



ESTETICA FIN DE SIGLO: UTOPIÁS MODERNAS Y ESTATUTOS FIGURATIVOS

ARQ. CARLOS REINANTE ■
PROFESOR-INVESTIGADOR,
FADU, UXL.

Las prácticas estéticas de la modernidad reconocen construcciones paradigmáticas en las que encuentran su legitimación y sentido.

El triunfo de lo moderno deviene de un largo desarrollo operado desde la Ilustración hasta su crisis, como una progresión histórica en permanente oposición con lo antiguo, con el pasado en beneficio de un proyecto modernizador y de una respectiva conciencia para el mismo: la conciencia de la modernidad. Estas idealizaciones no surgieron espontáneamente en Europa sino que fueron el resultado de múltiples factores, correspondiéndole al plano de las ideas, al desarrollo de las ciencias, el auge de la burguesía, el desarrollo del capitalismo, las revoluciones, norteamericana y francesa, etc.; estos aspectos van a definir en los siglos XVIII y XIX el marco, político, económico y cultural donde se desarrollan las cuatro utopías de la modernidad.

Efectivamente, son las utopías iluminista, positivista, idealista y marxista (Harvey 1992 - Obiols 1996) las que, con diferentes líneas valorativas, darán fundamento a los ideales de lo moderno, al concepto de modernismo y al proceso de modernización: términos que se imbrican mutuamente a partir del vocablo *modernidad*. Boudelaire escribía en 1863 que la modernidad es transitoria y fugaz, contingente en una mitad del arte, siendo la otra eterna e inmutable.

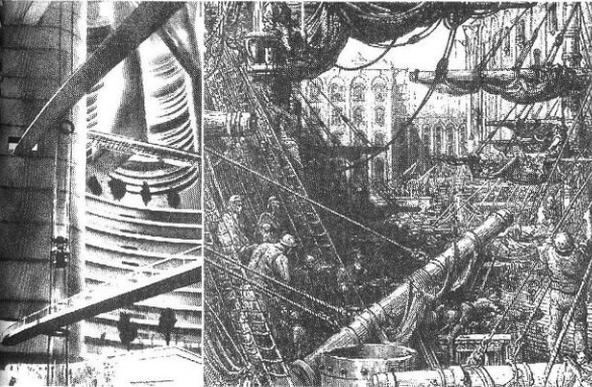
Sentido positivo, carácter tensional entre lo permanente y lo estable, entre lo immanente y lo trascendente parecen representar las fuerzas en conflicto atribuidas a la moderni-

dad tanto en sus concepciones mundanas y científicas, como variaciones estéticas o filosóficas como en diversas prácticas artísticas.

Berman, M (1989) dice que la modernidad es una modalidad de la experiencia vital -experiencia del espacio y el tiempo, de uno mismo y de los otros, de posibilidades y peligros de vida- que es practicada por hombres y mujeres en todo el mundo actual. Denomina a ese cuerpo de experiencias *modernidad*.

Ser moderno -dice- es encontrarse en un ambiente que promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación propia y del mundo, y es al mismo tiempo, amenaza y destrucción de todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los ambientes y experiencias cruzan todas las fronteras de la geografía y las etnias, las clases sociales y las nacionalidades, las religiones, y las ideologías, en ese sentido puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. Mas se trata de una unidad paradójica, una unidad en la no-unidad. Ella nos arroja a un remolino de perpetua desintegración y renovación de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser moderno es ser parte de un universo en que, como dice Marx "...todo lo que es sólido se desvanece en el vacío..."

Puede advertirse que el interés central de la problemática moderna está fundada en la experiencia distintiva de



tiempo y del espacio, como cosas provisorias, fugaces, fortuitas o arbitrarias. Producciones teóricas, discursos, relatos sientan su dominio en la transitoriedad de las cosas, en juzgar la continuidad histórica (pasado-presente-futuro), en la capacidad del hombre en aceptar el pasado, en adherir a las nuevas formas que establezca la sensibilidad contemporánea siempre efímera y cambiante.

A su vez, las concepciones sobre el espacio cambian de estatuto en sincronía con las representaciones del tiempo. Considerada la espacialidad un *hecho* de la naturaleza, la conquista y organización racional del espacio se tornó parte integrante del proyecto modernizador de la Ilustración. A diferencia de concepciones anteriores donde el espacio y el tiempo tendían a ser organizados para reflejar la gloria de Dios en un orden teocéntrico, se dispone a celebrar y facilitar la emancipación del hombre como individuo libre y activo, dotado de conciencia y voluntad. El concepto de *marco* de la imagen renacentista, o la de *pliegue* de la figuración barroca, darán lugar a estructuras racionalizadas como las que utilizara un arquitecto como Boulée, quien proyecta el cenotafio para Isaac Newton siguiendo preceptivas inscriptas en una estética modernista, visionaria, universalista y atemporal.

Existen múltiples conexiones referidas al espacio en la Ilustración que incluye desde el pensamiento de Voltaire

con el planeamiento racional de la ciudad, a la visión de Saint-Simon de capitales asociados unificando la tierra por medio de inversiones en transporte y comunicaciones o la invocación teórica de Goethe en *el Fausto* cuando dice "...que haya espacios abiertos para muchos millones de habitantes, ahora sin seguridad, mas activos y libres". La reforma de la arquitectura no está ajena a esta resignificación del concepto del espacio y del tiempo. El contenido ideológico subsume toda realización estética, desde su concepción hasta su puesta en práctica en el circuito cultural al que está dirigido. Modelo estilístico y modelo moral están conducidos en paralelo y asumidos sin prejuicios religiosos desde la óptica de la conciencia del derecho natural y del deber cívico.

El *ideal clásico* surge así como vehículo semantizador que atiende tanto la inspiración poética como el modelo ético. Arquitectos y pintores neoclásicos hacen aflorar la voluntad de lo ideal para que puedan también aparecer las simbologías consagradas en el orden moral arquetípico de validación social. La obra de arte, al asumir racionalmente tanto la naturaleza como la realidad, conduce las formas, los estilemas figurativos e ideolectos a una cuidadosa *objetividad*, y reproduce con rigor fidedigno cada temática planteada. Kant dice: "...es la razón humana la que pone en práctica los planes de la naturaleza en la historia [...] la

ESTETICA

FIN DE SIGLO

naturaleza no es un estado paradisíaco de imágenes originales, sino que es un proyecto del género humano que mira al futuro con optimismo y por sí mismo. Una naturaleza conciliada con la historia y la civilización..." y agrega: "...la razón es una fuerza para transformar lo real".

La importancia de la Ilustración y su consecuencia

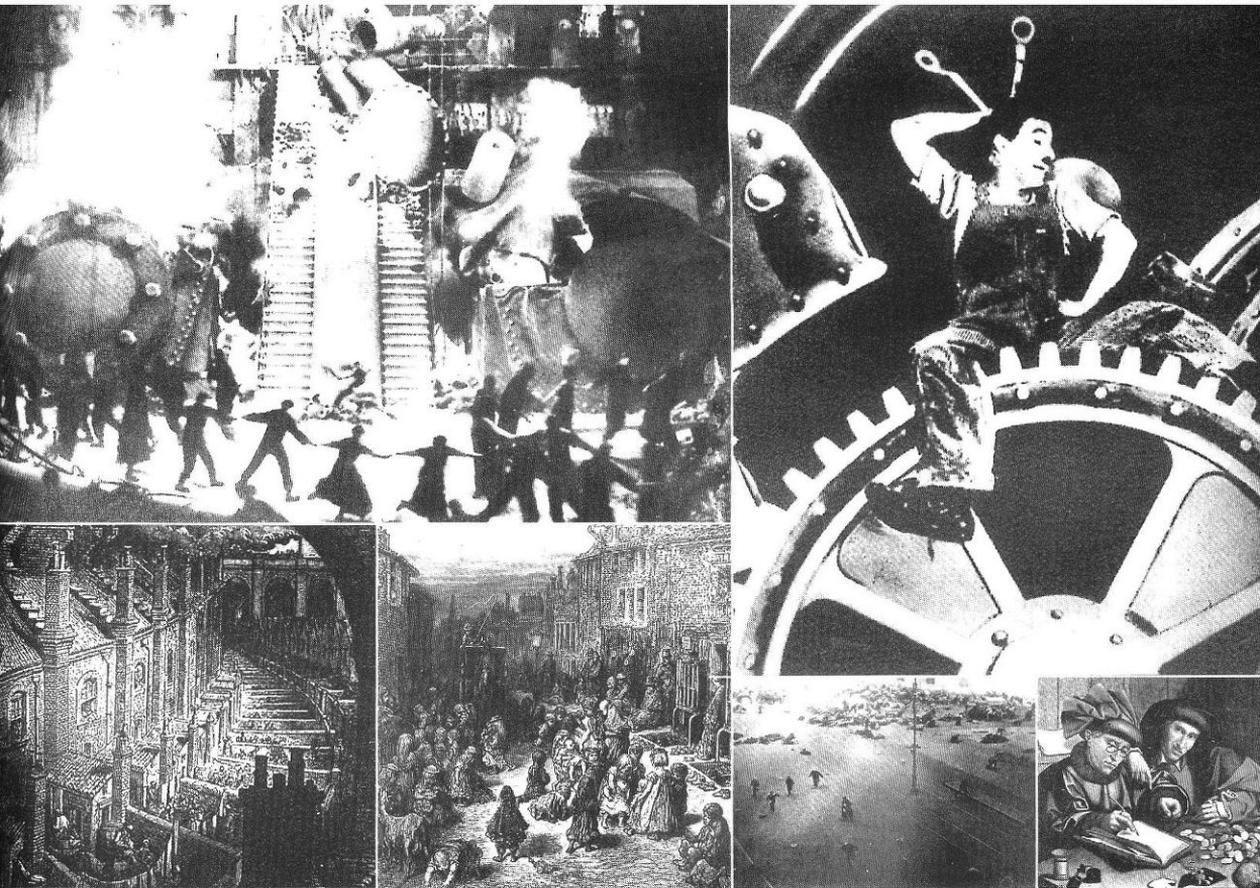
El enciclopedismo, en la construcción del paradigma estético moderno, reside en que los filósofos del iluminismo desarrollaron un *proyecto para la modernidad*. Proyecto que aún se sigue discutiendo si permanece incompleto (Habermas-Adorno) y por lo mismo estamos en una etapa supermodernista, o por el contrario, el proyecto moderno ha finalizado y se está en presencia de una *condición posmoderna* (Lyotard-Harvey). Modernidad inconclusa que debería resolverse una vez que las sociedades posindustriales incorporen definitivamente la telemática, y ciencias informacionales al desarrollo productivo o modernidad superada por una posmodernidad que se impone por la declinación de los ideales, la deculturación, el fracaso de la emancipación, la persistencia de la pobreza, la ruptura de los vínculos sociales, la inequidad en el desarrollo político, económico, tecnocientífico, artístico. Ambas posturas exhiben en su base la aceptación de lo moderno como una epifanía, como una utopía que salvaría al hombre de cualquier contingencia negativa: todo estaría resuelto si se cumpliera la promesa moderna del progreso de la ciencia, la cultura, el arte.

Pero el modelo de la Ilustración no explora únicamente un *logos rationalis*, también exhibe su contracara instintiva, la fuerza de lo irracional, lo subjetivo, la emoción... y es el romanticismo el encargado de vehiculizar dicho programa. Pero como crítica al ideario de la modernidad racionalista no debemos vincularlo con exclusividad al sintagma estético como simple contraposición a lo clásico. El romanticismo se asocia a la lucha libertaria en las revoluciones, se opone y condena al industrialismo, idealiza un paradigma humano basado en el servicio social, las buenas acciones.

Reivindica a los campesinos y al revolucionario que lucha por los cambios sociales, defiende el terruño desde la nacionalidad. Políticamente el romanticismo es universalista y antiliberal colocándose generalmente a favor de los derechos individuales a pesar de ciertas ambigüedades aristocratizantes o conservadoras.

Es en el plano estético más que en el filosófico donde el romanticismo construye su réplica a la modernidad racional. Delacroix, Byron, Shelley, Hugo, Schiller, Leopardi... no sólo adhieren a las poéticas del *Sturm and Drang* (tempestad y asalto), en la que exaltan la libertad frente a la agresión familiar, social o política, comprometiéndose de conciencia con los valores del individuo, sino que muchos de ellos asumen (Delacroix-Byron) el compromiso de participar activamente en movimientos revolucionarios y en reivindicaciones políticas. El culto al héroe, el hombre que vive intensamente los riesgos, que realiza la épica aventura que desdeña la seguridad del hogar privilegiando las pasiones fuertes, o el amor romántico que termina muchas veces en muerte trágica, son al mismo tiempo el propio itinerario de autores y personajes. Se crea pues la disolución entre ficción y realidad; dicho de otro modo, la búsqueda incesante y la convicción de que el relato narrativo coincide con la propia representación existencial del narrador se funden en unidad. Es el caso de E. Delacroix quien no sólo pinta *La libertad guía el pueblo en 1830*, sino que participa como revolucionario el mismo año y se hace contrarrevolucionario en 1848 cuando el proletariado se levanta contra la burguesía capitalista que lo explota. O su contemporáneo J. Byron, poeta que desde la literatura rebelde crítica con crudeza la sociedad de su tiempo con la misma convicción con que se opone en la cámara de los Lores en Inglaterra a la pena de muerte de los trabajadores que habían destruido máquinas industriales por temor al desempleo.

Una infancia desdichada y su cojera no le impiden enfrentar con éxito su propia *leyenda byroniana*. Tanto en la vida como en la literatura supo encarnar al *proscrito* que se



revela contra el esquema mismo del universo *Manfredo* (1817), *Cain* (1821); o morir de fiebre en 1824 en las frías griegas contra los turcos, como si se tratara de la muerte de un personaje ficcional y no el de su propia muerte... Pero en el siglo XIX no todo el romanticismo es una línea del pensamiento que en buena medida representa una continuidad crítica al racionalismo que partiendo de Descartes y el empirismo británico se prolonga hasta el iluminismo y Kant. En esta posición de *continuidad crítica* respecto de la Ilustración citamos a Hegel, Comte y Marx: responsable cada uno de las utopías modernas que analizaremos seguidamente.

Idealismo

La utopía moderna que conlleva el idealismo filosófico está fuertemente vinculada al pensamiento alemán de E. Kant a G.W.F Hegel. En sus principios, el idealismo es la cara germánica del romanticismo, dice García Venturini (1973); pero pronto evoluciona incorporando al racionalismo la fenomenología, la dialéctica, la metafísica.

La figura de Hegel es relevante en relación a todas las disciplinas que entran en su reflexión, principalmente en la que atañe a la modernidad. Sus escritos referidos al arte resultan esenciales para comprender la multiplicidad de factores que lo animan.

Si bien parte de los mismos puntos en que había arribado Schelling, esto es la identidad entre sujeto y objeto, entre naturaleza y espíritu, o en otros términos de lo inteligible en lo sensible, Hegel entiende el arte como determinante de un sistema cultural, como la manifestación sensible de la idea. Es la Idea, la Idea Platónica, el modelo encarnado en la forma particular la que se expresa artísticamente, "Lo bello del arte es la belleza nacida del espíritu" afirman en su *Estética*, por lo que excluye la belleza de la naturaleza. No hay belleza por debajo de la fase del espíritu absoluto: ésta únicamente se encuentra en el espíritu opuesto a sí mismo. La estética de Hegel propone entrecruzamientos entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento puro, situándose a medio camino entre el naturalismo imitador y el clasicismo idealizador. A considerar, "...todo lo real es racional y todo lo racional es ideal" está sentando las bases para una comprensión biunívoca del arte; la creación artística es un territorio que excluye tanto la idoneidad de lo mecánico, que sólo requiere habilidad manual, como la actividad científica fundada en conceptos.

Su concepción del transcurrir humano como un devenir que se perfecciona en el tiempo, (esclavismo, feudalismo, capitalismo), esto es *la marcha del espíritu hacia la libertad*, encuentra en lo estético su correspondiente paralelismo evolucionista.

ESTÉTICA

FIN DE SIGLO

La idea del arte transita entonces los estadios simbólico, clásico y romántico, reproduciendo centramientos o desplazamientos entre la idea y su representación. Encuentros y desencuentros entre idea y forma, entre analogías y sugerencias, lo llevan a sostener que sólo el arte clásico encarna adecuadamente la idea en tanto espíritu absoluto que se funde en una armónica y única creación sensible.

Para Hegel el espíritu absoluto es Dios que vive y se desarrolla en la naturaleza, de allí que cuando se pasa al ámbito del arte las tentativas para expresarlo resultan torpes (la espiritualidad pura se halla en los bloques de piedra). La arquitectura, es así, el arte simbólico por excelencia; "...es el arte más gastado, abre caminos, se adecua al exterior, a la aparición de la divinidad: la casa de Dios es el templo... *Estética* (1988). Pero también al vincular la estética de la historia del arte a una teoría del arte, al separar lo bello de los procedimientos específicos del arte, aparece, *la energía del objeto* en condiciones de expresar su esencialidad: expresión simbólica en arquitectura, expresión clásica en la pintura y expresión típicamente romántica en la pintura. El pensamiento de Hegel sobre el arte resulta de capital interés en orden a tres cuestiones vinculadas a la estética de la modernidad.

En primer lugar, la obra de arte no es un producto de la naturaleza, por el contrario es una creación humana surgida del esfuerzo personal del artista (arte-artefacto-artificio) quien aporta su don, su reflexión y su técnica.

En segundo lugar, la obra es creada para los sentidos del hombre, esto significa que tiene un receptor, un destinatario que mediante su espiritualidad puede aprehender lo bello. En tercer lugar, la obra de arte tiene un fin en sí mismo, ese fin no es la imitación de la naturaleza. El fin de las bellas artes no es imitar, sino suscitar mediante determinados espectáculos, nuestras pasiones y nuestros sentimientos, despertar los acontecimientos humanos a través de las multiformes exteriorizaciones de lo sensible. En el proceso estético, lo sensible se espiritualiza y lo espiritual aparece como sensibilizado.

Pero el idealismo, como utopía de la modernidad no se centra con exclusividad en cuestiones estéticas; Hegel también trata de demostrar que los acontecimientos históricos están reglados por *categorías* como la de *variación* (todo pasa y nada permanece), la de *rejuvenecimiento* (de la muerte surge en vida nueva), expresado en términos del mito del Ave Fénix: una vida es sublimada por otra diferente de la anterior. Existiría entonces un hilo conductor para la historia basado en la idea de un progreso perfeccionista; los hombres no serían más que intérpretes de los destinos de los pueblos, donde sus capacidades estarían circunscriptas a encaminar sus propios fines, sus glorias, en coincidencia con el papel predeterminado por la historia.

Habría en todo ello una voluntad de conciencia para asumir libremente la propia libertad del hombre, ya que "la libertad del espíritu constituye su más propia naturaleza..." Autoconciencia, progreso, libertad, espíritu, idea, estado... son términos que desde la concepción idealista van a quedar incorporados al ideario de la modernidad.

Positivismo

El término positivismo deriva del latín *possitum*, que significa: *está allí*. Representa una valoración particular de lo dado, lo existente, lo real frente a lo ideal (quimérico, fantástico, intangible). *Possitum* expresa también lo captado por la experiencia, lo que reside en forma aprehensible a través de la vivencia de los sujetos; y significa en el pensamiento de A. Comte (1789-1857) la preeminencia de lo útil frente a lo ocioso (metafísico) del conocimiento. Al sostener que el saber debe limitarse a estudiar los fenómenos sensibles y a formular leyes que interpreten su acontecer regular, reivindica *lo dado como lo preciso y objetivo contra lo indefinido o vago*, lo constructivo (sinónimo de organizado) frente a lo caótico; lo relativo frente a lo absoluto. En esto último, el positivismo representa la réplica más poderosa e inmediata al idealismo germánico y la negación de toda posibilidad metafísica que, aunque endeble, parece responder vivamente a los ideales moder-



nos más radicalizados existentes en el ambiente socio cultural hasta fines del siglo XIX .

Ya en sus primeros escritos, A. Comte observa que vive en una *época de disolución*, y al analizar el espíritu que la impregna advierte que el presente es un resultado del pasado que también contiene el embrión del futuro. Su conocida "ley de los tres estados" describe en sucesión cronológica los momentos históricos: teológico, metafísico y positivo, por los que ha evolucionado la humanidad en relación a dos consideraciones: lo taxonómico, como orden del progreso, y lo histórico como progreso del orden.

En franca relación con las ciencias, la industria y el Estado positivo, la cuestión estética aparece vinculada a una función afirmativa respecto de una sociedad industrial que funda su progreso en la aceptación de un *orden natural* justificado científicamente. Exactamente opuesto al pensamiento de Schiller y los románticos, la *estética positivista* se alinea (como utopía moderna) en el dogma del progreso y la ciencia, participando en el programa de poder organizar industrial y científicamente a la humanidad. En tal sentido (como paradigma utópico científico y tecnológico) dicho ideario no se plasma únicamente en tiempos de la industrialización del primer capitalismo, sino que reaparece en distintos momentos históricos, como por ejemplo en la pintura, la literatura, en las realizaciones ingenieriles del siglo

XIX, en las ideas productivistas de la Bauhaus alemana luego de la primera posguerra - y por qué no- en ciertas expresiones productivistas que florecieron en las épocas de los 60 (en este siglo) donde parece imponerse cierto optimismo generacional hasta su declinación en el Mayo Francés. El rol que se le asigna al arte en el programa del positivismo no está vinculado, justamente, a la autonomía del arte de *art pour l'art*; más bien existe un sometimiento que nace de la propia concepción de Comte referida a los tres estados. En su opinión, tanto en la civilización fetichista como en la metafísica irrumpen fuerzas negativas y disolventes, entre ellas, la actividad artística, a la que imagina vinculada a la anarquía intelectual y al desorden social de dichos estados. Para superarlo, sostiene una sociología positiva mediante la cual, sabios y científicos desempeñarán el poder espiritual y los industriales el poder temporal que otrora ejercían los monarcas. En este contexto, el arte y la poesía, abandonando su indiferencia y anarquía, pasarían a integrar el nuevo orden delineado por la ciencia y la tecnología del estado positivo. Sin perder de vista el valor que los románticos le habían asignado al arte y la particular concepción planteada por Hegel entre arte y filosofía, en suma, programas teóricos visiblemente enfrentados a la postura positivista, que se desenvuelve entre arte y ciencia, se infiere que el estatuto

ESTETICA

FIN DE SIGLO

estético de este último debe encontrar su homologación en los mecanismos de la operatividad de lo técnico científico. En otros términos, como el *canto del cisne* de la clásica mediación estética, arte y técnica, ciencia y tecnología, sabio e industrial, aparecen conciliados por virtud de una misma racionalidad: la racionalidad positiva. Es el propio Comte quien ve el futuro artístico como arte positivo y quien imagina la realización del arte y de la cultura estética integrando las otras dos culturas, la cultura científica y la cultura industrial.

Tal optimismo, sostiene S. Marchán Fiz (1982), se vería confirmado por ciertas prácticas formalistas, realistas o naturalistas en la literatura y en las artes del siglo XIX: la pintura de Courbet y otros, *Madame Bovary* (1857) o la *Educación Sentimental* de Flaubert (1821- 1880), las novelas de los hermanos Gouncourt, Champfleury y aun más, por *Assomoir* (1877) y *Germinal* (1855) de E. Zola (1840-1902). Los poemas sobre la industria, las novelas y el arte experimental, las obras de ingeniería, la arquitectura del hierro en sus modalidades: fabril, estaciones de ferrocarril, palacios de cristal, exposiciones internacionales (desde la de Londres en 1851), el diseño industrial o ya en nuestro siglo las tendencias productivistas alemanas o rusas, las tecnologías más recientes, éstas y otras muchas manifestaciones pueden ser consideradas como otros tantos capítulos de una realización de lo artístico en la lógica del orden productivo, es decir, de la ciencia, de las industrias y el arte conciliados.

El hecho de que el arte desoculte una realidad del mismo modo que lo hace una ciencia experimental, va a consagrar de facto el método del arte como experimento; técnica ésta de gran desarrollo en las vanguardias artísticas del siglo XX. Otro tanto sucede con la observación y su mimesis artística; procedimiento que incluye el estudio naturalista y la comprensión de su causalidad en sus manifestaciones visibles: histórico social, biológico-orgánico o técnico-físico. Posiblemente el arte y la estética del naturalismo objetivo en literatura y artes visuales, la tradición funcional en

ingeniería y arquitectura, como la experiencia Bauhaus y otras expresiones productivistas del Movimiento Moderno represente con mayor elocuencia el modo en que el espíritu positivista aportó (y aporta) al proyecto de la modernidad.

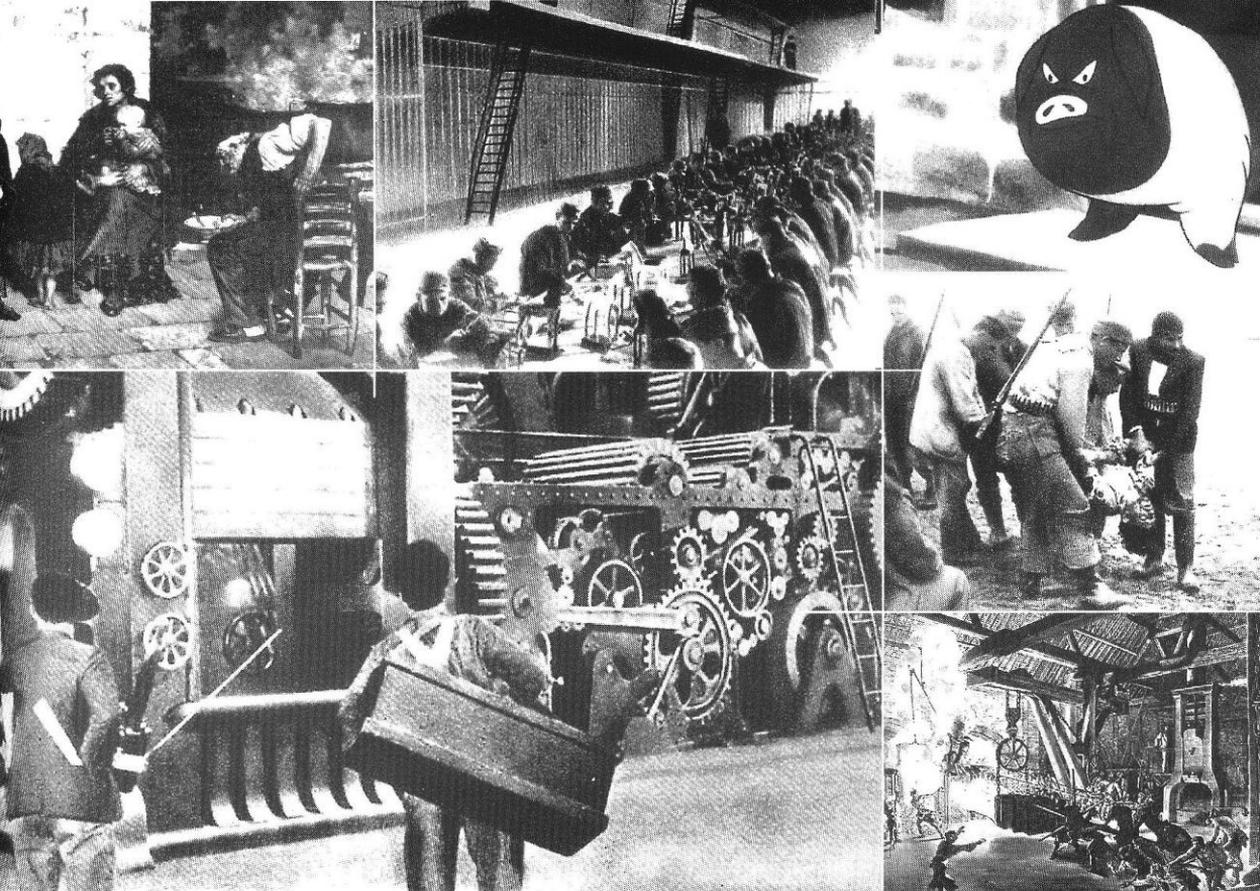
Marxismo

Carlos Marx (1818-1883) y Federico Engels (1820-1895) son nombres que van necesariamente unidos ya que ambos construyen a mediados del siglo XIX el cuerpo doctrinario conocido en filosofía como materialismo dialéctico. Dicha doctrina puede ser simplificada -con la intención de analizar la cuarta y última utopía moderna- como un hegelianismo al revés, habida cuenta de la utilización que hace Marx de la dialéctica de Hegel y de las teorías de Feuerbach. Pero lo que luego se conocerá como *marxismo* no sólo deviene de la filosofía alemana, son importantes también las influencias y aportes que recibe de la política y la economía política inglesa (A. Smith D. Ricardo) y del denominado socialismo Francés (Babeuf- Saint Simon), entre otras fuentes.

Al adoptar la dialéctica de Hegel y su método por considerar *la mejor herramienta para la revolución*, luego avanza hacia una negación categórica del idealismo, colocando materia donde era antes espíritu (idea). Lo que existe -afirmará- es la materia y todo se manifiesta a través de ella. El hombre mismo no es otra cosa que algo material, no tiene alma sino cerebro, la conciencia no es más que una fotografía de la materia y el pensamiento no es sino secreción cerebral. La materia es proyectada por Marx a la historia, naciendo de esta manera el *materialismo histórico*, así descubre las relaciones que existen en la sociedad capitalista entre modos de producción (factor económico) y masa obrera (el proletariado).

La historia en esta valoración se constituye en el escenario de la dialéctica entre burgueses (explotadores) asalariados (explotados): "...la historia de toda la sociedad humana hasta nuestros días es una historia de la lucha de clases..." (son términos del *Manifiesto* de 1848).

Apartándonos de su teoría política ya que ésta nos



llevaría a la disolución de la estética, interesa destacar que los escritos de Marx sobre el fenómeno del arte no constituyen un corpus unitarista, ya que las claves para comprenderlo están cifradas en orden a dos cuestiones básicas: la teoría de la sensibilidad y la consideración del arte como superestructura en la ideología. Respeto de la sensibilidad, debemos recordar que la escisión entre el *yo trascendente* y el *yo immanente*, entre el hombre privado (individuo) y el ciudadano abstracto, ha sido tratado desde la Ilustración como una cuestión básica que incide en las teorías modernas del Estado, la sociedad y en la propia estética. En ese contexto la tesis materialista al reivindicar los sentidos como una modalidad privilegiada para la captación de lo real (mundo exterior), también incluye el concepto de apropiación humana, como una capacidad del hombre para reconocer los objetos circundantes en múltiples direcciones, y poder diferenciarlos a partir de su propia naturaleza o carácter (teóricos, prácticos, utilitarios, artísticos, estéticos,...) En Marx, la captación de lo estético no se desvincula de la historicidad del hombre, más bien se resuelve poniendo en acción la facultad que desoculta la tensión sujeto-objeto; y es esa tensión, la que se suscita entre ambos, lo que permite aflorar las manifestaciones artísticas. Al analizar el proceso produc-

tivo, las formas del trabajo industrial, las relaciones sociales, todo lo que constituía el mundo objetivo de la cultura material, al mismo tiempo le permitió categorizar los mecanismos que existen en las ideologías imperantes, el intercambio simbólico, el lenguaje, las formas del arte, etc. Así, reconoce que el arte (el arte burgués) ha estado al servicio de la clase dominante e imagina la apropiación de lo estético -en tanto facultad distintiva- como una forma de emancipación humana, emancipación que será social luego de la revolución. La *emancipación estética* por lo tanto, no podría obviamente realizarse en una sociedad burguesa, por lo que propicia un desarrollo pleno y universal luego de la emancipación social y una vez cumplidas las etapas del materialismo histórico (desaparición del estado-sociedad sin clases). Al vincular lo estético con los sistemas ideológicos históricos, no piensa que la creatividad, la libre creatividad de las formas artísticas, puedan expresarse con una libertad desprovista de ideologías. Así, reclama que la emancipación estética esté acompañada por una actividad libre de la demagógica uniformidad, de aptitudes artísticas que broten libremente de las facultades, de las expectativas y capacidades propias de cada individuo.

ESTETICA

FIN DE SIGLO

A diferencia del positivismo, que sustenta la posibilidad de un desarrollo paralelo de la producción industrial y la producción estética donde no se pone reparo al progreso científico-tecnológico en alianza con ciertas tendencias artísticas, la *estética marxista* tiene un programa de resistencia frente a los avatares de la cultura burguesa, presentando ciertos caminos que podríamos circunscribir a una incipiente *teoría del sujeto* y a un *sistema de necesidades* que involucra esquemas de valores e intereses globales en el marco de la cultura dominante. Con los reparos que el caso exige, cabría relacionar algunas expresiones vinculadas a la estética marxista (por diferentes implicancias) con los textos e imágenes que reflejan los testimonios de una época: ciudades históricas desbordadas por la industria y en permanente contraste; escenas de la vida social en la que aparecen burgueses enfrentados a hombres necesitados, preocupados o sufrientes, a veces estigmatizados por temas emotivos y dramáticos que buscan conmocionar cuando no -como en el caso de la caricatura- persiguen la crítica política, la ironía, la burla, la proclama de libertad. El interés social se manifiesta con fuerza en la literatura y en la pintura del naturalismo crítico, en buena parte del realismo y en cierto expresionismo que apelará a incentivar la tensión entre la obra y el receptor, a criticar, provocar y denunciar -como lo pintará Daumier en *El vagón de tercera clase* (1862) o en la litografía *El mejor de los reyes continúa haciendo reinar el orden en sus estados* (1851)-. Aunque conectada en un principio al marxismo y sus cambiantes circunstancias históricas (monarquías, democracia, iglesia, comuna socialista, restauración, burguesía, conservadurismo, liberalismo) las grandes creaciones literarias del siglo XII las obras de Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoi, y Dostoievski e incluso obras de Proust y Joyce, son novelas sociales, cualquiera sea la categoría a la que, por otra parte, puedan pertenecer. La definición social de los caracteres se convierte en criterio de su realidad y verosimilitud y la problemática

social de su existencia los convierte por primera vez en objeto de la moderna novela naturalista. Esta concepción sociológica del hombre es la que descubrieron los escritores de la generación de 1830 para la novela, y lo que interesó principalmente a Marx en las obras de Balzac; seguramente la afinidad entre socialismo y naturalismo explica las simpatías del autor del capital por un autor que, aunque conservador, lo reconoce progresista y agudo para revelar la estructura de la sociedad burguesa. Posiblemente es el momento histórico que se está analizando, en particular la situación en Francia y el hecho que se hayan utilizado con cierta libertad algunas tendencias figurativas vinculadas a estéticas emancipadoras, lo que explica que los artistas no sólo que evolucionan y cambian de parecer sino que el servicio que prestan al progreso del arte como testimonio epocal no depende tanto de sus convicciones y simpatías personales, como de la fuerza y el empeño que ponen en sus obras para representar los problemas y las contradicciones de la realidad social de sus tiempos (cultura objetiva). En una sociedad escindida como la sociedad industrial, los artistas no pueden cumplir ninguna función social si no han hecho antes, explícita o implícitamente, una elección política -dirá G. L. Argan(1977)-. De este razonamiento surge la comparación que se realiza entre H. Daumier y F. Millet; mientras el primero se compromete y elige la acción política defendiendo la clase obrera y sus luchas contra los gobiernos democráticos burgueses que hablan de libertad pero que son siervos del capital, el segundo se repliega a una actitud complaciente que entusiasma a la burguesía. Retrocede -dice- del realismo al naturalismo romántico, escoge contenidos *poéticos*, ama las penumbras envolventes que unen las figuras y los paisajes, los subjetivos efectos de luz, los motivos patéticos. Ve en el *Angelus* (1858/59), un cuadro de campesinos en actitud religiosa al comenzar la jornada de labor (que luego de ser expuesto con éxito en el año 1867 terminará enseñada en los calendarios y postales), una actitud



ambigua aunque sincera. Se pregunta: ¿Por qué campesinos y no los obreros de una fábrica cuya miseria es aún más negra? Porque el obrero ya es un ser arrancado de su ambiente natural engullido por el sistema, perdido; el campesino está ligado a la tierra, a la naturaleza, a las formas de trabajo y vida tradicionales, a la moral y a la religión de sus padres.

La suya (la de Daumier) es una acción dura y comprometida, pero todavía romántica, la libertad es Francia, Francia es el pueblo y el pueblo es la clase obrera. Pero si Millet retrocede al romanticismo, Daumier lo hace avanzar, lo exaspera: el arte no es una conmovedora representación sino el instrumento de una voluntad de lucha.

Las diferentes articulaciones modernas esbozadas no describen trayectorias unitarias, secuencias previsibles o síntomas catalogables.

No han surgido apoyándose entre sí siguiendo un proceso automático de esclarecimiento. Señalan en todo caso, diferentes coordenadas que buscan el centra-miento de la idea de progreso en las diferentes formas figurativas en que hoy se nos aparece el sintagma estético de la modernidad.

Tampoco estamos argumentando a favor de pensadores que se sitúan fuera de la modernidad o en aquellos que estando dentro simplemente juegan con ella. Más bien el

futuro sería no aunar la palabra a la cosa, del pensamiento al objeto, sino encontrar los marcos de representación que se entrecruzan entre formas e ideas, entre ciertos presupuestos teóricos y sus correspondientes simbolizaciones como diría J. L. Borges en sus ficciones: en ausencia de realidad es difícil percibir la tenue línea que separa y vincula la sensatez y la locura.

La vigilia y el sueño, la fantasía y la ingenuidad son tan aplicables a la idea de progreso como a la de retorno; a estos valores o a aquéllos; al hombre o al superhombre. ■

Referencias

- HARVEY, David. *Condicao Posmoderna*. Ed. Loyola. Sao Paulo, 1992.
- OBIOLS, Guillermo y otros. *Adolescencia, posmodernidad y escuela secundaria*. Ed. Kapeluz. Buenos Aires, 1996.
- BERMAN, Marshall y otros. *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Puntosur. Buenos Aires, 1989.
- GARCIA, Venturini, Jorge. *Historia General de la Filosofía*. Ed. Guadalupe. Buenos Aires, 1973.
- HEGEL, Georg W.F. *Estética*. Ed. Alta Fulla. Barcelona, 1988.
- MARCHAN FIZ, Simón *La Estética de la Cultura Moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1977.