

Algunas consideraciones terminológicas en torno a la modernidad

Juan Antonio Cortés

I

¿Tardomoderno, postmoderno, neomoderno o, simplemente, moderno? Más bien deberíamos preguntarnos primero: ¿a qué modernidad nos estamos refiriendo? La dificultad de esclarecer esto último no es problema reciente. Recordemos lo que sucedía en el Renacimiento, cuando empezó a utilizarse este término. Filarete, escribiendo hacia 1460, maldecía de quien introdujo la arquitectura «moderna» y opinaba que «sólo pudieron ser los bárbaros los que la trajeron a Italia»¹. Con arquitectura «moderna» se refería desde luego al gótico, que aún no tenía nombre propio en aquellas fechas. Aunque tan radical rechazo del gótico no pueda por menos de sorprendernos hoy en día, en lo que nos interesa fijarnos aquí es en el uso que hace de «moderno» Filarete, así como otros autores de la época. En su biografía de Brunelleschi, Manetti escribió que la arquitectura cayó en decadencia después de la caída del Imperio romano, que progresó ligeramente durante unos pocos años bajo Carlomagno y que

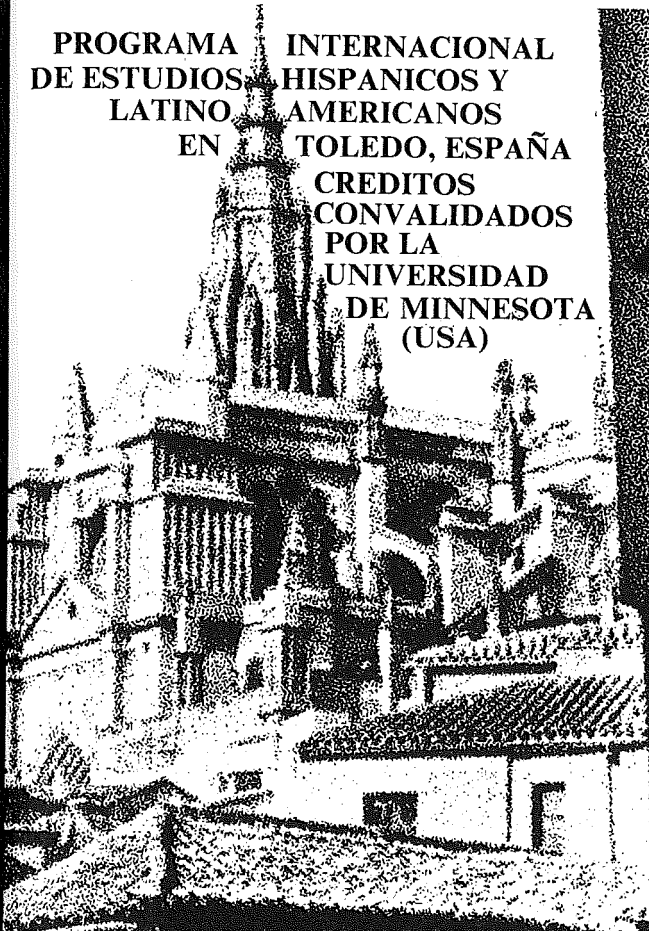
luego volvió a entrar en un período de decadencia hasta la aparición de Brunelleschi en 1419: «Brunelleschi restauró la manera de edificar que es conocida como romana o antigua... ya que antes de él todos eran germanos y se les llamaba modernos»². Por su parte, Cennini afirma, al escribir sobre Giotto, que «cambió el arte de pintar de griego a latino y lo convirtió en moderno»³. Vemos que para Filarete y Manetti el término moderno tiene un sentido negativo, mientras que para Cennini lo tiene positivo. Para Cennini, moderno significa actual, vigente, mientras que para Filarete y Manetti, moderno significa no actual, no vigente ya, pues lo antiguo es lo que se ha convertido en actual.

«Moderno» puede tener significados completamente opuestos, porque es el equivalente de lo reciente o lo actual, en un sentido meramente cronológico. «Antiguo», sin embargo, es entendido no sólo como original y ejemplar, sino también como lo que se refiere a ese modelo no sujeto a la cronología, ese modelo siempre presente que «había sido destruido por la violencia física y la supresión fanática, pero que, casi mil años después, había "renacido" en el espontáneo resurgimiento de la *età moderna*»⁴.

Mientras que «moderno» tiene en ese momento un sentido cronológico, cuyo valor positivo o negativo depende de si se refiere o no a un arte o una cultura que sigue la tradición de la antigüedad clásica, «antiguo» mantiene su valor positivo como un modelo que constituye la referencia permanente, no sólo lo primero en el tiempo, sino también lo mejor en todo momento. La antigüedad es, pues, tanto el origen temporal como el modelo atemporal de perfección, y «antiguo» puede hacer referencia a esta perfección atemporal, a su origen en la Edad de Oro del pasado, o a su restauración actual después de ser suprimida por los bárbaros. De este modo, «antiguo» y «moderno» pueden ser conceptos distintos o coincidentes, según se considere a «antiguo» en su origen histórico en la edad antigua o como la restauración moderna de esa edad antigua. Esta doble relación entre «antiguo» y «moderno», su distinción o su coincidencia, se muestra claramente en los dos ejemplos siguientes.

En cierto lugar de su *Vidas de los artistas*, de 1568, Vasari escribe, después de tratar de los órdenes clásicos: «Llegamos, por fin, a otro tipo de obra llamada germánica, que tanto por ornamento como por proporciones es muy diferente de lo antiguo al igual que de lo moderno», según cita Erwin Panofsky⁵. Y algo más adelante, en el mismo ensayo de Panofsky: «...el arte grande y bello de la antigüedad, destruido por hordas de conquistadores

PROGRAMA DE ESTUDIOS LATINO EN TOLEDO, ESPAÑA
INTERNACIONAL HISPANICOS Y AMERICANOS
CREDITOS CONVALIDADOS POR LA UNIVERSIDAD DE MINNESOTA (USA)



Semestre de Primavera
(18 de Enero-9 de Mayo)
Semestre de Otoño
(7 de Septiembre-14 de Diciembre)
Curso Intensivo de Verano
(15 de Junio-27 de Julio)

Nuestro Programa comprende tanto cursos regulares como de investigación en una variedad de áreas: Lingüística, Historia, Antropología y Arqueología, Historia del Arte, Economía, Geografía, Literatura y Ciencias Políticas de España y Latinoamérica. Los estudiantes pueden elegir los cursos de acuerdo a sus necesidades académicas y contar con una estrecha relación con los profesores, especialmente seleccionados para este Programa interdisciplinar.

Excursiones turísticas y artísticas y viaje especial a la finalización de cada curso.

LOS ALUMNOS CONVIVEN CON ESTUDIANTES ESPAÑOLES

Para más información y solicitud de admisión, los estudiantes deberán dirigirse por correo o teléfono a las siguientes direcciones:

International Program at Toledo, Spain
Office of Study Abroad
202 Westbrook Hall
University of Minnesota
77 Pleasant St., S.E.
Minneapolis, Minnesota 55455 U.S.A.
☎ (612) 376.4815

Centro de Estudios Internacionales
«San Juan de la Penitencia»
Callejón de San Justo, s/n.
Toledo, España
☎ (925) 21 29 08



FUNDACION JOSE ORTEGA Y GASSET

salvajes y asfixiado por el celo religioso del cristianismo primitivo, había sido reemplazado durante la oscura Edad Media (*le ténèbre*) por un arte bárbaro e incivilizado (*maniera tedesca*) o petrificado por su alejamiento de la naturaleza (*maniera greca*), y que el presente, habiendo encontrado de nuevo su camino a la naturaleza, así como a los modelos clásicos, había creado con éxito una *antica e buona maniera moderna*⁶.

Otros dos términos que nos interesa aquí considerar en relación con la idea de modernidad son los de evolución y revolución. El significado primitivo de «evolución» es el de desenrollar un rollo o pergamino, una evolución contenida ya en su propio origen. El significado de «revolución» es primeramente la rotación alrededor de un eje, o la repetición periódica de ciclos. El término evolución pasa a significar en el transcurso del tiempo el proceso de un cambio progresivo hacia el futuro. Por su parte, el término revolución pasa a significar un cambio súbito y radical.

Los nuevos significados de los términos evolución y revolución parecen corresponder al paso de una idea de perfección original a la idea de perfeccionamiento indefinido y al paso del entendimiento de la historia como repetición cíclica al entendimiento de la misma como una serie de situaciones que comienzan siempre de nuevo. Posiciones estas últimas que van a caracterizar el espíritu de las vanguardias artísticas de comienzos del presente siglo y que son el resultado de las nuevas ideas de progreso y evolución. De la idea humanista de modernidad entendida como restauración de la antigüedad clásica se llegó a una idea de modernidad proclamada por las vanguardias y entendida como anticipación del futuro por venir.

Pero volvamos a la consideración de estas cuestiones en el Renacimiento. La idea de una evolución cuyo origen contenía ya todo el desarrollo futuro, el cual no era sino un desenvolvimiento de ese origen, estaba estrechamente vinculada con la creencia de que existió una Edad de Oro en el albor de la humanidad, lo cual implicaba el movimiento de la historia de mejor a peor y suponía la degeneración progresiva, la decadencia permanente del hombre. La evolución de la humanidad se concebía como un movimiento en etapas que tenía su origen en la Edad de Oro de la antigüedad y que había de entenderse en realidad como desarrollo de unos anales del tiempo ordenados desde su mismo principio. Los humanistas renacentistas critican esta idea de decadencia

progresiva. Así, Jean Bodin, en su *Methodus* de 1566, critica el mito de la Edad de Oro y «ataca simultáneamente otra interpretación de la historia, indicada ya por el título del capítulo, "Una refutación de aquellos que postulan las cuatro monarquías y la edad de oro". La razón por la que estos postulados se presentan juntos es lógicamente su común parentesco con el concepto tradicional de decadencia. Si la historia de la humanidad se compone de exactamente cuatro monarquías, la última de las cuales, la romana, durará hasta el fin del mundo, el presente y el futuro no son otra cosa que las fases declinantes de la historia de Roma; los modernos no pueden reclamar ninguna originalidad, ni ningún nuevo principio. Similarmente, si la historia del hombre comenzó con una Edad de Oro, el fin no puede esperar rivalizar con los principios»⁷.

Por otra parte, el entendimiento de la historia como un proceso continuo, pero diferenciado en edades, surgió en el primer Renacimiento y se convirtió en una condición para la comparación de estas edades. Petrarca fue de los primeros en valorar la edad de la Antigüedad clásica por encima de la suya. Si todos los pensadores cristianos anteriores habían visto en la historia un desarrollo continuo desde la creación del mundo hasta el momento presente, él la vio claramente escindida en dos épocas, la clásica y la «reciente»⁸, o Antigüedad y Edad Media, que constituían una subdivisión de la historia del mundo dentro de ese cuarto período que, según se suponía en tiempos, iba a durar para siempre. Filippo Villani añadió una tercera época en ese cuarto período: los tiempos modernos, que hacía comenzar con Cimabue y Giotto. Este nuevo entendimiento del desarrollo que condujo desde la Antigüedad clásica, y a través de su olvido durante la Edad Media, hasta su resurrección en los tiempos recientes es el origen de la «teoría de los bárbaros» que, desde Petrarca y Villani, fue adoptada por los círculos humanistas⁹.

La actitud respecto al desarrollo de la historia se relaciona con la idea de revolución o rotación cíclica en el tiempo, con la analogía de la naturaleza humana —la secuencia de los hombres de todas las edades— a un único hombre. La humanidad ha tenido su infancia, su juventud; está ahora en su madurez.

La idea de la alternancia cíclica entre grandes períodos de ascenso y caída surgió en la mente visionaria de Giordano Bruno, y cristalizó como teoría formulada en la doctrina de los *corsi* y *ricorsi* de Giambattista Vico¹⁰. Esta teoría cíclica estará presente

en el pensamiento de los «modernos» —en la disputa entre «antiguos» y «modernos»—, entrelazada con su idea de perfectibilidad progresiva. Hay, sin embargo, un conflicto manifiesto entre una teoría del desarrollo de la humanidad que sigue la analogía con el crecimiento del hombre y una idea de progreso continuo e ilimitado que los «modernos» sostenían. Pues si la analogía orgánica implica crecimiento y madurez, debería implicar también decadencia, y esto parece ser difícilmente conciliable con una idea de progreso indefinido.

Además, esta idea cíclica de la historia ha sido considerada tradicionalmente como un obstáculo para el nacimiento de la idea de progreso tanto en Francia como en Inglaterra, ya que supuestamente se oponía al nuevo espíritu científico. De hecho, las ideas de Bacon y Hakewill sobre el utilitarismo científico y la experimentación inspiraron a las mentes progresistas de la mitad del siglo XVII en Inglaterra contra los defensores de la idea de la decadencia de la naturaleza y la veneración de la Antigüedad¹¹. Lo que nos interesa aquí, sin embargo, es el hecho de que la teoría de la rotación cíclica podía tomarse como apoyo tanto de la idea de la decadencia de la naturaleza como de la fe en el avance del progreso. Como ha señalado Hans Baron, Bacon y Hakewill mantenían actitudes opuestas sobre la idea de rotación cíclica del Renacimiento: «Para Bacon, la aceptación de destrucciones periódicas parecía socavar la confianza en que los “modernos” podían avanzar más allá de la Antigüedad por medio del progreso gradual. La adhesión a la teoría cíclica era, a sus ojos, una de las razones por las que la indebida sumisión a la autoridad clásica no había desaparecido, y por las que la confianza en el continuo progreso del conocimiento humano no había disipado aún los antiguos temores del envejecimiento y deterioro del hombre y el mundo. Para Hakewill, por el contrario, no había mejor remedio contra estos temores que el conocimiento de que cada declinar es temporal y vendrá seguido por los comienzos llenos de juventud de un nuevo ciclo. Hakewill mismo menciona a los que le han convencido de que la historia, en artes y ciencias tanto como en costumbres, era constante “vicisitud, alteración y revolución”, y, en consecuencia, no decadencia progresiva»¹².

La teoría cíclica se podía interpretar, pues, tanto de una manera pesimista como de una optimista y confiada. Como es sabido, un interesante intento de superar esta ambigüedad y de reconciliar la teoría de los ciclos naturales con una idea emergente de progreso ilimitado está ya presente en las *Vidas de los*

artistas, de Giorgio Vasari¹³. La idea clásica de que la evolución de un Estado o nación se corresponde con las edades del hombre es transformada por Vasari en un sistema de periodización que constituye una teoría del progreso para la cultura artística. La comparación clásica de los períodos históricos con las edades del hombre consistía en cuatro etapas (*infantia*, *adolescentia*, *maturnitas* y *senectus*), que incluyen crecimiento y decadencia en su desarrollo. Aunque Vasari anticipa la posibilidad de una recesión, reduce estas cuatro etapas a las tres ascendentes y, en consecuencia, lleva el paralelo entre el proceso histórico y las edades del hombre sólo hasta la perfección de la madurez. En lugar de la que habría sido naturalmente la cuarta etapa, *senectus* o decadencia, la llegada de los bárbaros era la catástrofe externa que había puesto fin a la civilización clásica. Y Vasari explica el Renacimiento o restauración de esa civilización clásica afirmando que el ascenso en tres etapas había tenido lugar dos veces en la historia del arte europeo: primero, en la Antigüedad clásica; segundo, al comienzo del siglo XIV, en la época moderna. En este segundo ascenso, la secuencia incluye a Giotto en la primera etapa, a Masaccio en la segunda y a Miguel Ángel como culminación de la tercera. De este modo, la teoría clásica de crecimiento y decadencia autónomos y naturales es transformada, aunque siguiendo aún la analogía orgánica, en una idea de desarrollo sólo ascendente que podía explicar la llegada de las «edades oscuras» como resultado de una catástrofe externa¹⁴.

Con este planteamiento, la antigua concepción cíclica y orgánica del progreso quedó sobrepasada por una idea de progreso irreversible que sólo una ruptura externa podía interrumpir. Asimismo, la idea de decadencia progresiva, que justificaba la adoración de la Edad de Oro de la Antigüedad, resulta invertida en el curso de la disputa entre «antiguos» y «modernos», y conduce a la creencia en una perfectibilidad progresiva hacia el futuro.

Esta nueva idea de progreso está presente desde el Renacimiento en las discusiones entre los «antiguos» y los «modernos», llega a estar claramente definida en la edad de la Ilustración, y, a través de su desarrollo durante el siglo XIX, constituye uno de los apoyos principales del concepto de modernidad que se manifiesta en las vanguardias artísticas más programáticas del siglo XX y en el Movimiento Moderno en arquitectura. Se invierte de este modo el sentido primitivo de «evolución» —de evolución desde un origen de perfección a evolución como perfectibilidad indefini-

da— y de «revolución» —de revolución como repetición cíclica de períodos a revolución como inexorable sucesión de cambios.

II

La negación del pasado, la urgencia por olvidarlo, proclamada por las vanguardias artísticas del siglo XX, distingue su idea de modernidad de la versión renacentista de la misma. Pues «lo nuevo y lo moderno se ven en términos de un nacimiento más que de un renacimiento, no una restauración, sino una instauración, una construcción del presente y el futuro no sobre los cimientos del pasado, sino sobre las ruinas del tiempo»¹⁵. Esta idea de modernidad niega los ideales humanistas de una perfección que tiene su origen y modelo en la Edad de Oro del pasado y de una repetición de la historia en ciclos periódicos. Pero los sustituye por la proclamación de un revolucionario estado de permanente cambio y la fe en una evolución continua de progreso ilimitado. A la situación presente ya no se la considera determinada por una perfección original e ideal, pero resulta determinada por una perfectibilidad progresiva que conduce a un futuro idealizado. Por tanto, esta idea de modernidad sigue manteniendo el punto de referencia fijo característico de toda la tradición humanista, aunque lo cambie de sentido. Pues si niega el *archè* —origen, primer principio, antigüedad, ideal de perfección, mito de la Edad de Oro, Clasicismo—, lo sustituye por el *telos* —fin, función ideal futuro, mito del progreso técnico, la nueva sociedad, Utopía.

El rechazo del pasado por parte de la vanguardia está ligado desde sus comienzos a la anticipación del futuro (*L'antitradition futuriste*, según título de Apollinaire). Fieles al componente futurista, que constituye su momento profético y utópico, las vanguardias programáticas y el Movimiento Moderno en arquitectura manifiestan una fe visionaria en la necesidad de un progreso permanente, un progreso ligado a la perfección sin precedente que la ciencia y la tecnología han alcanzado en los tiempos modernos. Esta modernidad está extremadamente impaciente por escapar del peso de la historia, pero resulta insertada al mismo tiempo en un historicismo teleológico del que no puede escapar y que conduce a un futuro idealmente anticipado. La historia y las tradiciones culturales se niegan, pues, como un lastre innecesario y quieren ser sustituidas por un arte completa-

mente nuevo que signifique una ruptura radical con todo lo precedente.

En esto estriba el problema de la modernidad programática. Pues si parece incuestionable que en los inicios del presente siglo se produjo una verdadera ruptura entre el pasado y el presente, lo que es, en cambio, cuestionable es que esta ruptura suponga necesariamente el total olvido del pasado y la instauración de un arte absolutamente nuevo. Lo que la declaración de ruptura con el pasado venía a constatar era esa pérdida del centro, esa pérdida de una referencia trascendente para las manifestaciones humanas, que se había estado gestando en la historia de Occidente a partir de la Ilustración. Esa pérdida del centro, que en un ensayo lúcido, pero reaccionario, diagnóstica Hans Sedlmayr como enfermedad del arte moderno. En efecto, en *Verlust der Mitte* (La pérdida del centro)¹⁶ Sedlmayr hace un análisis pormenorizado de los síntomas que presenta el arte moderno —nuevos cometidos, pérdida de la unidad estilística, autonomía de las distintas artes, pérdida del papel rector de la arquitectura, valoración del fragmento, etc.—, para dar a continuación el diagnóstico de la dolencia: la pérdida del centro —alejamiento del humanismo, pretensión de autonomía del hombre y del arte, negación del arte—, pérdida en definitiva, para Sedlmayr, de la idea de Dios como referencia cierta, necesaria y trascendente para el hombre y por tanto para el arte, mediador en las relaciones entre el hombre y su universo. Sedlmayr considera la deshumanización del arte moderno como prueba de la desorientación espiritual en que ha caído el hombre de nuestro siglo y tiene por tanto para él un sentido completamente negativo.

Podríamos, sin embargo, dar la vuelta al diagnóstico de Sedlmayr y entender esa «pérdida del centro» como la liberación de la dependencia respecto a un centro o referencia determinante emprendida por la cultura contemporánea. De hecho, la crítica de las actitudes ligadas a la tradición humanista —las que sostienen la dependencia trascendente de las actividades del hombre— es seguramente el logro más importante de la actividad intelectual y artística moderna. Esta crítica sostiene la liberación de la idea de centro y da como resultado la idea de no-centro, empleando el término en el sentido en que lo hace Jacques Derrida. En su ensayo, *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*¹⁷, afirma que hasta un reciente acontecimiento de ruptura ocurrido en nuestra época por primera vez en la historia de la *epistème* occidental, «la estructura —o más bien la estructura-

lidad de la estructura—, aunque ha estado siempre implicada, ha sido siempre neutralizada o reducida, y esto por un proceso de darle un centro o referirla a un punto de presencia, un origen fijo. La función de este centro (al cual, ya que puede estar tanto dentro como fuera, se le llama tanto *archè* como *telos*) era no solamente orientar, equilibrar y organizar la estructura, sino sobre todo asegurar que el principio organizador de la estructura limitase lo que podemos llamar el libre juego de la estructura... Toda la historia del concepto de estructura, antes de la ruptura de que he hablado, tiene que pensarse como una serie de sustituciones de centro por centro, como una cadena de determinaciones del centro»¹⁸.

De acuerdo con Derrida, la ruptura o descentramiento ocurrió, como característica de nuestra propia época, cuando se reconoció la ausencia de un centro u origen —cuando se aceptó que el significado central, el significado original o trascendental, no está nunca absolutamente presente—¹⁹ y se afirmó un libre juego en tensión con la historia y con la presencia. La tensión con la historia implica la negación del tiempo y de la historia como movimiento teleológico o escatológico, como la unidad de un devenir. La tensión con la presencia implica el abandono de una nostalgia por los orígenes, por lo puro y lo ejemplar. La vuelta hacia la presencia, perdida o imposible, de un origen es la faceta triste, negativa y nostálgica del libre juego, cuya otra cara es una afirmación alegre y activa que hace del no-centro algo distinto de la pérdida del centro. Esta búsqueda crítica de un nuevo *status* da como resultado la renuncia a una referencia privilegiada, a un origen o *archè* absoluto y a un fin o *telos* determinante y, a la vez, «afirma el libre juego, tratando de pasar más allá del hombre y del humanismo, siendo el nombre "hombre" el nombre de ese ser que, a lo largo de toda su historia, ha soñado con una presencia plena, con una base segura, con el origen y el fin del juego»²⁰.

El establecer de una vez para siempre esa base segura fue una de las preocupaciones principales del Movimiento Moderno en arquitectura y de algunos movimientos de la vanguardia artística. De hecho, el reconocimiento de la definitiva distinción entre los tiempos modernos y el pasado dio en ellos como resultado la proclamación de un orden nuevo que todo lo controla y que rechaza el pasado, y la generación de un historicismo teleológico. Sin embargo, el arte moderno se desarrolló en muchas de sus

manifestaciones en otro sentido, en el que términos opuestos, tales como antiguo-moderno, viejo-nuevo, se toman como entidades diferentes pero coexistentes, que no son consideradas como incompatibles ni se funden en una entidad superior —no son consideradas ni como términos que se hacen incompatibles por una división analítica ni como términos que dan como resultado una reconciliación sintética—. Por el contrario, los términos de esas oposiciones mantienen tanto su autonomía como su coexistencia en una tensa interacción que no está determinada por una dependencia última de un centro, origen o fin. Esta es la postura mantenida por una idea alternativa de modernidad, que no considera las producciones artísticas como simples mediaciones hacia fines en la relación hombre-mundo exterior —como mantenía la tradición de la cultura humanista—, ni tampoco como entidades reducidas a la abstracción del objeto y la pureza del nuevo lenguaje formal —como defiende la modernidad ortodoxa.

La aceptación de lo que hemos llamado, en general, el no-centro, constituye una base intelectual para el arte moderno y define una idea alternativa de modernidad. Según esta idea de modernidad, las obras de arte están formadas por componentes que establecen relaciones autónomas no dependientes de los principios o fines humanistas tradicionalmente establecidos. Esto no quiere decir, sin embargo, que las obras modernas solamente pueden ser abstractas, no-descriptivas y no-figurativas. Por el contrario, los nuevos componentes pueden interaccionar con los tradicionales, una vez que éstos han sido desprovistos de su función convencionalmente aceptada en el sistema humano de relaciones.

No otra cosa supone la descontextualización de los objetos, la independencia de las formas de su contenido tradicional, la liberación del nexo convencional que las unía a un significado, función o contenido en la tradición del humanismo, pudiendo ahora reordenarse según nuevas relaciones. *Un coup de dés* de Mallarmé, la invención de los *papiers collés* o *collages*, los *readymades* de Duchamp, y el montaje cinematográfico según Eisenstein son algunos ejemplos de los logros de la modernidad en este sentido.

En cuanto a la relación entre figuración y abstracción o entre realidad e ilusión en la obra de arte, en una serie de propuestas del arte moderno se produce el juego mutuo, la interacción entre forma abstracta y elementos figurativos. Recordemos particular-

mente el Juan Gris anterior al cubismo sintético, o la dialéctica de los «objetos-tipo» con la estructura abstracta del plano en el purismo de Ozenfant o del Léger de mediados de los años veinte, o las plantas de las villas de Le Corbusier de esa misma época. En cuanto a la coexistencia en la obra de su propia realidad y de la ilusión de la realidad exterior, podemos señalar realizaciones tan distintas, pero tan decisivas ambas, como el *Gran vidrio* de Duchamp, en su conceptualización de la perspectiva, y los interiores con figura de Matisse, en su contraposición de textura plana y efecto de profundidad.

Frente a los valores compositivos tradicionales de focalidad y frontalidad, la modernidad reivindicó la composición periférica y la oblicuidad o equilibrio asimétrico. Pero algunas de las realizaciones más sobresalientes de la modernidad hacen coexistir estos dos tipos de composiciones en una obra. Desde la relación discontinua entre bordes y foco central en las famosas series de Cézanne hasta su relación dialéctica en algunos de los primeros proyectos americanos de Mies van der Rohe y desde las composiciones de Van Doesburg alrededor del año veinte, antes de que la diagonal fuese el motivo dominante, hasta algunas de las villas más complejas de Le Corbusier, frontales en fachadas y diagonales en planta.

Las cuestiones de la sucesión temporal y de la representación del movimiento también se cuentan entre las preocupaciones fundamentales del arte moderno. Sucesión y simultaneidad, supuestamente incompatibles, se pueden hacer sin embargo coexistentes. En literatura es la secuencia continua inherente al texto la que se deconstruye, dotándolo de una discontinuidad temporal que permite la reconstrucción de la obra en una visión simultánea (Joyce, Pound, Eliot). En las artes plásticas se trata de dar a la obra la característica del tiempo, duración, para permitir su lectura como un proceso que es superpuesto en una imagen única (el cubismo analítico de Picasso y Braque, el simultaneismo de Delauney). Por otra parte, la representación del movimiento se convierte, más que en ilusión de movimiento, en análisis, o descomposición, y superposición, ofreciendo una imagen estática del movimiento, una serie instantánea como en los experimentos de *Cronofotografía*, de Marey, o en el *Joven triste en un tren* y el *Desnudo bajando una escalera*, de Duchamp.

Estos son algunos de los rasgos característicos de una modernidad que constituye una alternativa a la de las vanguardias más programáticas y del Movimiento Moderno en arquitectura, los

cuales proclamaron una búsqueda exclusiva de la novedad y mantuvieron una actitud reductivista, aceptando solamente lo que consideraban propio de la modernidad —la forma nueva abstracta y objetual, la asimetría, las composiciones periférica y diagonal, el dinamismo— y rechazaron radicalmente lo que se consideraba ligado a la estética tradicional. Sin embargo, la modernidad puede consistir no tanto en la creación de un nuevo lenguaje formal, cuanto en la creación de obras que establezcan su propia realidad con la inclusión, en una activa interacción, de términos opuestos —preexistentes y de nueva creación— aunque no excluyentes. La modernidad alternativa hizo patente en sus obras que las formas ya definidas en la historia —los elementos figurativos, la ilusión perspectiva de la realidad exterior, la simetría, la focalidad y la composición frontal, la percepción estática— pueden incluirse en un juego recíproco, a la vez autonomía e implicación mutua, con sus opuestos modernos, superando el planteamiento exclusivista que los consideraba incompatibles.

Postmoderno es un término que de su uso en el ámbito de la crítica literaria y de la cultura en general pasó con gran éxito al campo de la arquitectura, más que al de las otras artes plásticas. En ella se entiende generalmente como la aceptación de un nuevo eclecticismo que permite una reutilización directa o alusiva de cualquier arquitectura del pasado, justificado por un contextualismo histórico y local y por una capacidad de comunicación tanto a niveles cultos como populares. Por su parte, neomoderno se refiere comúnmente al uso actual de los resultados plásticos de la modernidad, del lenguaje propiamente moderno o de las versiones que lo popularizaron en los años 40 y 50. Lo neomoderno sigue las formas modernas no como mecanismos formales que pueden ser aún desarrollados, sino como tópicos plásticos vinculados a la divulgación de un estilo y no a la disciplina de invención formal que le dio origen.

Opinamos, sin embargo, que el interés de una obra de arte actual no está en el uso o no de los lenguajes históricos o del lenguaje moderno, y que el camino más profundamente enriquecedor es el que ya marcaron significativas realizaciones del arte moderno, las que hemos tratado de definir en este ensayo como modernidad alternativa. Esas realizaciones muestran que lo relevante es el modo en que la repetición de elementos preexistentes tiene lugar. Según la idea alternativa de modernidad, la

reutilización de un componente ya definido anteriormente puede ser un hecho positivo, pero se trata de una reutilización que otorga un nuevo significado por medio de un cambio de contexto. Para esta modernidad la repetición coexiste con el cambio, y la trascendencia de la actividad artística —afirmada tanto por el humanismo como por la vanguardia programática— se sustituye por la dialéctica entre los supuestos tradicionales y los nuevos planteamientos plásticos. El objetivo de la modernidad a la que nos referimos no es, pues, ni la simple inversión de esos supuestos tradicionales ni la mera adscripción a los mismos, sino un juego mutuo de factores contrapuestos.

J. A. C.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ¹ Citado en Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, pág. 217.
- ² Citado en Frankl, *Gothic Architecture*, pág. 217.
- ³ Citado en Giulio Carlo Argan, «The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9 (1946), pág. 99.
- ⁴ Erwin Panofsky, «La primera página del libro de Giorgio Vasari», en *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970, pág. 181.
- ⁵ Citado en Panofsky, *El significado de las artes visuales*, pág. 159.
- ⁶ Panofsky, *El significado de las artes visuales*, págs. 164-165.
- ⁷ Hans Baron, «The "Querelle" of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance scholarship», *Journal of the History of Ideas*, 20, n.º 1 (1959), pág. 3.
- ⁸ Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pág. 42.
- ⁹ Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1960, pág. 242, y *Gothic Architecture*, pág. 217.
- ¹⁰ Véase Panofsky, *El significado de las artes visuales*, pág. 181.
- ¹¹ Véase Richard Foster Jones, *Ancients and Moderns*, Berkeley y Los Angeles, 1965.
- ¹² Baron, *Journal of the History of Ideas*, pág. 7.
- ¹³ Giorgio Vasari, *Le Vite...*, Florencia, G. Milanese, 1878, 1906, II, pág. 96. Citado en Panofsky, *El significado de las artes visuales*, pág. 180.
- ¹⁴ Véase Panofsky, *El significado de las artes visuales*, págs. 179-182.

¹⁵ Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 222.

¹⁶ Hans Sedlmayr, *El arte descentrado*, Barcelona-Madrid, Editorial Labor, 1959.

¹⁷ Jacques Derrida, «Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences», en Richard Macksey y Eugenio Donato, eds., *The Structuralist Controversy*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1972.

¹⁸ Derrida, «Structure...», págs. 247-249.

¹⁹ Derrida afirma que este descentramiento ha sido formulado principalmente en «la crítica nietzscheana de la metafísica, la crítica del concepto de ser y verdad, a los que se sustituyó por los conceptos de juego, interpretación y signo (signo sin presente de verdad); la crítica freudiana de la auto-presencia, es decir, la crítica de la conciencia, del sujeto, de la auto-identidad y de la auto-proximidad o auto-posesión, y, más radicalmente, la destrucción heideggeriana de la metafísica, de la onto-teología, de la determinación del ser como presencia». (Derrida, «Structure...», pág. 250.)

²⁰ Derrida, «Structure...», págs. 264-265.

