

# DEL ESTETICISMO A LA POSMODERNIDAD: CONTRA LA EFÍMERA MODERNIDAD SXX

SALDAÑA PUERTO, CÉSAR

Universitat Politècnica de Catalunya, Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Barcelona,

*cesar.saldana@upc.edu*

## RESUMEN

La modernidad de la estandarización y el rigor formal compartido, atacada por figuras como Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer, Herbert Marcuse o Arnold Hauser, no sólo es la de la tecnocracia y la hegemonía de la razón instrumental en el caso del fascismo y el estalinismo; también fue clave para el establecimiento de otros discursos totalizadores, como en el caso del contexto institucional de Occidente, donde aún alimenta los mitos que conforman nuestra imagen global del sXX. Un siglo que, sin embargo, y como precisamente se propone remarcar este artículo, estuvo dominado desde sus comienzos por tendencias esteticistas y, en su conclusión, por tendencias posmodernas. La fase de superación del relativismo, y los mitos modernos portadores de la ilusión de esta superación —entre los cuales hay que destacar la imagen del movimiento

moderno construida desde el discurso institucionalizado de la disciplina arquitectónica moderna—, no fueron más que un efímero *tour de force* que, aún hoy, retrasan y dificultan nuestra comprensión del presente.

**Palabras clave:** mitos de la modernidad, movimiento moderno, esteticismo y posmodernidad, romanticismo y manierismo, teoría crítica

## ABSTRACT

The modernity of standardization and standardized formal rigor, attacked by figures such as Walter Benjamin, Theodor Adorno and Max Horkheimer, Herbert Marcuse or Arnold Hauser, is not only that of technocracy and the hegemony of instrumental reason in the case of fascism and Stalinism; it was also key to the establishment of other totalizing discourses, as in the case of the institutional context of the

West, where it still feeds the myths that shape our global image of the 20th century. A century which, however, and as this article intends to highlight, was dominated from the outset by aestheticist tendencies and, at its conclusion, by postmodernism. The phase of overcoming relativism, and the modern myths that bear the illusion of this overcoming —among which we must highlight the image of the modern movement built from the institutionalized discourse of the modern architectural discipline—, were nothing more than an ephemeral *tour de force* that, even today, delay and hinder our understanding of the present.

**Keywords: myths of modernity, modern movement, aestheticism and postmodernism, romanticism and mannerism, critical theory**

## RESUMO

A modernidade da padronização e do rigor formal compartilhado, atacada por figuras como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer, Herbert Marcuse ou Arnold Hau-

ser, não é apenas a da tecnocracia e a hegemonia da razão instrumental no caso do fascismo e do stalinismo; foi também fundamental para o estabelecimento de outros discursos totalizantes, como no caso do contexto institucional do Ocidente, onde ainda alimenta os mitos que compõem nossa imagem global do século XX. Um século que, no entanto, e como este artigo pretende destacar, foi dominado desde os primórdios por tendências estéticas e, no final, por tendências pós-modernas. A fase de superação do relativismo, e os mitos modernos que trazem a ilusão dessa superação —entre os quais devemos destacar a imagem do movimento moderno construída a partir do discurso institucionalizado da disciplina arquitetônica moderna—, não foram mais do que uma efêmera viagem de força que, ainda hoje, atrasam e dificultam nossa compreensão do presente.

**Palavras-chave: mitos da modernidade, movimento moderno, esteticismo e pós-modernidade, romantismo e maneirismo, teoria crítica**

## 1. EL MITO DEL MOVIMIENTO MODERNO COMO SÍNTESIS

Walter Benjamin ([1982<sup>1</sup>] 2013, 74) emprendió su *Obra de los pasajes* partiendo de la convicción de que despertaríamos del sueño del sXX capturándolo en su antecámara: la modernidad de París como “capital del sXIX”. El método de este intelectual desarraigado fue el del coleccionista, el de un compositor de collages históricos. Ha pasado casi un siglo desde que Benjamin emprendiera su *Obra de los Pasajes*. Si, retomando

la misión asignada por Benjamin al historiador como montador materialista<sup>2</sup>, quisiéramos contribuir a desmitificar el sueño en que pudiera encontrarse el sXXI, ¿a qué hilo argumental del sXX deberíamos dirigir nuestra mirada?

<sup>1</sup> Este trabajo no fue publicado en vida de Benjamin, que trabajó en él entre 1927 y su suicidio en 1940.

<sup>2</sup> En “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, escribe: “El historicismo expone la imagen eterna del pasado; el materialismo, en cambio, una experiencia única con él. La eliminación del momento épico a cargo del constructivo se comprueba como condición de esa experiencia” (Benjamin [1937] 1989, 92).

Manfredo Tafuri, acérrimo crítico de la imagen que la disciplina arquitectónica se había hecho de sí misma, respondió a esta pregunta abordando la ambigüedad de las vanguardias de entreguerras y, en particular, del llamado movimiento moderno. En *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico* (1973), y fiel a la premisa metodológica lukácsiana de abordar el objeto de estudio desde el punto de vista de la totalidad, Tafuri ([1973] 1976, 3) se propone un análisis que reconozca “el carácter unitario del ciclo vivido por la cultura burguesa”, para lo cual es necesario “tener presente continuamente el cuadro completo de su desarrollo” (Tafuri [1973] 1976, 3):

*Art as a model of action. This was the great guiding principle of the artistic redemption of the modern bourgeoisie. But it was at the same time an absolute which gave rise to new and irrepressible contradictions. [...] Criticism, problematality, and the drama of Utopia: these were the basic elements forming the tradition of the 'modern Movement'. And inasmuch as it was a project for modelling the 'bourgeois man' as an absolute type, the 'modern Movement' had its own undeniable, internal coherence (even if this is not the coherence recognised in it by current historical study) (Tafuri [1973] 1976, 89-90).*

Como señala Tafuri, la imagen del movimiento moderno como mito institucionalizado difiere de ésta (“crítico, problematidad y el drama de la utopía”), proyectando una larga sombra sobre el sXX, de manera parecida a cómo el humanismo del Alto Renacimiento proyecta (aún hoy) su leyenda sobre el conjunto del sXVI. Colin Rowe también ahondó en lo que hay de

mito en la idea del movimiento moderno como síntesis ilusoria:

*Provisto de una razón bastante independiente de la arquitectura, el edificio moderno se convirtió en la celebración ritual del potencial humano de la sociedad mecanizada.*

*Esta situación era una colosal fantasía; y la intensidad del compromiso que caracterizó a los innovadores de los años veinte puede ser explicada, sin exagerar, en función de su aceptación de la misma. Era una fantasía que proporcionaba a la nueva arquitectura un contenido ético, la equipaba con un especial simbolismo y se hacía altamente instrumental en su éxito popular (Rowe [1973<sup>3</sup>] 1999, 122-123).*

La nueva arquitectura “debía ser auténtica”, esto es, “inevitable”, “predestinada”: “No podía ser una entre otras muchas posibles, sino la única posibilidad”; esto implicaba otorgarle “la pureza impersonal de una técnica”, pero “no sólo en términos de función, estructura y materiales, sino también en términos de un contenido más intangible: ‘el espíritu de la época’” (Rowe [1973] 1999, 124-125). En autores como Nikolaus Pevsner, Siegfried Giedion, o Bruno Zevi, impulsores del mito, encontramos la noción de una “síntesis” (Pevsner [1936] 1977, 147), “estilo del sXX”, fruto de la convergencia en “un movimiento universal”, en un “estilo para el futuro” ligado al “movimiento de masas por venir” (Pevsner [1936] 1977, 175-176)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Aunque “Neoclasicismo y arquitectura moderna I” se escribió en 1956-1957, el ensayo se publicó por primera vez en *Oppositions*, en 1973.

<sup>4</sup> Curiosamente, autores como Pevsner ([1936] 1977, 210) eran conscientes de las dos pulsiones que Rowe identifica

La influencia del mito del movimiento moderno es ubicua en las instituciones que enseñan arquitectura y diseño, de la misma manera que la imagen mítica del Alto Renacimiento<sup>5</sup> condicionó la enseñanza en las academias — que hicieron su aparición, como subraya Hauser ([1964] 1965, 133, 233-234), en el sXVI. Los paralelismos entre el sXVI y el XX como momentos clave en el surgimiento y mutación de lo moderno son lugar común en autores como Tafuri o Hauser, que entendieron el sXVI como origen de muchas de las problemáticas que habrían de eclosionar en el sXX — si bien a una escala mayor, marcada por los medios de producción *de masas*. La tradición humanística del Renacimiento encontró, incluso, continuación en el reformulado humanismo del sXX: por ejemplo, la obra de Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism* (1949), que estudiaba los fundamentos de la arquitectura renacentista desde una metodología que otorgaba mucho peso al análisis formal, fue un libro enormemente influyente en la enseñanza de la arquitectura, contribuyendo, así, a un rumbo formalista (Payne 1998). El mito implícito en el *hombre de Vitruvio* —el control matemático de la forma— se reencarnó en el *Modulor*.

Dirk de Meyer (2010) también rastreó las evoluciones del ideal de arquitecto asociado al mito del movimiento moderno. Las “tradiciones inventadas” (2010, 255) de Wittkower

---

como “incompatibles”: “The Modern Movement in architecture, in order to be fully expressive of the twentieth century, had to possess both qualities, the faith in science and technology, in social science and rational planning, and the romantic faith in speed and the roar of machines”.

<sup>5</sup> Especialmente, la construida por Vasari en sus *Vidas* —cuya dudosa exactitud ha sido más que demostrada en el curso de las últimas décadas. No hay que olvidar que el uso del apelativo *moderno* se remonta a este momento.

y Gombrich proporcionarían, según De Meyer, un relato histórico satisfactorio para el arquitecto moderno, que vería confirmado su rol *revolucionario* como científico social, defensor de la democracia, y visionario capaz de sintetizar los medios técnicos y el espíritu de la época, viéndose éticamente legitimado. El arquitecto no sería un instrumento del *establishment*, un siervo del autoritarismo como los artistas Beaux-Arts, sino una suerte de libertador. Huelga decir que el trabajo de Tafuri ya pone de manifiesto la función que desempeñan estos nuevos ideales en las realidades productivas del sXX. El rol revolucionario, junto con el recurso recurrente al aspecto *social*, quedarían, sobre todo, en una revolución de las formas. No es casualidad que Tafuri se proponga, ante todo, desenmascarar la que entiende como premisa fundamental subyacente a todo este ciclo: “la utopía de la forma como vía para recuperar la totalidad humana a través de una síntesis ideal” ([1973] 1976, 48).

## 2. LOS PROCESOS DE INSTITUCIONALIZACIÓN DE LAS CIENCIAS SOCIALES BAJO EL PARADIGMA FORMALISTA DESPUÉS DE LA IIGM

Los procesos de institucionalización académica después de la Segunda Guerra Mundial (de la arquitectura, pero también, significativamente, de la sociología y de la historia del arte) estuvieron bajo la hegemonía del ámbito académico anglosajón, tomando la epistemología de las ciencias naturales como modelo para funda-

mentar metodológicamente las sociales<sup>6</sup>. Esto se tradujo en un *paradigma formalista*, caracterizado por la preferencia por métodos cuantitativos sobre los cualitativos: todo lo susceptible de traducirse a un procedimiento formal acordado, a procesos lógicos, ganó terreno sobre los métodos interpretativos. Las tendencias sistematizantes y objetivistas van unidas, de esta manera, a un antirromanticismo y a un antiutopismo; a la rendición del mundo cultural en su conjunto al poder burocrático de las instituciones bajo la premisa de que todo romanticismo y toda utopía han de desembocar, forzosamente, en mitología, en el tipo de pseudociencia que acompaña al totalitarismo.

Como denuncia Georges Didi-Huberman ([1990] 2010), en el contexto anglosajón se buscó exorcizar todo rastro del pensamiento filosófico germánico (idealismo, misticismo, esteticismo) —constituyendo un ejemplo emblemático de este talante *The Open Society and Its Enemies* (1945), escrito por Karl R. Popper durante la guerra. Así, el pensamiento filosófico, interpretativo, y estetizante (en el sentido

<sup>6</sup> Cobran relevancia figuras como Popper y Gombriich: “[Popper] saw himself as demonstrating the implications of what he referred to as ‘the staggering progress of the natural sciences’ for all forms of knowledge, and expressed a buoyant optimism that scientific philosophy (the issue of developments in logic, mathematics and physics) could reformulate and solve traditional problems” (Hemingway 2009, 299). Zolberg (2012, 4) subraya la interdependencia con las secuelas políticas de la IIGM: “Even though American sociology had its origins in, and continued to look toward European theoretical formulations, by the end of the second world war, with the destruction or undermining of much European scholarship by totalitarian regimes, or under their military occupation, American sociology, along with American science more generally, became the most dynamic and expansive in the world. This growth was a counterpart to the prominence of the United States on the international scene as the champion of western humanist values during the war, and defender of freedom during the Cold War”.

de un hacer reglado, pero no mecánico o sistematizable), fue sacrificado en pos de una mayor precisión filológica. En el caso de la iconología del Instituto Warburg, se relegó al olvido precisamente aquello que atrae hoy el interés sobre Aby Warburg (Rampley 2000; Didi-Huberman [1990] 2010): la obra de Saxl, Wittkower y, en particular, la de Panofsky, no están exentas de su momento heurístico, interpretativo. Sin embargo, como señala Didi-Huberman, se procura que la investigación progrese “hacia una mayor exactitud” ([1990] 2010, 46), quedando el sentido de las imágenes “descifrado según la semiología asegurada —apodíctica— de un diagnóstico médico” ([1990] 2010, 13), en lugar de precipitar múltiples lecturas, como sucedía en los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, que según Didi-Huberman ([2002] 2009, 79) nos recuerda, recuperando su sentido positivo, formaba parte de un proyecto de historia de las imágenes que el propio Warburg describía como “historia de fantasmas para adultos” (*Gespens-tergeschichte für ganz Erwachsene*) ([2002] 2009, 97-98). Donde Panofsky busca la interpretación más *exacta*, Warburg ahonda en la apertura simbólica de las imágenes, facilitando el malentendido feliz a través de las épocas.

Hay correlaciones entre estas transformaciones disciplinares y cómo Nueva York “le robó el arte moderno a París” (Guilbaut 1983, 165-194), pasando a ser la nueva capital de la cultura mundial, y resignificando el legado de las vanguardias europeas. Tanto el expresionismo abstracto como el New Criticism remiten a nociones de validez formalistas<sup>7</sup>. Durante

<sup>7</sup> En *The Cultural Politics of the New Criticism* (1993), Mark Jancovich matiza las diferencias entre posestructuralismo y New Criticism, enfatizando que comparten. Sin negar esto, la distinción que esbozamos entre modernidad y

los dorados años cincuenta, ni las ciencias sociales ni las renacidas vanguardias reclamaron en Estados Unidos el tipo de crítica social utópica que, previamente, sus correlatos afincados en el continente habían representado<sup>8</sup>. Pensamos en la súbita transformación de Clement Greenberg del editor marxista de *Partisan Review* al posterior paladín anticomunista del expresionismo abstracto<sup>9</sup>, pero también en el éxito, por ejemplo, de Dalí, que reclamó para sí la etiqueta *surrealismo*<sup>10</sup> bajo unas premisas que se parecían más a las de la mistificación de la realidad a través del dinero (como en Warhol) que a aquel surrealismo comprometido con el marxismo y con contribuir al ocaso de la sociedad burguesa a través de una revolución cultural (Breton y Aragon).

En consonancia con el panorama ins-

posmodernidad —entre New Criticism y movimientos como el deconstructivismo o el posestructuralismo— vendría a subrayar la noción mítica de *verdad* y *objetividad* implícitas en ciertas metodologías e ideas de lo moderno, frente a la *teología negativa* que, en cambio, implican los métodos posmodernos.

**8** El antipositivismo académico supone un asunto ambiguo. Afincado en la esfera cultural germana, buena parte remitía a motivos nacionalistas: es el caso de figuras como Max Weber o Georg Simmel. Pero también encontramos figuras internacionalistas, como Benjamin o la Escuela de Frankfurt.

**9** Greenberg resulta ilustrativo de la evolución de gran parte de la intelectualidad americana de izquierdas: “[...] by the late 1940s he had drawn away from socialism and moved towards an ascendant American liberalism as the best hope for the future. In other words, he had abandoned a marginal position for a more centrist one, whatever qualifications he maintained about the latter. In late 1950, he elected to become a founding member of the American Committee for Cultural Freedom, a subsidiary of the Congress for Cultural Freedom established earlier the same year in Paris for the purpose of combating Communism” (O’Brian, 2008: 5).

**10** Dalí ([1964] 2009, 41) parafraseó al Rey Sol —“¡El surrealismo soy yo!”— de manera similar a Le Corbusier, implícitamente, en “Défense de l’Architecture” (1933).

titucional hegemónico *formalista* que intentamos construir, en los estudios literarios se hizo predominante la crítica inmanente. Como Jerry Zaslove indica a propósito de la progresiva caída en el olvido de Herbert Read después de la guerra:

*Read’s demise can partially be explained by noting the antiromantic formalist biases in literary culture, formulated by the epigones of cultural criticism like Frye, Leavis, Eliot, or the leaders of the American new criticism, like Alan Tate or John Crow Ransom had ensured that any contextual or psychological criticism would not be welcome (Zaslove 1996, 23).*

Zaslove describe la situación cultural como producto del “virulento antisocialismo de la Guerra Fría” y del “estado de ánimo de desesperado acomodo al capitalismo estadounidense patente en la crítica cultural” (1996, 23). *Rigor y conformismo*: es interesante notar cómo una actitud aparentemente guiada por un imperativo categórico moral *rigorista* (el rigor científico) puede estar tan estrechamente relacionada con su opuesto — esto es, con un cierto cinismo conformista, dispuesto a amoldarse a cualquier situación. Si los cincuenta fueron época de *rigor formalista* —que podríamos tildar de *academicista*— en las ciencias sociales, también se acusa a la época de un profundo conformismo, disfrazado de intransigencia revolucionaria, de *radicalismo*, en las artes:

*The hegemony of abstract expressionism after the war, which became the major American discourse about the avant-garde, mirrored the politics at the end of ideology. The futurist world of pop art mimicked suburban conformism and*

*early conceptual and abstract art flirted in a triumphant manner with the successes of British liberalism and American consumerist democracy: both gleamed with a falsely popular, egalitarian facade (Zaslove 1996, 23).*

A pesar de referirse a casos distintos, las críticas de Zaslove a las neovanguardias son, en este punto, idénticas a las que Tafuri hiciera a colación del autoimpuesto rigor “frívolo” ([1980] 1987, 297) de los Whites y del populismo “cínico” ([1980] 1987, 286) de los Grays. Mitos como el del movimiento moderno contribuían, en este contexto, a cimentar la ilusión de que los diversos formalismos posteriores a los años cincuenta, cada vez más ensimismados, estaban desempeñando una función ética y social. No obstante, la gran época de las utopías había acabado. Lo que estos mitos oscurecen, postulando el ilusorio carácter *de síntesis* de las vanguardias, es su carácter irresuelto; esto contribuye a que nuestro presente no busque en ellas *los problemas y las tentativas*, sino *las soluciones (supuestamente) alcanzadas*.

### 3. PREEMINENCIA DE LAS VANGUARDIAS SUSCEPTIBLES DE UNA INTERPRETACIÓN FORMALISTA EN NUESTRA IMAGEN DE LA MODERNIDAD DEL SXX

La hegemonía de estos diversos formalismos ha propiciado que las *mitologías de la modernidad* dominantes en nuestra imagen del sXX enfatizen ciertas posiciones de las vanguardias de entreguerras, elevándolas a periodo heroico, en detrimento de otras. Por un lado, el arte *moderno* es considerado superación del *modernista*, es

decir, *esteticista*; por otro, aquellas vanguardias que exploran los medios formales hasta sus últimas consecuencias (cubismo, neoplasticismo, constructivismo<sup>11</sup>), son presentadas, todavía, a menudo en la enseñanza de la arquitectura y el diseño como el núcleo verdaderamente innovador y moderno, en oposición al carácter formalmente híbrido o decadentista, *impuro*, o literario (es decir: no puramente visual), de expresionismo, dadaísmo y surrealismo — en los que, por otra parte, se advierten signos tempranos de la incertidumbre posmoderna, cuando no un posmodernismo *avant la lettre* (Jameson [1984] 1991, 11-13). Para Pevsner, pionero del mito del movimiento moderno como “estilo universalmente aceptable” para el sXX, los diversos esteticismos suponen un “callejón sin salida” ([1936] 1977, 110-112):

*Symbolism may be a strength and a weakness — an endeavour towards sanctity or an affectation. Cézanne and van Gogh stand on the one side, Toorop and Khnopff on the other, the former strong, self-disciplined, and exacting, the latter weak, self-indulgent, and relaxing. So the one led into a future of fulfilment, that is the establishment of the Modern Movement of the twentieth century, the other into the blind alley of Art Nouveau (Pevsner [1936] 1977, 89).*

De manera similar a Le Corbusier —y, deberíamos añadir, a diversas retóricas totalitaristas (Brott 2017, 210)— Pevsner ([1936] 1977, 95-96) cifra su argumentación en valores como la salud y la entereza moral. Por ejemplo, cuando escribe acerca de la *Madonna* (1895) de Münch,

<sup>11</sup> Por ejemplo, Frampton ([1980] 2007, 1990).

desdeñando su fase más cercana al Art Nouveau:

*The long wavy hair and the sinuous Movement of the figure, the swaying lines in the background, and above all the odd frame with the embryo and the floating spermatozoa, make this work one of the most remarkable instances of Art Nouveau in Painting, original and striking in appearance, independent of tradition, but questionable as to its sanity and vital value. In Munch, a strong, sane, and unsophisticated painter, this was a passing phase. He soon cast off the mannerisms of Art Nouveau and retained only its genuinely decorative qualities for the development of his monumental style (Pevsner [1936] 1977, 95-96).*

El criterio implícito de valor moral remite a una manera de entender la salud como unidad y fortaleza del ser, noción vinculada con la monumentalización de la forma. En *Manierismo*, Hauser ([1964] 1965) señala cómo el arte monumentalizado, presto a vehicular las aspiraciones utópicas (Julio II), tendió a robustecerse en el contexto del desengaño (especialmente, con León X y Clemente VII). Dos décadas antes, María Luisa Caturla había observado el mismo desarrollo, estableciendo paralelismos entre la evolución estilística del sXVI y del sXX:

*Decíamos que las rigurosas formas de la segunda mitad del sXVI muestran sorprendente afinidad con la sequía y tiesura actualmente vigentes.*

*[...] Fue señalada ya la condición tendida de los edificios de estos últimos años. Hay que añadir su monotonía, por carencia de*

*acentos: su absoluta desnudez. [...]*

*Se recordará en este punto la fase aquella de Picasso, de formas graves y estáticas, en que pareció querer hacerse un clásico, uno de los más grandes clásicos de todos los tiempos. Poco después, un brusco cambio devolvía a su producción artística todo un surtido de incertidumbres. El Picasso “de las grandes figuras” fue, aunque de pasada, tierra firme del arte. Mas lo incommovible y pétreo de su grandiosa monumentalidad, por el mismo empeño en demostrarla, le delata hijo de una época insegura (Caturla [1944] 2021, 199).*

*Hay, mezclado a las manifestaciones artísticas, actuales, un ingrediente de falacia sin precedentes en la historia del arte. Tan solo en el manierismo apunta alguna que otra vez, haciendo sospechar la más grave perturbación anímica habida antes de hoy (Caturla [1944] 2021, 122).*

También podríamos reparar en que el Adolf Loos más divulgado y estudiado, y mejor comprendido no es el Loos del Chicago Tribune, ni tampoco el del escandaloso Kärntner Bar<sup>12</sup>. No se enfatiza al Loos emparentado con el dadaísmo, sino al emparentado con los estilos de tendencia *racionalista, sintética y purificadora* que vehicularían aquel proceso de monumentalización. Pero Loos aparece, en realidad, como precursor tanto del racionalismo moderno, como de su —supuestamente antitética— posmodernidad. A colación de estas dualidades resulta relevante invocar a Hauser, que insistió en que

<sup>12</sup> En obras clave para la enseñanza arquitectónica (Frampton [1980] 2007, 96-97); pero también, por ejemplo, en Groys ([2010] 2015, 24-27), que enfatiza los “muros blancos” de Sión.

el posrenacimiento —o, como él prefiere denominarlo, manierismo— constituye un estilo dual, al que corresponde una cosmovisión dual, en contraposición a la *integración del mundo en un todo unitario* característica tanto del Alto Renacimiento como del barroco. Frente a las tendencias purificadoras, Hauser ([1964] 1965, 394-395) sitúa en el centro de lo moderno del sXX al dadaísmo y al surrealismo, de la misma manera que sitúa en el centro de lo moderno del sXVI al manierismo:

*El manierismo fue la única fase en el curso del desenvolvimiento que interrumpió la continuidad de esta tendencia [hacia el naturalismo]. En el arte de nuestro tiempo se repite esta incidencia, a no ser que resulte que lo que entonces fue un episodio, esta vez va a conducir a un giro definitivo. [...]*

*El concepto especial del tiempo y del espacio, la fluidez de las fronteras entre ambas categorías, y sobre todo, la impresión de la simultaneidad, surgen en el film como resultado del montaje, es decir, de la interrupción de una unidad de acción por la interpolación de momentos situados fuera de esta continuidad, y de una conexión propia de los temas que no responde a la lógica, ni a la cronología o a la relación causal de los motivos. La esencia del montaje consiste en la relación directa de elementos heterogéneos de la obra, y en este sentido, la técnica del montaje cinematográfico contiene el principio formal de todo el surrealismo, e incluso de todo el nuevo arte. Con independencia del film, la pintura surrealista es el arte en el que, como consecuencia de la contingencia*

*aparente de los objetos representados, resalta de manera más clara el principio del montaje. Este pone de manifiesto, no sólo la naturaleza mixta de la realidad, los distintos grados de realidad en los que se desenvuelve la existencia humana en sus distintos aspectos, no sólo el carácter alógico del ser y la incapacidad del espíritu para dominar sus contradicciones, sino también el carácter de juego que distingue a todo el estilo. De manera más directa que el surrealismo, el montaje produce la impresión de que todas las formas fenoménicas de la existencia son igualmente importantes o insignificantes, y que es más o menos una casualidad cuáles pueden ser los temas de nuestra experiencia, es decir, que el motivo más cuidadosamente escogido puede no ser más que un objet trouvé (Hauser [1964] 1965, 402-403).*

#### **4. LA ELUSIVA SÍNTESIS: CONTINUIDADES ENTRE LOS ESTETICISMOS Y LAS VANGUARDIAS. DE LA OBRA DE ARTE TOTAL AL GRADO CERO DEL LENGUAJE**

En diversos ensayos, Boris Groys ([2010] 2015, 27) reconstruye la transición de la separación tradicional entre arte y artesanía al concepto moderno de diseño, que busca reintegrar arte y vida llevándolos a un “a un grado cero del orden artístico para así alcanzar una unidad”. De Loos a las vanguardias, la voluntad de unir ética y estética constituiría el fundamento principal del diseño moderno: mostrar la esencia, y no la apariencia de las cosas. Así, Groys sitúa inequívocamente en el sXX el punto de inflexión que lleva de la actitud *estética*, basada en concebir

el arte desde la contemplación, inaugurada por Kant, a la actitud *poética*, basada en la producción, inaugurada desde antiguo, y recuperada por las vanguardias. Según Groys ([2010] 2015, 30-31), esto se debe a que es entonces cuando se hacen visibles las consecuencias de la muerte de Dios anunciada por Nietzsche: dada Su ausencia como observador absoluto, el diseño del alma da paso al diseño de la propia imagen a través del cuerpo. Como resultado, en el presente digital hay más individuos interesados en la producción que en el consumo de imágenes, y, por tanto, “en estos días, casi todo el mundo parece estar de acuerdo con que la época en la que el arte trataba de establecer su autonomía —con o sin éxito— está terminada” (Groys [2010] 2015, 37).

Groys reconoce que la finalidad de la estética fue heredada por los constructivistas: si, para Kant, la obra de arte es un intermediario, un medio con el que educar el juicio estético, para luego aplicarlo a la naturaleza, el antiarte de los constructivistas tenía por objeto educar a las masas a apreciar, no la estética de la naturaleza, sino la de la máquina. La *obra de arte total* fue desechada por algunos círculos de vanguardia, pero la visión totalizadora fue, a menudo, heredada, bajo la premisa de un *grado cero del lenguaje*.

Desde un punto de vista muy distinto, Tafuri enfatizó que este grado cero del lenguaje constituye, en realidad, una *crisis del lenguaje*, comenzada a principios de siglo; blindada por el espejismo de una solución ilusoria elevada al nivel de canon, la crisis nunca fue resuelta. Tafuri ([1980] 1987, 286) diagnosticó esto analizando, por un lado, el rigorismo retórico de los *Whites* (Eisenman, Graves, Gwathmey, Hedjuk, Meier), donde *un lenguaje se describe a sí mismo*,

hablando de su propia sintaxis; y, por otro, analizando las ironías de los *Grays* (Stern, Venturi y Scott-Brown, Moore), donde *un lenguaje se devalúa incesantemente a sí mismo en contacto con la realidad*, disolviendo cualquier rigor en el pragmatismo de la comunicación de masas. Tafuri considera estas posiciones como modos complementarios de solipsismo, en los que el lenguaje habla de su propio aislamiento, comparándolos con la situación de principios de siglo: las neovanguardias posmodernas habrían llegado al mismo callejón sin salida que Mallarmé cuando dijo aquel “es la Palabra misma la que habla”, complementario de la constatación de Kraus y Loos “es la hora de que hablen los hechos” (Tafuri [1980] 1987, 286).

La *crisis* aflora del hecho de que el lenguaje, por sí mismo, no proporciona una finalidad última, capaz de superar el relativismo, un ideal que guíe al nuevo humanismo. El movimiento moderno entendido como canon, como síntesis, encontró aquel complemento en una alianza con la técnica. Y ya hemos mencionado, con Rowe, cómo el mito diluía su verdadera naturaleza dual, simulando una aleación, una síntesis prematura entre la tecnología y un intuito espíritu del tiempo, entre estética del ingeniero y lección de Roma, entre lo *sachlich* y el suprematismo. Pero la ilusión de que con ello se lograba una síntesis entre lenguaje y realidad, cultura y tecnología, arte y vida, duró bastante poco. Como caso ejemplar de este dilema, que estallaría de manera definitiva en los años treinta, podríamos recordar la controversia entre Le Corbusier y Karel Teige en torno al uso de las proporciones áureas por parte de Le Corbusier en su Mundaneum, un museo mundial en el marco de un proyecto totalizador que integraba todas las instituciones culturales. Teige denun-

ciaba, en un proyecto aparentemente moderno, el profundo esteticismo formal, y pretensiones totalizadoras historicistas (Saldaña, Ramon, Aloy 2022).

Y es que sucede a menudo con los héroes culturales del sXX que los nuevos horizontes formales, la aparente honestidad para con las posibilidades de la época —el ascetismo de lo abstracto, la supuesta renuncia al estilo, al ornamento; los pronunciamientos a favor de la forma o la poesía puras, la estética del ingeniero, o la ciencia— son precedidos por fases esteticistas: así, Le Corbusier asentaría su nueva arquitectura sobre lecturas idealistas; el Kandinsky simbolista no resulta más místico que el posterior pintor abstracto; y la evolución de figuras tan diversas como Alexander Vesnin, Mondrian, Picasso, Malevich —o, extendiendo nuestra observación a poetas como Paul Valéry o Juan Ramón Jiménez, compositores como Schönberg, o filósofos como Lukács— ilustran el tránsito de una cosmovisión modernista —es decir, esteticista, marcada por una nostalgia de sacralidad, por un intento por reconstituir, a través del arte, la unidad perdida de la cultura— a una cosmovisión propiamente *moderna*. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de lo *moderno*?

## 5. DIFICULTADES TERMINOLÓGICAS Y AFINIDADES ENTRE *MODERNISMO* Y *POSMODERNIDAD*

Según el idioma, *modernismo* puede ser sinónimo de *moderno*, o tratarse de su antítesis: el *esteticismo*. El sentido otorgado a estos términos implica, cuando no una esencia, la serie de atributos bajo los que se concibe la modernidad —términos que, por tanto, median en nuestra

manera de concebir nuestro presente. La imagen institucionalizada del movimiento moderno concibe una modernidad hechizada por mitos de síntesis, por la ilusión de haber restaurado, por medios distintos de los del esteticismo —*productivistas* o *clasicistas*— la totalidad de la cultura. Aquella acepción sintética y afirmativa<sup>13</sup> de lo moderno, bajo lo cual se pretende considerar el sXX en su conjunto, oculta lo que se retuvo de la fase modernista —“el criticismo, la problematicidad, y el drama de la utopía”.

La ambigüedad de términos como *modernismo* y *posmoderno* —término que presupone “la familiaridad con lo *moderno*”— ilustra la ambigua situación de la modernidad esteticista de finales del sXIX y principios del sXX, a la que Benjamin dirigió su mirada. Según Perry Anderson ([1998] 2016, 7), estos términos “no nacieron en el centro del sistema cultural de su tiempo, sino en la lejana periferia”. El término *modernismo* se originó en Hispanoamérica, si bien inspirado “en las sucesivas escuelas francesas de los románticos, parnasianos y simbolistas”. La periferia, por tanto, en términos benjaminianos, despertaba de —o caía en— su propia versión del sueño de la metrópolis.

El término *posmodernidad* se consolida de manera plena a partir del influjo de la *teoría francesa* en el ámbito académico anglosajón hegemónico y, en particular, a partir de trabajos como *La condition postmoderne* (1979), de Jean-François Lyotard, a menudo identificado (erróneamente) como inventor del término<sup>14</sup>. No

<sup>13</sup> Utilizamos *afirmativo* en el sentido que Herbert Marcuse le atribuye, donde se aboga por una *cultura negativa* afín a la *dialéctica negativa* de Adorno.

<sup>14</sup> Cusset [2003] 2008, 55, 215. Aunque el libro de Lyotard es de gran importancia para la difusión del concepto, Ihab Hassan ya lo acuñó, en un sentido similar, en 1971 (Cusset [2003] 2008, 216). Anderson ([1998] 2016, 9) se-

obstante, el término *posmodernismo* también fue acuñado en un contexto hispanohablante, por “un amigo de Unamuno y Ortega, Federico de Onís”, en los años treinta — y, precisamente, para contraponer aquella tendencia que “se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico”, a aquel *ultramodernismo* que “intensificaba los impulsos radicales del modernismo y los llevaba a una nueva culminación, [...] creando una ‘poesía rigurosamente contemporánea’ de alcance universal” (Anderson [1998] 2016, 8).

Como términos contrapuestos a lo moderno, pueden encontrarse numerosas resonancias y afinidades entre *modernismo* y *posmodernidad*. Así, diversos autores han argumentado que la situación posmoderna comienza antes de la consolidación del propio concepto de posmodernidad. Enfatizando las afinidades entre Georg Simmel y Hauser, Katharina Scherke (2008, 217) señala que en Viena existían “tendencias ya discernibles en torno a 1900, que son hoy día vistas como características del posmodernismo”. Pero tampoco podemos pasar por alto que, ya en 1984, figuras como Fredric Jameson denunciaban los peligros de esta postura:

*Considérese, por ejemplo, la tan extendida postura opuesta, según la cual el posmodernismo en sí mismo es poco más que una nueva fase del modernismo<sup>15</sup> propiamente dicho (cuando no del — aún más antiguo — romanticismo); puede cierta-*

*mente concederse que todas las características del posmodernismo que acabo de enumerar pueden detectarse, a grandes rasgos, en tal o cual precursor modernista (incluyendo precursores genealógicos tan asombrosos como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, quienes pueden considerarse sin reservas posmodernistas avant la lettre). Ello, no obstante, lo que este enfoque no tiene en cuenta es la posición social del viejo modernismo o, mejor dicho, el apasionado repudio del que fue objeto por parte de la antigua burguesía victoriana y posvictoriana, que percibió sus formas y su ethos alternativamente como repugnantes, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en general, antisociales. Nuestra tesis es que tales actitudes se han vuelto arcaicas debido a una mutación en la esfera de la cultura. [...] Lo que no es sino el resultado de la canonización e institucionalización académica del movimiento modernista en general, que puede fecharse al final de la década de los años cincuenta. Seguramente ésta es una de las explicaciones más plausibles de la emergencia del posmodernismo en cuanto tal, dado que la generación más joven de los años sesenta se enfrenta entonces con el movimiento moderno, situado anteriormente en la oposición, como con una masa de clásicos muertos que, como Marx dijo en cierta ocasión, y en un contexto diferente, “gravitan como una pesadilla sobre la mente de los vivos” (Jameson [1984] 1991, 16-17).*

ñala otro origen paralelo del término, más cronológico que estilístico, en “el octavo volumen, publicado en 1954”, de *A Study of History*, donde “Toynbee denominó ‘edad postmoderna’ (*post-modern age*) a la época que se inició con la guerra franco-prusiana”.

**15** Sin embargo, Jameson usa el término *modernismo* en su acepción anglosajona (equivalente de *moderno*).

El ensayo de Jameson estudia estas diferencias en una profundidad mucho mayor de la que

aquí podemos permitirnos. Nuestro artículo se limita a explorar las implicaciones del mito moderno entendido como *síntesis*, en lugar de como *problemática*. Jameson ([1984] 1991, 17-19) insiste en que los “rasgos ofensivos” del posmodernismo “ya no escandalizan a nadie”, a pesar de trascender “todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo”, debido a que se “han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental”. A pesar de lo acertado de sus palabras, lo que nos interesa es cómo el momento conformista de la posmodernidad, su revolución simulada y meramente formal, descansa sobre el mito institucionalizado de lo moderno. El momento valioso de la posmodernidad, como retorno a la apertura del punto previo a la instauración del mito moderno, pasa por entender que quizás el sXX fue, en definitiva, un siglo posmoderno. La posmodernidad de finales del sXX ha querido presentarse como un evento demasiado original e inédito, cuando en realidad no hizo sino revivir, como señaló Tafuri, la crisis del lenguaje que ya tuvo lugar a principios de siglo —y en París y la Viena *fin-de-siècle* de manera acentuada.

## 6. PARALELOS ENTRE EL XX COMO SIGLO POSMODERNO Y EL XVI COMO SIGLO POSRENACENTISTA

Las conclusiones de Tafuri acerca del sXX no se alejan mucho del diagnóstico que Hauser ([1964] 1965, 34-35) hiciera del sXVI: aunque el sXVI pueda parecer el punto de partida de una determinada *modernidad* (formuladora de un nuevo legado formal coherente y unificado, colmada de las certezas utópicas de un nuevo

humanismo), bajo un examen atento podría decirse que el sXVI fue, en su conjunto, un siglo posrenacentista. El supuesto momento clásico, propiamente moderno y afirmativo, es un frágil y efímero *tour de force* que todavía proyecta su sombra sobre todo el siglo, impidiéndonos ver con claridad que el profundo relativismo y crisis del lenguaje que tenían lugar en la época son la verdadera esencia de lo moderno, el verdadero despertar de la consciencia moderna — que, propiamente, contra el mito de lo moderno que tratamos de derribar, sería la que normalmente entendemos como consciencia *posmoderna* — o, en el caso del sXVI, la consciencia manierista. La modernidad entendida como síntesis, como una nueva cultura unitaria, es siempre históricamente efímera, pero mitológicamente duradera; el siglo del Alto Renacimiento fue, en realidad, el siglo del manierismo (o, como otros autores prefieren decir, del posrenacimiento), de la misma manera que el siglo del arte moderno es, propiamente, y a pesar de los intentos de *restablecer un centro*, un siglo posmoderno.

Por contar con una definición *negativa*, el problema de conceptos como *manierismo*, *romanticismo*, *esteticismo* y *posmodernidad* — contrapuestos a la centralidad afirmativa de *Renacimiento*, *clasicismo* y *moderno*— puede estudiarse conjuntamente como *teología negativa* de la modernidad. La relación entre esteticismo y manierismo ha sido abordada por Hauser ([1964] 1965, 384-385) en diversos puntos de su obra. Como en *La dimensión estética* ([1977] 2007) de Marcuse, en *Manierismo* Hauser cifra sus esperanzas en las tendencias que figuras como Pevsner habían condenado, estableciendo afinidades entre unas y otras:

*El concepto de decadencia, que comienza a sustituir en los años ochenta el del hedo-*

*nismo estético, contiene, empero, también rasgos que no se daban necesariamente en el esteticismo, así, sobre todo, la idea de la decadencia cultural y de la crisis, y la conciencia de hallarse al final de un proceso vital y en vísperas de la disolución de una civilización. Esta conciencia es de esencia en la comunidad entre la concepción del mundo y la idea del arte modernas y el manierismo. Los representantes y portavoces de la decadencia no tenían, desde luego, ninguna idea del manierismo, pero tenían, en cambio, una conciencia más profunda que ninguna generación anterior de hallarse en la última fase de una cultura:<sup>16</sup> de aquí su simpatía sin ejemplo por las viejas civilizaciones, fatigadas y superrefinadas, por el helenismo, por los últimos tiempos de Roma, por el rococó y el estilo de senectud de los grandes maestros. La comprensión de la atmósfera espiritual de estas fases tardías y la valoración de sus obras, no sobrehumanas, pero por eso tanto más asequibles humanamente, es de esencia del sentimiento de decadencia. La embriaguez por la decadencia que ahora se apodera de los hombres, es posible que no fuera completamente nueva en todos sus componentes, pero era más exclusiva y más incontaminada que lo que lo habían sido anteriormente sentimientos análogos. Su conexión con el rousseauianismo, con el hastío vital y con el sentimiento de ruina del romanticismo es innegable, pese a las diferencias e incluso a las oposiciones que median entre la una y los otros (Hauser [1964] 1965, 386).*

<sup>16</sup> Estas palabras resuenan con lo escrito por Fisher (2009, 3-11).

Según Michael Löwy (1984), aún en los años ochenta el romanticismo se encontraba en espera de una definición satisfactoria. El romanticismo, que buscaba, en última instancia, redimir la integridad perdida entre individuo y sociedad, así como entre las disgregadas parcelas de la cultura, sería definido, según Löwy, en base a su oposición al capitalismo. Hauser busca, de manera similar, en el advenimiento del capitalismo moderno, la razón última del arte multiforme del manierismo. Por tanto, se trata de conceptos que, como la *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de Adorno y Horkheimer, y a diferencia del mito institucionalizado del movimiento moderno, *problematizan la noción de progreso*<sup>17</sup>.

El posterior nacimiento de la estética como ámbito de conocimiento, derivado de la noción de la autonomía del arte, tendría su preludio en el nacimiento de la teoría artística y del ascenso social de la figura del artista en el sXVI. Según Hauser, esta autonomía sería consecuencia del proceso de racionalización propio del capitalismo, que Max Weber denominó la “burocratización” ([1964] 1965, 130, 135) y “desencantamiento del mundo” ([1964] 1965, 99, 140), siendo su correlato espiritual y sociológico la reificación o cosificación de la cultura y las instituciones, y su correlato psicológico, la alienación del individuo y la resultante psicología del narcisismo, lo grotesco y el humor<sup>18</sup>. Hauser relaciona el confuso conglomerado de movimientos y actitudes que asociamos al manierismo con el romanticismo posterior, entendiendo ambos, en sentido amplio, como

<sup>17</sup> Ver también, a este respecto, *La disputa del positivismo en la sociología alemana* (Adorno et al. [1969] 1973).

<sup>18</sup> Sobre el proceso alienante de institucionalización, véase Hauser ([1964] 1965, 133, 145).

anti-Ilustración. En su vertiente antidogmática, en Pontormo, Brueghel, el Greco o Tintoretto, en Cervantes y Shakespeare, Hauser encuentra un manierismo que, al contrario que el del humanismo academicista, sería un “anti-humanismo” ([1964] 1965, 39), escéptico, cauteloso y crítico ante las conquistas de la Razón.

*La consecuencia de la autonomía de la política y de la idea estatal conquistadas por Maquiavelo, y en medida creciente, las consecuencias de la autonomía en los otros terrenos de la práctica y de la teoría, que van liberándose, poco a poco, de las vinculaciones del dogma eclesiástico, del pensamiento escolástico y del orden económico y social del feudalismo, así como la consecuencia de la emancipación del protestantismo de la Iglesia romana, todo ello puede resumirse en esta palabra: independencia, pero independencia sin libertad, es decir, soledad y aislamiento. Con cada nuevo paso en este proceso, se separa otro campo del cosmos unitario y panpsíquico de la Edad Media, y va haciéndose más próxima la visión atomizada del mundo propia de la moderna cultura, en la que las verdades parciales no se hallan ya en conexión con ninguna verdad central (Hauser [1964] 1965, 110).*

“Las presuposiciones de la Edad Moderna fueron creadas, no, como suele creerse, por el surgir del Renacimiento, sino por su disolución”, dice Hauser ([1964] 1965, 59). El Renacimiento “inventado” por Michelet y Burckhardt, cuyas “conquistas” serían “la lucha contra el espíritu de autoridad y jerarquía, la idea de libertad de pensamiento y de conciencia, la emancipación del individuo y el principio de la democracia”,

interpretación en la que “contrastan, por doquiera, la luz de la Edad Moderna con las tinieblas de la Edad Media”, sería, según Hauser ([1964] 1965, 60), una completa ficción, construida por Michelet y Burckhardt, interesados (sobre todo Michelet) en trazar “el árbol genealógico del liberalismo”. En realidad, empero, como recalca Hauser, ninguno de los grandes maestros de Alto Renacimiento, ni Leonardo, ni Miguel Ángel,<sup>19</sup> ni tampoco Rafael, renunciaban al principio de autoridad, que compartían con el ideal escolástico.<sup>20</sup> Según Hauser ([1964] 1965, 59) “El hombre de la fase clásica del Renacimiento era todavía el ‘hombre viejo’, el heredero de la Antigüedad y de la Edad Media”, moviéndose “prácticamente todavía dentro de los límites del viejo mundo cristiano-dogmático, de pensamientos y sentimientos condicionados por la tradición, dominados por el culto de la autoridad”.<sup>21</sup> En este sentido, Hauser ([1964] 1965, 59) consideraba el Renacimiento como la culminación de la Edad Media, afirmando que “La llamada ‘modernidad del sXVI’ sólo puede predicarse con razón de su fase postclásica”. La nueva síntesis clásica terminaría por encarnarse de manera despótica en el clasicismo de las academias, descartando en buena medida la libertad individual a favor de la sumisión a

<sup>19</sup> El caso de Miguel Ángel es, no obstante, especialmente ambiguo. Véase el análisis hauseriano del Juicio Final de Miguel Ángel, en contraposición al Renacimiento (Hauser [1964] 1965, 200).

<sup>20</sup> Si bien, como enfatiza Agnes Heller ([1978] 1980), se trataría de un principio de autoridad buscado y desarrollado inmanentemente desde la autonomía del individuo, frente a la procedencia externa al individuo del principio de autoridad en la escolástica.

<sup>21</sup> Nótese las afinidades entre este principio de autoridad y el manifestado por Le Corbusier (Saldaña, Ramon, Aloy, 2022).

la institución, y subordinándose a los cánones establecidos en el seno de la recién inaugurada historia del Arte:

*La forma en que Cosimo I organiza la producción artística en Florencia, poniéndola al servicio de sus fines políticos, de los fines de la representación cortesana y de la propaganda de la idea de soberanía, anticipa el método que seguirán, más tarde, Luis XIV y Colbert en su política artística.<sup>22</sup> Y también Lebrun tiene su precedente; Vasari desempeña, en efecto, en la Florencia de Cosimo I un papel semejante al del dictador artístico del Rey Sol en Versalles, y muestra un talento organizador casi tan grande como el de Lebrun. Vasari percibe, sobre todo, en toda su extensión, la importancia que revestía la colaboración en equipo para dar una cima a los encargos de una corte fastuosa, insaciable en sus ambiciones artísticas. Estos encargos respondían a las capacidades de Vasari y de sus colaboradores, como, más tarde, responderían a las facultades y a la habilidad de Lebrun y sus colaboradores, que se distinguirían, sobre todo, por su capacidad de adaptación; en ambos casos se trataba, en efecto, más de mantener un nivel cualitativo uniforme y de producir ornamentaciones impecables, que de la creación de obras maestras individuales y únicas. En las circunstancias que reinaban en Florencia, no era posible que se*

*impusieran talentos sobresalientes y singulares, decididos a seguir su propio camino solitario. Los encargos mismos, sobre todo los destinados a la ornamentación del Palazzo Vecchio, eran de importancia y ponían a disposición de los artistas medios materiales desacostumbrados; la libertad artística, sin embargo, sufrió la misma opresión que la libertad política, y el liberalismo de que había disfrutado todavía la generación anterior, era ahora tan poco deseable en cuestiones artísticas como en la vida civil (Hauser [1964] 1965, 232).*

La utopía de una nueva unificación, de una nueva síntesis; los intentos por establecer un nuevo orden, un nuevo humanismo, o un nuevo dogma de lo moderno, no constituyeron, en su institucionalización, operaciones progresistas, sino arcaizantes. A este respecto, es relevante contrastar los pasajes de *Manierismo* en torno al individualismo hecho problemático ([1964] 1965, 62-64), frente al bosquejado por Burckhardt; o su valoración del impersonal, riguroso y formalista manierismo académico —como en Vasari o Juan de Herrera— frente al de aquellas personalidades aisladas, en las que encontramos, en cambio, “vinculación histórica y rebeldía radical” ([1964] 1965, 64)— una formulación, una intuición más exacta de la condición moderna (o, deberíamos decir, posmoderna): la inconclusividad perenne de la concepción estilística como síntoma del abismo ante el que nos sitúa la libertad; o el cultivo del aislamiento ([1964] 1965, 334-335) como fuente potencial tanto de conformismo como de acérrima autocrítica. La autoconsciencia trocada en “fatalidad, aunque también en fuente de renovación y profundización”, como fuente de “los paradigmas más grandiosos de la humanidad occidental”:

<sup>22</sup> Cuyo principio de autoridad absolutista sería modélico, según Le Corbusier. Ver, a este respecto, su *Hommage à un grand urbaniste*, donde aparece Luis XIV ordenando la construcción de Los Inválidos, en *Urbanisme* (1925, 285), y su carta del 14 de diciembre de 1932 al gobernador de Argelia (Bota 2008, 170).

“el escepticismo filosófico como potencia espiritual histórica y como principio gnoseológico moderno”, donde “se convierte en fundamento metodológico del pensar crítico el relativismo psicológico y moral de Maquiavelo, su descubrimiento del fenómeno de la ‘ideología’ y de la ‘racionalización’ en un sentido desvelador y psicoanalítico” (Hauser [1964] 1965, 64). En los peligros de la cultura academicista que tenía por modelo al Alto Renacimiento, en los peligros de la modernidad concebida como dogma, Hauser ([1964] 1965, 261) percibe un preludio de los peligros del programa, en principio racionalista, de la Ilustración.

## 7. ALGUNAS CONCLUSIONES PARA LA ENSEÑANZA INSTITUCIONALIZADA DE LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO

Hemos desarrollado algunas sugerencias del ensayista marxista Arnold Hauser en relación con el problema de la modernidad — ligado, en última instancia, al problema del arte de masas y de la educación a través del arte. Hauser incita, pocas veces explícitamente, a pensar que la solución de este complejo se encuentra en dos conceptos interrelacionados: por un lado, en la existencia de una intelectualidad *outsider*, desarraigada, huérfana de tradición y marco institucional en el que apoyarse, pero libre también de las trabas y límites impuestos por las convenciones de ese contexto protector;<sup>23</sup> y, por otro, en la creciente importancia de las formas de producción basadas en el collage,

asimilables, en muchos aspectos, a lo que en el contexto posmoderno se definió como *posproducción* (Bourriaud [2002] 2007). El montaje, collage, *patchwork* o postproducción conlleva la afirmación del fragmento, cuya autonomía no excluye, sino que implica una polivalencia, la convivencia de diferentes sustancias:<sup>24</sup>

*Los artistas y escritores del manierismo, no sólo tenían conciencia de las contradicciones insolubles de la vida, sino que las acentuaban, e incluso las agudizaban; preferían aferrarse a estas contradicciones irritantes, que ocultarlas o silenciarlas. La fascinación que ejercían en ellos la contradictoriedad y la equivocidad de todas las cosas era tan intensa, que convirtieron en fórmula fundamental de su arte la paradoja, con la cual aislaban en una especie de cultivo puro la contradicción y trataban de perpetuar su insolubilidad (Hauser [1964] 1965, 43).*

Por otra parte, el sujeto desligado de instituciones y convenciones, o en relación fluida con ellas, debe recurrir al montaje para restablecer su control sobre el proceso productivo, posibilitándolo como proceso creativo. En un mundo de especialización y marcos metodológicos acotados, sólo el *outsider*, mediante el montaje, es capaz de reclamar para sí la totalidad del proceso creativo. Esta manera de entender la solución a la fragmentación del mundo moderno a través de su reunificación en el pastiche es, en muchos sentidos, diametralmente opuesta a la noción de una refundación sistemática del mundo en una nueva totalidad unitaria — pro-

<sup>23</sup> Se trata de una visión que retoma algunas nociones desarrolladas por Karl Mannheim en *Ideología y utopía* (1929), si bien moderándolas, de tal manera que el resultado es asimilable a lo expuesto por Marcuse ([1977] 2007).

<sup>24</sup> Ver los pasajes en los que Hauser habla sobre el montaje en relación a Cervantes ([1964] 1965, 342-343) y Shakespeare ([1964] 1965: 365).

yecto más afín a ciertas visiones heredadas de lo moderno, institucionalizadas a finales de los años cincuenta:

*La época del manierismo [...] es en efecto, sin duda, una época dominada por las convenciones más impersonales, más rígidas y más mecánicas; pero sin embargo, lo convencional es sólo un aspecto de su arte, el cual nos muestra, junto a los productos más uniformes, las creaciones más originales, más peculiares y más audaces. [...] El valor artístico de estas obras traspasa, con mucho, las fronteras de las fórmulas que se hallan en su base; las convenciones a las que se someten, son los soportes directos de su valor. Los artistas de la época no necesitan superar el carácter estereotípico de los medios artísticos dados ni el formulismo del lenguaje formal corriente, sino que las convenciones mismas se hacen productivas en ellos. El genio habla el mismo idioma que el ignorante; la originalidad se siente libre y se mueve sin obstáculo, incluso dentro de los límites más angostos de comunicación (Hauser [1964] 1965, 25-26).*

¿Qué implicaciones tiene lo expuesto para la enseñanza institucionalizada de la arquitectura? Hauser subraya los vínculos entre los procesos de sistematización y de institucionalización, y la creación de dogmas; frente a esto, se declara partidario de lo heterodoxo, de lo *outsider*. Hauser tiene en común con Benjamin el interés por aquellas aparentes periferias en las que, no obstante, se encuentran las claves más o menos escondidas de tendencias latentes en el panorama total. En su ensayo “Sobre el concepto de historia”, Benjamin ([1942] 1989, 181) recuerda que

Flaubert sabía de la nostalgia necesaria para resucitar a Cartago — es decir, a los vencidos. Como Tafuri, Hauser enfatiza el “criticismo”, la “problematicidad” y el “drama de la utopía” en su búsqueda de la identidad moderna, entendida como ciclo que comienza en el sXVI y se extiende hasta nuestros días.

Las resonancias que esto pueda tener al abordar la enseñanza de la arquitectura, su posible actualidad, radica, en primer lugar, en que, en lugar de enfatizarse las *soluciones*, ubicuas en la bibliografía básica, relacionadas con el conocido mito del movimiento moderno, los docentes enfatizamos los *problemas* sempiternamente irresueltos como lugar desde el que construir lo que hay en común en las distintas latitudes de lo moderno. En segundo lugar, debería enfatizarse el carácter ilusorio de las soluciones que guiaron a las demás, lo que implica poner el acento en las debilidades e incongruencias (más que en las estables virtudes) de los afamados maestros (figuras como Wright, Mies, Le Corbusier, Gropius, Aalto, o Kahn). En tercer lugar, y estrecha conexión con ello, se hace necesario que la docencia ahonde en aquellas otras figuras que debatieron con éstas, y cuyo carácter tradicionalmente secundario puede deberse más a haber perdido un debate (que hoy bien podría inclinarse en sentido opuesto), que al carácter objetivamente secundario de sus escritos. Por volver sobre un ejemplo ya citado, la historiografía de la controversia entre Teige y Le Corbusier en torno al Mundaneum, ya desde el conocido artículo de George Baird (1974) en *Oppositions*, tendió a dar la razón unánimemente a Le Corbusier en su defensa del *arte* como esfera diferenciada — discurso, cuando menos, conservador si tenemos en cuenta la evolución de las teorías del arte a lo

largo del sXX, culminando en una disolución de los límites entre lo popular y la *alta* cultura. Hoy, en un contexto en que los medios digitales resultan un hecho ubicuo, siendo posible la comprensión de toda actividad de diseño como *posproducción* de elementos y planteamientos preexistentes, las tesis de Teige ([1924] 1999) en “Poetismo” encuentran renovada vigencia.

Se hace necesario seguir interrogando cómo las actividades académicas y museísticas institucionalizan unas vanguardias que, en su día, resultaban una actividad minoritaria, y seguir explicitando el contenido mitológico que, en estos contextos, conferimos a expresiones como *movimiento moderno*.

## REFERENCIAS

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. (1944) 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta, Madrid.
- Adorno, Theodor W., Popper, Karl, Dahrendorf, Ralf, Albert, Hans, Pilot, Harald, y Habermas, Jürgen. (1969) 1973. *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Grijalbo, Barcelona.
- Anderson, Perry. (1998) 2016. *Los orígenes de la posmodernidad*. Akal, Madrid.
- Baird, George. 1974. “Architecture and Politics: A Polemical Dispute, 1933”. *Oppositions*, no.4, 79-82.
- Benjamin, Walter. (1937) 1989. “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”. En: *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Taurus, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter. (1942) 1989. “Sobre el concepto de historia”. En: *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Taurus, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter. (1982) 2013. *Obra de los pasajes* [vol.1]. Abada, Madrid.
- Bota, David. 2008. *Notas sobre (des)función en arquitectura*. Tesis doctoral. UPC.
- Bourriaud, Nicolas. (2002) 2007. *Postproduction. Culture As Screenplay: How Art Reprograms The World*. Lukas & Sternberg, New York.
- Brott, Simone. 2017. “The Le Corbusier Scandal, or, was Le Corbusier a Fascist?”. *Journal of Comparative Fascist Studies*, no. 6, 196-227. <https://doi.org/10.1163/22116257-00602003>
- Caturla, María Luisa. (1944) 2021. *Arte de épocas inciertas*. Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura. [1944]
- Cusset, François. (2003) 2008. *French Theory*. University of Minnesota Press.
- Dalí, Salvador. (1964) 2009. *Diario de un genio*. Tusquets, Barcelona.
- De Meyer, Dirk. 2010. “Mannerism, modernity and the modernist architect, 1920–1950”. *The Journal of Architecture*, 15:3, 243-265, <http://dx.doi.org/10.1080/13602365.2010.486565>

- Didi-Huberman, Georges. (1990) 2010. *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Cendeac, Murcia.
- Didi-Huberman, Georges. (2002) 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, Madrid.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books.
- Frampton, Kenneth. (1980) 2007. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Frampton, Kenneth. 1990. "Rappel à l'ordre, the case for the tectonic". *Architectural Design*, v.60, n.3-4, 19-25.
- Guilbaut, Serge. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. The University of Chicago Press, Chicago, London.
- Groys, Boris. (2010) 2015. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Hauser, Arnold. (1964) 1965. *Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Guadarrama, Madrid.
- Heller, Agnes. (1978) 1980. *El hombre del Renacimiento*. Ediciones Península, Barcelona.
- Hemingway, Andrew. 2009. "E. H. Gombrich in 1968: Methodological Individualism and the Contradictions of Conservatism". *Human Affairs*, vol. 19, no.3, 297-303. <https://doi.org/10.2478/v10023-009-0043-7>
- Jameson, Fredric. (1984) 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Löwy, Michael. 1984. "Figures of Romantic Anti-Capitalism". *New German Critique*, No.32 (Spring-Summer), 42-92.
- Le Corbusier. 1925. *Urbanisme*. París: Les Éditions G. Crès.
- Marcuse, Herbert. (1977) 2007. *La dimensión estética: Crítica de la ortodoxia marxista*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- O'Brian, John. 2008. "Greenberg on Hauser: The Art Critic as Book Critic". *AE: Canadian Aesthetics Journal*, Vol.14.
- Payne, Alina A. 1994. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism". *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.53, no.3 (Sep.), 322-342 <http://www.jstor.org/stable/990940>
- Pevsner, Nikolaus. (1936) 1977. *Pioneers of Modern Design*. Penguin Books.
- Rampley, Matthew. 2000. *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Harrassowitz, Wiesbaden.
- Rowe, Colin. (1973) 1999. "Neoclasicismo y arquitectura moderna I". En: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Saldaña Puerto, César, Ramon Graells, Antoni y Aloy Bibiloni, Guillem. 2022. "Défense de l'Architecture y la dialéctica ideológica del movimiento moderno: Karel Teige y Le Corbusier, 1920-1930". *Temporánea*, 3. <https://doi.org/10.12795/>

TEMPORANEA.2022.03.04

- Scherke, Katharina. 2008. "Sozialpsychologische und ästhetische Konsequenzen des großstädtischen Lebens: Georg Simmel und Arnold Hauser im Vergleich". En Károly Csúri, Zoltán Fónagy, Volker A. Munz (Ed.), *Kulturtransfer und kulturelle Identität: Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, 217–226. Praesens Verlag, Viena. [http://acta.bibl.u-szeged.hu/17019/1/ost\\_studien\\_003\\_217-226.pdf](http://acta.bibl.u-szeged.hu/17019/1/ost_studien_003_217-226.pdf)
- Tafari, Manfredo. (1973) 1976. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. MIT Press.
- Tafari, Manfredo. (1980) 1987. *The Sphere and the Labyrinth*. MIT Press.
- Teige, Karel. "Poetism". (1924) 1999. En: Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951*. MIT Press, 64-72.
- Zaslove, Jerry. 1996. "Shall Act: We Shall Build: The Nomadism of Herbert Read and the Thirties Legacy of a Vanished Envoy of Modernism". En *Recharting the thirties*, ed. Patrick J. Quinn. Susquehanna University Press, 17-39.
- Zolberg, Vera L. 1997. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, 1997. [1990]
- Zolberg, Vera L. 2012. "The Sociology of the Arts". *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly. Oxford University Press, New York.

**César Saldaña Puerto** es arquitecto, doctorando y profesor asociado en el Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación; Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB); Universitat Politècnica de Catalunya Barcelona Tech (UPC). Sus líneas de investigación son filosofía e historia del arte, teoría e historia de la arquitectura, teoría crítica. Publicación relevante: Saldaña Puerto, C. (2022). Arnold Hauser (1892-1978) y la gestación de Manierismo (1964): la precariedad económica del intelectual independiente. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (10), 27–54. <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.30470>

