino el Instante  
Valéry<sup>22</sup>.

Los planteamientos supuestos en el debate inicial de lo moderno y que habrían de plasmarse, figurativamente, como enanos a hombros de gigantes<sup>23</sup> (ii. 1), no hacían referencia alguna a lo nuevo, sino más bien a un eterno retorno<sup>24</sup>; notorio, además, por cuanto los padres de la iglesia expresamente prescribían:

“Non nova, sed nove”<sup>25</sup>.

La figura de “los enanos”, metáfora de lo presente, fue entendida como lo nuevo que era necesario velar ante “los gigantes”, representantes míticos de lo viejo. Prescribe que los enanos, aún hablando en términos nuevos, no digan algo nuevo. Es el modelo de una “relación entre el presente y la vida eterna, y no (el de) un progreso histórico”<sup>26</sup>. Sustentar alguna categoría positivista en las bases de esta figura medieval sería un anacronismo, pues la concepción cristiana del Tiempo se cierra por principio a toda idea de futuro y resultaría así mismo imposible en el marco de la concepción negativista involucrada en el Renacimiento<sup>27</sup>.

1. S/A  
Evangelistas a hombros de profetas. c. S.XIII  
Catedral de Notre-Dame. Chartres.  
Vitales del transepto sur.

1.

- 22 VALÉRY, P. (1946). *Pièces sur l'art*. Gallimard: París. P. 209.

- 23 Compagnon la cita en latín –(1991) Op. Cit. P. 10–: *Nanus positus super humeros gigantes*. Para Le Goff la paternidad de esta frase, aparecida en el siglo XII y atribuida a Bernard, es de Juan de Salisbury y dice textualmente: *Nos sumus sicut nanus positus super humeros gigantibus*. R. Klibansky recuerda esta frase: “Somos enanos (los hombres del siglo V) subidos a hombros de gigantes (los profetas y evangelistas)”; [1936] *Standing on the shoulders of giants*. *Isis* 26. Pp. 146-49. En un vitral del siglo XIII de la catedral de Chartres puede verse a San Juan y San Marcos sobre los hombros de Ezequiel y Daniel (evangelistas a hombros de profetas).

- 24 Para Le Goff la diferencia que se suscita en torno a Antiguo y Nuevo Testamentos se explica por la anterioridad de uno con respecto al otro, aquí “antiguo” tiene un sentido neutral. Pero, y esto también lo señala Le Goff, contiene una carga ambivalente, pues el pensamiento cristiano prima el valor de la caridad contenida en el segundo, por sobre la justicia del primero.

- 25 Cuya traducción es: “No lo nuevo, sino de nuevo”, en la formulación de Vicent de Lérins

- 26 COMPAGNON, A. (1991). Op. Cit. P. 17. El Tiempo Cristiano está dividido por una dualidad pasado–futuro marcada por los dos Testamentos: un pasado atemporal y un ahora que en cierta manera es un eterno presente.

- 27 Lo es así para Maquiavelo pero también para Montaigne, quien en *De la experiencia* señala: “Nuestras opiniones empalman unas con otras. La primera sirve de tallo a la segunda, la segunda a la tercera. Subimos así peldaño a peldaño. Y de ello resulta que el que asciende más alto tiene a menudo más honor que mérito; pues sólo ascendió un grano sobre los hombros del penúltimo”. MONTAIGNE. (1998) *Ensayos*. Obras Completas. 3ª ed. Trad. Picazo, M. / Montajo, A. Altaya: Barcelona.

No obstante, la figura de los enanos Evangelistas sobre hombros de gigantes Profetas se adentra en la senda de las paradojas consustanciales de lo moderno. Se deduce que aún siendo más pequeños, eran al menos más perspicaces por apoyarse, pese a sus limitaciones, sobre algo que se reconocía valioso y superior. Aquí despunta la noción positiva de lo nuevo que Francis Bacon, en el siglo XVI, reflejaría al elaborar una nueva figura que relaciona la infancia y la vejez.

“C’est de cette façon que l’on peut aujourd’hui prendre d’autres sentiments et de nouvelles opinions sans mépris et (...) sans ingratitude, puisque les premières connaissances qu’ils nous ont données ont servi de degrés aux nôtres, et que dans ces avantages nous leurs sommes redevables de l’ascendant que nous avons sur eux; parce que, s’étant élevés jusques à un certain degré où ils nous ont portés le moindre effort nous fait monter plus haut, et avec moins de peine et moins de gloire nous nous trouvons au-dessus d’eux. C’est de là que nous pouvons découvrir des choses qu’il leur était impossible d’apercevoir. Notre vue a plus d’étendue, et, quoiqu’ils connussent aussi bien que nous tout ce qu’ils pouvaient remarquer de la nature, ils n’en connaissaient pas tant néanmoins, et nous voyons plus qu’eux”<sup>28</sup>

La idea de progreso irá instalándose sobre la abolición de la autoridad bajo el triunfo de la razón. Autores como Fontenelle o Charles Perrault, cuando particularmente este último traza el “Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et la Science”, constituirán los principales críticos de la tradición y la autoridad que habían operado prácticamente incólumes hasta el siglo XVII.

“La belle antiquité fut toujours vénérable / Mais je ne crus jamais quelle

28 Como señala Pascal en contraposición a una declaración de Montaigne –PASCAL, Blaise [1647] Oeuvres Complètes: Préface sur le Traité du vide. Vol II. Desclée Brouwer Ed. INaLF: París (1971) Pp. 782. “Los antiguos somos nosotros” sentencia, por su parte, Descartes. En De causis corruptorum artium, 1,5 un humanista español de mediados del siglo XVI señalaba que ni sus contemporáneos son enanos ni los de la antigüedad gigantes, ya que, al menos, gracias a los antiguos, sus contemporáneos eran más altos. Años más tarde, Newton dirá “si he conseguido ver más lejos es porque me he aupado en hombros de gigantes”.

fût adorable / Je vois les anciens, sans plier les genoux, / Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous / Et l'on peut comparer sans crainte d'être injuste, / Le siècle de Lois au beau siècle d'Auguste" <sup>29</sup>.

Desde sus puntos de vista, los antiguos comenzarán a ser inferiores, porque son primitivos y los modernos mejores, porque se apoyan en el progreso. En el "Esbozo de una historia del progreso del espíritu humano" de Condorcet de 1795<sup>30</sup>, la negación de los modelos establecidos será ya el esquema del desarrollo ético del que surgirá la estética impulsada posteriormente.

"La afectación no se produce por el afán de ser nuevo, sino por el temor de ser antiguo" <sup>31</sup>.

Pese a la melancolía inmanente en el amor a las ruinas que profesó el Romanticismo, lo que le llevó a verlas como las huellas de una belleza que podría ser revitalizada, el siglo XIX asumirá esa posición particular que entrañó la exploración sistemática de lo nuevo. Hegel manifestaba en Lecciones de Estética que el arte era, particularmente, "una de las formas que presenta un devenir general provisto de un sentido preciso, necesidad interna que lo lleva a un progreso continuo" <sup>32</sup>.

La inevitable aparición de novedad, implícita en el incesante mecanismo de superación, generará en los sucesivos planteamientos del siglo XIX otra melancolía, basada ahora en el malestar provocado por la conciencia de la no conclusión de la historia. Desasosiego dado por el re-comenzar constante de la retórica de la ruptura que los fundamentos del concepto de lo nuevo (esgrimidos por los pensadores del periodo del desarrollo progresivo del capitalismo<sup>33</sup>) relegará. En la segunda mitad del siglo XIX, signada por el decaimiento capitalista preconizado por Marx, se sostenía la idea positiva de tiempo en devenir<sup>34</sup> que reflejaba Baudelaire en su artículo "Le peintre de la vie moderne", de 1863.

29 PERRAULT, Charles. [1688-97]. Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et la Science. Slatkine: Geneva (1971). Ver: DEJEAN, Joan (1997). Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle. UCP: Chicago.

30 Durante la revolución francesa la Ilustración se adhirió incondicionalmente a la idea positiva del progreso. Proceso que comenzó con Turgot y Servan; con Condorcet supuso la plena superación del concepto cíclico del tiempo.

31 SCHLEGEL, F. [1797]. Fragmentos del Lyceum. En: Charakteristiken und Kritiken. Ed. Beheler, E. (1967). Paderborn: Munich. P. 160.

32 HEGEL G. W. F. (1988). Introducción a la estética. Trad. E. Giner de los Ríos. Alta Fulla: Barcelona. P. 62

33 Vico, Diderot, Hegel...

34 Según la concepción positivista de la idea de Progreso, la Historia debía ser una descripción empírica de los hechos científicamente establecidos, evitando penetrar en la esencia fenomenológica. Esta vía iniciada por Comte, fue compartida por Spengler, Toynbee y otros, basados en el rechazo a la especulación teórica que caracteriza al pensamiento metafísico como medio de obtención del conocimiento.

- 35 BAUDELAIRE, Ch. [1863]. *Le peintre de la vie moderne*. (1996) Op. Cit. P. 349. Originalmente apareció en *Le Figaro*, los días 26 y 29 de Noviembre y 3 de diciembre de 1863, aunque el artículo fuera esencialmente compuesto en 1860. Fue posteriormente editado en 1868 en *L'Art romantique*. Michel Lévy Frères: París.
- 36 Ver: KENDE, Pierre. (1975). *L'avènement de la société moderne*. Ed. Du Seuil: París. P. 16.
- 37 Ver: COMPAGNON, A. (1991) Op. Cit. el capítulo titulado "La religión del Futuro".
- 38 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1988). *Ibidem*.
- 39 Entendido como todo pasado y no sólo el periodo Clásico, pues uno de los supuestos románticos es que lo Clásico es lo Romántico de ayer. Este giro se orquesta a partir de Nietzsche y se cimenta en la negación de la idea positiva del Progreso, definida a partir del "carácter anticultural natural" (Freud); de la eterna "voluntad de vida"; de las «atracciones espontáneas» e inconscientes o de las estructuras universales de la conciencia (Husserl).
- 40 Se refiere aquí al positivismo lógico de los años 20 que se desarrolló en el círculo de Viena, heredero del empirio-criticismo y basado en la supresión de la filosofía tradicional y la reorganización del saber a través de "lo que es dado inmediatamente". Aunque en sus formulaciones iniciales resultase tentador para más de un creador vanguardista, al pretender ocultar una esencia idealista subjetiva inmanente, ciertas cuestiones humanas fueron presentadas desde la simplificación excluyente de su formulación al problema del lenguaje, lo que significó su casi nula repercusión en las formulaciones operativas artísticas. Por ejemplo, sobre la base de que el bien y el mal no se perciben por los órganos de los sentidos y no pueden ser verificados por las observaciones puramente empíricas, el neopositivismo de los años 20 llega a la conclusión de que estos conceptos carecen de sentido.
- 41 LE GOFF, J. (1997). Op. Cit. P. 159. Los movimientos que sintetizan este esfuerzo se reconocen a sí mismos como grupo, lo que será, sin duda, una de las características más destacadas de la vanguardia. Se inscriben dentro del *Modern Style*: *Jugendstil*, *Nieuwe Kunst*, *Sezessionsstil*, *Style Liberty*, cuyo nacimiento podría fijarse en los trabajos de William Morris, discípulo de Ruskin, pero adquiriendo su dimensión moderna en Bélgica con la fundación de la revista *L'Art Modern* en 1881
- 42 LE GOFF, J. (1997). Op. Cit. P. 169.

"El placer que extraemos de la representación del presente depende no solamente de la belleza que puede revestirlo sino también de su esencialidad de presente." <sup>35</sup>.

Se había operado la incursión efectiva de lo moderno en la vida cotidiana y en la economía, cuyas relaciones venían siendo consecuencia de dos series de revoluciones: la que se operaba en la esfera de la producción y la que se produjo en la esfera de la política<sup>36</sup>. Entendida como manifestación característica y vanguardia de su tiempo<sup>37</sup>, la modernidad constituirá una nueva instalación en la que la fatalidad obliga a diferir a un futuro inaccesible su plena realización.

"La visibilidad abstracta deviene audibilidad abstracta; la dialéctica propia del espacio se desarrolla para conducir al tiempo, a ese sensible igualmente negativo que está ahí, sin permanecer en ello, y, en su no ser, engendra ya un ser futuro, suprimiéndose así y engendrándose sin cesar" <sup>38</sup>.

En la medida en que esta búsqueda fue volviéndose más consciente –se diría más crítica– la independencia relativa del pasado<sup>39</sup> llegó a relacionar los términos moderno y nuevo en una asociación que supuso imprimir una dinámica peculiar<sup>40</sup>. La primacía del concepto de progreso por sobre cualquier otra consideración, llevará a superar, incluso, la antinomia antiguo-moderno, con el cuestionamiento de las tradiciones académicas válidas para ese momento y que "en cierto modo pone fin a la alternancia en el arte: (pues) no se les opondrá más un regreso a lo antiguo"<sup>41</sup>. Moderno, tras la asimilación de la idea de progreso, no será ya más lo opuesto a antiguo, sino a primitivo<sup>42</sup> u obsoleto.

"¡Pobre del que estudia en lo antiguo algo que no sea el arte puro, la lógica, el método general!. Por sumergirse demasiado en lo antiguo pierde la

memoria del presente”<sup>43</sup>.

Este tiempo que se desvanece entre las manos que representa la modernidad, originará un sentido terrible de transitoriedad que el artista intentaba redimir en pensamientos que se daban contruidos al intérprete. El arte progresista habría de aceptar su instantánea superación con una voluntad de adelantarse a su tiempo, tipificada por las ideas de desarrollo y relativismo; donde el *factum* de las realidades objetivas y subjetivas será entendido, dialécticamente, como proceso.

El cambio constituirá la definitiva sustancia que habría de llevar a la perfección. Marx sentenció en el Manifiesto Comunista que todo lo sólido se desvanecía en el aire. La continua conquista de lo nuevo como dinámica de renovación incesante e impetuosa, llevaría a una aceleración del Tiempo en la que se vería cómo lo moderno se volvía inmediatamente caduco: “se opone menos a lo clásico como intemporal que a lo pasado de moda, es decir, a lo que no es de ahora, a lo que ya no está de moda: a lo moderno de ayer”<sup>44</sup>.

La relación paradójica entre lo moderno y la moda se hizo explícita en un personaje de Proust de *En busca del tiempo perdido*. Para la joven Madame de Cambremer, tras Wagner, Chopin dejaba de ser música y tras Monet, Manet de ser pintura. Un vértigo que llevará a Baudelaire a inquirir desesperadamente en qué consistía la modernidad y que en palabras de Le Goff sería “lo que hay de «poético» en lo histórico, de «eterno» en lo «transitorio»<sup>45</sup>. La actualidad de hoy, caso de ser aceptada, habrá de convertirse en el clasicismo de mañana, en su propia antigüedad y en este sentido ya “no se opone a nada, sino, mañana, a sí misma”<sup>46</sup>. La vanguardia, heredera de la idea decimonónica de progreso<sup>47</sup> y de su particular forma de instalación en lo nuevo, fragmentará el Tiempo, como instantes en continuo devenir, en los que conscientemente difiere su propia ilusión de permanencia. Un canto imposible al que Barthes alude cuando habla de Michelet.

“Tal vez ha sido el primero de los autores

43 BAUDELAIRE, Ch. [1859]. (1996) Op. Cit. P. 201.

44 COMPAGNON, A. (1991). Op. Cit. P. 15. Compagnon señala que lo clásico es “el éxito que obtuvieron antaño las obras del pasado y ya no una perfección sustraída a los efectos del tiempo”. Es evidente que se invierte la visión clásica del Tiempo, pues para Platón el Tiempo es la eternidad hecha carne.

45 LE GOFF, J. (1997). Op. Cit. P. 165.

46 COMPAGNON, A. (1991). Op. Cit. P. 21. Ana Lucas, por su parte, señala a propósito de ello: “Pues frente a lo nuevo, (lo moderno) será aquello que a pesar de todo conserve un vínculo con lo clásico, siguiendo la fórmula de Baudelaire de que todo aquello que pueda sobrevivir en el tiempo debe ser considerado como clásico...” LUCAS, A. Op. Cit. P. 32.

47 KRAUSS, Rosalind. (1996). *The originality of the Avant-Garde and other Modernist Myth*. Trad. Adolfo Gómez Cedillo. Alianza: Madrid. P. 202–203. Quizá sea más dramático señalar la dicotomía a la que se verán enfrentadas las vanguardias cuando hayan de aunar originalidad y novedad: lo primero remite a los orígenes, al lago arcaico que ha de recuperarse, mientras que lo segundo lo hace a la ruptura, a lo que no tiene antecedentes. Por otra parte, Benjamin señalaría una dicotomía aún más radical, de la que se era menos consciente en cuanto a sus implicaciones: la de una originalidad inmanente en la obra de arte en la era de la reproductibilidad en serie.

de la modernidad en no poder cantar más que una palabra imposible.”<sup>48</sup>.

La contingencia de la dilación del ser en el topos inasible del futuro<sup>49</sup>, dialécticamente confrontada a su necesidad de estar ahora, condena a lo Moderno a un proyecto incompleto; al asumir una instalación liminar, dará cabida a la alteridad sublime, en esencia irreductible e impensable, de lo otro. Una manera de discurrir fruto de una síntesis difícil que inducirá a una “dialéctica suspendida”, como la definiera Benjamin.

La aventura de la marginalidad, consecuente con la no conformidad por la norma, el refugio en la autoridad o el reagrupamiento en el centro, al que invitaba el culto a lo antiguo<sup>50</sup>, no será condición de limes (frontera) sino planteamiento en el limen (umbral); extensión del límite (Schwelle) que permite pensar juntas las diferencias, excluidas del saber clásico<sup>51</sup>, en una actividad cuyo topos constituirá un impulso de estar por doquier.

### La abstracción como apertura liminar.

El tiempo y el espacio son las formas abstractas del mundo sensible.  
Hegel.

48 BARTHES, R. (1954). Michelet par lui-même. Du Seuil: París. P. 10

49 HABERMAS, Jürgen. (1978). Op. Cit. PP. 22 y ss.

50 LE GOFF. (1997). Ibídem

51 Alteridad incomprensible y lugar de perdición del pensamiento, de Platón a Plotino; de San Agustín a G. de Thierry; de Ficino a Wittgenstein.

52 El pensamiento estético de Hegel gravita, tal como el mismo señala en la Introducción a la Estética que “El arte se desarrolla como un mundo”.

53 BENJAMIN, W. (1990). El origen del drama barroco alemán. Trad. J. Muñoz M. Taurus: Madrid. P. 14.

Para Hegel el arte ofrecería, a través del poder de sus imágenes, una representación del mundo<sup>52</sup>; una construcción paralela a lo real en la que Benjamin verá, a principios del siglo XX, una expresión del “ideal de los problemas”<sup>53</sup>. La exploración sistemática del arte en general o, específicamente, de la obra de arte, queda fuera del alcance de la presente investigación, que se centra en torno al particular modo en que la vanguardia fija la relación entre los objetos artísticos que produjo y su “consumo”.

La indagación que comportó el desarrollo de las distintas manifestaciones de lo moderno respecto a lo que le es inherente, permite dilucidar que la acción última del interprete sobre el objeto será, virtualmente,

el único elemento común en el establecimiento epistemológico de la posible relación entre significantes

La estética moderna partió del idealismo kantiano que encadenaba al Hombre con las nociones de Tiempo y Espacio<sup>54</sup>. Bergson lo identificará con los mundos interior y exterior, respectivamente, formulando una concreción indisoluble como entidad homogénea y cuantitativa, reflejo de la propia experiencia humana, a partir de dos realidades de orden diferente. La primera, de carácter heterogéneo, es el resultado de sus capacidades sensibles y es la base primaria del ser: una duración pura e inmaterial. Materia, tiempo y movimiento serían distintas manifestaciones de la "duración", "formas" en la representación<sup>55</sup>.

El conocimiento del tiempo sólo sería accesible a través de la intuición no mediática y está más allá de las posibilidades cognoscitivas de la razón, por tanto, el ser del hombre se afirma como ente libre y en oposición al reino de la dependencia objetivista del mundo "tal cual es", que constituye una segunda realidad<sup>56</sup>.

El Tiempo sería el espectro del mundo físico reflejado en su ser. Sin embargo, la consciencia del Espacio, que mueve al hombre a realizar categorías, a abstraer y a medir, justificaría y daría entidad al concepto de creación dentro de la Modernidad. Al incluirse la metafísica existencial del Tiempo de Heidegger, decretando su fin como *Gelassenheit*, se daría carácter diferencial a la cultura de vanguardia.

Las relaciones que establecerá la modernidad con la obra de arte, tanto a nivel de creación como de percepción, estarán signadas por una consciencia nueva y más compleja de la existencia, en una fórmula binaria de espacio y tiempo que, debido a la dinámica que impulsó la idea de progreso, se planteaba en continua estructuración. Concebir y habitar un mundo virtualmente inasible<sup>57</sup>, imposible de abarcar en plenitud con todos los sentidos, planteaba no pocas contradicciones y una continua lucha por su

54 KANT, I. (1978). *Crítica de la Razón Pura*. Trad. P. Ribas. Alfaguara: Madrid. Kant señala que Espacio y Tiempo son "fenómenos, (que) no pueden existir en sí mismos, sino sólo en nosotros. ...Son inherentes, con absoluta necesidad, a nuestra sensibilidad". La obra kantiana se basa en el intento de dominar lo sensible, y, en ese intento, en llevar lo ultrasensible al interior de categorías racionalmente practicables.

55 BERGSON, Henry. (1991) *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*. En: *Oeuvres*. Presses Universitaires de France: París. Versión es castellano: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*. Sígueme S.A: Salamanca (1999) (P. 67).

56 BERGSON, Henry. (1991). *Op. Cit.* De esta contraposición "nace una representación simbólica de la duración (*durée*) sacada del espacio y que toma la forma ilusoria de un medio homogéneo" (P. 73). La representación de la duración es una necesidad de la consciencia que substituye la realidad por el símbolo, cuya consecuencia es la espacialización de la vida; así "la mayor parte del tiempo vivimos exteriormente a nosotros mismos, no percibiendo de nuestro yo más que su fantasma descolorido, sombra que la pura duración proyecta en el espacio homogéneo" (P. 151). Hay, por tanto, dos yo diferentes (espacializado y social)

57 La Teoría de la Relatividad de Einstein evidencia la imposibilidad romántica de la consciencia del Espacio dentro de un Tiempo en devenir.

- 58 Para Kant la ilustración constituye la mayoría de edad del hombre; aunque como Savater señala, fue más rica en sombras dogmáticas que en luces. El *sapere aude* kantiano se enfrenta al conocimiento esclerotizado de la metafísica y la teología tradicionales que presentan al Ser directamente accesible, desde las limitaciones de una razón pura cuyas construcciones son imposibles. Se basa en las aportaciones de los sentidos, ordenadas según intuiciones espacio/temporales y entendidas como categorías formuladas inalienablemente acordes a la subjetividad humana, resultando imposible conocer la esencia de la cosa en sí, sino únicamente su fenómeno y sólo en los fragmentos perceptibles por los sentidos. SAVATER, F. (1995) *Idea de Nietzsche*. Ariel: Barcelona. P. 36
- 59 SCHEERBART, Paul. [1914]. *Glassarchitektur*. Versión en castellano: *La arquitectura de cristal*. Trad. Pinós, A. / García, M. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnico de Murcia (1998). Manifiesto escrito originalmente en 1898.
- 60 El límite adquirió dentro de la naciente conciencia moderna una significación distinta a la clásica. Había sido reformulado por Locke al sentir la necesidad de unir la crítica cartesiana al cuerpo secular del empirismo inglés. En *Saggio sull' intelletto umano*, de 1690, Locke centra su interés en los fenómenos objetivos del número, la forma y el movimiento; recogía así los avances de las ciencias de la observación, desde Galileo y Kepler a Descartes y Scheiner, en quienes subyacía una teoría de la visión mientras formulaban una mecánica de la percepción.
- 61 DAL CO, F. (1981, Invierno.) *Notes Concerning the Phenomenology of Limit in Architecture*. *Oppositions*, nº 23. MIT Press: Cambridge. Pp. 36–51
- 62 DAL CO, F. (1981, Invierno). *Ibidem*.
- 63 Kant es el guardián de estos confines al establecer un nihil ulterior confortable que le convierte en “un cartógrafo de lo viejo y lo conocido”; aunque “lo nuevo y lo desconocido también están en la mirada”. BODEI, R. (1987). *Scomposizioni*. *Forma dell' individuo moderno*. Einaudi: Turín. Pp. 61-68.
- 64 ARON, R. (1969) *Les désillusions du progrès*. *Essai sur la dialectique de la modernité*. Calmann-Lévy: París. P. 287.

comprensión dramática<sup>58</sup>.

“ Todos sabemos lo que significa el color; forma sólo una pequeña parte del espectro. Pero lo necesitamos. El infrarrojo y el ultravioleta no son perceptibles por nuestros ojos, pero no hay duda de que el ultravioleta es perceptible para los órganos sensoriales que poseen las hormigas. Aunque no podemos en la actualidad afirmar que nuestros órganos sensoriales vayan a evolucionar de la noche a la mañana, deberíamos sin embargo, considerar como justificada la suposición de que podríamos comenzar a tener consciencia de lo que es accesible, saber qué parte del espectro somos capaces de percibir con nuestros ojos y cuales son los milagros de color que somos capaces de abarcar”<sup>59</sup>.

De la búsqueda del dominio expresivo del binomio espacio–tiempo, surge la exploración moderna de la noción de límite<sup>60</sup>, más amplia que la del enfoque clásico, que lo entendía sólo como lugar donde la renuncia es manifiesta<sup>61</sup>. Lo Moderno asume al límite como un elemento más en la estrategia de conquista del mundo al que la percepción reconoce y elude simultáneamente. Considerándose al límite como un espacio posible, en devenir, activo y abierto<sup>62</sup>, se elude conscientemente los problemas metafísicos y se da inicio a la reflexión sobre la actividad espiritual del hombre, indagando sobre el alcance de la experiencia humana y de su conocimiento<sup>63</sup>.

La fórmula cartesiana representará la noción positiva del límite y traduce la ambición prometeica “de llegar a ser patrones y dueños de la naturaleza gracias a la ciencia y a la técnica”<sup>64</sup>. Violentar esta lógica más allá de los sentidos o de la razón, supondría, para la modernidad, la ausencia total de experiencia. Le Corbusier poetizará la visión geométrica del cosmos, sumun de la concepción abstracta de la realidad asumida desde Descartes, rememorando los

paseos que cuando niño, daba con su padre en los Alpes suizos<sup>65</sup> :

“ Nous étions constamment sur le sommets; l’horizon immense nous était coutumier. Lorsque la mer de brouillard s’étendait à l’infini, c’était comme la vraie mer -que je n’avais jamais vue. C’était le spectacle culminant.”<sup>66</sup>

Le Corbusier se siente como un punto abstracto e inmaterial en una inarticulada inmensidad entre los planos neutros de arriba –cielo– y abajo –océano de nubes–. Un espacio vectorizado, ubicado por la ordenada y la abscisa de su ser y origen en su propio punto de vista y “cuyos ejes segmentan las innumerables localizaciones de un Prägmanz siempre potencial”<sup>67</sup>. La forma, en su infinita extensión, se daría neutra, armonía subyacente de las relaciones abstractas del significante y del significado en el arte, que hallaba en la geometría su más perfecta expresión<sup>68</sup>. Una “magnificencia que nada tiene de vacía”<sup>69</sup>.

“ Seule la nature est inspiratrice, est vraie, et peut être le support de l’Oeuvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n’en montrent que l’aspect. Scrutez-en la cause, la forme, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des ornements”<sup>70</sup>.

Derivado de la prolongación abstracta de posiciones relativas, la construcción física de lo moderno será la retícula, que asume la dualidad espacio-temporal y declara la autonomía del arte en su carácter autorreferencial. En la medida en que su ordenamiento se basa en la mera relación, representa las aspiraciones de los objetos a tener un orden propio y particular. Eliminando la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión de una única superficie, se contraponen a la retícula de la perspectiva monocular renacentista donde sólo actúa de soporte, erigiéndose como ciencia de lo real. La retícula moderna, como forma en sí, buscará separarse

65 CURTIS, W. (1987) *Le Corbusier. Ideas y formas*. Blume: Madrid. P. 18. Curtis da especial importancia a esta serie de memoraciones del arquitecto, de vital significación en sus años de formación, a las que también alude Krauss.

66 LE CORBUSIER. [1925-1937] *Confession*, en: *L’Art décoratif d’aujourd’hui*. Ed. Vincent Frel & Cie: París (1959). P. 198.

67 KRAUSS, R. (1996). *Op. Cit.* P. 203.

68 KRAUSS, R. (1996). *Ibidem*.

69 LE CORBUSIER. [1925-1937] *Ibidem*

70 LE CORBUSIER. [1925-1937] *Ibidem*.

de la materia, pero también del espíritu<sup>71</sup>.

La discusión en torno a su asimilación llevó implícita la búsqueda de fórmulas estilísticas, que permitiesen eliminar la intrusión de la palabra, accesoria en la necesidad de objetividad de la especificidad disciplinar<sup>72</sup>. El uso de la retícula substituye a “la narración, la literatura, el discurso”<sup>73</sup>. Una voluntad de silencio derivada de la claudicación de la primacía de la Idea, que otorga al objeto la cualidad de significativo pleno de significación. Octavio Paz señalará que la consciencia de la nueva realidad llevaba a una “inquietante proximidad con la cosa, transformando el objeto –el mero objeto– que la técnica pone ante nuestros ojos o en nuestras manos, en un espacio cargado de tensiones, de afectos, de regocijo y terror”<sup>74</sup>.

La retícula es una construcción que elude su condición de objeto. Lo aprehensible en ella es únicamente una parte, siempre dada a prolongarse más allá del campo visual. Es la representación figural de la contraposición entre definición e indefinición que repercute en los contenidos semánticos de la obra y cuyas implicaciones efectivas determinan la relación observador–obra de arte vanguardista.

Ante el carácter circunstancial de la apreciación, la obra se instala en una apertura del sentido que el artista inicialmente pretendería definido y al que no renuncia nunca totalmente. Nueva dicotomía que traslada la conformación final del objeto artístico al instante de su consumo; lo que constituye algo inaudito en el campo de la crítica<sup>75</sup>, pero que, veladamente, formaba parte de las diferentes poéticas espaciales de las que surgían las vanguardias.

#### La construcción de la visión subjetiva.

A tono con la sentencia de Picasso, en la que señalaba que se debería reventar los ojos a todos los artistas, las vanguardias consideraron, de manera

- 71 El resultado visualmente más evidente de la retícula es la configuración cruciforme. Pero aunque el siglo XIX el arte fuera el refugio de la emoción religiosa, el siglo XX, después de Hegel, desechará este sesgo. Nietzsche celebró de esta manera tal hecho: “Quisimos despertar la sensación de soberanía del hombre demostrando su origen divino: esta senda nos está ahora velada, ya que nos encontramos con un mono a la entrada”.
- 72 Los aspectos objetivos involucrados en la visión datan del siglo XVII, encauzados gracias al estudio y formulación de los principios del funcionamiento y operatividad de la cámara oscura. Mecanismo de apoyo inmediato a los problemas inherentes al campo visual y su representación y que fue concebido como una máquina capaz de procesar automáticamente los fenómenos que acontecen dentro de la formulación de la perspectiva monocular. La perspectiva, una técnica que venía siendo entendida como herramienta infalible para aprehender visualmente la realidad, constituía uno de los primeros síntomas inequívocos del triunfo de la razón sobre la esquiva naturaleza de lo contemplado.
- 73 KRAUSS, R. (1996). Op. Cit. P. 23. Krauss señala “Tras emerger en la pintura cubista de pre–guerra, haciéndose cada vez más rigurosa y manifiesta, la retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, .../... Al rebajar la barrera existente entre las artes de la visión y las del lenguaje, ha logrado, con un éxito casi total, atrincherar las artes visuales en la esfera de la pura visualidad y defenderlas de la intrusión de las palabras”.
- 74 PAZ, O. (1987). Tiempo nublado. Ed. Seix Barral: Barcelona.
- 75 Umberto Eco trata este aspecto en El problema de la obra abierta, donde señala: “Generalmente en la noción de «obra de arte» van implícitos dos aspectos: a) el autor da comienzo a un objeto determinado y definido, con una intención concreta, aspirando a un deleite que la reinterprete (sic.) tal como el autor la ha pensado y querido; b) sin embargo el objeto es gustado por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará al acto de gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas, su propia formación ambiental y cultural, esas especificaciones de la sensibilidad que entrañan las contingencias inmediatas y la situación histórica” –La definición del arte. Trad. de R. De la Iglesia. Ed. M. Roca: Barcelona. (1968) PP. 157–158.

implícita o explícita y al margen de sus postulados estéticos, la necesidad de una nueva forma de ver lo real y las formas de su representación. Esta nueva condición de la visión será asumida como una característica más del sentimiento de ruptura con el presente y una respuesta ante una necesaria transformación rápida del mundo, a la que Schoenberg dramáticamente hacía referencia:

“El arte no es el grito de quienes se adaptarán a ese destino, sino de aquellos que lucharán contra él; de quienes sirven blandamente a los «oscuros poderes», sino de aquellos que se sumergen en la maquinaria para comprender su construcción; de quienes desvían la mirada para protegerse de las emociones, sino de aquellos que abren los ojos para abordar lo que ha de ser abordado”.

Tanto Descartes, en *Dioptrique*<sup>76</sup>, como Newton, en su tratado de *Optics*<sup>77</sup>, verían ya el plano del cuadro o plano focal, como un ente independiente de las propias facultades de síntesis del observador; algo que el sujeto objetivo podía observar. La imagen reflejada en la retina convertiría un fenómeno físico, externo y extrínseco, en modelo de un imaginario “ojo” capaz de inspeccionar el “espacio interior”<sup>78</sup>.

Inherente al observador, la subjetividad del espacio interior deviene objetiva, al ser observable como objeto. Ambos modelos se formularon acordes con la epistemología al uso; en los que Richard Rorty observa la novedad que supondrá ese espacio interior, en cuyo seno las sensaciones perceptivas devenían objeto.

“La concepción de la mente humana como espacio interior en el que los dolores, pero también las ideas claras y distintas, discurrían ante un Ojo Interior”<sup>79</sup>.

El estudio del color abrió el campo especulativo no sólo a lo material, sino también a la historia

76 Los experimentos newtonianos sobre la luz realizados desde 1666, recogidos en *Lectiones Opticae*, asestan un duro golpe a las teorías no científicas sobre lo visual y la percepción óptica. Cubren las lagunas del sistema cartesiano del pensamiento al convertir la luz en fenómeno, revestido por una teoría sobre los colores que legitima el resto del modelo de Newton, algo más frágil. Representan el triunfo del homo probandi de la nueva ciencia.

77 NEWTON, Isaac. [1704]. *Opticks: or a Treatise of Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. Londres. Versión en castellano: *Optica*. Trad. Carlos Solís. Col. Clásicos. Alfaguara: Madrid (1977). Newton, partiendo de una teoría coherentemente fundada en la experiencia y que enfrenta los fenómenos, como anuncia al comienzo, basaba su tesis en un principio de materialidad absoluta. Según señala Manlio Brusatin, confería “una seria dignidad a los fenómenos grandes e ingenuos conocidos desde siempre, como el arco iris, los reflejos en las copas de cristal y la irización en las burbujas de agua jabonosa. BRUSATIN, Manlio. [1983]. *Historia de los colores*. 1ª ed. en castellano. Col. Estética. Paidós: Barcelona (1997). P. 25.

78 Aunque la fisiología de la percepción sintética en tres colores la base del espectro visible por el hombre, basten para pensar en lo aquí expuesto, el centenar de “rojos” que perciben las tribus mahorés, los siete “blancos” de los esquimales y la gama de grises, superior a la centena, de un hombre urbano occidental contemporáneo. Berlin y Kay establecen un esquema, que sistematiza la evolución de la percepción del color, en una correlación de las diferentes manifestaciones representativas del color. BERLIN, Brent. KAY, Paul. (1969). *Basic Color Terms*. Berkeley: Los Angeles.

79 BRUSATIN, Manlio. [1983]. *Op. Cit.* P. 31

ideológica, “poniendo delante de cada observador y de cada análisis perceptivo, principios no abstractos de lugar, topografías de referencia, sensaciones de parada, claros imprevistos en un viaje en el bosque, memorias de otro y otros lugares ya vistos”

Relativo tanto al interior del observador como a su exterior, el ser epistémico de la Ilustración representará un “sujeto cognoscitivo”, ajeno a su propia subjetividad corporal. Es un observador de una proyección pretendidamente objetiva que se da dentro de un campo concebido, “exterior” a él y que inspecciona un “espacio” unificado, aprehensible a través de la máquina y comprensible a través de los principios que la sustentan<sup>80</sup>. Goethe dará un giro a este modelo rompiendo la relación entre la cámara oscura y el campo perceptivo, al involucrar elementos subjetivos en el proceso de aprehensión de la realidad<sup>81</sup>.

“Nada es visible en este mundo si no es bajo la condición de una luz mezclada con tinieblas, de una oscuridad iluminada. Los colores son, entonces, las propiedades de un cuerpo oscurecido, de una luz oscurecida... El mundo ya no podrá ser llamado cosmos”<sup>82</sup>.

Daba, así, inicio a la Fisiología–Fisionomía de la visión, en detrimento de la Óptica y prescindía de los referentes espaciales que constituyeron su razón de ser. Profundizando en esta línea, Helmholtz establecería que, a través del estudio de la estereometría, “esa imagen única del mundo exterior del que tenemos consciencia en condiciones de visión normales, no es obra de un mecanismo anatómico, sino de un acto mental”<sup>83</sup>, alejándose de aquella anhelada condición objetiva de la visión.

Con el establecimiento de una física y una fisiología del color, Helmholtz aportaría en el siglo XIX las bases fundamentales de las nuevas concepciones ópticas, a la que contribuirían una serie de nombres como Fechner, Young, Hering, entre otros. En sus trabajos sintetizó los colores fisiológicos a tres: rojo, verde, azul o violeta. Pero lo que aquí interesa

80 A diferencia de la preocupación de Roger Bacon por la luz y su repercusión sobre la materia, manifiesta en el color, durante el siglo XV se centrará el estudio en la forma por sobre el color, al no ser determinable en su materia, sino en su exposición y su revelación. Mecanismos como el dibujo, que realmente gobiernan al color por estar inscrito en contornos definidos y que le preceden. Ateniéndose a la perspectiva, una disciplina escéptica y distante, el fenómeno de los colores, seductor, pero aparente, desaparece, dando paso a la verdad y el saber de los rayos de luz proyectantes sobre la retina del ojo humano. La perspectiva, y a esto se suscribe el mismo Galileo, eliminaría al sujeto sensible y receptor.

81 Goethe no ataca la fenomenología de la percepción newtoniana directamente, sino que se centra en los factores subjetivos del sujeto receptor.

82 GOETHE, J. [1810]. Wolfgang: Zur Farbenlehre, 2º vol. Tubinga. Versión en castellano: La teoría de los colores. Trad. Javier Arnaldo. Col. Tratados. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España: Madrid (1992). P. 172. Originalmente escrita en 1808, va indisolublemente ligada a *Materialien für Geschichte der Farbenlehre* de 1810.

83 HELMHOLTZ, Hermann von. (1967). *Optique physiologique*. Edición Facsímil: Masson: París–Jacques Gabay: Sceaux.

son sus estudios estereométricos, planteados con la intención de reproducir, conscientemente, los mecanismos que inducían a la visión tridimensional de la realidad.

Helmholtz arrojó la conclusión de que lo que realmente percibe el hombre son dos imágenes distintas de una misma cosa –debida a la separación natural entre los dos ojos– que se superponen la una a la otra de tal manera que, sin la mediación de un sistema traductor, serían ininteligibles. Tal sistema vendría de la consciencia innata en los seres vivos de la noción de profundidad.

Inmerso aún en el sentido objetivo, pero signado por la incipiente psicología de la percepción estética, Adolf von Hildebrand diferenciará, en 1893, las formas de lo real y lo aparente en su obra *El problema de la forma en la obra de arte*<sup>84</sup>. La forma real sería la propia del objeto, indiferente al sujeto como algo no claramente aprehensible por éste; aquella que “atribuimos a las cosas al margen del cambio de la apariencia” y reconocible como factor en virtud del objeto.

La forma aparente, aprehensible a través de la percepción, sería una forma activa que depende de los factores involucrados en la mirada; capaz de inducir sensaciones de espacio y movimiento en tanto que forma, pero también de contener efectos psicológicos no fisiológicos. Hildebrand buscaba establecer un vínculo entre la forma, la visión y una cierta actividad espontánea del sujeto, donde la representación dominase la conciencia de un modo infinitamente más fuerte que la imagen óptica<sup>85</sup>.

“Sólo el arte plástico reproduce esa actividad tratando de suprimir el abismo entre la representación de la forma y la impresión óptica, y de configurar la unidad de ambas”.

La afirmación de Malévich del sentimiento de liberación del objeto, aparecida en 1927 en *Die gegenstandslose Welt*, es crítica con la idea de unidad de Hildebrand<sup>86</sup>, al reconocer que el objeto y la

2. LUIS BUÑUEL  
El perro Andaluz. 1929  
Fotograma de la película.

84 HILDEBRAND, A. von. (1988). *El problema de la forma en la obra de arte*. Trad. M. Peña Aguado. Visor: Madrid. Cuya titularidad exacta sería: «en la obra de arte plástica».

85 HILDEBRAND, A. von. (1988). *Ibidem*. Más que un teórico, pareciera escribir desde el punto de vista del artista mientras esculpe o pinta. El sujeto de su tesis sería el objeto artístico como tal.

86 Opuesto a Hildebrand, Malévich señalará: “Más imágenes de la realidad, más representaciones ideales, ¡nada más que un desierto!”.



2.

- 87 El "arte puro", señalaba Apollinaire, sería el arte de pintar nuevas estructuras a partir de elementos que no han sido tomados de la esfera visual, sino enteramente creados por el propio artista. Friedrich comenta, en las Declaraciones en la visita a una exposición, de 1830: "Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior". Tomado de la antología: HINZ, Sigrid. (1973) Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen im Wort. Rogner & Bernhard: Munich. P. 87. Por otra parte, Azara señala: "El gran artista debía ser ciego para no quedar prendado de la belleza superficial y fugaz de las cosas y poder estar atento a la belleza de las imágenes o formas interiores concebidas por la mente"; en: AZARA, P. (1990). Op. Cit. P. 87 y siguientes.
- 88 Da Vinci señala en Tratado de la Pintura (versión en castellano: Colegio de Aparejadores de Murcia, 1980): "La nobleza del sentido de la vista ha demostrado ser el triple de la nobleza de los otros tres sentidos, puesto que parece preferible perder el oído, el olfato y el tacto, a perder el sentido de la vista; quien pierde la vista, se priva de la visión y el movimiento. ¿No ves tú entonces que el ojo abarca la belleza del mundo entero?... ¡Oh, excelentísimo entre todas las restantes cosas creadas por Dios! ¿Qué alabanzas podrían dar la medida de tu nobleza?". En León Battista Alberti (en De pictura, de 1436) estaría la base aristotélica de Leonardo; lo mismo que la de Antonio Telesio, con quien se cierra en 1528.
- 89 MONDRIAN, P. [1945]. Plastic Art and Pure Plastic Art. The Document of Modern Art. Wittenborn and Co: New York (1961). Mondrian señala lo siguiente: "no debemos mirar más allá de la Naturaleza, sino, mejor, a través de ella".

representación "habían sido considerados como los equivalentes de la sensibilidad"; una "mentira del mundo de la voluntad y la representación". Malévich buscará llegar "...hasta allí donde ninguna otra cosa era auténtica salvo la sola sensibilidad". Para los manieristas y neoplatónicos, los artistas, habrían de "ser ciegos" a las condiciones objetivas de la realidad para alcanzar el máximo de sus habilidades expresivas<sup>87</sup>. Todo lo contrario a Leonardo Da Vinci, defensor de la belleza concreta en el arte, quien había instaurado el carácter objetivo de la visión, recuperando el ojo "aristotélico" que abarca la belleza del mundo<sup>88</sup>.

La participación fenomenológica que plantea lo Moderno, se estructurará en la contradicción de este doble semblante de la visión que habrá de resolverse en el espacio del mito. Una claudicación que denuncia la película de Buñuel y Dalí de 1929, El perro andaluz (II. 2). La escena en que una mano esgrime una navaja dispuesta a rasgar el ojo de un sujeto pasivo, se resuelve en una desgarradora clausura que es sugerida en la secuencia: en la tercera toma el ojo queda brutalmente tajado. Sin embargo, la segunda toma ha mostrado una nube que atraviesa la luna en el mismo tiempo dramático en el que habría de producirse el corte real. La metáfora es solamente una imagen idealizada que consuela del horror.

La realidad que se desarrolla muestra el carácter fútil de la metáfora y desarma el espacio confortable del mito. Es la cruda expresión de una misma preocupación poética que afecta a otros artistas de la Vanguardia<sup>89</sup>, como a Bataille en la Histoire de l'œil,



3.

3. MAX ERNST  
Lo que podría haber sido la inmaculada concepción.  
1929  
(Del libro: La Femme 100 Têtes) Collage.

donde un toro da muerte al torero de una cornada, infligida precisamente en el ojo. O a Max Ernst, quien a través del collage presentará a un ángel que cierra sus ojos ante lo que podría haber sido la inmaculada concepción (il. 3).

Este generalizado malestar pone de manifiesto una inquietud ante las posibilidades de la mirada, cuyo antecedente se encontraba ya en Ruskin en sus recuerdos de viajes realizados de niño, con la sola compañía de sus padres. Unas travesías en las que todo le estaba vedado para que no molestase, salvo el placer mismo de mirar. A consecuencia de su nula interacción con lo contemplado, del desconocimiento de los idiomas propios de los lugares que visitaba o del simple miedo a interactuar con lo extraño, Ruskin miraba desde una contemplación abstracta del mundo.

“(Ruciman) cultivated on me –indeed founded– the habit of looking for the essential points in things drawn, so as to abstract them decisively, and explained to me the meaning and importance of composition”<sup>90</sup>

Su sentido óptico transforma a la naturaleza en una máquina productora de imágenes susceptibles de ser captadas en lo infinitamente múltiple y lo simultáneamente unificado. Detalles cada vez más minuciosos que también interesarán a Picasso.

“En mi opinión... el cometido de la pintura no es representar el movimiento, ni poner en marcha la realidad. Yo creo

90 RUSKIN, John. [1885–1889] *Præterita*. *Outlines of Scenes and Thoughts perhaps worthy of Memory in my Past Life*. Oxford U.P. (1979). P. 77. Ruskin hablaba de las implicaciones de esta mirada cautivada y cultivada: “Under these circumstances, what powers of imagination I possessed, either fastened themselves on inanimate things –sky, the leaves, and pebbles, observable within the walls of eden– or caught at any opportunity of flight into regions of romance” (P. 37). Una reseña aparecida al momento de publicarse la edición norteamericana de 1887 del libro de Ruskin, juzga la obra en los siguientes términos: «And for this reason we must acknowledge some disappointment in the narrative, which is much taken up with childish and futile things, and does not, to our thinking, show the sources of Ruskin’s genius» –(1888, mayo) *The Atlantic monthly*, Vol. 61. Issue 367: Boston. Pp. 706-710. (Edición facsímil: *Making of America*. Cornell University Library).

que su tarea es, por el contrario, detener el movimiento. Para congelar la imagen hay que dejarlo atrás. Si no lo hacemos, siempre correremos tras él. Sólo en ese preciso instante estamos ante la realidad”<sup>91</sup>.

Las palabras de Picasso son entendidas por Hélène Parmelin como una paradoja, ya que ese instante sólo es captable al alcanzar el ojo una asombrosa velocidad de asimilación. Aunque el hombre fuera capaz de asir el movimiento en una sola imagen, en la que los términos de la verdad visual se pusieran en función de lo que acontece en un abrir y cerrar de ojos, ésta sería tan sólo la de su significante. Una manera de aprehender la realidad en fragmentos perceptibles sólo gracias a la extraordinaria agudeza visual de un ingenio maquinista: la cámara fotográfica. A ella le atribuye Benjamin la posibilidad de hacer brotar el “inconsciente óptico”, del mismo modo que el psicoanálisis descubría el inconsciente instintivo.

La desazón de los artistas vanguardistas pareciera venir del reconocimiento de la imposibilidad fisiológica del hombre de superar la tecnología y se diluirá en la exaltación fetichista de la máquina. Se inaugura una estética maquinista de carácter posibilista que llevó en 1914 a Robert Delaunay a introducir como tema el biplano de Blériot<sup>92</sup>. Alrededor de 1919, Fernand Léger comenzará a pintar sus famosos cuadros-máquinas y Picasso a dibujar y pintar extrañas estructuras mecaniformes a las que apodó «la hija sin madre».

En 1923 Víctor Servrankx realizará una serie de pinturas de acendrada tectónica, bajo el epígrafe de «Exaltación del maquinismo». De ese mismo año data el manifiesto de Prampolini: La estética de la máquina, cuyo precedente inmediato fueron las Palabras en libertad, escritas por Marinetti, que se cubrían de cifras mecánicas. Cifras que también se encontraban en ciertos cuadros que Gontcharova pintó en Moscú, antes de 1914. El arte del siglo XX estará abundantemente provisto de signos de la industrialización del mundo. “¿Puedes hacerlo mejor?”, le interroga Marcel

91 PARMELIN, Hélène. (1968) Habla Picasso. Gustavo Gili: Barcelona. P. 43. Picasso formuló esta confesión a Hélène Parmelin quien formaba parte de los íntimos del artista y, por tanto, tenía acceso a su estudio.

92 Algunos años después, tomará por tema la hélice.

Duchamp al escultor Giacometti a propósito de una hélice de avión hecha por una máquina. Una lacónica negación será la contundente respuesta.

Lo evidente velaría el substrato de una congoja mayor, consustancial con lo moderno. El sujeto cartesiano que alcanza una conciencia del mundo sintiéndose el centro de coordenadas de lo percibido, se erige en la continua reconstrucción del lugar ocupado por la intersección de la vertical de su cuerpo y la horizontal sobre la que sus pies se asientan. Establece una absoluta coordinación entre líneas visuales y líneas de luz y arrastra consigo, en sus desplazamientos, un centro de coordenadas perceptivas que constituiría la Verdad, por demás objetiva, de lo observable, logrando que su ubicación en el mundo fuese siempre firme y estable.

Un pesado lastre ante la nuevas condiciones relativas del mundo, ya que en la representación de lo percibido, un objeto puede ser a su vez otro sujeto. El sujeto cartesiano, origen absoluto de coordenadas, puede ser un punto más del campo visual. De este aspecto no daba cuenta el pensamiento objetivo, debido, fundamentalmente, a que en el esquema era ignorado el sujeto mismo de la percepción que, en tanto que centro de coordenadas perceptivas, recibe el mundo como hecho a priori. El modelo cartesiano refleja el medio contextual de todo posible fenómeno, en el que la percepción no es más que uno de esos posibles acontecimientos.

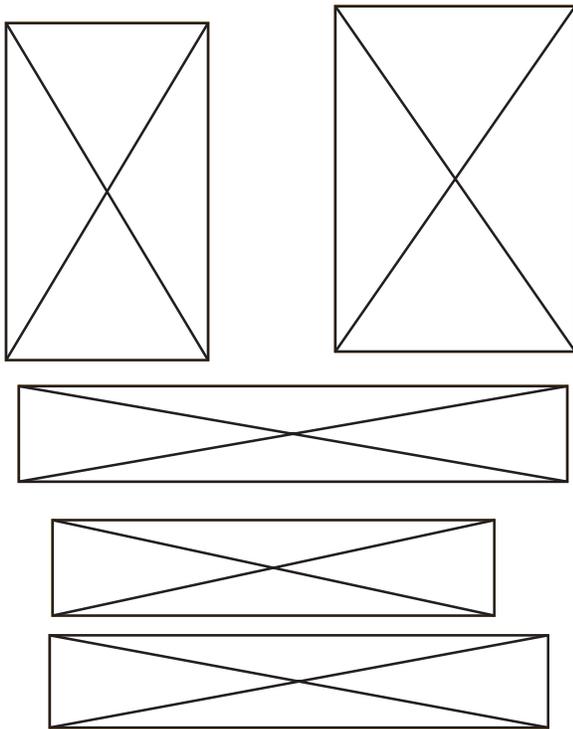
“... el filósofo empirista considera un individuo X en acto de percibir y quiere describir lo que ocurre: hay unas sensaciones que son unos estados o unas maneras de ser del sujeto y, en calidad de tales, son verdaderas cosas mentales. El sujeto perceptor es el lugar de estas cosas, y el filósofo describe las sensaciones y su substrato como se describe la fauna de un país lejano: sin percatarse de que él también percibe, que es el sujeto perceptor y que la percepción, tal como la vive, desmiente

4. SALVADOR DALI / A. HITCHCOCK  
Dalí posando ante uno de los decorados de la película Recuerda. 1945.



4.

todo lo que dice de la percepción en general”<sup>93</sup>.



El sujeto cartesiano pierde sus privilegios y ya no sabe donde ponerse<sup>94</sup> (il. 4). Será Jacques Lacan quien señale la terrible situación que se da cuando, al invertirse el cono perspectivo, el sujeto quede situado del revés, formando parte de un todo, como tesela de un mosaico romano. Su ojo –el punto de vista otrora privilegiado– deja de ser el centro óptico/geométrico del espacio y deviene en un punto entre muchos otros. Los componentes de este planteamiento se basan en la más simple de las configuraciones posibles del diagrama perspectivo, representado por un triángulo atravesado por una línea vertical (en el centro del cuadro adyacente). La línea de corte constituye la imagen (I), término empleado para el plano de corte o de proyección; el vértice es el punto geométrico (G), usado para el centro de proyección; la base del triángulo es el objeto (O).

El reverso estaría constituido por el vértice, que sería el objeto (O), pasando a formar una especie de “ojo” o punto de luz (L) mirando al “observador”, quien queda retratado como en una pintura (P)<sup>95</sup>. La consecuencia inmediata es que el sujeto pasa a formar parte de la imagen, entra en ella según establece Lacan, y el cono perspectivo renacentista pasa a ser algo más parecido a la luz de un proyector quinetoscópico. El ojo, será la lámpara y el sujeto un obstáculo interpuesto, una pantalla capaz de arrojar sombra. Su luz será el haz del proyector cuya particularidad es que está en todas partes y escapa a toda percepción unificada.

93 MERLEAU-PONTY, M. (1994). Fenomenología de la percepción. Trad. J. Cabanes. Península: Barcelona. P. 110.

94 A lo que Roger Caillois define como Psicastenia. Ver: El mito y el hombre. F.C.E.: México (1988)

95 Tanto los diagramas, como la descripción de los mismos, están tomados del libro: ELKINS, James. (1994) The poetics of perspective. Cornell University Press: Ithaca.



5.

Ahí estallaría el drama. El hombre moderno ha de enfrentarse al reto de asir una realidad en continuo devenir que le envuelve y le subyuga y siendo consciente de ello, su problema radica en cómo representar esta condición. La perspectiva monocular no será ya una herramienta apta para ello, inoperante para atrapar lo fugaz del instante en continuo devenir. Cézanne, cuando en sus trabajos intentaba reconciliar las propiedades estructurales de la naturaleza<sup>96</sup> con la realidad bidimensional del plano del cuadro, se dio cuenta de que no era posible mantener una posición fija como exigía la perspectiva monocular (il. 5). Cualquier desplazamiento alteraba la visión y, por tanto, la composición<sup>97</sup>.

Cézanne tratará de incorporar la verdad del "punto de vista desplazado" a sus últimas obras y en relevo acudirá el Cubismo (il. 6), cuya preocupación venía dada por el hecho de que, en la comprensión del objeto, intervenía el Tiempo de su contemplación y de su asimilación; lo que en definitiva le condiciona. Un proceso que Benjamin reconoce optimizado en la fotografía.

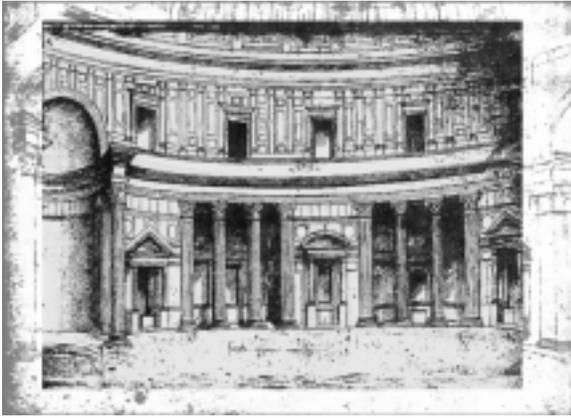
Cézanne no sería el primero en reparar en este problema, pero sí en encararlo<sup>98</sup>, eludiendo todo conformismo y las fórmulas engañosas en las que incurrieran representaciones como la del Panteón de Roma hecha por Raphael en 1506. Raphael omite parte de la información objetiva que percibe y subvierte intencionadamente el proceso perspectivo lógico, dada la incapacidad del sistema de aprehender la totalidad del espacio. No intenta captar la realidad objetiva, sino reflejar un análisis visual (il. 7).

5. PAUL CEZANNE  
La montaña de Sainte-Victoire. 1904-1905  
Museo de Arte de Basilea.
6. PICASSO  
El guitarrista. 1910  
Oleo sobre lienzo, 100x73 cm. Musée d'Art Moderne  
París.
7. RAPHAEL  
El Panteón. 1506.  
Perspectiva superpuesta a la levantada por Ghirlandio que responde con exactitud a las prescripciones de la técnica perspectiva rigurosamente. Raphael, sin embargo, omite uno de los módulos de columnatas y hornacinas a fin de captar el espacio integralmente. Codex Escorialensis, folio 34 recto. Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.



6.

- 96 GASQUET, J. (1921). Cézanne (Coloquios). París. "Quizá se deba tener la poesía en la cabeza, pero nunca, si no se quiere caer en la literatura, se debe tratar de introducir en el cuadro, por que ya entra sola". A propósito ver: HESS, W. (1973). Documentos para la comprensión del arte moderno, Ed. Nueva Visión, SAIC: Buenos Aires.
- 97 MOSZYNSKA, A. (1996). El arte abstracto. Trad. Hugo Mariani. Destino: Barcelona. PP. 11-12. Ver: SCHAPIRO, M. (1993) El arte moderno. Alianza: Madrid.
- 98 MOSZYNSKA, A. (1996). *Ibidem*. "Los artistas, obviamente, habían sido conscientes de esta anomalía en el pasado, pero habían superado la dificultad adhiriéndose a la convención de la visión monocular".



7.

La debilidad de las fórmulas convencionales de representar el concepto espacio-temporal que la modernidad venía desarrollando, se evidenciará en 1905 con los postulados de la Teoría de la relatividad especial de Albert Einstein que desarma el modelo newtoniano. La destrucción de la creencia de que las cantidades básicas de toda medida eran absolutas e invariables, hace que las nociones de espacio y tiempo pasen a depender de la posición relativa del observador respecto a lo observado<sup>99</sup>. Desde entonces, ser y estar se asumen en devenir y la problemática del arte no será tanto captar objetivamente esta situación, de por sí inaprehensible, como expresar emotivamente una "realidad que no podía existir".

99 No sería sino hasta 1945 cuando Merleau-Ponty estableciese en *Fenomenología de la percepción* la importancia de la consciencia del movimiento y del propio cuerpo en la determinación de la unidad del objeto dentro del espectáculo de la visión: "La experiencia del propio movimiento no sería, pues, más que una circunstancia psicológica de la percepción, y no contribuiría a determinar el sentido del objeto." MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Ibidem*.

