

Mademo

Cuaderno
del
SEMINARIO PÚBLICO

**LAS TRANSFORMACIONES
DEL ARTE CONTEMPORANEO**

Fundación Juan March

INDICE

SEMINARIO PÚBLICO

| | |
|---------------------------------------------------|----|
| LAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO | 11 |
|---------------------------------------------------|----|

I. Conferencias

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. METÁFORA Y RELATO DE LA CIUDAD HERIDA O EL ARTE DEL PRESENTE (seguido de diez tesis) | 17 |
| Antonio Fernández Alba | |
| 2. LO QUE LLAMAMOS ARTE EXISTIRÁ SI EXISTIMOS NOSOTROS O EL ARTE DEL FUTURO (seguido de diez tesis) | 39 |
| Rafael Argullol | |

II. Textos presentados

| | |
|------------------------------------------------------------------|----|
| 1. TRANSFORMACIONES EN TIEMPOS DE CRISIS | 61 |
| Valeriano Bozal | |
| 2. LAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO: EL CINE | 75 |
| Manuel Gutiérrez Aragón | |
| 3. TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO | 83 |
| Simón Marchán Fiz | |

| | |
|----------------------------------------------------------|----|
| III. Participación escrita del público (selección) | 93 |
|----------------------------------------------------------|----|

| | |
|-----------------------------------------------|----|
| IV. Contestación de los conferenciantes | 99 |
|-----------------------------------------------|----|

| | |
|------------------|-----|
| BIOGRAFÍAS | 105 |
|------------------|-----|

Un SEMINARIO PÚBLICO es un acto cultural en el que se combinan las conferencias y el seminario. Esta estructura mixta persigue varios objetivos. En primer lugar, avanzar un paso en la especialización y el rigor sin perder el punto de vista general y, por ello, por un lado, se organizan en colaboración con especialistas y, por otro, se desarrollan siempre en régimen abierto y con libre asistencia de público. Al mismo tiempo trata de añadir al individualismo y unilateralidad inherentes a las conferencias tradicionales –género cultural consagrado– un nuevo componente de colegialidad y participación, con el mismo grado de preparación previa y escrita que los seminarios científicos. Por último, dentro del panorama humanístico, propone un tema de discusión que interesa a expertos de disciplinas diversas, a fin de propiciar la reunión de éstos y el intercambio de conocimientos sobre asuntos culturales comunes.

El SEMINARIO PÚBLICO se compone de dos actos. En el primer día dos profesores pronuncian sendas conferencias sobre el mismo tema con perspectivas complementarias. Al término de las mismas los asistentes pueden llevarse copia de unas tesis, resumen de las conferencias, redactadas por sus autores. Las tesis-resumen permiten a quien lo desee participar por escrito en el seminario mediante el envío a la Fundación Juan March de comentarios y preguntas sobre el tema propuesto. Si los comentarios y preguntas son enviados antes del segundo acto, podrán ser planteados en el debate; en cualquier caso, podrán formar parte de estos Cuadernos.

El segundo acto consiste en la reunión de los dos conferenciantes con otros especialistas para debatir sobre el tema del seminario. Después de una breve presentación inicial, destinada a centrar el tema siguiendo la exposición del día anterior, éstos leen una ponencia a propósito de los textos de las conferencias, suscitándose los términos de la discusión que, a continuación, se abre entre todos ellos.

Estos Cuadernos reúnen el texto completo de las dos conferencias del primer día, las ponencias del segundo día, una selección de las preguntas o comentarios de los asistentes llegados a la Fundación y, en el apartado final, las respuestas que a unos y otros han preparado los conferenciantes.

SEMINARIO PÚBLICO

LAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Pocas épocas pueden compararse con esta en genialidad creativa, variedad de estilos artísticos, experiencias estéticas. El arte del siglo XX, al haber alcanzado una posición cimera en su historia, ha asumido un cierto clasicismo. Este clasicismo pertenece a la civilización que lo ha estatuido, la modernidad europea.

Ahora bien, las condiciones de esa civilización han experimentado unas transformaciones que afectan a sus propios fundamentos. La superación del eurocentrismo y la emergencia de culturas distintas con tradiciones paralelas; el pluralismo ontológico y vital que ha sustituido la identidad por la diferencia en las más diversas áreas (raza, género, etc); el desarrollo de la técnica y de las tecnologías, la dimensión espectacular de la potencia transformadora del hombre, que llega a la propia naturaleza humana (biogenética); la nueva sociedad digital y la razón cibernética; la globalización de la economía y las finanzas. Todos estos fenómenos, y otros que podrían añadirse, contribuyen a explicar la nueva faz de la civilización venidera, que subyace ya en nuestra vida cotidiana.

Cabe plantearse si una sociedad que alberga unos cambios como los descritos puede seguir produciendo el mismo arte, o arte asentado en los mismos fundamentos, o si, por el contrario, debemos esperar serias transformaciones en el arte contemporáneo. A fines del siglo XVII tuvo lugar en Francia e Inglaterra la famosa querrela de los antiguos y los modernos. Hoy deberíamos hablar quizá de la querrela entre los modernos y los postmodernos. La postmodernidad, en el reino de la filosofía y teoría de las ideas, proclama el fin de una gran época cultural y la aurora de otra. Los términos «moderno» y «postmoderno» han entrado en solar de las

artes y de su teoría, pero acaso no con el mismo significado. ¿Hay un arte postmoderno? ¿Hay un arte nuevo? ¿Es el arte postmoderno un arte nuevo?

El debate sobre la postmodernidad enlaza así con la cuestión sobre el arte del presente y el arte del futuro. Las transformaciones del arte ¿son una nueva forma que exhibe el arte moderno, el arte del presente, o, por el contrario, son signos de un arte distinto, un arte del futuro? Estas cuestiones han movido a la Fundación Juan March a promover unas conferencias, seguidas de reunión crítica, que aborden el tema de las transformaciones del arte contemporáneo. Las dos conferencias que se proponen tienen una clara simetría: la primera versa sobre el arte del presente desde la perspectiva de la ciudad y sobre las resistencias que la arquitectura opone a una volatilización de la función del arte; la segunda, sobre el arte después del arte, el arte del futuro después de la modernidad y las vanguardias. Con ello se aspira a abordar el tema propuesto en un horizonte suficientemente amplio y sugestivo.

I

Conferencias

El martes 15 de diciembre de 1998 se pronunciaron en el salón de actos de la Fundación Juan March dos conferencias sucesivas a cargo de Antonio Fernández Alba, catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid, y Rafael Argullol, catedrático de la Universidad Pompeu Fabra.

1

METÁFORA Y RELATO DE LA CIUDAD HERIDA
O EL ARTE DEL PRESENTE

Antonio Fernández Alba

I. Metáfora urbana

De aquellas viejas arquitecturas que mostraban la novedad de las nuevas formas en la exposición de 1932 en el MOMA de Nueva York, aún hoy en los finales del XX podemos reconocer los hallazgos que significaron las propuestas de las geometrías orgánicas después del agotamiento de la estética cartesiana de las vanguardias, también los postulados neoclásicos con afán racionalizador de los que durante tanto tiempo sirvió de estrategia al contextualismo, en los trazados de las ciudades históricas; de manera elocuente podemos encontrar la homogenización que sufrió la producción mercantil del espacio y su degradación progresiva y por supuesto todos los elencos espaciales tardomodernos que hoy contemplamos en el entorno de los proyectos de la arquitectura para con la ciudad moderna; todos ellos se pueden considerar como restos, ecos de una aventura, tan brillante como atractiva, con la que se iniciaba el siglo bajo los grandes epígrafes del progreso y la razón, binomio que hundía sus principios en el desarrollo de una productividad técnica al servicio de la razón instrumental y de la construcción de un lenguaje unificado sin clases y naciones como postulaba el International Style.

Escasos son pues los testimonios de optimismo, que aún nos quedan, al contemplar la ciudad, la ciudad moderna con la que se pretendía inaugurar el arco tensado del siglo que ahora concluye. De su grandeza imaginada, la racionalización global de la cultura, aún brillan «oasis oxidados» de sus períodos de esplendor, sendas estratificadas por las que discurren los territorios de locomoción, geografías de arqueología industrial que invadieron el valle y profanaron el lago, artefactos mineralizados de transparentes transfiguraciones se confabulan con las dunas de arcilla donde al modo de monolitos perforados de cuadrículas sin fin se cobijan los vagabundos del motor, soberanos de estos lugares de destierro. Rasca-cielos y conflictos sociales, a los que se suman una convulsa tecnología agresiva arropada por el eclecticismo de confusas formas y

acogido todo ello a esas construcciones de «geometrías inciertas» por las que discurren algunas de las ambiciones automatizadas del nómada telemático de nuestros días. ¿Serán estos escenarios fragmentos consolidados el corpus verdadero que encerraba el proyecto de las vanguardias históricas y que ahora se manifiestan elocuentes en la metrópoli convulsa de fin de siglo? o por el contrario ¿son acaso las incipientes praderas del edén digitalizado, preludio de los «archipiélagos verdes» en los que desembarcará la espacialidad urbana del siglo venidero?

Los nuevos postulados de la razón señalaban por aquellos principios de siglo los presupuestos del cambio, que se esperaba fuera acometido por el progreso específicamente tecnológico y así tiempo y cambio se consolidaron como una relación casi unívoca sobre la sociedad humana más allá de la dialéctica de dominación anunciada ya en algunos episodios de las primeras décadas del siglo. El tiempo pronto se apresuró a depurar y esclarecer los discursos de la promesa y, con cierta precisión, algunos de estos textos insinuaron los riesgos a los que podían conducir el proyecto global civilizatorio. Las vanguardias no supieron anotar con precisión los riesgos de estos efectos, y bien patente quedaron en las simpatías de la derecha europea por la custodia de los emergentes mitos nacionales y las dramáticas aventuras a las que condujeron la pureza étnica y formal como propuesta de un nuevo orden del universo. Se confiaba que el tiempo ofrecería para el espacio de la ciudad y las formas de vida en la misma una situación más gratificante, en la esperanza que la arquitectura podría proyectar sus espacios y construir sus lugares en los valores sustanciales de la utopía, aquel paradigma neoilustrado acariciado por los prolegómenos de la revolución industrial, que pretendía nada menos que garantizar bienestar generalizado por el diseño global de la vida en el nuevo paisaje del humanismo social de la época. Pronto en los arrabales de las ciudades industriales europeas florecieron los barrios obreros, las ciudades satélites, los suburbios habitación y con ellos las tensiones sociales preconizadas por el cambio; la peri-

fería, ese territorio de conquista y asentamiento de los nómadas industriales, legitimaba así en su atrofiada metamorfosis la nueva «geografía de la ciudad».

Junto a esta concepción de un tiempo no lineal, se superponía, como señalo, la noción del cambio, de manera que la ciudad se construiría ex novo, en dos estrictos parámetros, o si se prefiere, en una síntesis conceptual, alimentada por la utopía artística de la modernidad que, como se sabe, es por su propia naturaleza dilatada en el tiempo y en una espacialidad alegórica concebida para formalizar una ciudad donde pudieran crecer los nuevos valores del hombre mecanizado junto a las variables de la nueva ordenación del espacio: territorio, comunicaciones y velocidad: «el hombre expresionista solitario, fraternal, privado de todo vínculo con la comunidad de los hombres, entregado al explayarse sin límites de un Yo de dolor y sufrimiento» (Jean Clair, 1997). Fueron, pues, tiempos de cambio para los ámbitos de la ciudad en los que se pretendió edificar la nueva arquitectura en el contexto que sugería la utopía moderna de las vanguardias, dominio universal de la racionalidad técnica que controla la vida de los hombres y le imprime su sentido.

Las vanguardias en esta nueva sensibilidad técnica, estética y social adquirirían una categoría global, sus postulados aspiraban a configurar una nueva civilización, de aquí que los principios más esenciales para desarrollar el proyecto moderno de la arquitectura y su consecuente construcción de la ciudad, sufriera, como sus propios habitantes, desaliento y cierta desolación apenas concluidas las tres primeras décadas, cuando vieron crecer «los gigantes amarillos» y los tilos plantados en los albores del siglo moribundos se tornaron, sobre todo al tenerse que enfrentar los supuestos éticos de la vanguardia al determinismo que postulaba el principio económico de la razón instrumental; bien patente quedó una vez mediado el siglo, cuando aparecieron silencios de actitudes democráticas demasiado largos y complicidades activas con los postula-

dos de orden económico, de manera tal que el orden simbólico de las formas que levantaba la arquitectura se diluía en anodinos estereotipos de habitación, sustentados por un pragmático eclecticismo que acentuaba la ausencia de los valores vitales y objetivos en la cultura y con todo ello el consecuente empobrecimiento de la experiencia artística de la arquitectura.

Para reducir tan inmerecida prueba ya en las primeras décadas del siglo se acudió a una terapia mal administrada; mitigar el sentimiento o eliminarlo en las escuetas sombras de la función, incorporando ciertos apartados de la ciencia urbana como sucedáneo general a todos los males, al entender que la ciencia por su objetividad no podría ser tan dañina para construir los espacios habitables, al tiempo que podía eclipsar los «caducos estilos» de las épocas precedentes. Mientras tanto «revolución» y «vanguardia» se institucionalizaban en drásticas taxonomías del estado burocrático moderno, bien en totalitarismos ideológicos que se prorrogaban en largas secuencias o reducidas primaveras donde apenas florecía los idearios de la social democracia.

Desapercibido paso por aquellos tiempos los fundamentos absolutistas que encerraban las nuevas formas de dominio del estado protector y la ideología en la que se fundaban unas sociedades orientadas hacia la civilización del lucro. El espíritu deslumbrante que reflejaban las formas de la nueva arquitectura se iba enrareciendo ante la fascinación y complejidad visual que presentaban las conquistas plásticas de las vanguardias, atareadas en recuperar la inocencia de la mirada mediante aquel impulso de innovación y ruptura que animaba la modernidad. Un sentimiento utilitario se apropió pronto del manejo y manipulación de la arquitectura, así el espacio de la ciudad pronto comenzó a planificarse mediante estereotipos mercantiles que se ofrecían como un producto más a la incipiente mitología de las sociedades del consumo. La manera de interpretar el espacio desde la arquitectura quedó acotado en los perfiles de la función, tan singular invasión logró erosionar la

forma de tal modo que se llegó a acuñar aquel aserto según el cual, al margen de la función, la forma no tiene razón de existir; desde entonces el espacio de la arquitectura se inscribe en una decidida funcionalidad objetiva, pero carente de una dimensión interior que le impide reconocerse.

Los cantos de las nuevas formas funcionales alejaban el cometido conservador de la forma histórica y los nuevos mitos funcionalistas se perfilaban alrededor de aquel grupo de maestros constructores del Movimiento Moderno en Arquitectura cuya ideología se preciaba de ser más racional que espontánea. Por entonces se comenzaba a percibir en los incipientes espacios de la ciudad moderna que al «hombre sin atributos», que Musil tan bien lo había descrito, le resultaba difícil subsistir rodeado por tantos tubos de ensayo y deambular como contemplador solitario por aquella arquitectura de «baladas funcionales». El radicalismo intransigente que la vanguardia propugnaba en torno a la razón funcionalista llegó a destruir en parte el principio de coherencia que el Renacimiento había logrado consagrar entre la materia con la que se construye el espacio, la técnica que hace posible su edificación y la función a la que se destina el objeto construido. Poco a poco la arquitectura de la ciudad se reducía a distribuir una serie de aleatorios edificios construidos en la periferia urbana, barrios de alojamiento, centros fabriles, parques industriales, redes de comunicación, recintos de aparcamiento, un paisaje desolador en un aparente orden racional y mecanizado, donde sus ámbitos de espacialidad urbana hacían explícito que habitar aquellos lugares era tanto como aceptar el hecho de una convivencia perdida. La dimensión sublime del «bello objeto arquitectónico», diseñado para la ciudad herramienta de la primera mitad del siglo, encerraba pese a su intrínseca belleza un cierto grado de perversión; las vanguardias tenían necesidad de crear mitos de Transgresión para construir la nueva época que borraría los tiempos de la historia, abolir su memoria pues el «Nuevo Espíritu» legitimaba una nueva dimensión espacio temporal, que terminaría por suprimir los espacios consolidados de la

ciudad en beneficio de aquella tautología de la emblemática función. La ciudad histórica, ciudad de la memoria, la ciudad arcaica de la ruina, se desmoronaba como lugar de referencia moral, el «aura urbana» desaparecía sin otra alternativa que la emblemática funcional donde poder acoger las nuevas formas de vida; de este modo el arquitecto ante el vacío sin referencias estilísticas que ofrecía la abstracción del nuevo espacio y sin control tanto en la teoría como en la práctica del planeamiento urbano heredaba una manifiesta orfandad imaginaria. No obstante la dura secuencia de tan precisas ecuaciones mecánicas permitía abrir otras orientaciones donde mitigar estos lenguajes de ruptura y escueta referencia funcional, entre ellas el acontecer plástico y poético.

El arte, ante este conflicto de desarrollo económico y tecnológico y la ausencia de valores vitales objetivos en la cultura, asumió la responsabilidad de hacer aflorar al mundo las ideas propias de su tiempo, ideas que configuraron en ciertos aspectos la modernidad solidaria de una nueva ética. Iluminadores discursos afloraron en el mundo interior del artista: surrealismo, abstracción, cubismo, universos plásticos que recordaban con insistencia la relación con el mundo de los sentimientos frente al discurso del experto que con frecuencia olvida el lenguaje de sublimidad. Los mensajes del trabajo del artista reunían un conjunto heterogéneo de expresiones pero también una gramática para construir los nuevos discursos del espacio social de la época, pese a que el artista no tuviera un conocimiento preciso de la accidentada geografía del acontecer social. Aquellos artistas de la mirada interior desparramaron su gesto creador entre los ecos de un imaginario futuro y las figuraciones de un pretérito ya consumado. El artista militante de la vanguardia mostraba a través de sus obras los entornos de la utopía al mismo tiempo que enunciaba el drama de la enajenación moderna.

Emancipación, utopía y transgresión distinguía el proceder de los pioneros pero también una elocuente posición de duelo que el

hombre percibe en la ciudad indigente de sentido. La ciudad desde los diseños de sus visiones planimétricas y axonométricas hacía patente la ausencia de sus moradores y la contaminación que en ella depositaban los artefactos industriales, situando al espectador en estos grabados idealizados en los límites del firmamento, como un ángel necesario que contemplará las ruinas de la ciudad arcaica junto a su abstracta escenografía como si se tratara de un laberinto en permanente explosión devastadora.

La ideología del «estilo internacional» concebía el origen y el crecimiento de la ciudad desde unas perspectivas, como ya he señalado, emancipatorias y sobre todo utópicas y transgresoras, el desarrollo de la nueva ciudad debería estar ordenado como una planificación totalitaria, un martillo neumático guiado por el «ojo cartesiano» para abolir calles y plazas, segmentar la ciudad en campamentos adecuados donde alojar la nueva gleba de la anhelada sociedad industrial. Una concepción diseñada bajo la dictadura del «ángulo recto» donde se pudiera reducir y administrar las emociones y trazar los valores de la vida. Aproximadamente este era el ideario de los pioneros que aspiraban desde los estrictos códigos de la vanguardia a la idea de un arte total, absoluto, desde la silla a la ciudad, actitud que reflejaba en ciertos aspectos de la estética romántica del s. XIX, según la cual se estimaba que construyendo edificios de buena factura arquitectónica, la ciudad llegaría a ser bella y ordenada, como pretendían algunos de los diseños de los primeros maestros, constructores ahora y de los epígonos defensores de un idealismo del espacio absoluto, administradores del control burocrático de los símbolos y de la gestión académica de la arquitectura de la ciudad.

Las vanguardias con respecto a la construcción y proyecto de la nueva ciudad no tuvo una operatividad crítica tan radical como lo fue en los territorios del arte. Sus croquis registraban con sutileza idealizada los sueños blancos y grises de una razón que postulaba destruir las adherencias eclécticas, los signos conservadores,

los amuletos estilísticos que el transcurrir de la historia habían sedimentado sobre la ciudad, en definitiva arrasar toda diferencia para hacer patente la fuerza innovadora de un presente sin recuerdos, e instaurar la arquitectura sublime de acero, hormigón y cristal. La arquitectura de la ciudad industrial requería la ruptura con un pasado decadente pero también una reformulación de valores a los orígenes clásicos y sobre todo renacentistas, precisaban de unos códigos compositivos tan rigurosos como el de los tratados clásicos pero debería venir acotada por las prioridades del «Nuevo Espíritu», con los materiales propios de la revolución industrial, invadiendo la apacible traza burguesa de la ciudad precedente, todas las batallas por tanto tendían hacia la conquista de la vieja ciudad. Su botín, la negación de la memoria histórica y la reducción de los signos sensibles de su iconografía; su estrategia, poder formalizar los agresivos itinerarios por los que tendría que discurrir el autómatas digital o del navegante telemático del fin de siglo, ambiguo personaje en el que se había transformado el ciudadano de los viejos burgos.

La utopía moderna, en la ensoñación de las vanguardias, entendía la ciudad como una forma perfecta y no muy lejos de la teoría cartesiana del conocimiento, sin memoria y sin espacio para los lugares de la naturaleza interior del hombre, perfecta y casi definitiva. El «lucro azaroso» y la «voluntad de progreso» se encargaron de reproducir su menesterosa morfología actual, donde quedan elocuentes la privación sensorial que parece caer como una maldición sobre la mayoría de los edificios modernos; el embotamiento, la monotonía y la esterilidad táctil que aflige el entorno urbano (R. Sennet, *Carne y piedra*, pg.18)

El proyecto de la arquitectura destinado a la ciudad de los «menhires sublimes», de las ciudades jardín, de los suburbios dormitorio, de las new-towns, llegó a los perfiles próximos de la máquina, diseñando sus edificios como objetos autosuficientes dentro de los principios que rigen la segunda naturaleza técnica.

Pero los edificios, que obedecen a las leyes del cambio de la función, apenas pudieron aceptar la función del ser que los requería; algunos permanecen, aquellos que soportaron la selección natural de lo bello.

El «Nuevo Espíritu» de la utopía moderna, sedimentada en los postulados críticos de las vanguardias, postuló un proyecto para la ciudad del siglo XX, que intentaba transformar los lugares heredados de la historia en espacios de una nueva condición moral, pero teniendo que aceptar que fueran lugares reductivos en sus formas expresivas, espacios amputados de recuerdos, la ciudad entendida no como sedimento de la cultura del sentido y del sentimiento estético, sino cautiva y prisionera de la idea de la razón instrumental que pronto se transformaría en racionalidad productiva. Este proyecto de ciudad inauguró, eso sí, la negación del vacío, la necesaria tridimensionalidad del espacio, y sobre todo una nueva dimensión del tiempo que pronto formalizó sus espacios en utopía negativa, en recintos de animación y simulación en lugar sin residencia apacible para la habitación del hombre. La ciudad moderna mitificó la máquina, deificándola como abstracta mediación para habitar y comunicarse; a decir verdad nunca sabremos a que se llamó la ciudad moderna.

II. El relato metropolitano

Permítanme para terminar que mis últimas reflexiones las transforme en un imaginario relato de partida. Más allá de una actitud nostálgica, como quizás puedan considerarse las anotaciones anteriores, y sí como un apunte conceptual desde una posición crítica en torno a estas referencias genéricas de las transformaciones de la arquitectura de la ciudad en el entorno de la postvanguardia.

Contemplaba hace algún tiempo, como he señalado en ocasión reciente, el cuadro del pintor Andrea Mantegna cuyo título tan

sugerente como melancólico me acercaba a una cierta aproximación a la arquitectura que se construye en la ciudad en estos finales de siglo. Su título es: «Agonía en el jardín». Su contemplación, en una primera mirada más allá de la narración descriptiva del cuadro, me ofrecía en la percepción del lienzo una visión desacralizada del tiempo, tal vez como consecuencia de la llegada de un incipiente precapitalismo a la ciudad que introducía cambios elocuentes en la producción del espacio urbano. En esa ciudad que Mantegna describe de torres, artefactos, murallas y sillares de piedra, parece señalar, con la precisión del artista del renacimiento, que ya no es posible aceptar lo estable del espacio como algo que no cambie, como acontecer inmutable en el transcurrir del tiempo en la ciudad. La estabilidad pétreo que se hace elocuente en la descripción de sus recintos amurallados parece en apariencia artificial y este grado de artificialidad de los diferentes conjuntos arquitectónicos se instala en la ciudad imaginada por Mantegna, como un acontecimiento, como la inauguración de unos nuevos recintos más allá de las murallas que pudieran dar posada al hombre que llegaba del exilio rural. Una nueva cultura parece señalar la nitidez que evocan sus espacios, la cultura de la soledad urbana, cabe intuir, como si el pintor quisiera reseñar que el vacío de estos lugares fuera el de una respuesta renovadora ante el fracaso de la ciudad real, construida como recinto menesteroso y sobre todo agobiante de las viejas tipologías del esquema medieval.

El cuadro de Mantegna, en mi recorrido perceptivo, propone, creo yo, la necesidad de descubrir un nuevo espacio imaginario que haga habitables los espacios de la memoria histórica y donde sus habitantes puedan seguir construyendo la fábula de su hegemonía biográfica en los recintos de una nueva espacialidad abstracta, a la que siempre debe estar dispuesta a construir el proyecto de la arquitectura.

Las crónicas que narran el acontecer del hombre en la ciudad del siglo que concluye, me parece a mí que entablaron hace ya casi

más de cien años una aventura también imaginaria, en busca del espacio perdido y con los deseos de poder formalizar los lugares de una residencia apacible para los nuevos exiliados de la revolución industrial. Para lograr el acontecer de semejante aventura se acudió, sólo en parte, a la expresión formal, a los códigos estéticos que podrían ofrecer algunas de las imágenes del arquitecto o del esteta en permanente espera. Su recorrido por el «tiempo desacralizado» en el que la ciudad moderna se ha desarrollado durante el siglo XX, en el principio fue acogido, como ya he señalado, por un apasionado vitalismo de actitudes críticas hacia las memorias de la historia junto a ensoñadores valores éticos para hacer realidad los espacios de la nueva condición social. Su finalidad aspiraba a implantar los nuevos escenarios industriales y recuperar el paisaje ampliamente deteriorado de una naturaleza abatida y a reconstruir este paisaje fragmentado por algunos infortunios de lo que significó la producción de la ciudad y lo urbano hasta muy avanzado el siglo, es cierto que desde los supuestos ideológicos de la vanguardia, con los afanes de proyectar unos espacios habitables y poder entender el territorio de lo urbano como un lugar para la vida y no sólo como un objeto de contemplación trascendente, que tal era la mirada en los tiempos sacralizados en las ciudades de la memoria. No obstante, el relato del proyecto moderno sobre la ciudad de nuestra época nos hace patente la tendencia a entender que sus diseños, proyectos y construcciones han sido primordialmente favorecidos en sus primeros tiempos por el desgarramiento de lo funcional, después por la autonomía de lo estético, y que estos mismos factores se han transformado en procesos disolventes sobre la propia ciudad, promovidos en parte por la cultura de la modernidad tan bien asumida por los movimientos experimentales del capital en la construcción de la ciudad del siglo XX.

El proyecto para erigir la nueva ciudad que postulaba el técnico y el experto, en simbiosis con los lenguajes del paradigma tradicional de la planificación, apenas percibieron el empobrecimiento moral y estético del espacio urbano que seguiría a la reproducción

mecánica de los objetos; su escasa sensibilidad y atención crítica avanzado el siglo pronto transformó en beneficio mercantil los presupuestos de belleza y racionalidad que la espacialidad abstracta de las vanguardias llevaba implícito en las arquitecturas transgresoras de los principios de siglo. Este empobrecimiento ambiental progresivo ha llegado a confinar la cultura de lo urbano a los extremos del conformismo y el miedo, del consumo como ideología y el espectáculo como expresión válida en la formalización de los lugares habitables. Sin duda la ciudad en la fase del capitalismo global, fase ultracapitalista en la que nos encontramos, genera sus propios modelos «modelos automórficos» alejados del control político, social o cultural, el control de la metrópoli ligado únicamente a la lógica de su producción, a la hegemonía económico-financiera, de tal manera que el proyecto de la ciudad está dirigido por los movimientos lúdicos del capital. La sociedad capitalista es una sociedad en los bordes del abismo porque no conoce el principio de autolimitarse, saber lo que no debe desear. El imaginario de nuestra época, ya lo sabemos, reclama un ordenador en cada rincón de nuestra existencia, es el decir de Castoriadis, la expresión ilimitada, la acumulación reiterativa, del aeropuerto al hiper, al parque temático, Disneylandia o Las Vegas.

Desacralizado el tiempo y transformado más tarde el espacio en un producto simbólico mercantil, la ciudad del arte del presente y su arquitectura se construye en recintos próximos al dolor, o a un reduccionismo cultural que enaltece la pérdida de los sentidos, donde cada reducto urbano reclama el diseño de su propio decorado espacial intercambiando en la definición del proyecto arquitectónico materiales de alto coste, analogías formales, yuxtaposiciones geométricas, todo ese relato formal que aparece bajo la cosmética de lo superfluo en los contenedores híbridos de la cultura del simulacro, en los espacios neutros e indiferenciados del poder político. En su conjunto el proyecto de la ciudad se transforma en unos asentamientos de escenarios posturbanos, en un colosal monumento dedicado al «triunfo de la cultura mediática», en

cuya plataforma las redes de su ordenación energética acoge toda suerte de planificaciones indiscriminadas, producto sin duda de las tensiones que se suscitan entre un nuevo orden económico con el viejo orden político y que fácilmente pueden apreciarse en los escenarios que contemplamos y vivimos, desde la «apología del ruido» al «tedio voluptuoso» de los desarrollos metropolitanos.

La producción del espacio de la ciudad y su dispersión en la ocupación del territorio se presenta como la imagen de un paisaje desolado después que hubieran concluido los festivales de la voracidad capitalista. ¿Acaso no estamos ya en los finales del proyecto urbano renacentista?, ¿cómo regular los controles de la producción urbana para adaptarse a los movimientos teóricos del capital que requiere rentas rápidas e imprevisibles?, ¿de qué manera hacer posible la construcción tecno-científica de la ciudad y los espacios para las nuevas experiencias socio-culturales?, ¿cómo equilibrar las tensiones entre la cultura de los no-lugares, los espacios de la sobremodernidad y el nuevo concepto de morada?

Desde entonces, mediado el siglo, la ciudad que nos acompaña está teñida de una temporalidad indigente de sentido, representándonos espacios de una memoria simulada; por eso, la secuencia de sus lugares, que se construyen en una inestable posición de drama y duelo ambiental, anunciando, eso sí, a los más precavidos estetas de la espera la imposibilidad de un estatuto mesiánico para el proyecto del arquitecto que le permita regular el control estético de los cambios y seguir siendo el creador irremplazable de la arquitectura en la ciudad.

Y así, pienso que la ciudad de la memoria zaherida por las duras batallas de la vanguardia terminaría siendo el escudo protector de nuestro espíritu, porque la ciudad industrial ya consumada había colonizado nuestro cuerpo y robotizado nuestras almas, el espacio de la arquitectura de la ciudad, mitigadas las categorías funcionales, difuminados los ejercicios contextualistas, sólo desea

el desarrollo de unas imágenes restrictivamente ligadas a una escenografía lingüística que se cobijan bajo la estética de lo formalmente correcto. La espacialidad abstracta y temporalidad laica, en la que se inscribe su contemporaneidad, sólo parece interesarle los efectos digitales de sus gramáticas mediáticas y los devaneos melancólicos de sus arquitectos y estetas epigónicos, «la presencia de lo que todo es ausencia» y «lo sólido, en expresión del filósofo, que se desvanece en el aire».

Leída la arquitectura sólo como unos ejercicios de estilo, se traduce en un documento incapaz de generar pensamiento y recuperar la memoria de la estructura de la historia, inasequible al estatuto constructivo de la nueva metrópoli, carente el proyecto de lo urbano de un control crítico, la arquitectura de la ciudad en tales condiciones se aleja del discurso primario de la función y el espacio sin recuerdo y sin sentido, sólo es depositario de la «orfandad imaginaria» donde los lugares de la arquitectura apenas florecen.

La conciencia romántica, que anima el proyecto del último arquitecto en relación con la ciudad, responde básicamente a la concepción tecnocéntrica de la cultura fin de siglo, al mecanismo subliminar de esta subjetividad escindida del hombre de nuestra época que no alcanza a integrar el culto al poder tecnológico y su arcaico y melancólico afán monumentalizador. Digitalizada la memoria el diseñador contemporáneo divaga, un tanto turbado por los postulados y demandas de la razón instrumental, turbado por las turbulencias del vacío espacial que se funde con la fatiga de lo infinitamente reproducible.

Compartimos unos tiempos y habitamos unos lugares en la ciudad posturbana muy alejados de los dictados emancipadores de la vanguardia, unos espacios donde el trabajo que realizamos ya no es constitutivo de la personalidad del individuo, donde los desequilibrios son la regla y el equilibrio la excepción, donde las acciones de la ética no pueden manifestarse sino es ante la presencia

de la violencia, mientras la técnica no cesa de crecer y diferenciarse en tramos y redes que invaden los espacios metropolitanos y nublan el espacio vital en el que se manifiesta la condición posturbana.

Diseñador de lo efímero, confuso ante su propia retórica espacial, el último arquitecto abandonó los ejercicios de la ironía que le proporcionaba los despojos del postmodernismo, «esa añeja, en palabras de Habermas, tradición contrailustrada», para enlazar con la ruina embalsamada de las proezas antigravitatoria con los que se presenta el de-constructivismo, esa modernidad abatida ante nuestra memoria más próxima. Productor satisfecho de los símbolos que mixtifican las falsas promesas de una ética globalizada, el proyecto que se planifica bajo los supuestos de la nueva condición metropolitana, prefiere arrojarse con el manto de las geometrías oblicuas que le permita al arquitecto perfilar mejor su delirio arquitectónico o bien cultivar flores exóticas en los parques temáticos de la cultura administrada del consumo, así lo hacen elocuentes los nuevos escenarios posturbanos de las metrópolis asiáticas o las intervenciones urbanas que suturan las ruinas del muro de Berlín con aleatorios y solitarios objetos arquitectónicos. Reducidos sectores del pensamiento crítico se interrogan ¿cómo escapar a la barbarie de una civilización ciega?

Preocupados hasta la obsesión por la epidermis de la superficie y la imagen corpórea del edificio, los arquitectos y planificadores, ocupados en la policromía del fragmento hasta límites de la estética de lo patológico, no saben como enfrentarse a este proceso de manipulación perversa y generalizada del territorio y a la homogeneización esquizoide con la que se levantan sin rubor los lugares del espacio metropolitano, como Dédalo atrapado en los muros del laberinto; el diseñador de la metrópoli sólo parece redimirse en los lazos de la autopista sin fin. Las formas del proyecto de la arquitectura y su correlato planificador se diluyen en la transfiguración de la noche posturbana, o en el retorno a la ciudad como cataliza-

dor de la utopía, estrategia adecuada que permite al capital llevar tan lejos y de manera tan enajenada este diseño de dominio que caracteriza a la cultura del nuevo proyecto metropolitano de nuestros días.

En los arrabales de esta voluptuosidad romántica sobre la que descansa tantas evocaciones de la ciudad imaginada por la vanguardia, aún se puede contemplar los tallos y ramas de estas bellezas periclitadas, pero nuestro tiempo necesita edificar su propia biografía sin cantos apocalípticos, ni retóricas finiseculares. Junto a los valores éticos y transgresores de la modernidad de la vanguardia, se hace imprescindible la presencia en la nueva metrópoli de un modelo que permita pactar la permanencia de una forma espacial al tiempo que poder incorporar los acelerados cambios de la materia, energía y comunicación. La forma como estructura, síntesis superadora del viejo aforismo de la vanguardia, de la forma como emblema de la función, para tal contenido creo que no podrán estar ausentes el filósofo, el político y el poeta, o, si prefieren, el saber razonado de la luz del conocimiento, la lógica del poder político, que purifique el aire de la acción pragmática, y la palabra que funda los lugares de la belleza, valores solidarios con el origen de la ciudad. Verdad, justicia y belleza junto a la terna del canon metropolitano de materia, energía y comunicación, imprescindible hoy para que el hombre contemporáneo pueda convivir en espacios de conocimiento y proyectar lugares de armonía.

Lástima que aún persistan tantos estetas de la espera, filósofos y políticos de la confusión, empeñados en ese retorno doloroso y obsesivo al «jardín de la modernidad», que ya fue pasto hace tiempo del fuego de la vida y de la secreta agonía del tiempo.

* * *

Diez tesis

I. El factor tiempo resulta un parámetro fundamental para el entendimiento de la crisis que sufre el espacio moderno de la arquitectura en occidente. La necesidad de brevedad temporal que imprime la sociedad postindustrial al acelerar los tiempos del consumo en mercancías, reclama cambios de imagen. La fugacidad en el diseño de los objetos viene marcada por la aceleración de tiempos, circunstancias que imprime un carácter de obsolescencia prematura al objeto al edificio y al espacio de la ciudad, de tal manera que apenas tocados o usados dejan de tener vigencia; sin duda esta nueva dimensión del tiempo alcanza no sólo al espacio de la arquitectura y su cualidad ambiental sino a la formalización del territorio y a la propia estructura y sustancia de la condición urbana.

II. Las formalizaciones de la ciudad que propone el «epigonismo» más radical, responden tanto por lo que se refiere a sus materiales como a sus formas arquitectónicas a una temporalidad muy concreta, que vienen ligadas a la familia de artefactos del «orden consumista» y en estrecha relación con los restantes «repertorios simbólicos» que la acompañan: moda, música, literatura, diseño de mobiliario y objetos en general. Su expresión formal viene mediatizada por una connotación semántica ligada a los códigos publicitarios del mercado que necesitan lugares de representación en el espacio urbano.

III. La arquitectura de la metrópoli se abre a una nueva dimensión espacio temporal, al *espacio-tiempo tecnológico*. La escenografía para los nuevos ritos del «nómada telemático» de nuestras sociedades avanzadas no requiere de soportes rígidos y de una larga durabilidad. La cronología de lo que sucede se inscribe en tiempos que se manifiestan instantáneamente, de tal manera que el *tiempo* se transforma en *superficie*, «gracias al tubo catódico, al material imperceptible, las dimensiones del espacio quedan ligadas a la «vitesse» de su transmisión». Los *inmateriales* se transforman

en los elementos arquitectónicos espaciales que configuran el monumento de nuestra época.

IV. No hay duda que la arquitectura del *postmodernismo*, *neo-moderno* o la nueva abstracción se presentan como términos indecisos y de nomenclatura ambigua. El ejercicio que realizan estos arquitectos postmodernos refleja con nitidez el cambio provocado por este penúltimo episodio de la revolución industrial acelerada; por eso, el proyecto que reflejan los dibujos de estas arquitecturas, puede ser alterado en su imagen mediante toda suerte de yuxtaposiciones, analogías, contrastes, adulteraciones formales y distorsiones espaciales, porque todo es intercambiable en la nueva realidad *espacio-temporal* de la telemática, materiales, texturas y formas aleatorias.

V. La arquitectura que postulaba la modernidad aspiraba a configurar un método que permitiera regular una norma para planificar la ciudad desde los códigos de unas *formas absolutas*. El conjunto de epifenómenos plásticos que han sucedido en torno a estas arquitecturas fin de siglo, resulta de la constatación explícita de que este método para desarrollar la ciudad se transforma en un proceso de dominación formal, y sus espacios y recintos públicos se transforman en verdaderas construcciones de lo *pintoresco*, ingrediente formal que ha legitimado el *Kitsch* y los diferentes signos e imágenes que recoge la última arquitectura en la única finalidad de difuminar la realidad; tiene razón Baudrillard al evidenciar que la más elevada función del signo en el mundo de hoy es hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo su desaparición.

VI. La arquitectura en un principio nunca se llegó a entender como un arte de representación, a diferencia de otras artes, tal vez por eso la demanda de representación gráfica por la que discurre hoy el proyecto arquitectónico, señale con manifiesta evidencia la dificultad de pensar en arquitectura, ligada siempre a los itinerarios del *laberinto* y también a *expresarse* por medio de la materia, pro-

ceder emparentado, como sabe, con la estirpe de los semitas, empeñados en seguir la aventura de alcanzar el «conocer» una vez concluidas las obras de la *torre de Babel*, más que construir el espacio de la arquitectura que hoy se dibuja.

VII. Una de las características de la sensibilidad moderna, iniciada de manera elocuente en las vanguardias, ha sido el «culto al objeto y la manifiesta tendencia a la abstracción». Gran parte de los edificios más celebrados de la arquitectura moderna fueron y son beatificados por la liturgia que consagraba el objeto en sí mismo, aislando cuando no marginando la propia función del edificio y consecuentemente su especialidad.

VIII. La ciudad moderna ha sufrido con la implantación y celebración de tales objetos, el desarraigo que lleva implícito la exclusión del concepto lugar a favor de las cuestiones generales de la significación, a veces trivial, cuando no resuelto por códigos formales de repetición.

IX. Las formas que se aprecian en las últimas arquitecturas que construyen los modelos mal catalogados como neo-liberales de las sociedades democráticas, se han visto invadidas por unos códigos de producción imaginaria que permite augurar, de seguir su acelerado desarrollo, el deterioro simbólico del espacio más degradado que los modelos homogeneizados de la producción mercantil de la ciudad. Los tiempos de reflexión alrededor del proyecto de la arquitectura han sido eliminados por una auténtica metamorfosis de la reproducción.

X. Si el proyecto de ciudad de las vanguardias nacía como metáfora poética que construiría la razón instrumental de la técnica, la metrópoli fin de siglo se presenta como una geografía desconocida por la que sólo se pueden trazar itinerarios inmateriales, una planificación en el espacio que se construye en el relato de las redes de energía.

Compartimos unos tiempos y habitamos unos lugares en la ciudad posturbana muy alejados de los dictados emancipadores de la vanguardia, unos espacios donde el trabajo que realizamos ya no es constitutivo de la personalidad, donde los desequilibrios son la regla y el equilibrio la excepción, donde las acciones de la ética no pueden manifestarse sino es ante la presencia de la violencia, mientras la técnica no cesa de crecer y diferenciarse en tramos y redes que invaden los espacios metropolitanos y cada día con mejor intensidad nublan lo local y lo mundial del espacio vital en la que se manifiesta la condición posturbana.

2

LO QUE LLAMAMOS ARTE EXISTIRÁ SI EXISTIMOS NOSOTROS
O EL ARTE DEL FUTURO

Rafael Argullol

En primer lugar quiero agradecer, como ha hecho mi compañero, a la Fundación Juan March y a su Director, José Luis Yuste, su invitación para participar en este Seminario Público, y en segundo lugar también mostrar mi satisfacción por poder intervenir en un tema que para mí es muy interesante, muy grato, pero debo reconocer que también muy difícil. Ya previamente había comentado con algunos amigos que se trataba de una audacia casi temeraria intentar hablar del arte del futuro, pero después de escuchar la magnífica conferencia de Antonio debo decir que esa audacia se convierte en casi imposible, porque tu conferencia, Antonio, que me ha parecido magnífica, ha estado teñida, pienso yo, de una oscuridad respecto al balance de nuestros días que me parece muy lúcida, y que desde luego hay que tener en cuenta, previamente a cualquier consideración. En ese sentido debo indicar públicamente que yo he aceptado estrictamente las reglas del juego que me propuso la Fundación y desconocía absolutamente la conferencia de Antonio. Pero debo reconocer que en definitiva era un oyente de la conferencia de Antonio, como todos ustedes, quizá todavía más cerca, y no puedo dejar de pasar por alto que en esa conferencia hay elementos que no estaban previstos en la mía pero que quiero tener en cuenta.

A medida que te estaba escuchando, Antonio, intentaba hacer todo un paisaje mental, un paisaje de la imaginación a través de los elementos que tú ibas desgranando, un poco me resonaba el título de las esperanzas perdidas, de los grandes deseos frustrados y, a medida que dibujabas esa herida de la metrópolis, esa herida de la ciudad, evidentemente yo no podía dejar de evocar otras heridas decisivas que han marcado el destino de la modernidad y el destino de este siglo veinte, del cual ahora imagino haremos abundantes balances; en la medida que la ciudad, revocando esas grandes esperanzas reformadoras y revolucionarias albergadas en el movimiento moderno, se ha convertido en ese *container* que tu aludías, ese *container* monstruoso, masivo, de las megápolis, en la misma medida no podemos dejar de relacionarlo con alguno de los

otros grandes fracasos de la modernidad cultural y de la modernidad ideológica. Pienso claramente que se puede hablar de totalitarismo como una de las derivaciones ciertas de esa modernidad y de esas esperanzas frustradas. Está claro que a estas alturas el totalitarismo no sólo se ha dado en Auschwitz, no sólo se ha dado en el Gulag, no sólo se ha dado en las grandes desastres del siglo veinte, no sólo se ha dado en esa combinación muchas veces mefistofélica entre tecnología y representación, sino que el totalitarismo se ha dado, alojado íntimamente entre las propuestas más reformadoras, más revolucionarias y más progresistas que se hayan hecho en la segunda mitad del siglo XIX y a lo largo del siglo XX.

Cuando hablabas, y recordando los Gulags, citaste en un momento determinado a Le Corbusier, uno de los grandes apóstoles del movimiento moderno, yo no he podido dejar de recordar una exposición que vi hace dos años en Moscú y que me chocó extraordinariamente: una exposición de los grandes proyectos para construir la ciudad nueva para la sociedad nueva, para el hombre nuevo, que era el Moscú patrocinado por Stalin; y entre esos grandes proyectos había un proyecto de Le Corbusier que consistía, ni más ni menos, que en destruir prácticamente todo Moscú. Como se trataba de hacer una ciudad nueva, se proponía hacer una ciudad de planta nueva para el hombre nuevo, quizá con el elemento un tanto demoníaco (que no es ajeno a la modernidad) que el propio Le Corbusier se ofrecía para hacer esa nueva ciudad. En resumen, la impresión que he ido teniendo mientras te iba escuchando, ese análisis muy hermoso y muy lúcido que has hecho, era que evidentemente lo que llamamos cultura moderna, lo que llamamos modernidad ha estado teñido en tan alto grado de aquello que lo griegos llamaban *hybris*, es decir, de desmesura, que a menudo pierde todo autocontrol y se lanza, para utilizar un título de Joseph Roth, a una especie de fuga sin fin, para lo cual no hay, o parece ser que no hay ya marcha atrás. Por tanto es cierto que cuando hablamos de modernidad en 1998, debemos ya acostumbrarnos u a entender también tragedia.

Mi misión en esta conferencia es intentar calibrar qué elementos potenciales creativos, qué elementos positivos ha formulado también eso que llamamos modernidad desde el punto de vista estético y desde el punto de vista cultural; de manera que si no equilibra la tragedia anterior sí confirma el hecho de que nosotros hemos vivido, sin precedentes, una época prometeica y al mismo tiempo una época mefistofélica, una época teñida por el demonismo, con el cual las complicidades de algunos de nuestros maestros culturales a estas alturas están fuera de toda duda; pero no sólo las complicidades de los más directamente vinculados a los discursos ideológicos, sino las complicidades de todo tipo, a veces explícitas, a veces implícitas, a veces conscientes, a veces inconscientes, que se ha dado en lo que hemos venido a dominar movimiento moderno. Sin embargo, pienso que al mismo tiempo seríamos tremendamente injustos con la modernidad y con nosotros mismos si no fuéramos capaces de ver las energías liberadas, de la misma manera que seríamos injustos –pienso con nuestra época, el siglo XX–, si en el momento en que enunciamos nuestras grandes tragedias no fuéramos capaces en la actualidad de apreciar los elementos liberadores. Estaríamos plenamente habitando un horizonte de nihilismo que no sólo me parece inaceptable, sino que me parece falso. No creo que el mundo, aparentemente esperanzado, de los años 20, 30, fuera un mundo mejor del que nos encontramos ahora. Sencillamente una de las falacias del siglo XX es que se ha acostumbrado a hacer una lectura más fácil del mundo. Ese ha sido uno de los errores fundamentales desde el punto de vista analítico de la modernidad: tener una idea demasiado historicista, demasiado lineal, demasiado progresiva de lo que es la historia de la civilización y la historia de la humanidad. Pienso que este ha sido uno de los grandes errores y durante gran parte de la época de la esperanza, cuando la esperanza todavía no estaba tan explícitamente teñida de rojo, era una esperanza que era baldía, era una esperanza maniquea, era una esperanza falsa. Ciertamente era mucho más fácil leer el mundo dividido entre un capitalismo y un comunismo y entonces la bondad o la maldad se

ponía dependiendo del mirador; es cierto, pero yo creo que el mundo en el que vivimos en el actualidad, con todas sus penurias y todo su dramatismo, es un mundo más libre.

El mundo posterior a la caída del muro de Berlín y al fin de la bipolaridad es un mundo más libre. El mundo que ha aparecido con la caída del eurocentrismo o de los unicentrismos y el amanecer de un posible policentrismo de tipo cultural es un mundo más libre aunque sea también un mundo más complejo. Es cierto que nosotros tenemos ese balance sombrío pero también es cierto que algunas de las energías desencadenadas han podido ser si no anuladas, en cierto modo rectificadas. Estamos en un grado de conciencia más positivo y más creativo, por ejemplo respecto a las fuerzas destructivas que desarrolla la ciencia y la tecnología en la actualidad que a mediados del siglo XX, alrededor de Hiroshima. Esto es indudable y estamos en una posición más interesante para la auto-mesura que en plenos años 60 con la guerra fría. Es decir, que es cierto que nosotros debemos analizar de la manera más despiadada, más fría, más gélida lo que ha sido la evolución de la modernidad de la cultura moderna. Ahora, para ser justo, repito, con nosotros mismos y con nuestro propio legado debemos al mismo tiempo ser capaces de ver las energías liberadoras que han afectado al hombre, que han afectado a la capacidad de libertad del hombre y la capacidad de creatividad del hombre. No me considero, nunca me he considerado un optimista, tampoco me considero un pesimista profesional, creo que todos nosotros muchas veces dependemos de nuestro propio estado de ánimo, pero en el momento en que debemos intentar trazar un balance para intentar establecer un presagio, una hipótesis, un reto para el futuro, creo que es absolutamente imprescindible ser capaces también de captar las luces que hayan podido determinar un periodo.

Que la arquitectura es uno de los paradigmas más claros en el desarrollo de la modernidad, no hay duda; por otro lado, cuando hablamos de arte moderno y cuando hablamos de modernidad

estética nos referimos también de una manera muy destacada a la música, a la literatura, yo diría que de una manera muy privilegiada a la pintura. No porque la pintura elimine el protagonismo de las otras artes, sino porque ha tenido un dinamismo muy representativo del conjunto de las artes de la modernidad, del conjunto del arte moderno. No me voy a referir específicamente a la pintura pero la pintura será el hilo conductor al igual que la arquitectura ha sido el hilo conductor en la charla de Antonio. Sin embargo, a lo que sí me quisiera referir de una manera literal es a un concepto de arte. Evidentemente no se puede hablar de arte y menos del arte del futuro si uno no trata de establecer una mínima definición de aquello que considera arte aunque desde luego una definición exhaustiva ni es el momento ni el lugar de hacerlo.

Debo decir para entendernos, para que se comprenda en qué coordenadas voy a moverme que, desde mi punto de vista, hay fundamentalmente tres tipos de conocimiento para el hombre: el conocimiento que proporciona el hecho religioso, desde la interioridad del creyente, el conocimiento que proporciona la ciencia, y el conocimiento que proporciona lo que denominamos arte. En ese último ámbito incluyo elementos que han pertenecido históricamente a la filosofía. Podíamos decir que el arte se mueve en una relación muy estrecha con el enigma en el sentido etimológico del término enigma, de revelar y velar al mismo tiempo. El arte nos permite interrogarnos alrededor del enigma; en realidad las interrogaciones son pocas a diferencia de las de la ciencia, que son ilimitadas; las que denomino arte son pocas pero sustanciales y se van repitiendo a lo largo de los siglos y van adoptando distintas máscaras, distintos soportes técnicos a lo largo de las generaciones. Pero las interrogaciones son pocas y estrictas y se reiteran porque tiene que ver con el núcleo fundamental de la interrogación y del asombro del hombre ante el mundo y la existencia. Esto hace que evidentemente Heidegger o Wittgenstein no desmientan a Platón y hace que el gusto que podamos tener por un cuadro de Matisse no pueda desmentir ni anular ni sea superior al gusto que

podamos tener por un cuadro de Mantegna, porque el tipo de conocimiento que proporciona es difícil de verbalizar, es un conocimiento de índole distinto pero esencial y fundamental para entender el equilibrio del hombre en el mundo. Por tanto cuando hablo de arte, arte de la modernidad y cuando hablo del arte del futuro me refiero fundamentalmente a las formas, máscaras, espacios, ámbitos, traducciones, encarnaciones, como quiera llamársele, independientemente del soporte técnico que tiene ese interrogarse alrededor del enigma, ese conocimiento fundamental para establecer el equilibrio del hombre en el mundo.

En ese sentido el arte moderno, la modernidad estética, a mi modo de ver ha sido por un lado también un arte que se ha movido en el filo de la navaja, un arte que ha liberado una visión nueva de nuestras posibilidades de conocimiento. El arte moderno ha liberado un acercamiento a esa raíz del arte con una radicalidad sin precedentes; ha liberado la posibilidad de que nosotros podamos entender el arte no como pura percepción sino como conocimiento; y sin embargo una de las señas de identidad del arte moderno ha sido su sensación de fragilidad, su sensación de crisis permanente, su sensación de autocuestionamiento perpetuo. Hace más de un siglo, en 1876, en el libro *Humano, demasiado humano*, Nietzsche, en distintos aforismos de este libro excepcional, se refería ya a esa visión fragilísima del arte moderno, de la visión que él tenía de la modernidad estética evidentemente en una etapa muy anterior a la nuestra. Aforismos llamados «La agonía del arte», «Lo que queda del arte», «El ocaso del arte». «El ocaso del arte», con esa lucidez casi inhumana que le caracterizaba y que determinó su enorme influencia, antes que en los círculos filosóficos en los círculos artísticos de principios del siglo XX, dice: «tal vez nunca haya sido comprendido antes el arte con tanta profundidad y alma como en la época actual en que la imagen de la muerte parece cernirse en torno a él». Esta paradoja me parece una paradoja central en el desarrollo del arte moderno y en la hipótesis que intento contrastar desde aquí. Naturalmente no dejaba de hacerse eco de un filón cla-

ramente determinado a través del romanticismo y del idealismo, y que en cierto modo había hecho célebre Hegel en la cultura decimonónica con la superación del arte, o lo que se dió en llamar en una manera demasiado lapidaria, rotunda y equivocada «muerte del arte» porque Hegel nunca habló de la muerte del arte, pero sí de un arte que era superación del arte. ¿Qué podemos entender por un arte que era superación del arte?

En primer lugar un arte que se movía en una suerte de continua insatisfacción de sí mismo. Lo que en la época del idealismo, en la época del romanticismo, se llamó también ironía, ironía romántica, ironía moderna, que consistía en el desarrollo de un arte que en sus formulaciones manifestaba su propia insatisfacción, su propio descontento ante la estrechez de sus encarnaciones. En definitiva si se quiere, en términos de lo que ya insinuaba Kant en la *Crítica del juicio*, un arte –el occidental– de raíz clásica. Por tanto, lo que nosotros denominamos arte moderno parte del individualismo artístico que bien se encarga de indicar Baudelaire en sus escritos sobre la modernidad del siglo XIX, parte del subjetivismo estético que el viejo Kant en la *Crítica del juicio* sabe analizar también. Los románticos desarrollan también una tensión nunca resuelta ente libertad y orfandad, una libertad creativa, sin precedentes y al mismo tiempo una orfandad marcada por la ruptura de jerarquía y por la necesidad de convocar a nuevos dioses en el escenario. Es a partir de allí que podemos comprender, en cierto modo, la dinámica central de la modernidad estética. Esa marca alguna de las grandezas del arte moderno y marca también un estigma con el que está señalado desde el principio: es lo que en otros momentos yo he llamado la impronta utópico apocalíptica del arte moderno y que ha llegado a su máxima eclosión en el arte del siglo XX, es decir, necesita, como muy bien analizó Karl Kraus o Robert Musil, necesita vivir de la apocalipsis permanente, en la medida en que nosotros establecemos una continua relación de contrarios con la realidad, y en esa misma medida vivimos en la salvación. «Cielo o infierno no importa con tal de conquistar lo

nuevo»; en la medida en que lo nuevo significa no pura novedad, en el sentido gestual o modal, sino que lo nuevo significa algo de tipo esencial, tan esencial que implica incluso elementos teleológicos redentores, salvadores. Por eso esa impronta apocalíptica de ruptura va acompañada siempre por el movimiento polar que lo complementa, que es la afirmación de la utopía, no tanto de la utopía como forma cerrada, que es como se da en sus movimientos más peligrosos y más catastróficos, sino en una necesidad continua de perspectiva utópica, en la medida en que un arte que se va construyendo con esa dinámica deja de tener ese horizonte de deseo, ese horizonte de variación del topos, de topos todavía no vivido, de u-topos, sin eso el arte moderno no puede respirar, no puede vivir.

Por tanto esa impronta utópica apocalíptica lo marca desde el principio, y desde el principio está instigado por una necesidad de invadir el conjunto de los horizontes humanos: obra de arte total, el proyecto romántico y moderno, la obra de arte total, arte del XIX, se reproduce en el XX (por ejemplo en el movimiento arquitectónico), es la respuesta más acabada a ese desafío de que el arte sea el portador de la renovación civilizatoria, de que el arte sea el dios que ha de venir y que puede transformar el horizonte de la humanidad. También aparece evidentemente la tentación del nihilismo o la instalación del nihilismo o incluso un arte que, paradójicamente, viene a constituirse como representación de la nada. La ironía romántica, un arte excesivamente consciente de si mismo, un arte insatisfecho de si mismo, la ironía romántica llega en la ironía moderna al extremo de proponer como todos ustedes saben la autodisolución del arte desde el arte. Cuando en términos muy repetidos en la época, por ejemplo un Picasso, puede decir que el arte es un agujero en la nada o Duchamp puede escribir que el arte ha sido pensado hasta el fin y se disuelve en la nada; cuando esto se afirma con sus traducciones de praxis artística que todos conocemos, se está llevando al extremo de un arte que como necesidad propia de su vida, de su propia existencia, de su propio des-

pliegue, debe plantear esa especie de circulación sobre el abismo, esa especie de proposición de autodisolución.

Yo creo que este es un momento crucial, es un momento iluminativo, en el desarrollo del arte moderno, de la modernidad estética y desde el cual nosotros debemos trazar balances y al mismo tiempo intuir quizá presagios o perspectivas porque entre un arte cuya capacidad de salvar al hombre se basaba en el culto de lo nuevo y en el culto del instante, ese tiempo extático al que elude Benjamin, la consagración del instante de la que habla Octavio Paz, entre ese arte y el arte que se va decantando, en lo que ha podido llamarse poéticas del silencio, tenemos contemplado todo el espectro y desarrollo de lo que en términos muy generales acostumbramos a denominar arte moderno. El instante eterno de Kierkegaard llega un momento que roza con esa nada, con esa presencia de la nada, de la que habla Duchamp y de la que habla Picabia. El momento iluminativo, el momento crucial, yo creo que el momento liberador (y generalmente se ha leído en el sentido contrario), el momento liberador culminante del desarrollo de la modernidad estética, en el que va a cuestionarse la propia modernidad estética, es en el momento en el que el cuadro se pinta en blanco, la música está callada, el bailarín está inmóvil o se disuelve el texto en determinados autores, Joyce Beckett, etc. y ese para mí es el momento iluminativo, el momento crucial. A pesar de que aparentemente pueda parecer el momento más nihilista. Yo creo que desde esa iluminación deberíamos intentar observar el desarrollo del arte moderno, incluso en sus manifestaciones aparentemente más extemporáneas. ¿Qué viene a decirse en esa iluminación, en esa focalidad?

En primer lugar se nos habla del fin de un desarrollo cultural, que es la cultura estética de occidente. La cultura estética de occidente nacida remotamente de la raíz clásica y mucho más cercanamente de la raíz renacentista, basada precisamente en la mimesis, en la representación, en la descripción, en el fondo en la aceptación platónica de la diferencia irresoluble entre el ámbito de las

sensaciones y el ámbito de las ideas, esa etapa, ese periodo, ese gran periodo, ese gran desarrollo del mundo occidental ha llegado a su culminación y en cierto modo ha llegado a su disolución. Es el fin de la representación occidental de raíz clásico renacentista y la aceptación por primera vez explícita de algo que nos había horro-rizado, la aceptación del vacío; nuestra metafísica está basada en el ser, en la plenitud, sin embargo el ser y la plenitud muchas veces coincide con el vacío. A nosotros el vacío nos da terror, casi desde la antigüedad, un terror indiscutible, un *terror vacui*; y sin embargo en ese momento, el arte acepta la dimensión del vacío, algo insostenible desde el punto de vista de la representación clásico-renacentista. Por tanto ¿de que nos informan un Kandinsky, de que nos informa un Rothko? Nos informan precisamente de eso, no de la destrucción del arte occidental, no de la destrucción del arte de raíz clásico renacentista, sino de la apertura de ese arte o de eso que llamamos arte a otra dimensión, en la cual el antagonismo entre el mundo de las ideas y el mundo de las sensaciones, no se da por entendido, por hecho, ni se acepta como elemento central para la formulación de una determinada conciencia o de una determinada mente.

Evidentemente eso nos lleva a aceptar elementos que en nuestra tradición no estaban aceptados, sí por ejemplo en la tradición icónica bizantina y rusa. El hecho de que el arte no es exclusivamente la obra de arte, sino que el arte es el propio proceso de conocimiento que implica su ejecución. Gran parte de los equívocos que ha desarrollado el arte llamado conceptual y tantas otras formas como los montajes, *performance*, etc., se habrían reducido si se hubiera aceptado que como consecuencia de la dinámica misma del arte moderno se ensanchan los horizontes de lo que significa arte, se ensanchan, por así decirlo, las máscaras del arte, de manera que no sólo el arte mimético representativo, no sólo la obra acabada, no sólo la obra de arte es arte, sino el mismo proceso de ejecución. Una de las cosas que llaman la atención a un espectador cuando se enfrenta a los grandes iconos, por ejemplo,

rusos, es que evidentemente la relación del espectador con aquello que ve es totalmente distinto que en la tradición renacentista, en definitiva no se propone el icono conseguir los mismos objetivos que se trazaban en esa tradición de carácter fundamentalmente mimético y de carácter digamos dualista.

Aunque se haya hablado relativamente poco o escasísimamente de este aspecto, este me parece que puede ser el elemento liberador central del arte moderno. ¿Por qué? Porque a través de ese carácter implícito visionario, profético que yo otorgo al arte por su propia condición, ese arte moderno en cierto modo ha preparado a la conciencia moderna occidental a aceptar el nuevo escenario en el que efectivamente hemos entrado, en el que efectivamente estamos, un escenario distinto por completo de aquel que vio el nacimiento de la modernidad y aquel que vio todas las formulaciones teóricas que hablan de la modernidad. Por tanto el destino profético o visionario anticipatorio del arte moderno occidental implica la propia disolución del arte moderno occidental. Ahora la implica como disolución porque se acepta su realidad ya como tradición; por tanto estaríamos ante un hecho extraordinariamente importante, y es que entre las iluminaciones del arte moderno estaría una que afectaría a su propia dinámica y me remito a mis primeras palabras: lo que considero arte y lo que considero máscaras o encarnaciones del arte.

En su propio desarrollo el arte moderno ha anunciado la quiebra de los otros grandes mitos modernos: esa quiebra de lo que hemos hablado en las dos últimas décadas, de los relatos ideológicos modernos, mito de la emancipación, mito del progreso, etc., está anunciada ya desde el momento iluminativo al que antes me he referido, momento de inflexión, momento de culminación y en el fondo momento de preparación de otro escenario por parte del desarrollo del arte. Y es ahí donde entramos decisivamente en el mundo del presente, para el cual a mí ni me convence ni utilizo jamás la palabra “posmoderno” porque no creo en ello. Creo que

nos vemos en un desarrollo ulterior de la modernidad, aceptando la grandeza y la tragedia de la modernidad, y en un escenario completamente distinto a aquel que vio nacer a la modernidad, un escenario en el que sabemos perfectamente algunos de los elementos. Por un lado, no voy a insistir en ello, la globalización económica y política, el poder y la red universal de la comunicación y la técnica, los procesos crecientes de ósmosis cultural; y al mismo tiempo diríamos el doble juego entre el tópico de la aldea global que efectivamente se ha cumplido como tal, pero modificado por una figura simétrica y contradictoria con la aldea global que es lo que podríamos llamar la metrópolis tribal. En la misma medida que vivimos en un mundo dominado por corrientes uniformadoras indiscutibles, vivimos en un mundo, como he dicho al principio, mucho más diferente, mucho más diferenciador del que apreciábamos en el siglo XIX en la órbita del colonialismo o del que apreciábamos a mediados de este siglo en la órbita de la guerra fría; es decir la eclosión, aunque asimétrica e irregular, de policentros culturales. Creo que enriquece y da complejidad a la diferencia. Por tanto vivimos ante dos fuerzas contrapuestas de la misma manera que no sabemos si estamos ante una Edad Media o ante un Renacimiento: por un lado efectivamente la aldea global, con todos los tópicos que ya sabemos, pero por otro lado este movimiento ha generado el contrario, una diferenciación, una riqueza de matices sin precedentes, que nos ha abierto a una nueva lectura del mundo o está abriendo una nueva lectura del mundo que pasa por la crisis irreversible del eurocentrismo pero fundamentalmente pasa por desmentir otro de los grandes equívocos modernos: una suerte de darwinismo civilizatorio, según el cual la historia de la humanidad muy hegelianamente avanzaba una etapa tras otra, y cada etapa dejaba ya definitivamente arruinada a la anterior.

Eso no es así, hemos descubierto con sorpresa, pero yo creo que también con placer, que en definitiva muchas veces el futuro aparece disfrazado con la máscara del pasado, de repente nuestro mundo, nuestra conciencia ha aparecido orientada e iluminada

desde muchos otros referentes que aquellos que se consideraban ortodoxamente modernos y ortodoxamente vinculados al mundo de la razón y de la ilustración. Evidentemente la consideración de la diversidad religiosa implica todos los peligros que ya sabemos de tipo integrista, la diferencia implica los peligros del localismo y del nacionalismo; pero, sin embargo, sin ello lo que podría ser una visión cosmopolita sería hueca, en definitiva el cosmopolitismo uniforme al que apuntaba cierto discurso de la modernidad ese sí conducía directamente al nihilismo, porque conducía a una especie de tedio universal indiferenciado que en definitiva es la única posible descripción del paraíso en la tierra que habían previsto los grandes discursos ideológicos modernos.

Pienso que toda consideración sobre el arte del presente y el arte del futuro debe pasar por el entendimiento de ese escenario, no por la negación de la modernidad, a lo cual yo me niego por completo sino al entendimiento que la modernidad se ha convertido ya en tradición con las grandezas y servidumbres de esa tradición y al entendimiento de que cualquier discurso teórico que vuelva a intentar releer la modernidad desde los orígenes de la modernidad es un discurso totalmente rancio y totalmente arcaico porque el escenario en el que nos encontramos nosotros es un escenario drásticamente distinto en todos los sentidos, desde el demográfico hasta el psicológico, ideológico, etc. a aquel que incubó el discurso de la modernidad. Si yo debiera establecer algunas líneas que den contenido a toda una serie de hipótesis, apuestas o quizá deseos sobre el arte del futuro, yo diría que, aceptando este hecho, la modernidad ya es tradición. En ese sentido la afirmación de la modernidad desde este ángulo me aleja a mí personalmente de cualquier reivindicación de posmodernidad: creo que la posmodernidad tuvo su momento interesante, en cuanto a catálogo de las quiebras del edificio moderno, pero se volvió muy poco interesante cuando se convirtió en ecléctico programa para las artes, como programa positivo, a mi modo de ver fue cobarde y ecléctico. En ese sentido la posmodernidad no me interesa nada ni tampoco me inte-

resa un arte del futuro basado en la antimodernidad como determinadas posiciones conservadoras y retrógradas tienden a proponer.

Creo que el arte del futuro y el futuro del arte pasan por la asunción descarnada de la modernidad, con sus tragedias pero repito también con sus iluminaciones y, dentro de esas iluminaciones, creo que una de las grandes conquistas modernas está el hecho de habernos planteado la posibilidad de superar esa acentuada dicotomía entre un mundo del arte al que correspondía la representación, etc., y un mundo teológico, luego filosófico, luego científico, al que correspondía el conocimiento. Creo que una de las reivindicaciones fundamentales del arte moderno, en su propia práctica, podríamos decir casi utilizando términos sacrificiales, en su propio sacrificio ha sido poner sobre la mesa precisamente la necesidad de ese equilibrio, entre el conocimiento que llamamos científico, el conocimiento del tiempo lineal, el conocimiento objetivo y limitado, y el conocimiento enigmático que proporciona el arte, y en ese sentido yo creo que sería bueno que toda crítica, toda teoría, todo intento de razonar la situación del arte, se alejara definitivamente de esquemas arcaizantes y asumiera estos elementos que son nuevos, no como negación, sino como elementos de ese nuevo escenario, de ese nuevo mundo, lleno evidentemente de riesgos, de contradicciones pero también, como he intentado señalar, de riquezas en el que hemos entrado.

Toda discusión del arte debe dejar de ser estética, debe dejar de ser mejor estetizante, toda discusión sobre el arte debe tener en cuenta de nuevo una discusión sobre el mundo. Realmente me gustaría abogar por una *recontaminación del arte*. Una de las facetas más destacadas del arte moderno y de la modernidad estética ha sido desde Kant y desde los románticos reivindicar la autonomía del arte, y esta autonomía del arte ha sido extraordinariamente fecunda, pero esta autonomía derivada perversamente ha llevado también a una especie de autismo, a un discurso endógeno del arte, cerrado en sí mismo, que a mi modo de ver ha aca-

bado con dar la espalda por completo a lo que son las fuerzas más vivas del presente. Sin embargo lo que llamamos mundo del arte lo tenemos como petrificado y fetichizado en los museos y en el mercado, pero no parece que ofrezca esos indicios de presente y esos indicios de futuro que exige el hombre, por tanto la recontaminación del arte entendido de la manera que ha emancipado el arte moderno, es decir el arte como posibilidad de conocimiento, me parece decisivo. En ese sentido yo pienso que el arte del futuro irá mucho más en el sentido de un arte moderno universal, no un arte moderno europeo o eurocéntrico, y con ello quiero decir un arte en sus encarnaciones, en sus máscaras, que sabrá integrar no sólo aquello que nosotros hemos entendido por arte, sino aquello que otras tradiciones culturales han entendido por arte. Irá más en esa dirección que no en una dirección de antimodernidad. Naturalmente ese arte deberá de nuevo enfrentarse a la contaminación de los presencias reales. Las presencias reales son las interrogaciones nucleares del hombre en el mundo, las interrogaciones nucleares del hombre consigo mismo.

El artista no es ni un mero técnico pero tampoco es un sacerdote como de alguna manera se ha arrogado la modernidad para llegar a su propia contradicción. Si debiera indicar aquí una definición para el artista, diría que el artista es un maestro del eco. Y en definitiva el arte entendido como conocimiento, conocimiento que luego puede encarnarse al modo representativo o al modo no representativo y antimimético, al modo simbólico o al modo que hemos entendido en esta tradición, el arte en realidad es ese eco y ese eco son aquellas interrogaciones que se formularon una vez, no sabemos cuándo, pero que en definitiva siguen siendo necesarios para nuestra vida y para intentar conseguir esa medida, ese equilibrio, ese sistema de compensación que nos hagan quizá no reincidir de nuevo en esa *hybris* prometeica, pero también mefistofélica, que ha sido el siglo XX.

* * *

Diez tesis

I. Hegel insinuó la superación del arte y Nietzsche, su ocaso. Desde entonces miles de teóricos en miles de páginas han tratado de demostrar tales presagios; pero a fines del siglo XX el balance extraordinario del arte de la modernidad debería acallar, finalmente, los cantos fúnebres.

II. El arte crecido desde los subsuelos de la vanguardia –el «arte moderno»– será reconocido por su prodigiosa fecundidad. Pocos momentos de la historia occidental ofrecen una cosecha semejante. Sin embargo, sus coordenadas se han ido disolviendo, tanto por su propia lógica interna como por el cambio de escenario del mundo presente.

III. El «arte moderno» occidental, impregnado de una radical dinámica teleológica y utópica, ha entrado en colisión con sus propios presupuestos desde el momento mismo en el que el culto de lo nuevo, que conllevaba una ilusión experimental, revolucionaria y redentora, ha sido sustituido por la repetición, el manierismo gestual y el simulacro.

IV. Esto, no obstante, no debería sorprendernos si tenemos en cuenta que la impronta utópico-apocalíptica de las vanguardias, y en general de la modernidad estética, implicaba necesariamente la propia diseminación de la dinámica moderna. Cuando menos en términos eurocéntricos.

V. Visto de un modo más general el sentido anticipatorio (profético, visionario) que acostumbramos a atribuir al arte también se ha cumplido en nuestro tiempo: la crisis del arte de la modernidad ha previsto y dibujado, en cierto modo, la crisis de los grandes «relatos» ideológicos modernos.

VI. El arte ha previsto, y se ha visto precipitado, en el cambio de escenario que habitamos planetariamente con la superposición de la homogeneidad, expresada en el tópico de la aldea global, y de la diferencia, cada vez más evidente en nuestra metrópolis tribal.

VII. Este cambio de escenario es fruto, como es sabido, de los poderes crecientes de la ciencia, la técnica y la comunicación, así como de la globalización política y económica; sin embargo, en no menor medida es también el fruto de procesos generalizados de ósmosis civilizatoria.

VIII. La tensión y convergencia de culturas dará lugar a una nueva dialéctica entre tradición e innovación que redefinirá drásticamente el sentido y los referentes de la creatividad. En este contexto la modernidad estética, constituida ya en tradición, será sometida a revisión crítica, una plataforma sólida en la que se apoyará la transversalidad espiritual y artística de los horizontes venideros.

IX. Pero, desde luego, no será la única: la nueva lectura del mundo más allá del eurocentismo desde el que, no lo olvidemos, se desarrolló la modernidad estética obligará a un saludable entrecruzamiento de líneas culturales y vitales en el que podría adivinarse el rumbo del arte del futuro.

X. En consecuencia, alejándose del autismo intelectual de la fase manierista y decadente de la modernidad, la apuesta por el arte del futuro es la apuesta por una nueva contaminación del mundo (de un mundo, a su vez, completamente distinto al que dio origen a la modernidad). El arte del futuro deberá erradicar el solipismo estético para volver a interrogar la complejidad de la existencia.

II

Textos presentados

El jueves 17 de diciembre de 1998, tras una breve presentación inicial destinada a centrar el tema de las conferencias pronunciadas el martes anterior, presentaron sus textos de comentario Valeriano Bozal, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid; Manuel Gutiérrez Aragón, director de cine y Simón Marchán Fiz, catedrático de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Después, contestaron los dos conferenciantes y, por último, se abrió un debate libre entre unos y otros.

1

TRANSFORMACIONES EN TIEMPOS DE CRISIS

Valeriano Bozal

La lectura de las tesis de Rafael Argullol y Antonio Fernández Alba permiten señalar un punto de coincidencia: ambas se refieren a transformaciones del arte contemporáneo en tiempos de crisis. Este no es un rasgo original. Si leemos los textos presentados en años anteriores en este mismo Seminario, comprobaremos que otro tanto ha sucedido a propósito de cuestiones muy diferentes. La reflexión sobre la crisis es el eje central de las diversas argumentaciones.

Crisis y conciencia de la crisis. Esperanzas fallidas y rememoración de un tiempo en el que se pensaba un futuro diferente al que luego ha sido. Pérdida de sustancia, de la consistencia de los proyectos y las realidades que se esperaban, sustituidas tantas veces por el diseño, el rótulo o el anuncio: la señal y no la cosa. Repetición y manierismo, tiempo y consumo: el mercado se convierte en criterio de valor a la vez que es medio creativo; se intercambian las formas como si de un gran mercado estilístico se tratara, todo puede acceder a él, puesto que todo tiene valor de cambio; más: el valor de uso no es otra cosa que su valor de cambio. Decoración y arquitectura, ornamento frente a autenticidad, sencillez.

Que la actitud sea apocalíptica o esperanzada con cautelas, no tiene mayor relieve cuando la coincidencia en el diagnóstico es tan evidente. Un diagnóstico que pone en cuestión las esperanzas del llamado arte de vanguardia, sometido a su vez a una crisis que lo ha convertido en una parte de la historia del arte de nuestro siglo y no en la historia misma.

Intentaré avanzar en el diagnóstico. Si hay un rasgo que marque al arte en este tiempo de crisis es el abandono de los impulsos heroicos y su preferencia por lo interesante. Es posible que los impulsos heroicos formen parte, todavía, de las intenciones de algunos artistas, pero los medios de comunicación de masas se encargan de transformarlos en pretensiones interesantes: noticias, acontecimientos, sucesos, «eventos» es término que se utiliza

mucho de un tiempo a esta parte. Lo propio de la noticia es que otra noticia la sustituye, la nota que define al suceso es la fugacidad de su contextura, sustituida rápidamente por la de otro suceso, otro acontecimiento. Los medios de comunicación de masas someten a la realidad cultural a una falsilla que, como todo esquema, transforma aquello que trasmite. El fundamento de esta falsilla es el interés que los hechos pueden suscitar.

Lo interesante es la categoría suprema de la temporalidad. Es interesante todo lo que está a punto de realizarse o que, una vez realizado, impulsa hacia otro momento. Kierkegaard definió lo interesante en su *Diario de un seductor* (1843), una obra fundamental para la comprensión de la modernidad¹. Lo interesante, bajo la forma de lo pintoresco, produjo el costumbrismo, la pintura de género, el paisajismo moderado, el folletín..., todo aquello que podía agradar. Y lo que puede agradar exige el cambio como ingrediente fundamental de su configuración. Es posible la contemplación de la belleza ideal, el éxtasis si se quiere, pero eso tiene poco que ver con el agrado, con lo interesante, que no permite suficiente objetividad, suficiente «fijeza» como para detener el tiempo. Lo interesante es siempre nuevo, no hay cánones que lo determinen: en el juicio sobre lo interesante el sujeto se compromete, y parece que lo hace libremente. Que parezca tal cosa no es azaroso ni debe ser ignorado, forma parte de la condición interesante y es la base de su legitimidad. Tan libremente como se compromete aceptando para sí lo agradable, prescinde de ello, y no necesita más explicación que ésta: ya no es interesante, ha dejado de interesar(le).

Me limitaré a una de las manifestaciones típicas del pintoresquismo moderno: el paisaje variado, cambiante, es agradable para todos, produce muy diferentes sensaciones y, así, anima nuestro espíritu, cansado de contemplar una realidad más plana, más uniforme, aburrido de lo ya visto o de lo siempre igual. Esta que acabo de hacer es una consideración tópica del empirismo, se encuentra en Hume², en Burke³, en Addison⁴ incluso, pero no es

por completo ajena a los críticos del empirismo: ¿acaso no entendía Kant el placer estético como el libre movimiento de nuestras facultades?⁵ El siglo XVIII, y la modernidad tras él, concibe al ser humano como un sujeto activo, critica la indolencia, que considera no sólo negativa, casi patológica, y apuesta por una experiencia dinámica. En ocasiones tengo la sensación de que la experiencia estética es, para estos autores, una variante de la experiencia deportiva: lo que el deporte, su esfuerzo, es para el trabajo.

Lo pintoresco sólo fue agradable para quienes pudieron gozar con la diversidad de los campos y los montes, con la diversidad de los tipos que vendían en las ciudades, con los oficios y sus indumentarias, con las indumentarias locales y regionales. Era agradable el folletín para el que se solazaba con los amores imposibles o las venganzas malvadas, no para el que las sufría o los protagonizaba. El arte sólo puede ser gozado por quienes tienen acceso a la ficción, los que tienen capacidad para ella. Kant explicó que sólo los que tenían capacidad para las ideas podían gozar con lo sublime, pero estoy seguro de que, si hubiese admitido a discusión lo interesante –y no lo hizo porque era interesado–, lo hubiera excluido, finalmente, por la misma exigencia: capacidad para lo interesante.

Pero, al menos en principio, nada hay en la naturaleza de los seres humanos que impida gozar con lo pintoresco. Incluso si no tienen educación, basta que tengan descanso para que puedan disfrutar con esas escenas, paisajes o relatos. Esa posibilidad está en el origen de la «democratización de lo pintoresco», de la legitimación de lo interesante como categoría estética de la modernidad.

La industria cultural se ha encargado de cumplir este principio haciendo llegar a todos lo que es interesante. El folletín, que tanto gratificaba a los que en el siglo XIX sabían leer, está ahora al alcance de todos en la telenovela de la tarde. Los amores que contaron las aleluyas se venden ahora en la prensa del corazón. La

industria cultural ha convertido lo pintoresco en kitsch y ha convertido a ésta en la categoría esencial de nuestros días. El «exceso del kitsch» está presente en el centro mismo de la reflexión sobre la crisis. La conciencia de la repetición se ha transformado en uno de los rasgos de arte postmoderno, que pretende romper el kitsch desde dentro de él mismo.

El progresivo desarrollo del kitsch es la prueba más evidente de la legitimación de la cultura burguesa. Ninguna de las críticas ejercidas contra el kitsch ha surtido el menor efecto. Las críticas estéticas del pop-art europeo –nunca fue crítico el estadounidense– no han tenido mayor repercusión: todavía recuerdo el sentido irónico de las pinturas de Arroyo o de Equipo Crónica..., su crítica no ha tenido el menor efecto. Las críticas filosóficas no parecen tener más éxito. La lectura de un texto tan apocalíptico como *Dialéctica de la ilustración*, las críticas de Adorno a la música en disco, la reflexión benjaminiana sobre el aura..., no han producido alternativa alguna al kitsch. Y no pienso ahora en una alternativa de mercado, me refiero, exclusivamente, a una alternativa teórica.

¿Será más efectivo el recurso lyotardiano al entusiasmo?⁶ El entusiasmo remite a una categoría conocida de la sensibilidad estética, categoría central de la modernidad, lo sublime. Lo sublime valora como absoluto el motivo, hace de la naturaleza algo grandioso, estima el comportamiento heroico y culmina en la afirmación de la historia como destino de la felicidad. El entusiasmo es el ingrediente de lo sublime que podemos encontrar en los cuadros próximos a la Revolución Francesa y, sobre todo, al imperio napoleónico. El entusiasmo alimenta al héroe y se enfrenta al gusto pequeño burgués por lo pintoresco, ese gusto pequeño y ese gusto por lo pequeño del que hablaron los Goncourt. El entusiasmo –stendhaliano– es la cualidad romántica por excelencia, pero, sobre todo, es la categoría que permite explicar el mundo en términos de historia y de progreso: progreso del sujeto, pero no menor progreso de la colectividad.

El objeto sublime establece una distancia infinita respecto del sujeto –de ahí su valor absoluto– y piensa siempre en un más allá que sólo al final de la historia tendrá cumplimiento. Es, por ello, la categoría central de la modernidad. Entusiasmo y admiración, más que agrado, son las notas que definen al sublime. El agrado «borra» las cualidades heroicas que el entusiasmo sublime excita, las neutraliza o las adormece, es propio de burgueses y no, como el sublime, de héroes. No será difícil encontrar interpretaciones de la modernidad que delimitan su ámbito con el juego de ambos extremos.

Distancia frente a la proximidad de lo pintoresco e interesante, intemporalidad de lo que está siempre delante y no temporalidad de lo próximo. En lo sublime encuentra el ser humano aquello que le domina y, por tanto, aquello que le reduce. Le domina la historia, le domina el progreso, le domina la felicidad futura, en nombre de la cual se sacrifica el héroe. El Marat davidiano es el mejor ejemplo de este dominio, el más exaltado: reúne sacrificio y legitimación en una sola imagen.

Sublime es la exaltación revolucionaria que funda el cambio, pero también hay un «mal sublime», un entusiasmo perverso. Entusiasmo es concepto adecuado para la actitud de las multitudes que vitorean al Führer en Nuremberg, el entusiasmo que recrea Leni Riefensthal en su *El triunfo de la voluntad* (1936). En el documental se reúnen todos los rasgos del sublime y lo hacen con una calidad cinematográfica por todos reconocida. Pero el «triunfo de la voluntad» es, en verdad, la pérdida de la voluntad, alienada en la figura del héroe, en el poder del héroe. Sublime funda la figura de la alienación: aquel que se atiene a lo sublime se aliena en lo absoluto y lo hace con tal entrega –los teóricos dieciochescos calibraron bien la importancia de la entrega– que no podrá encontrarse ya a sí mismo. No hay más que un paso entre afirmar la existencia de mal sublime y decir que todo sublime es, en principio, «malo». Deseo dar ese paso.

Sublime es el ámbito en el que el sujeto, voluntad y razón, queda secuestrado. El que vitorea en Nuremberg cree formar parte, con su vitoreo, del mundo que el aclamado, el Führer, abre. En realidad, sus aclamaciones son la condición para que todo siga igual, caudillo y súbditos, pero ahora con una diferencia: éstos se ven como parte del mundo que él ha inaugurado. En el sublime se representa el sujeto como parte del mundo –del «cosmos» decía el Pseudolongino–, precisamente cuando no puede formar parte de él, y el no poder formar parte de él –la dimensión del mundo es para él excesiva– es la condición de la suspensión del ánimo que requiere el sublime. El salto que sobre su propia incapacidad da el sujeto es la forma de la paradoja: sustituye con entusiasmo la cesura entre sujeto y mundo y pretende que el entusiasmo acabe con la cesura.

Sin embargo, el sublime deja todo tal cual está, tal como el arte de vanguardia ha podido comprobarlo «en sus carnes», pero con el encantamiento que de la admiración fluye. Promete en el futuro la felicidad de la que ahora se carece, pero nunca deja de prometer futuro –absoluto–, por lo que nunca deja de haber carencia, con la que se proponía acabar. En su hombre promueve el sacrificio del sujeto y lo ejecuta en la historia del totalitarismo: no es consecuencia azarosa de los tiempos sino el requisito de la historia misma. De otra manera: la violencia sobre el sujeto está inscrita en la sublimidad⁷.

La crisis de la que se habla en las intervenciones de este Seminario tiene sus raíces en la pérdida del entusiasmo y la transformación de lo pintoresco en kitsch, que se propone como último «alimento» estético (en tanto que único «alimento» del mercado). Si entre ambos extremos no hay otra cosa, entonces sólo queda el consuelo sentimental y nostálgico, la lamentación por la pérdida: la del agrado no menos que la del entusiasmo. ¿Ahora bien, se dirime la crisis en el espacio determinado por ambos extremos? Aventuraré un espacio más complejo.

El placer es el marco del kitsch y del sublime. El placer es, en general, el marco de la experiencia estética ya desde los orígenes de la modernidad, el rasgo que la define. Cuando Baudelaire se vuelve sobre la risa, sin olvidar el placer, concibe lo cómico como la oportunidad de un conocimiento: la lucidez se sobrepone e incluso se contrapone al agrado.

Baudelaire llama la atención sobre un hecho que todos reconocemos: Dios no ríe, los santos no ríen; la risa, concluye, es satánica y, sobre todo, reveladora: de nuestra condición propia⁸ En un artículo reciente sobre el documental de Leni Riefensthal llamaba la atención Javier Marías sobre el hecho señalado por Baudelaire: nadie ríe⁹. Los führer son los dioses de nuestro tiempo, sus acólitos, los santos, los que presiden, en su torno, las tribunas de Nuremberg. La aclamación aliena la conciencia de sí mismo: la risa es su antídoto, en ella se vería cada uno como que en ese momento es –un ser alienado– y al Führer como al pequeño dictador que Chaplin retrató con maestría. La distancia es el requisito de la conciencia, la risa su manifestación, la ironía su modalidad y su instrumento.

No cabe esperanza alguna de transformaciones sustanciales en lo culturalmente establecido y estéticamente dominante. El kitsch es tan necesario al mercado que no resulta concebible su desaparición: quizá sea en la arquitectura donde su efectividad es mayor, pero está presente en todas partes. También el entusiasmo de lo sublime ha encontrado su derivación kitsch: lo pompier es su forma retórica y degradada. La repetición termina con lo sublime, pero mantiene su apariencia: sin ella carecería del valor de cambio que el mercado le exige, pues se compra porque es sublime (en la apariencia de su forma externa) sin serlo (en la realidad de su condición).

Si hay algo propio del mercado, eso es la anulación de la distancia. El mercado no puede permitirla pues, en caso contrario,

pondría en peligro tanto sus criterios de valoración cuanto las exigencias del consumo. La distancia implica una pausa en la que el consumo se detiene, y esta ruptura del flujo es la que el mercado no puede tolerar. El museo se convierte en parque temático obligado a ofrecer espectáculo, más aún: él mismo es el espectáculo. Cabe esperar que las transformaciones, venciendo eventuales resistencias, discurran por este camino. Pero no me atrevo a llamar «transformaciones» a esta continuidad de lo dado.

No puedo mostrar optimismo alguno al respecto, sólo encontrar en la ironía la posibilidad de una resistencia. La ironía permite apreciar el origen del pompiér y del kitsch, exige detener el flujo del consumo y pararse a mirar, permite averiguar el origen del parque temático en que el museo se ha convertido, tomar conciencia del fenómeno... La ironía permite contemplar la secuencia de procesos que ha conducido a estos resultados, también el papel que hemos jugado. Es así vacuna contra la repetición que una simple vuelta a los orígenes –precedida por tantos fundamentalistas bien poco irónicos– traería consigo.

La ironía cierra el arco que se abrió en los orígenes de la modernidad. Estaba en algunos escritos de Diderot, por ejemplo, también en las pinturas que Goya realizó en su quinta sobre el Manzanares. Fue instrumento kierkegaardiano por excelencia y, siguiendo sus pasos, nutre al creador de Gregorio Samsa y del agrimensor K. Es irónico el narrador que descubre en su recuperación del tiempo perdido, en el tiempo recobrado, que la «crónica» no es otra cosa que una novela. Irónico es el ritual que la torre Martello contempla y el mundo sin cesura del sur estadounidense que el disminuido faulkneriano percibe y trasmite...

La ironía no es necesariamente cómica, tiene un contenido dramático, trágico, que está presente en los ejemplos mencionados. Es el componente mejor de la modernidad y puede cobrar todavía nuevos vuelos. Lo hace, por ejemplo, en las obras de Kiefer que

podimos ver hace unos meses, sigue mostrando su contundencia en los monstruos de Antonio Saura, es brutal en la narraciones de Bernhard, sutil y eficaz en la cotidianidad de Pereira...

Y si ello es así, entonces no estamos en una época nueva sino en la continuidad de aquella que, con esta resistencia irónica, se niega a perder el valor de sus principios.

Notas

- ¹ S. Kierkegaard, *Diario de un seductor*, Barcelona, Destino, 1988. La obra del filósofo danés es una reflexión fundamental sobre lo interesante al menos en dos aspectos: la temporalidad que para lo interesante es ley, es el primero; el carácter de ser para otro que en lo interesante adquiere el objeto –en el *Diario*, la mujer, Cordelia– y, por tanto, la condición de ser para otro que la naturaleza interesante posee, fundamento de su articulación con el sujeto, fundamento de su agrado, es el segundo.
- ² En su *Tratado de la naturaleza humana* (Libro II, parte II, sección X) desarrolla Hume el tópico de la semejanza entre caza y filosofía, enriquecido mediante la introducción del juego: «El interés que sentimos por un juego cualquiera atrae nuestra atención, sin la cual no podremos hallar placer alguno, ni en esta acción ni en ninguna otra. Una vez atraída la atención, la dificultad, la variedad y los rápidos cambios de fortuna avivan aún más nuestro interés; es de esta inquietud de donde surge la satisfacción», *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Ed. Nacional, 1977, 2, 663. Esta satisfacción es la que suscita la variedad de lo pintoresco cuando se muestra «atención estética», atención que surge por lo cambiante y diverso en el espacio y en el tiempo.
- ³ E. Burke plantea la cuestión de la actividad al explicar el origen del placer que lo terrorífico puede producir: «el reposo hace naturalmente que todas las partes del cuerpo vengan a caer en una especie de relajación, que no sólo inhabilita los miembros para hacer sus funciones, sino también quita a las fibras el vigoroso tono que se requiere para hacer las secreciones naturales y necesarias (...). La melancolía, el abatimiento, la desesperación, y muchas veces el suicidio, son consecuencias del funesto aspecto en que miramos las cosas en este estado de relajación del cuerpo. El mejor remedio para todos estos males es el ejercicio o trabajo: trabajar es vencer dificultades y ejercitar la facultad de contraer los músculos; y el trabajo como tal semeja en todo, menos en el grado, al dolor, el cual consiste en una tensión o contracción...», *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Arquitectura, 1985, 202. La matriz común al trabajo y al ejercicio gratificante, deportivo o estético, es nota fundamental para la posterior cultura del ocio.
- ⁴ Fue Joseph Addison el que primero y con mayor claridad expuso la razón del placer que lo pintoresco produce: «Todo lo que es nuevo o singular da placer a la imaginación, porque llena el ánimo de una sorpresa agradable, lisonjea su curiosidad y le da idea de cosas que antes no había poseído», *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid, Visor, 1991, 140. La noción de «sorpresa», inscrita ya en los orígenes de la modernidad, valor del

arte de vanguardia y de sus transformaciones, aparecerá en repetidas ocasiones en los textos dieciochescos, pero será también motivo de estampas y pinturas ya desde sus comienzos.

⁵ Aunque la reflexión kantiana se configura en la crítica del psicologismo, coincide en este punto con los autores empiristas: el placer estético en el libre juego de las facultades. Es cierto que insiste ante todo en la naturaleza libre de esa actividad, y que es la libertad –la imaginación no está sometida a la ley del concepto– el factor decisivo en la determinación del juicio de gusto, pero ello no hace sino confirmar el valor del supuesto dinámico que está en la base de ese juicio y en la base del placer que le caracteriza.

⁶ Jean-François Lyotard, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1987. Lyotard insiste en la importancia que para Kant posee el sentimiento de lo sublime, sentimiento del sujeto más que condición sublime del objeto; de ahí el papel que atribuye al entusiasmo. Ahora bien, siendo cierto que precisamente por eso es posible hablar de objetos absolutos –naturales o históricos– en los cuales enajenarse, no lo es menos que el entusiasmo «proyecta» como absoluto una condición de objetos y que tal proyectar es la forma inicial de la enajenación. En su bien conocido estudio sobre *Los orígenes del totalitarismo* llama la atención Hannah Arendt sobre un fenómeno a primera vista inexplicable: el terror se desata cuando el eventual opositor está ya derrotado, cuando, dejado a su albur, tendería, por sí mismo, a desaparecer. Es entonces cuando la violencia sobre él alcanza las más altas cotas y es así, añado por mi cuenta, como el régimen totalitario afirma su condición absoluta. Precisamente porque la violencia es innecesaria, se afirma de forma contundente como manifestación de dominio.

⁷ La violencia y el «sentido de la historia», he aquí un problema acuciante para todos, en especial para los que atribuyen sentido a la historia –y no otro es el significado de sublime–. Entre los avatares crueles de nuestro siglo, algunos plantearon serias dificultades al entendimiento: los campos de la Alemania nacionalsocialista, la represión estalinista, los sucesos de Hungría, primero, y de Checoslovaquia, después. .. M. Merleau-Ponty abordó estas cuestiones en dos libros hasta cierto punto escandalosos, testimonios ambos de un profundo dolor: *Humanismo y terror* (1947) y *Las aventuras de la dialéctica* (1955).

⁸ Ch. Baudelaire, «De la esencia de la risa y en general de lo cómico en la artes plásticas», en *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988.

⁹ Javier Marías, «El triunfo de la seriedad», *El País*, 12.12.98., 13-14.

2

LAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO:
EL CINE

Manuel Gutiérrez Aragón

Si la arquitectura de la ciudad –como nos recuerda Antonio Fernández Alba– está siempre acompañada de un repertorio simbólico: moda, música, literatura, diseño de mobiliario..., en el cine es precisamente la arquitectura de la ciudad –de la ciudad efímera que rodea a los personajes– la que pasa a formar parte del repertorio simbólico de la película. Y quizá sea esta arquitectura ocasional una de las señales más evidentes del punto en que se encuentra el arte cinematográfico. Y no sólo el arte cinematográfico. La violencia, la vigilancia policial, el cansancio, los largos traslados de la casa al punto de trabajo, la diversión en masa de los grupos juveniles, las aplicaciones tecnológicas en su aspecto más agresivo, recorren habitualmente las urbes del cine. La arquitectura representada en el cine tiene en su versión urbanística su pretensión más realista, y al mismo tiempo su mayor afán de novedad, de averiguación del futuro, su hosca visión de la ciudad de «afuera», de la ciudad que nos espera a la salida de la sala del cine. El urbanismo de la ciudad actual, en que la calle queda relegada al intercambio, la publicidad, los emigrantes y los pobres, el antiguo *flâneur*, es sólo una imagen antigua, de película en blanco y negro. Si la arquitectura de los arquitectos es tan narcisista como escenográfica –el arquitecto sueña con ser actor en una ciudad de cine– veremos que la ciudad de ficción y la ciudad en que habitamos tienden a encontrarse. Si la arquitectura es en gran medida un arte de representación, no cabe duda que está echando una carrera con el cine, que aún mantiene curiosamente una pretensión de verosimilitud, de ocio placentero, de ordenación, de ser para los otros. Es muy difícil que una película pueda ser tan «irreal» como alguno de los edificios de la realidad que retrata, que incluso utiliza como decorados. El cine tiene más unido signo y realidad que muchos edificios salidos de los estudios de arquitectura.

El cine tiende a dramatizar la ciudad, ya sea en sus producciones de ambiente medieval o de ciencia ficción, en las películas de gansters o en las de bandas juveniles y callejeras. Pero evidentemente también crea, inventa, por eso mismo, una cierta lógica de

la ciudad, la organicidad perdida de los postulados de la modernidad, de los urbanistas integradores y planificadores. La narración de la ciudad necesita una ciudad narrable, y cuando ésta no existe, el montaje de planos y secuencias proyecta una ciudad ideal, orgánica, casi un personaje más del relato.

La aceleración de los tiempos en el cine, mediante el montaje, –en una persecución por ejemplo–, en la que los espacios separados, lejanos incluso, aparecen como yuxtapuestos, conectados, en saltos espacio temporales perfectamente asimilados por el espectador actual, marcha de manera acorde con la sucesión postmoderna de edificios simbólicos, estilos dispares, intercambiadores de tráfico, comunicación *on line*, objetos virtuales, sorpresas publicitarias, redes telemáticas. La destrucción de mobiliario urbano –destrozo de interiores, vehículos siniestrados, incendios, choques, explosiones– al que cada vez conceden más importancia las producciones americanas –y que ahora ha superado en el interés del espectador al sexo y a la comedia–, no parece sino una metáfora de los modos de consumo de mercancías de la sociedad postmoderna, de la velocidad del impacto publicitario, de la destrucción de excedentes alimenticios y culturales, del reciclaje, del saldo, de las basuras.

La estilización de los decorados de cine, desde los primitivos decorados de Hollywood hasta algunas producciones actuales, ha llevado a la reinención casi total de estilos como el babilónico –recuérdese *Intolerance* de Griffith– egipcios, árabes, al *spanish style* y a esas selvas africanas, en las que conviven las cabañas elevadas, dotadas de ascensores arbóreos, con las ruinas de Palmira pobladas por chicas en biquini. Es decir, a unos estilos entre el *kitsch* y la ilusión. Se podría decir que se estaba anticipando el postmodernismo, pero quizá eso sea un abuso teórico, y yo sólo me atrevería a calificarlos como los estilos de la emoción. *El Xanadú* de Ciudadano Kane, o la ciudad interior de *Metrópolis* o la ciudad marciana de *Total recall* –*Desafío total* en su versión español-

la- o las azoteas de *Blade Runner* son los bordes del sistema de la ilusión y la emoción. Las arquitecturas simuladas del cine, sin cimientos, sin gravedad, sólo fachada, sin necesidad de cumplir los requisitos mínimos de una arquitectura «seria», puramente aparienciales, sombras de la caverna del cine, parecen hoy muy cercanas a la ciudad postmoderna, a la ciudad de afuera. El cine y la ciudad se parodian mutuamente.

Con la aceptación del cine como arte autónomo llegó, entre otras, un público nuevo, un público alejado del consumo del arte, y llegaron unos fabricantes de ese mismo arte súmamente sospechosos, pero puramente modernos. De alguna manera podríamos decir que llegaron los marcianos y, como dice aquella canción del Trío los Panchos: «Los marcianos llegaron ya, y llegaron bailando el chachachá». Porque era un arte con cierta vocación por el asombro y la trastocación de tiempos y espacios, pero todo ello muy lejos de la especulación teórica y académica, utilizando sobre todos los cuerpos, las miradas y el deseo. El cine surge en plena sociedad industrial, como una producción propia de ese tipo de sociedad –«Fábrica de Sueños», se bautizó muy pronto a Hollywood–. Aparece como un arte de masas y coincide con el desarrollo popular de inventos como el teléfono, la radio, la producción en serie de automóviles y el turismo. No se entendería este arte sin el cruce significativo de arte de masas y sociedad industrial.

Las otras artes, miradas desde el cine, son consideradas como grandes almacenes que el recién llegado se dispone a saquear. El cinematógrafo comienza a navegar en corso, y a surtirse del teatro y del cabaret, de las conquistas de la pintura tradicional y del circo, de los más rancieros estilos arquitectónicos y de las revistas de moda, de la música romántica y de la radionovela. Pero todo lo desquicia y se lo lleva a su isla Tortuga. Allí todo se amontona y lo convierte en una formidable Tienda de los Deseos. Quizá el cinematógrafo sea de las artes que más han apurado uno de los ras-

gos de la modernidad, la radicalidad: en este caso la radicalidad del deseo, el deseo como gran plató de la modernidad, en que todo se puede construir y destruir, efímero como un decorado, pero tan intenso como fungible.

El cinematógrafo aparece en las calles de la ciudad, surge de la colectividad urbana, y el espectador individual tiene su pleno sentido en medio de las emociones y las risas de la colectividad, de la audiencia masiva, del espectáculo para multitudes. No hay obra única, primera, todos son copias. El cine va encontrando su lenguaje al ritmo de la aparición del metro y tranvías de la ciudad, los bulevares, los talleres, los bohemios, los filisteos –qué sería de la modernidad sin sus oponentes, sin sus contradictores– del jazz, de los emigrantes y de la estética publicitaria. Sin duda la vida moderna está arrancando y el cine se sube en marcha.

Rafael Argullol pedía el otro día que el arte actual volviera a recoger algunos de los postulados de la modernidad, pero partiendo de la actitud de los primeros modernos, y no de los recorridos ya agotados o manieristas de la modernidad que viene después de la modernidad, se llame como se llame. Con estas palabras o con otras, pedía riesgo y radicalidad. Y un ensanchamiento de los centros de decisión artística. Debido a los enormes condicionamientos de la producción cinematográfica, a sus elevados costos, el cine parece también hoy encerrado en su propia modernidad agotada, en la modernidad que el cine mismo contribuyó a crear. Presa de sus felices resultados multitudinarios, el cine no ha conseguido encontrar la modernidad que viene después de la modernidad. Su aparato industrial hace que los lenguajes se unifiquen, se imita a sí mismo, digiere su éxito, alimenta la bulimia de un apetito que él mismo ha contribuido a despertar. El cine es contagioso y su Tienda de los Deseos sigue abierta. Cada día tiene más compradores. El movimiento hacia lo apetecido es ahora más veloz aún, el deseo devora el deseo.

Durante un siglo de existencia, el arte cinematográfico ha contribuido a crear la modernidad y a imaginar la vida moderna. Y hoy día, quizá más que nunca, el cine sigue inventando la vida que estamos viviendo.

3

TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Simón Marchán Fiz

Tras una atenta lectura de las ponencias presentadas por los profesores R. Argullol y A. Fernández Alba, comparto a grandes rasgos su contenido. En consecuencia, más que urdir una réplica, trataré de hilvanar mis comentarios al hilo de las mismas. No obstante, forzado por motivos obvios a glosar de un modo apodíctico por apresurado las sugerencias que me han despertado, recurriré a una sucesión de fragmentos, casi a una rapsodia improvisada, antes que a una argumentación más pausada.

1.- Mi punto de vista despliega también como telón de fondo la revisión crítica de una modernidad cuya cristalización por autonomía fueron las vanguardias heroicas y el Movimiento moderno en arquitectura. Cuestionada la historia lineal y exclusivista que tal vez requería su propia legitimación, estamos en condiciones de captar su trama enrevesada en las afinidades y las diferencias, en las cohesiones y las discontinuidades. La modernidad artística y arquitectónica ya no debe ser contemplada a través de un diafragma globalizante y único, el que nos abrían sus historias conocidas, sino a través de un caleidoscopio que muestra múltiples angulaciones y refracciones en su «prodigiosa fecundidad» y, por qué no, en una diseminación entonces marginal y ahora central.

2.- Desde su propia «lógica interna» creo que las vanguardias se han disuelto como paradigmas de las revoluciones formales y, con ellas, el antihistoricismo y la ideología de la ruptura radical que las sustentaban por vía negativa. En efecto, el abandono de la representación naturalista y de los historicistas propiciaba una crítica radical a sus respectivos modos expresivos con el objetivo puesto en alcanzar el grado cero como condición previa para la instauración de nuevos lenguajes. Tal vez no sería exagerado suponer entonces que se asistió a unos de los escasos momentos aurores, fundantes, de la historia artística. En nuestros días la autoridad de lo nuevo se ha vuelto al menos ambivalente y problemática, y, cuando todavía se le rinde culto, más parece obedecer a las

exigencias de las modas, de imponerse en el actual régimen competencial de la acción comunicativa o del orden consumista que a las necesidades del espíritu creador.

3.- Los gestos vanguardistas y las provocaciones de toda índole se han vaciado a menudo de su potencial originario al ser institucionalizadas como rituales histriónicos o como convenciones desgastadas, pero, aún más, de estar virtualmente legitimados de antemano. La repetición, la metamorfosis de la reproducción, el simulacro, el manierismo en suma, priman sobre la prosecución de una originalidad para mí posible aunque se asiente sobre los materiales encontrados en los horizontes del nuevo museo imaginario: la tradición antigua o moderna del Arte, los sistemas objetuales y las imágenes mass-mediáticas. A pesar de los pesares, considero todavía operativa la negatividad estética respecto a nuestros comportamientos instrumentales y los parámetros más comunes. Las resistencias, incluso los odios reprimidos, hacia tantas manifestaciones actuales así lo confirman.

4.- Es evidente que en la situación actual se ha producido un cambio de escenario. Las vanguardias, en cuanto proyectos de nuevas realidades, alimentaban los gérmenes de su propia insatisfacción. Poseían por tanto un sentido anticipatorio, poco importa si visionario o apocalíptico; se ubicaban en los predios de las utopías. Tal vez por ello han sido una de las primeras víctimas en la crisis reciente de los grandes relatos. Sobre todo en las más afirmativas, como los diversos constructivismos y productivismos, o en las arquitectónicas, vinculadas a la Kultur de Plan, se pusieron al desnudo sus complicidades con el proyecto positivista triunfante, como aquel orden global de la nacionalización productiva y económica que ha primado los espacios abstractos en la ciudad y «la liturgia que consagraba al objeto en sí mismo» (Fernández Alba), desterrando los vestigios y el sentido del lugar. Pareciera pues como si se hubiera verificado la presunción malévola de K. Mannheim de que las utopías se alumbran

emancipatorias para devenir en su ocaso ideologías que, vaciadas de sus contenidos originarios, consienten las integraciones más miserables.

5.- Y es que desde la actual atalaya oteamos que muchos de aquellos proyectos utópicos sólo podían cristalizar en la esfera de la producción, y sustentarse en una macrofísica del poder. Su declinar, en cambio, ha empujado a las artes y la arquitectura por la pendiente de la circulación, en alianza con una microfísica del poder en sus múltiples fugas. Tal vez por ello, la recuperación del lugar es una aspiración actual. ¿Una nueva utopía? No importa el nombre, pero en esa dirección parecen ir la instauración de los «espacios de reacción» contra el proceso de globalización, la reivindicación de las diferencias frente los flujos globales de la metrópoli postmoderna, de los lugares de la memoria, como los cascos históricos, o los lugares de ocio; no menos relevancia está alcanzando la atracción de lo local en las artes, los sentidos del lugar en una sociedad multicentrada desde la política de la identidad y las diferencias o de la cultura objetiva a lo Simmel. Quizás, la negatividad moderna está siendo desplazada por el consuelo post-moderno.

6.- La realización de las vanguardias negativas de la tradición dadaísta, en cuanto fusión del arte con la vida, está derivando hacia una estetización generalizada de amplios dominios de la existencia. Tal vez la transformación más acusada se esté incoando en la llamada estetización difusa en la que las artes parecen quedar absorbidas por la estetización que segregan los mundos y los modos de vida, la seducción blanda en el diseño y la mercancía y, sobre todo, los medios de masas y telemáticos.

7.- En nuestros días el arte no corre tanto peligro porque, como creía Hegel ya no sea el modo supremo en el que se representa y aprende la verdad, ni la determinación suprema del espíritu, sino debido a que, avergonzándose de sus diferencias, puede hundirse

en la vacuidad de un nuevo absoluto: la hiperestetización de la existencia. Es posible que uno de sus retos futuros sea el de limitar las fronteras, el marcar las distancias frente a esa polución estética, a una estetización difusa, que no sólo puede asignarle un papel secundario, sino dejarle sin papel. En conocidas tiendas neoyorquinas: Coca-cola o Nike, sus espacios no se limitan a cobijar a la mercancía, sino que, rebasando la estética moderna del escaparate, se nos revelan paradigmas de una estetización que se propaga con rapidez en los espacios de flujos de las metrópolis de la globalización.

8.- Menos mal que el arte ha incorporado como condición de pervivencia en las sociedades actuales su propio ocaso. Incluso, apagadas las llamas utópicas, el arte es capaz de sobrevivir como compensación de su fin, de la pérdida escatológica del mundo, así como de prodigar efectos salvadores, incluso terapéuticos. Por eso, ante las transformaciones en curso, en vez de dejarse ensombrecer por negros presagios nunca consumados, debe acostumbrarse a sortear la desestabilización de su triángulo. No entraré en el vértice del espectador, pero sí esbozaré algunos cambios en los vórtices del artista y de la obra.

9.- Si Prometeo encarnaba todavía la imagen mítica del artista moderno, en el nomadismo actual parece ser más activo Proteo en su poder de metamorfosearse, pero, a medida que el artista o el arquitecto actual navegan entre los oleajes mass-mediáticos y telemáticos, se asemejan al héroe desfalleciente de la levedad que se desliza entre las nubes y los vientos, oculto tras un casco que le vuelve invisible: Perseo. Como invisibles parece volverse muchos creadores actuales desde el repliegue consciente como autores de sus obras a medida que se esconden, por ejemplo, en el apropiacionismo y la simulación llevando a las consecuencias últimas el nominalismo creador de Duchamp la ceremonia nominalista de la enunciación o declaración, o escoren hacia la intertextualidad y la interactividad telemática.

10.- Desde otro ángulo, el creador actual es heredero del repliegue o retorno del lenguaje. Pero si los modernos se inclinaban hacia la desaparición elocutoria del artista a favor de las iniciativas o del ser del lenguaje –tal vez de ello se desprendía la confianza de los modelos evolutivos de los ismos o la aspiración universalista de las vanguardias objetivas y la arquitectura hacia un estilo de la época– hoy la autorreflexión se interesa también por el qué hacer con el lenguaje y por el lugar ambiguo del autor. Incluso, por las posiciones del sujeto, resituándolo en un acto de enunciación que toma en consideración las diferencias. Una vez más, las políticas de la identidad postesencialista o lo que otros prefieren llamar los sujetos excéntricos.

11.- Nuestros artistas y arquitectos, formados ya en las Academias de lo Nuevo, usufructúan las herencias modernas. Unas veces desde actitudes críticas o deconstructivas radicales y, otras, con una pasmosa naturalidad y olvido de la historia. Ambos casos, la lógica interna de la producción o creación de nuevos lenguajes ha perdido terreno respecto a una lógica de la recepción, cuyo proceder hermeneútico interioriza la disolución de la tradición de lo nuevo en algunos de sus aspectos, exacerbando su diseminación.

12.- Desde esta herencia asumida se comprende que sean todavía operativos ciertos «principios fundamentales» de la modernidad, como el estallido de los referenciales que inicia la quiebra de la representación, la abstracción a través de la cual se instaura o simboliza una nueva realidad y el principio objetual que incoa un nuevo pensamiento para los objetos e imágenes encontrados. Ahora bien, si los dos primeros fueron los hegemónicos en las vanguardias, en los años recientes las estrategias duchampianas y dadaístas se han universalizado. Pero, ya inscritos en la estética hermeneútica de la recepción, configuran una gama casi inabarcable de posibilidades y entrelazamientos. Y algo similar ocurre con la arquitectura de lo neomoderno y la nueva abstracción. No obstante, estos principios clásico-modernos están siendo también com-

plementados por las nuevas estrategias alegóricas de yuxtaposiciones y desplazamientos, contrastes y distorsiones espaciales, paradojas, suspensiones, etc., es decir, por un repertorio de recursos inspirados por igual en la invasión mass-mediática y la retórica clásica. Tal vez por ello algunos autores relacionan la situación con lo neobarroco o, incluso, con el neomanierismo.

13.- En las obras artísticas y arquitectónicas las transformaciones se manifiestan igualmente en varias direcciones, si bien todas ellas afectan a una estética de la permanencia que se desliza hacia una estética de la desaparición. Podríamos rastrear síntomas de la misma en la levedad y la fragilidad quebradiza de los soportes y materiales «blandos» todavía tradicionales, en la disolución de la obra singular en la textualidad o en el llamado recientemente arte contextual. Pero no menos llamativa me parece la dimensión teatral y escenográfica de muchas obras actuales, en especial en las arquitecturas postmodernas y deconstructivistas o en las «instalaciones» y los ambientes «multimedia».

14.- No menor incidencia sobre la desestabilización de la permanencia está teniendo la condición de la obra como expendable icon, como icono consumible, pues aspira a mantenerse en un circuito inestable, en una circulación acelerada, como si se deslizara en un tránsito de fluidos. La obra artística o arquitectónica no actúa como un signo autónomo que se consuma en su inmanencia, sino, más bien, en la diferencia y el intercambio con otros signos artísticos o no. En este nuevo contexto no sólo tiene que ofrecer resistencia a su explosión incontrolada, sino, sobre todo a una implosión en la que todo es permutable y puede llegar a ser indiferente, en la que el «factor tiempo», como se aparecía en el espacio urbano, resulta también un parámetro fundamental. En todo caso, la indiferencia es una conducta cada vez más decisiva para la transición de una estética de la presencia a la de la desaparición en los «nuevo ámbito espacio-temporal de la telemática».

15.- Mención especial merecería la estética de lo efímero cuyos fugitivos destellos disuelven la ley de lo idéntico, que todavía regía en la obra moderna, en las huellas de lo no idéntico, en bellas pero escurridizas apariencias como el relámpago. Lo efímero es sin embargo de las pocas resistencias que soporta el torbellino de la velocidad que arrastra a la antología de la permanencia. Los inmatrimateriales de la reproductibilidad telemática propiciaron la transición de la descomposición moderna a la fractalización y la dislocación de la obra como perpetua *circulatio*. Por analogía, los inmatrimateriales también están siendo incorporados como elementos arquitectónicos que configuran el cambio permanente y los espacios de flujos en las nuevas metrópolis. La *firmitas* vitruviana se abre pues a una nueva dimensión, la del «espacio-tiempo tecnológico» y, a través del mismo, a una estética de lo efímero.

16.- Resumiendo, creo que las transformaciones insinuadas nos trasladan a una *borderline*, a una estética que bordea las fronteras de muchas cosas. Además de las señaladas, las que tienen que ver con los géneros híbridos o contaminados y las que penetran en las fronteras de otras actividades humanas. Ciertamente las artes se han desplazado al reino de las heterotopías como maneras centelleantes de órdenes posibles, pero, al igual que sucediera con los juegos lingüísticos, están abriéndose a una pluralidad de situaciones y formas de uso o de vida, a nuevas significaciones, a «contaminaciones de mundo» (R. Argullol), en la que son acogidas muchas de las exclusiones que acompañaban al arte autónomo. En una palabra, sintoniza con lo que está emergiendo como razón transversal y con lo que podríamos definir, de una manera a elucubrar para evitar retrocesos premodernos, como un arte postestético. Sin olvidar que la modernidad hoy en día criticada ha sido tal vez el filtro que nos ha permitido leer de otra manera la entera historia del arte y del mundo, las diferencias desde la universalidad como condición.

III

Participación escrita del público (selección)

Los asistentes a las dos conferencias pudieron llevarse copia de unas tesis, resumen de las conferencias, contenido en un folleto, donde además se indicaba la dirección postal, correo electrónico o fax a los que dirigir sus preguntas y comentarios. Algunos de ellos llegaron antes de la segunda sesión y contribuyeron a la discusión abierta, otros llegaron después. La selección siguiente procede de unos y otros.

Aludo, señor Argullol, al título de su conferencia y a las tesis III y X derivadas de la misma, y a tenor de tal alusión, me pregunto y le pregunto: ¿Qué relación establecería usted entre la formulación expresada por Borges a propósito de un escritor conocido cuando dice: «Creo que cada palabra que escribió es verdadera», y la frase de Picasso: «El arte es la mentira que nos permite comprender la verdad»? El planteamiento de esta cuestión quiere, al tiempo, rendir tributo (de un modo más o menos directo) a su acuñada opinión respecto de la necesidad de todos los géneros, su interrelación o transversalidad, aún tratándose, para el caso, no sólo de géneros literarios, sino de 'género' como manifestación artística del hombre reflexivo y su relación con la verdad.

Jorge Freire Rico

* * *

¿En qué medida y de qué forma puede la apuesta por una nueva contaminación del mundo contribuir a estructurar una crítica de la inmaterialidad, instantaneidad, abstracción y espacialización del tiempo, cuando «los cambios de imagen reclamados por la aceleración del consumo, la connotación semántica ligada a los códigos publicitarios del mercado y la intercambiabilidad de todo en la nueva realidad espacio-temporal de la telemática», se han impuesto?

Eugenio Martínez

* * *

Sr. Argullol: según Vd, la postura de artistas como Beckett no es más que el desarrollo lógico de la dialéctica interna del arte moderno; en su aparente disolución nihilista hay mucho de heroico, o de trágico al modo de Edipo, quien, aun sabiendo que des-

cubrir la verdad sobre su origen acabaría por destruirlo, fue incapaz de sobreponerse a ese impulso tan humano de extender nuestro conocimiento hasta sus últimas consecuencias.

Y ahora una pregunta incómoda: ¿Cuál sería el futuro de la Estética en el alentador panorama que Ud. ha aventurado? ¿Qué papel jugaría frente, por ejemplo, a un arte no mimético como el de los iconos bizantinos, o ante ese arte nuevo, contaminado del mundo, y emprendido como vía de conocimiento?

Miguel Schmid

doctor en Filología clásica

* * *

Sr. Fernández Alba:

[...] ¿No resulta paradójico que en esta segunda mitad del siglo XX, donde más daños se le ha podido causar al concepto de la ciudad, sea el periodo en el que más conscientemente se haya recurrido al saber de arquitectos y urbanistas? Dicho de otro modo, ¿somos incapaces de conjuntar el desarrollo urbano con la ciencia aportada por el arquitecto?

Sr. Argullol:

[...] En su libro *El cansancio de Occidente* (Ed. Destino, 1992) realiza una afirmación muy acertada, a mi modo de ver. Sugiere deshacernos de la creencia de que todo lo que hemos acumulado técnicamente es inevitable (p.108). ¿Podemos decir del ámbito artístico lo mismo? ¿Es inevitable la acumulación de propuestas artísticas que se han formulado en este siglo para el arte del siglo XXI? Todos los estilos, movimientos, propuestas y corrientes artísticas cumplen su función y son útiles en alguna medida. Desde la «atalaya» de finales de siglo, podemos nombrar movimientos

políticos, religiosos, sociales, etc. negativos para el desarrollo del hombre y el empleo de su libertad. No es mi intención pedirle juicios sino reflexiones, ¿piensa que se puede hacer un análisis similar en el terreno artístico? ¿estamos en condiciones de descartar alguna propuesta artística del siglo XX?, o lo que es lo mismo ¿debemos acumularlas todas inevitablemente?

Pedro La Porte

licenciado en Historia del Arte

director de Tajamar

* * *

Me gustaría apostillar algo a las tesis VIII-X del guión «Lo que llamamos arte existirá si existimos nosotros (o el arte del futuro)», de Rafael Argullol.

La deseable transculturalidad tropieza con numerosos escollos de hecho. Los artistas de tradiciones «no occidentales» incurren todavía demasiado en el error de «hacerse admitir» en este mundo precisamente mediante una mimesis más o menos flagrante. En suma, se ha continuado repitiendo el fenómeno de la gran tradición china «negándose a sí misma» para producir las «chinerías» que encandilaron a Europa durante el siglo XVIII... Cuánto menos evitables, hoy, fenómenos análogos, si la aceptación se retribuye en dólares... A la inversa, Occidente toma poco, mal y en condiciones negativas de las culturas «mantenidas en» su periferia (los préstamos tomados por Picasso del arte africano, que cada vez consideramos más discutibles).

Para descender al ámbito práctico, parece que lo más positivo sería una convivencia real, en plano de estricta igualdad, durante unos plazos razonablemente largos (p. ej., tres meses) de unos grupos de artistas de las más diversas procedencias: con la consiguiente invitación –que no imposición– a colaborar en algunas

obras comunes, además de la ejecución, codo con codo, de las obras propias de cada uno. Dicha convivencia incluiría también compartir música, relatos mítico-poéticos, representaciones teatrales, etc. Confiando mucho, sobre todo, en los valores de amistad, comprensión y admiración mutuas, etc. que debieran resultar como «plus» de experiencias semejantes.

No es éste el lugar para extenderse sobre los detalles prácticos (organizativos, materiales) de un empeño semejante. Baste advertir que la breve alusión teórica que antecede puede ser ampliada, si llega el caso [...]

Federico Revilla

IV

Contestación de los conferenciantes

En la sesión del segundo día del SEMINARIO PÚBLICO Antonio Fernández Alba y Rafael Argullol, tras escuchar las intervenciones de los tres participantes sobre sus propias conferencias, tuvieron ocasión de contestarles oralmente. Para su publicación en estos *Cuadernos* han preparado además una contestación escrita.

1. Antonio Fernández Alba

Me permitiría hacer una breve síntesis después de haber escuchado las intervenciones de Manuel Gutiérrez de Aragón y de los profesores Valeriano Bozal y Simón Marchán.

El internacionalismo (International Style) son aquellos valores que propugnaban las vanguardias: racionalidad técnica y productiva al servicio de la colectividad y de la expresión de las formas de manera que hicieran elocuente la función y la fundación o creación de un lenguaje formal sin clases y naciones.

La obsesión organizativa de la ideología de vanguardia adquiere en los 40 un nuevo vigor que se ha de renovar a partir de una espacialidad formalizada por una emblemática tecnológica de la producción de artefactos (Archigram en los 70), por el desarrollo de la Teoría de Sistemas, la Programación Lineal y la Teoría de los Modelos, en un intento manifiesto de clasificar, cuantificar y definir científicamente las necesidades.

La racionalización de la reconstrucción después de la segunda guerra y los procesos de producción de nuevas barriadas y ciudades satélites, la recuperación de las normativas que caracterizaron la construcción de los Siedlung, la prestación de nuevos servicios y la orientación hacia diferentes perfiles profesionales en el control de proyectos intentando definir el proyecto integral, tratarían de configurar el proyecto de la arquitectura como un producto acabado, y de la construcción, una cadena de trabajo en su racionalización de la producción que iba a permitir una homogeneización progresiva de las leyes de mercado del producto, su correspondiente regulación mediante códigos en la unificación de medidas estándar en las prestaciones a la producción industrial, de normas expresas de los consumidores, hasta llegar a los sistemas informáticos en la década de los noventa. En todo este proceso se aprecia la reducción del proyecto de la arquitectura a mensajes sin

identidad lingüística, alejados de las geografías de lugares, sitios o tradiciones.

Por lo que se refiere a la formalización del proyecto, en el mercado internacional del concurso de arquitectura solo parece estar atento a las caligrafías esotéricas (sobre todo a partir de los 60), a la ingenua curiosidad de los políticos, a los cerrados clanes de arquitectos que han logrado difuminar la expresividad de sus imágenes a un reducido código de pequeñas claves oportunistas estableciendo controles internacionales del mercado del diseño en los procesos de contratación, intermediarios políticos, operadores económicos o de las grandes corporaciones.

Todo este cúmulo de situaciones ha derivado hacia un indeterminismo morfológico a partir de los 60, en un vago **estilo Internacional** ajustado como moderno, ambiguo sin duda en la crítica de principios y objetivos, y orientado hacia los servicios y prestaciones que requiere la sociedad en el entorno de un capitalismo avanzado cuya imagen responde a experiencias figurativas informales de un expresionismo abstracto.

En cuanto a algunas de las observaciones comentadas por los profesores Simón Marchán y Valeriano Bozal, no se debe olvidar el interés manifiesto, hacia mediados de los 50, por las revisiones de la **Historia y Tradición**, tratando de enfrentarse al concepto de espacio infinito e indiferenciado propugnado por la espacialidad moderna y recuperando para el edificio una espacialidad próxima a los ejercicios compositivos de la Ilustración.

El pensamiento internacionalista que subyace desde los orígenes en el contexto de las vanguardias, y donde va a conseguir una condición socialmente estructural, es en el entorno del Post-modernismo, expresión orgánica, según David Harvey, del tardo capitalismo flexible y del mercado cultural de intercambio internacional.

No es de extrañar, por tanto, que el supermercado de estilos intente reproducir una amable relación ecléctica entre vanguardia y tradición local. El agente primordial es el consumo de masas que requiere la función de la técnica para el desarrollo constructivo y organizativo, y en la que sólo algunos reducidos grupos de arquitectos-diseñadores controlan los procesos del proyecto y su posterior formalización constructiva.

Por último, el valor semántico que a la arquitectura se le asigna en las sociedades de consumo, ya sea ésta minoritaria (formulada por la elite de arquitectos) o de profesionales asalariados a las empresas de imágenes, depende del poder iconográfico que pueda manifestar el proyecto.

La imagen está sujeta y comprometida a ser confrontada en el mercado internacional donde se intercambian las imágenes arquetípicas. El proyecto de la arquitectura, por tanto, se reproduce según el catálogo de estas imágenes aceptadas y programadas dentro de los códigos simbólicos del mercado internacional.

El arquitecto se ha transformado en simple diseñador de imágenes valoradas en función de su reproducción comunicativa en sus aspectos compositivos y espaciales, de manera que su cliente requerirá de él (o de las figuras que sustentan las agencias y estudios de arquitectura) unos proyectos que puedan ser valorados en la bolsa editorial de imágenes de la «circulación comunicativa».

2. Rafael Argullol

Epílogo: tres notas

1. Si debiera resumir la *atmósfera* dominante en el Seminario Público que hemos realizado diría que, tras el desconcierto y

la perplejidad de las últimas décadas, el fin de siglo ofrece ciertos inicios de renovación crítica. Creo que todos los ponentes hemos estado de acuerdo con la necesidad de una descarnada autocrítica de la *modernidad* como lección de futuro.

La *postmodernidad*, interesante en la descripción de síntomas, pero oportunista y ecléctica como programa estético, aparece hoy como una categoría superflua. Paralelamente, el conservadurismo antimoderno es el acompañante idóneo del *pensamiento único* y la globalización uniforme.

2. Una «segunda» modernidad surgida de la radical autocrítica –de la «primera»– permitiría salvaguardar los principales impulsos estéticos que han alimentado el arte moderno, al tiempo que rectificaría sus coordenadas y fuentes. En Seminario parece dibujarse también un acuerdo notable en el hecho de que una nueva interpretación plural (y no dogmática) de la modernidad se superpone con la necesidad de una nueva lectura, policéntrica y poliédrica, del mundo.

3. Los aspectos más pesimistas que hemos analizado están vinculados a lo que podríamos denominar *totalitarismo moderno* (singularmente manifestado en la arquitectura), así como a la crisis de los grandes relatos utópicos. Pero el actual desconcierto finisecular está también relacionado con el nuevo *escenario abierto*, respecto al que podríamos albergar también signos positivos de renovación. En este territorio intermedio entre desconcierto y abertura, alcanzarían consistencia las hipótesis que he señalado en mi intervención: la *recontaminación del arte* en relación a la vida y la centralidad de la esencia *del arte* sobre sus máscaras.

Rafael Argullol (Barcelona, 1949) es catedrático de Humanidades en la Universidad Pompeu Frabra. Es también novelista y poeta. Colaborador de diversas publicaciones, revistas y periódicos, como el diario *El País*. Entre sus obras, cabe citar: *La atracción del abismo* (1983), *El héroe y el único* (1984), *Duelo en el Valle de la Muerte* (1986), *El fin del mundo como obra de arte* (1991), *La razón del Mal* (Premio Nadal 1993) y *Transeuropa* (1998).

Valeriano Bozal (Madrid, 1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Dirige la colección de libros de Ensayo «La balsa de la Medusa» y ha sido director de la revista del mismo nombre, de cuyo consejo de redacción forma parte en la actualidad. Ha publicado diversos libros de historia y teoría del arte, entre los que destacan: *Los primeros diez años. 1900-1910*, *Los orígenes del arte contemporáneo* (1991, 1993), *Il gusto* (1996) y *Pinturas negras de Goya* (1997).

Antonio Fernández Alba (Salamanca, 1927) es catedrático emérito de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid (U.P.). Es Premio Nacional de Arquitectura 1963 y de Restauración 1980. Su dilatada bibliografía de proyectos construidos recoge, entre sus últimas obras, el nuevo Campus de la Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real) y el Politécnico de la Universidad de Alcalá. De sus escritos teóricos destacan *Esplendor y Fragmento* (1997) y *Domus Aurea. Diálogos en la casa de Virgilio* (1998).

Manuel Gutiérrez Aragón (Torrelavega, Cantabria, 1942) es Presidente de la Sociedad General de Autores y Editores. Realizó estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Complutense y en 1970 se graduó como realizador en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. Director y guionista, ha filmado 10 películas, entre ellas *Habla mudita* (1973, Premio de la Crítica en el Festival de Berlín), *Demonios en el jardín* (1982), *La mitad del cielo* (1986, Gran Concha de Oro en el Festival de San Sebastián), *El Quijote* (1991, SIPA en el Festival de Cannes).

Simón Marchán Fiz (Santa Marta de Tera –Benavente– Zamora, 1941) es catedrático de Estética en la Facultad de Filosofía de la U.N.E.D., Madrid. Anteriormente fue catedrático de Estética y Composición en la E.T.S. de Arquitectura de las Universidades de Valladolid y Las Palmas. Especializado en estética e historia del arte y arquitectura moderna y contemporánea, es autor de numerosas obras entre las que sobresalen: *Del arte objeto al arte de concepto* (1972-7ª edición 1996), *La estética en la cultura moderna* (1982-3ª edición 1994), *Contaminaciones figurativas* (1987), *Fin de Siglo y los primeros ismos del XX* (1994-1995) y *Las Vanguardias históricas y sus sombras* (1995-1996).

Depósito Legal: M. 42.909-1998
Imprime: Gráficas Jomagar. MOSTOLES (Madrid)