

*Modernidad, vanguardia y posmodernidad...**

El nacimiento y consolidación de la estética como disciplina filosófica, sistemática y autónoma, es inseparable del proceso de formación y afianzamiento de la modernidad. Aunque las reflexiones sobre lo bello y el arte se remontan a la antigüedad griega y salen al paso, una y otra vez, a lo largo de la historia de la filosofía, la estética se funda cuando el arte como actividad práctica humana y la belleza como valor se distinguen de otras actividades y de otros valores. Y se funda, asimismo, cuando el saber acerca de su objeto se autonomiza respecto de otros saberes. La autonomía en ambos sentidos, que Baumgarten atisba y perfila Kant, significa que el objeto de la estética -el arte bello- se libera de sus funciones tradicionales y se confía en la razón como la vía adecuada para conocerlo. Pero semejante liberación y confianza solo se dan en las condiciones históricas, sociales y culturales de la modernidad.

Un fugaz vistazo a la situación de lo estético premoderno, o ajeno a Occidente, nos permitirá destacar lo que inauguran y afirman la teoría y la práctica estéticas modernas. Aunque la autonomía del arte se va fraguando desde el Renacimiento im-

* Adolfo Sánchez Vázquez, "Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas" "Modernidad, vanguardia y postmodernismo" 1992

pulsada por sus atisbos en la Grecia clásica, sólo se alcanza en los tiempos modernos en la Europa occidental. Fuera de esas coordenadas espacio-temporales, no existe semejante autonomía. No se da, por ejemplo, en la Edad Media en una catedral gótica, cuyas formas se valoran y justifican estéticamente en el contexto religioso en que se integran. Tampoco, fuera de Occidente, en una cultura azteca -como la Coadicue- producida para aplacar la ira de una deidad terrible, o mantener la armonía del hombre con el mundo; inseparable, por lo tanto, de los mitos de una sociedad prehispánica.

En un caso y otro, se trata no de obras de arte, destinadas por su función principal -estética- a ser contempladas, sino de objetos supeditados al valor y a la función que rigen en la respectiva comunidad. Ni estos objetos ni la actividad humana que los produce se conciben en ella autónomamente, sino en relación indisoluble con valores que los trascienden y al servicio de ellos. No existe, pues, un reino autónomo del arte, escindido del conjunto de manifestaciones vitales, sino como parte del todo en el que se integran la naturaleza, los hombres y los dioses. Esto determina, a su vez, la unidad en el hombre de sus diversas actividades: mágica, religiosa, moral, política, estética, etcétera.

La modernidad separa lo que tradicionalmente ha estado unido. Lo que estéticamente se integraba en la comunidad o se supeditaba a los valores dominantes en ella, es separado del todo en que tuvo su origen y adquiere un valor propio, cualquiera que fuese el valor al que estuvo supeditado en sus orígenes. Ese plusvalor, estético, se manifiesta al ser contemplado el producto artístico, desprendido de sus significados y funciones originarios. El arte pasa de ser un medio para convertirse en un fin. De este proceso de autonomización, característico de la modernidad, surge la estética como un saber autónomo acerca de esa práctica, ya escindida de la totalidad vital en que se integraba.

La teoría y la práctica estéticas modernas presuponen cierta idea de la modernidad que puede servirnos de vara para medir tanto su proyecto como su realización. Veamos algunos componentes básicos de ella que, en todos los casos, marcan su ruptura con el mundo tradicional premoderno o ajeno a Occidente.

1) *Diferenciación o autonomía*. Ya hemos apuntado este rasgo con respecto al arte, pero también se da en otros campos: ciencia y moral, política y economía, derecho y técnica. La política ya no está sujeta a la religión, ni la técnica a la moral, ni la economía a la política. Pero, por su lógica interna, el desarrollo científico, técnico y económico será fuente no solo de progreso material, sino también de destrucción y enajenación.

2) *Dinamismo y cambio*. Frente al inmovilismo de las sociedades tradicionales, la modernidad es movimiento y cambio. No hay nada que permanezca y dure, o con la frase marxiana que Marshall Berman hace suya: "todo lo sólido se desvanece en el aire". La modernidad, que Marx identifica con el capitalismo, se pone de relieve en el irresistible desarrollo de las fuerzas productivas -y la ciencia y la técnica correspondientes-, así como en este "deshacerse en el aire" de lo que parecía más estable y sagrado. Ciertamente el estallido del inmovilismo tradicional exige un proceso de secularización, o disolución de los principios trascendentes que lo legitiman.

3) *Racionalismo*. El arma con la que la modernidad destruye esos principios y valores, y decapita incluso dioses, es la razón. Pero esta arma destructiva también le permite proyectar un mundo más humano, o más ajustado a la naturaleza humana, por esencia racional. Ahora bien, con el paso del tiempo, la modernidad adopta no solo esta racionalidad conforme a fines o valores, sino también a la que atiende a la eficiencia de los medios para realizarlos, con la particularidad de que esta forma de racionalidad de los medios -o instrumental como se la llamara después- acaba por ser propia y dominante en la modernidad tardía.

4) *Progresismo*. El cambio y desarrollo incesantes se conciben como un ascenso lineal, progresivo. Lo moderno es inseparable de la categoría de progreso, entendido como un despliegue de la razón tanto en la historia como en la ciencia, la técnica y la producción. Un progreso que, en las condiciones sociales modernas, es también un regreso, ya que se convierte en fuente de peligros, incertidumbres y terrores para la humanidad (baste recordar Auschwitz, Hiroshima y Chernobil).

5) *Universalismo*. La modernidad se caracteriza por su vocación universalista, puesta de manifiesto en la ilimitada expansión de las fuerzas productivas y de la economía de mercado, que disuelven modos tradicionales de producción, fronteras nacionales, etcétera, así como al universalizar nuevos valores -libertad, igualdad, justicia... Pero, al hacerlo, se prescinde del contenido concreto y de los límites reales que a esa universalidad imponen sus orígenes y naturaleza particulares, con lo cual lo particular se arropa en el manto de lo universal. Y precisamente en nombre de los valores universales de la civilización occidental se trata de modernizar a viejas o extrañas civilizaciones, aunque esto signifique la disolución o destrucción de sus valores propios.

6) *Proyecto de emancipación*. Los rasgos que hemos señalado se inscriben en el marco común del proyecto ilustrado de emancipación de la humanidad. Este contenido emancipatorio impregna la liberación de los grilletes teológicos y trascendentes, la secularización de su visión del mundo, la fe en el progreso científico y técnico, así como en la universalización del modo de producción capitalista y de los valores Occidentales. Pero, dado el carácter ambivalente y contradictorio que le imponían sus limitaciones históricas y de clase, y no obstante el grito de alarma que da Rousseau en plena ilustración, el proyecto liberador que la razón venía a fundar y garantizar se ha convertido en una forma de dominación, no ya del hombre sobre la naturaleza, sino del hombre por el hombre. E incluso la dominación

ilimitada sobre la naturaleza se ha vuelto cada vez más contra la propia existencia humana. Pero volvamos a la modernidad estética.

Desde que en el siglo XVIII la modernidad se ofrece como una alternativa en la querrela entre los "antiguos y modernos", hasta que, con el ocaso de las vanguardias artísticas, deja de serlo, pueden distinguirse en ellas dos periodos claramente delimitados: el que se extiende hasta mediados del siglo XIX, y el posterior, que viene a finalizar en la década de los cincuenta del presente siglo. En el primer periodo, se consuma la autonomización del arte y se propaga el culto, de raíz renacentista, a lo bello, tanto al idealizar como al representar la realidad. Aunque el cambio y la innovación, propios de la modernidad, contrastan con el inmovilismo y repetición de las sociedades tradicionales, se hallan atemperados en el arte moderno por su fidelidad a una forma estética: la clásica, y por su actitud mimética hacia lo real. En verdad, el dinamismo y la renovación incesantes en la ciencia, la técnica y la producción material no se dan paralelamente, y con la misma intensidad y aceleración en el terreno estético. En este desarrollo desigual, la ruptura renacentista con el arte tradicional conduce con un nuevo ropaje ideológico al clasicismo. Y cuando la modernidad se zafa de él con el barroco y el romanticismo, permanece anclada en el modelo representativo de la realidad.

Vemos, pues, que la categoría moderna de progreso pierde su sentido en el arte. Todo progreso se orienta hacia el futuro como meta inexistente aún. Pero, en el arte del siglo XVIII, su meta ya está dada o conquistada. No hay progreso, sino regreso, hacia las formas clásicas que la estética, apenas nacida, viene a legitimar, legitimación que habrá de perdurar mucho después. No es casual que, todavía en los albores del siglo XX, dijera Worringer que las estéticas del pasado eran todas estéticas del arte clásico.

La autonomía del arte, frente a ideales o valores ajenos, no contradice ni excluye el proyecto moderno de construir un mundo más racional, y, por tanto, más humano. Para Kant, Schiller, Hegel o Goethe, el arte como esfera de la libertad frente a la necesidad, de la armonía frente al conflicto real, de lo universal ante los desgarrones de lo particular, es medio de emancipación por sí mismo, es decir, por su autonomía y valor propio.

De acuerdo con su potencial universalista, la modernidad proclama también la universalidad del arte y de su valor fundamental: lo bello. Pero, en verdad, con esto no hace sino generalizar los principios y valores de un arte históricamente determinado: el clásico-renacentista occidental. Hasta bien avanzado el siglo XIX, la pretendida universalidad estética no ira más allá de esos límites, sin alcanzar por tanto a las artes de otros tiempos o de otras sociedades. Y cuando productos culturales tradicionales o ajenos son reconocidos, al fin, como "obras de arte", lo son en la medida en que, desprendidos del todo vital correspondiente y de las funciones que cumplían en él, se convierten en objetos dignos de ser contemplados por su forma. El lugar en que esos objetos cumplen esta nueva función -estética-, y en el cual se consagra su entrada en el reino universal del arte, es el museo, institución que nace en Francia en el siglo XVIII y se desarrolla con la modernidad. Lo que originariamente no era "obra de arte" se sanciona como tal desde el momento en que, desconectado del contexto mágico o religioso respectivo, es admitido en el museo para que, por su valor propio, sea contemplado. De este modo, en el santuario de lo bello recibe el aval de su artisticidad y universalidad. Pero, junto al museo, en el siglo XIX se extiende otra institución -el mercado- donde la obra de arte se consagra no por su valor de uso, estético, sino por su valor de cambio, aunque esta consagración se haga a partir de, y en nombre de, su valor estético. Ahora bien, esta mercantilización no deja de tener consecuencias estéticas que se advertirán sobre todo más tarde en el destino de la modernidad radical,

representadas por las vanguardias artísticas del siglo XX. Al poner precio al aprecio, es decir, al poner el valor de cambio en el centro de la producción y el consumo, se va minando y prefigurando el ocaso de la enorme creatividad y del potencial subversivo, estético y social de las vanguardias. Pero detengámonos brevemente en ellas.

La modernidad estética que arranca del siglo XVIII se continúa, radicaliza y cuestiona a sí misma en los movimientos en que se despliega, desde mediados del siglo pasado hasta el presente: dadaísmo, constructivismo, surrealismo y Bauhaus, entre otros. Estos movimientos continúan la modernidad en cuanto que corresponden -con su ímpetu desenfrenado- al espíritu de ruptura, innovación y emancipación, característico de ella. Pero la continúan en forma tan radical que acaban por impugnar sus aspectos fundamentales, o por desatar una subversión estético-social en el seno de ella. Esto tiene que ver, ante todo, con el proyecto ilustrado de emancipación, o transformación de un mundo que se ha vuelto inhumano. Y, al igual que la modernidad estética que la antecede, creen que esa emancipación es posible desde el arte.

No con él, como medio o instrumento de un cambio radical o revolución, sino desde el arte que, con su propia práctica, ha de transformar el mundo. Utopía estético-social que exige, ante todo, que el arte se revolucione a sí mismo.

La función del proyecto ilustrado de emancipación, así como la necesidad para ello de revolucionar el arte, requiere la ruptura con el arte moderno que se ha congelado en las formas clásicas que dominan -con su perspectivismo, mimesis y subjetividad- desde el Renacimiento. Se trata no de un simple cambio de estilo, sino de cambiar la práctica artística misma que, desde el siglo XVIII, se define por su autonomía, o separación de la vida. Al integrarse en ésta, los museos y galerías ya no son los recintos privilegiados de lo estético. Pero, en la búsqueda de esta integración, algunos movimientos -como el constructivismo o

productivismo- llegan tan lejos que disuelven el arte en la producción material o en la vida cotidiana.

Ciertamente, no todas las vanguardias siguen esa vía, y los cambios que proyectan se hacen en el marco del arte como institución, asentada en sus dos modernos pilares: el museo y el mercado. Aunque estos sostienen la misma institución, uno y otro tienen efectos distintos en la producción y recepción de las obras de arte. Mientras el museo les garantiza su perdurabilidad al acogerlas en su seno y da, con ello, su aval "gran arte" que resiste al tiempo, el mercado impulsa la innovación necesaria para que el desgaste de un estilo no atente contra el valor de cambio. Así pues, el mito de lo nuevo encuentra también su caldo de cultivo en el mercado. De este modo, contribuye a que la apuesta moderna por la innovación, radicalizada por la vanguardia, se traduzca en una sucesión vertiginosa de "ismos", jamás conocida en toda la historia del arte.

Al hacerse de lo nuevo, de lo insólito o inesperado un absoluto, no solo cabe hablar de una "tradición de la ruptura" (Octavio Paz), o "tradición de lo nuevo" (Rosenberg). También la tradición ajena de otras culturas puede presentarse como una ruptura o innovación siempre que sea no solo distinta, sino insólita e inesperada. Esto explica la atracción de la vanguardia (de Matisse y Picasso) por el arte africano antes de que se le juzgara digno de entrar en el museo. La vanguardia contribuye así a remediar la ceguera eurocentrista de la modernidad, y a dar una dimensión concreta a su universalismo abstracto. Al entrar en el museo, el arte no occidental comienza a adquirir cara de ciudadanía estética.

Ciertamente, esa adquisición tiene su costo: dejar a las puertas del templo del arte el conjunto de significados y funciones que lo ataban a su contexto vital.

Resulta entonces que la autonomía artística, impugnada por la vanguardia y desconocida por la sociedad tradicional o no oc-

cidental, es recuperada por ella. Y lo es en la medida en que, bajo su impulso, lo extraño, insólito o ajeno de otras sociedades entra en el reino del arte. Pero la vanguardia no solo impulsa el acceso de ese arte –otro- al museo y, con ello, sin proponérselo, al mercado, sino que ella misma, con toda su utopía estético-social, sus rebeliones contra una y otra forma artísticas, e incluso contra el arte como institución, no ha podido escapar al museo ni al mercado. Se frustra así su intento, acorde con su utopía estético-social, de hacer un arte no museable ni mercantizable. ¿Significa esto el fin de la modernidad estética y el advenimiento de lo que, ambiciosa y nebulosamente, se llama posmodernidad?

Si las vanguardias artísticas se inscriben en el proceso moderno que ellas continúan, radicalizan y cuestionan, y si, por otro lado, se habla de su ocaso o fin, se comprende que, en nuestros días, se plantee el tan traído y llevado problema del fin de la modernidad: de la estética, que ahora es la que nos interesa. Recordemos que el objetivo fundamental de su versión radical, vanguardista -revolucionar el arte- entrañaba asimismo: hacer un mundo más humano, integrar el arte en la vida, rendir culto a lo nuevo e inesperado, universalizar lo estético y escapar del museo y el mercado.

Por lo que toca a la revolución de las formas artísticas, es innegable que la vanguardia lo ha cumplido con creces y sin desmayo, durante más de un siglo. En cuanto a la integración del arte en la vida, no obstante los logros alcanzados, y han sido muchos los del diseño en la estatización de la industria, la técnica y la vida cotidiana, esos logros se han visto limitados por la exigencia económica del sistema de supeditar, en definitiva, lo estético al valor de cambio. Pese a los ataques frontales de algunas vanguardias al "gran arte" minoritario y su aspiración a asimilar los medios tecnológicos en la producción y reproducción artísticas, lo cierto es que se ha profundizado el foso entre el arte que satisface verdaderas necesidades estéticas y el

seudoarte trivial, -kitsch- o -light- que monopoliza el consumo masivo en la vida cotidiana. Pero este arte banal que se produce y consume masivamente cumple no solo la función económica de obtener beneficios en este campo, sino también la ideológica de mantener al amplio sector social que lo consume en su enajenación y oquedad espiritual.

Por otro lado, los clichés y estereotipos que garantizan, con su homogenización, la difusión masiva, ponen un dique a lo nuevo e inesperado, tan caros a la vanguardia. Por lo que se refiere a su potencial subversivo estético-social, que en su periodo no se detenía ante el museo, el mercado o la academia, ha acabado por integrarse en un mercado insaciable que absorbe incluso sus productos mas subversivos y por encontrar un lugar de honor en el museo y la academia. La integración de la vanguardia en el sistema por esta triple vía ha mellado a tal punto su espíritu innovador, crítico y combativo que la rebeldía de ayer se ha convertido en el conformismo de hoy. Las hazañas que parecían inagotables dejan paso en las últimas décadas a un ablandamiento de su potencial creador, subversivo, lo que abona la idea del ocaso o fin de la vanguardia. Con ella se apunta, sobre todo, al fracaso de su utopía estético-social, al legitimar con su integración el sistema que pretendía -estéticamente- subvertir.

Pero reconocer esto no obliga a dejar en la sombra el papel determinante que, en esa integración, desempeña el sistema económico-social, en el que se inserta el arte como toda forma de producción. Esto pone de relieve el utopismo peculiar de la vanguardia: aislar su proyecto liberador de la transformación del sistema, o cifrar esta en una subversión estética. Lo uno y lo otro se han revelado compatibles con el sistema, pero su integración en él, sobre todo económica, ha acabado por desintegrar la vanguardia misma. Y puesto que no ha podido escapar de la "jaula" del mercado, su gran proyecto de los tiempos heroicos ha llegado a su ocaso o fin.

Ahora bien, si ese proyecto ha fracasado al no cambiar las condiciones modernas que han impedido su realización, y si, por otro lado, el cambio de ellas -en un futuro previsible- se presenta incierto o incluso irrealizable, cabe preguntarse: ¿tiene sentido hoy asumir lo que hay de vivo o deseable -emancipar estética y socialmente a la humanidad, integrar el arte en la vida, y universalizar lo estético- si no se plantea la necesidad de salir de la modernidad? Pero ¿Cómo escapar -estéticamente- cuando sus bases económicas y sociales permanecen y duran?

Podría pretenderse para ello reavivar la vuelta del -status- pre-moderno de lo estético, reduciendo el arte a la artesanía. Pero esta utopía que, en el siglo pasado, inspiró el sueño de Morris de salvar así lo estético de la amenaza mortal que, para él, significaba la alianza moderna del arte con la industria y la técnica -justamente la que la vanguardia aspiraría a impulsar- es tan irrealizable como abolir el presente con el pasado. Y ello sin contar con que la artesanía, a la que debiera reducirse el arte, no podría escapar de la modernidad, al permanecer prisionera -como artística- en la jaula moderna del mercado.

Tal vez habría que prestar atención a los que creen que se puede escapar de la modernidad alejando la mirada de Occidente, como lugar privilegiado y hegemónico de lo estético, para ponerla en lo que algunos llaman todavía Tercer Mundo. Limitándonos a América Latina como parte de él, cabe reconocer que frente al enfriamiento y desmayo de la creatividad de las vanguardias en el centro, en este lado de la periferia se despliega una rica actividad creadora, imaginativa, de la que dan testimonio la obra de Borges, García Márquez, Cortázar, Neruda u Octavio Paz en la literatura, y Tamayo, Matta, Lam y Le Parc en las artes plásticas. También hay que reconocer que la savia de la vanguardia occidental que corre por la obra de estos grandes creadores y que una vanguardia artística, de la que es adelantado Vicente Huidobro, ha estado presente desde los años veinte en América Latina.

Ahora bien, en las condiciones de dependencia y subdesarrollo económico y social del continente, se estrechan enormemente el mercado y el acceso a los bienes artísticos. Asimismo, las condiciones de explotación y opresión en que se ha desenvuelto la vanguardia latinoamericana, han hecho de la emancipación un asunto ante todo político-social, no estético. De ahí que, comparada con la europea o norteamericana, su enclaustramiento haya sido mayor, y que haya tenido que convivir con un arte de urgencia o resistencia convertido en medio o instrumento de liberación nacional y social. En conclusión: no se puede poner la mira América Latina para tratar de encontrar lo que la modernidad, agotada en Occidente, ya no puede dar, y, sobre todo, cuando su proyecto de emancipación estético-social ha llegado a su fin.

Ciertamente, esta América Latina, vinculada por su vanguardia propia a la modernidad, vive en las condiciones premodernas de atraso y dependencia que, desde el llamado Descubrimiento, Occidente le impuso.

Ser moderno estéticamente en países que aún no han pasado por la modernidad no significa prescindir o ser un calco de ella, sino hacerla suya, como la han hecho sus grandes creadores -Borges, Neruda, Paz-, sin descartar el arte que se alimenta, a la vez - como el de García Márquez, Tamayo o Lam, o el colectivo de esa obra prodigiosa que es el Espacio escultórico (Ciudad Universitaria de México, D.F.), de sus raíces autóctonas más profundas.

Pero ¿Cómo escapar de la modernidad en una sociedad en la que el arte -como toda forma de producción- ve sus productos convertidos en mercancías? Sólo sería posible ese escape si las obras de arte pudieran sustraerse al mercado, privándolas para ello de su cuerpo físico, sensible, condición indispensable para que la obra pueda ser objeto de compra y venta y contemplación. La presencia de ese cuerpo sensible ha de ser, además, duradera y consistente. Si se pudiera desmaterializar al objeto

artístico, privándolo de esa presencia sensible, consistente y duradera, dejaría de ser museable y mercantizable. Y esta es la posibilidad que puede explorarse en nuestros días con el arte conceptual, al sustituir al objeto sensible por su concepto o idea. Pero aún así, los diagramas, fotos o protocolos de experiencias que lo invocan no escapan al museo o mercado, aunque no como "obras de arte", sino como "proposiciones artísticas", producto de una actividad teórica y reflexiva.

Se puede intentar también escapar a la mercantilización por otra vía: no aboliendo la presencia sensible, sino dándole el carácter efímero de un hecho o un acontecimiento. Estamos entonces ante el producto de una actividad práctica, creadora, cuya presencia sensible se agota en ella, pero susceptible de provocar una experiencia estética. Por tanto, esta obra de arte inconsciente y efímera ya no es enjaulable en el museo ni en el mercado, aunque -como espectáculo- difícilmente podría escapar a toda comercialización.

Las dos propuestas anteriores constituyen alternativas viables a la naturaleza mercantil y museable con la que la modernidad ha marcado el arte. Pero, aun sin ignorar que ambas alternativas no escapan fácilmente a la mercantilización, es innegable que sería tremendamente limitativo reducir a ellas el enorme potencial creador desplegado por el arte moderno con la vanguardia. Por otro lado, esas dos formas de creatividad están condenadas a la marginalidad y el enclaustramiento mientras subsistan las bases económicas y sociales que exigen, acorde con ellas, el "gran arte" para el museo y el pseudo arte masivo, propio de la modernidad tardía.

Ahora bien, si se trata de escapar de ésta, hay que tener presente la tentación posmoderna. En verdad, si la modernidad radical de las vanguardias privilegia la función emancipatoria del arte, la ruptura con el pasado y la tradición, así como la innovación incesante, puede comprenderse la tentación posmoderna de escapar de ella, privilegiando lo opuesto. O sea: un arte sin la carga

de responsabilidades emancipatorias que, lejos de romper con la tradición, o de insertarse en la "tradición de la ruptura", siente la nostalgia del pasado y asume valores tradicionales y que, en lugar de mostrar la unidad de sentido y totalidad que le imprimía la utopía estético-social vanguardista, apele a la fragmentación y a la conjunción de retóricas heterogéneas.

Pero la recuperación posmoderna de símbolos y valores tradicionales no significa una simple vuelta a la tradición, ya que se pretende hacerla con los medios o instrumentos que brinda el progreso tecnológico. Se trata, pues, de un "revival" del pasado que la modernidad sepulta, pero con la idolatría del presente, sobre todo porque ofrece material, tecnológicamente. Tampoco se rechaza lo que, en la modernidad, ha propiciado el declive de las vanguardias: la mercantilización del arte.

Por esta adaptación al sistema en la que se conjugan la fascinación por el progreso tecnológico y la disolución del proyecto subversivo estético-social de las vanguardias, Habermas ha podido leer en clave neoconservadora el fenómeno de la posmodernidad. Pero, ¿cómo situar su relación con la modernidad? Si bien es cierto que no podría encajar en ella en cuanto que asume símbolos y valores que ésta ha rechazado, tampoco cabe situarla por completo a extramuros de la modernidad, ya que reivindica valores sustancialmente modernos como el progreso en la ciencia y la tecnología, y el valor de cambio en la producción. La escisión entre cultura y sociedad, de la que habla Daniel Bell, o entre racionalidad instrumental y valorativa, en términos fracfortianos, se resuelve, o se pretende resolver, ideológicamente, apelando a valores tradicionales -como el de la religión-, sin quebrantar las bases económicas y sociales de la modernidad. En suma: sin rebasar su horizonte. Ser posmoderno, es, pues -y Lyotard lo ha dicho sin ambages-, una nueva forma de ser moderno.

¿Qué queda, entonces, de la alternativa posmoderna en el terreno estético? Con la recuperación de elementos estilísticos del

pasado, sin renunciar a la fe moderna en la tecnología y a la exaltación del mercado, lo que tenemos es una alternativa no a la modernidad, sino a una forma histórica de ella: la radical de la vanguardia. La tentativa posmoderna puede ser aceptada en el marco moderno, tardocapitalista, que ha hecho imposible la vida a la vanguardia, en la medida en que, bien aceiteada, se ajusta a él. Al liberar al arte de toda carga emancipatoria, reavivar el pasado y distanciarse nuevamente de la vida, el posmodernismo viene a remachar los clavos de la integración en el sistema, y, en este sentido, sería una nueva versión de la modernidad estética con la particularidad de que se asume su integración económica e ideológica sin la nostalgia vanguardista de la rebeldía perdida en los tiempos heroicos.

Lo que demuestra el ocaso de las vanguardia es el fracaso de la realización de sus objetivos: emancipación humana estético-social, integración del arte en la vida, extensión de lo estético más allá de los recintos privilegiados, desmercantilizar el arte, ensanchar el universalismo estético rebasando sus límites eurocentristas, y socializar la creación extendiendo la participación de los receptores en ella. Estos objetivos han fracasado al no darse el cambio de las condiciones modernas que han hecho imposible su realización. Lo que demuestra, por tanto, es que la emancipación estética no puede desvincularse de lo social.

Ciertamente, las posibilidades de realizar esa emancipación son hoy más inciertas y utópicas. Pero esto no empaña la necesidad, validez y vigencia del proyecto de las vanguardias en su periodo heroico, ni tampoco significa que no quede espacio para un arte que recoja su espíritu crítico, innovador y emancipatorio no obstante los asfixiantes mecanismos integradores del sistema. Un arte que, sin asumir la pesada carga de responsabilidades que le asignó la vanguardia, no vea su fuerza creadora ajustada inexorablemente al sistema, aunque no podrá escapar a su hostilidad. Sólo este arte será hoy radicalmente moderno, es decir, a la

altura del sueño o utopía de una sociedad emancipada y del uso no enajenado de su valor propio, estético.

En cuanto a la estética como teoría general sobre la práctica artística, ya subrayamos que es hija de la modernidad y que, no obstante su carácter especulativo, como filosofía sistemática de lo bello, tiene en la base de sus reflexiones el arte moderno que autonomiza el producto artístico, liberándolo de sus funciones tradicionales. Esta estética moderna, de inspiración clasicista, es también una estética de la producción y representación, que ve la obra además con una sustancia inmutable que al receptor sólo toca reflejar. Y esta concepción es la subvertida, en la práctica, por las vanguardias, mientras la estética filosófica, al margen de ella, seguía con sus especulaciones, aunque en definitiva estas respondían a una experiencia artística histórica, particular.

Todavía en pleno siglo XX, una estética como la de Nikolai Hartman, ejemplo de ese enfoque especulativo, clasicista y eurocentrista, se ha podido escribir a espaldas de todo lo que la vanguardia ha hecho en el arte desde mediados del siglo XIX. En nuestro tiempo, la excepción en el terreno filosófico es la “teoría estética” de Adorno, cuyas reflexiones se alimentan del viraje que imprimen las vanguardias en la historia del arte. Pero, más que en la teoría general, es en las teorías particulares del arte o en las incursiones teóricas de los propios artistas donde se abre un espacio a las artes no occidentales, o a la experiencia de la

vanguardia. Pero la estética para ser propiamente moderna no solo tiene que liberarse de la carga especulativa, clasicista y eurocentrista que la pone al margen de esas prácticas, sino que -tomando el pulso al arte de nuestro tiempo- han de volver los ojos -como han hecho Adorno y Benjamin- a las determinaciones sociales de la producción, distribución y consumo, que han llevado al ocaso o al fin de las vanguardias.

Para estar a la altura de su tiempo -el de ese ocaso y fin, pero también de la necesidad de cambiar las condiciones sociales que han llevado a ello-, la estética tiene que dejar de ser moderna en el sentido tradicional que asume desde el siglo XVIII a Hartman en el XX, y serlo propiamente en un mundo en el que la modernidad está en crisis, sin que vislumbre la salida -aunque se desee- en el horizonte. La posmodernidad que se nos ofrece como tal no es sino una vuelta de tuerca más de lo moderno que hace aguas por todos lados. Por el contrario, ser hoy verdaderamente moderno es serlo en su radicalidad, mas allá del punto en que se han detenido las vanguardias. Pero rebasar ese punto significaría, en verdad, ser propiamente posmoderno. ■

Biblioteca Virtual
OMEGALFA
www.omegalfa.es