

00261
1
24



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ACADEMIA NACIONAL DE SAN CARLOS

UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MEXICO

POSMODERNIDAD Y MUERTE DEL ARTE

Propuesta de trabajo

TESIS QUE PRESENTA
LUIS ARTURO AMARO SAENZ
PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
PINTURA

Director: Antonio Salazar Bañuelos

SEPTIEMBRE DE 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico este trabajo a la memoria de mi padre

Arturo Amaro M.

A mi madre

Leonor Sáenz A.

A mis hermanos

Bertha, Leonor,
Arselio, Erick,
Jennie

A mi hija

Africa

A mi pareja

Sofía

A mis maestros

Por esa gran labor

Aguza bien aquí la vista, ¡oh lector!,
para descubrir la verdad;
porque el velo es ahora tan sutil,
que te será en efecto sumamente fácil atravesarlo.

Dante Alighieri

I N D I C E

CAPITULO I: MUERTE DEL ARTE: DEL CLASICISMO AL SIGLO XX

-La polemica sobre la Muerte del Arte	11
De Meis	12
Hegel	17
-Afianzamiento de la tradición pictórica	18
-El encuentro con la subjetividad	28
-La muerte de la tradición	32
-Finales del siglo XIX	42

CAPITULO II:

MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD

-El arte moderno	47
-El arte abstracto como "muerte del objeto"	54
-La subjetividad llevada a sus últimas consecuencias	59
-La tecnología como muerte del arte	66
-Posmodernismo	68
-Síntomas prematuros del fin del arte	69
-Los artistas pop y el manejo de lo tribal	70
-Tres artistas del Pop Art	75

INTRODUCCION

En el arte, el paso del tiempo permite reafirmar y descartar las distintas ideas y conceptos que en torno a éste van creando los críticos y teóricos, por ello, el tema de la posmodernidad está abierto a la revaloración que se deba hacer en el futuro. Lo que si es un hecho es que en nuestros días dicha teorización se hace desde muy distintas perspectivas, y es en éste aspecto que justifico mis estudios de pintura teniendo como antecedente la formación de licenciado en psicología. Algo que ha dado el siglo XX es la creación de nuevas disciplinas, el lugar que antes era ocupado principalmente por la historia y la filosofía, ahora puede ser complementado por otras aportaciones científicas; entre las que se encuentra la psicología.

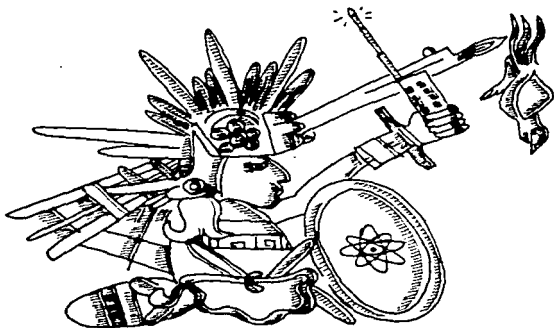
Mi licenciatura la efectué en la U.N.A.M. (E.N.E.P. Iztacala). Cabe comentar que las tendencias de estudio de la psicología parten de dos vertientes claramente identificables: a) La biológica, que retoma los conocimientos sobre fisiología y medicina, dando cuenta de las funciones del Sistema Nervioso; puede explicar, y aportar en el campo de las artes visuales, los procesos de sensación e integración a nivel pensamiento, los estados emocionales y los cambios de conciencia, entre otras cosas. b) La tendencia social, que explica la influencia de la cultura y la sociedad en el individuo, retomando, entre otras cosas, temas como la comunicación, las costumbres y la conservación de tradiciones. Desde luego que la mayoría de los

psicólogos se sitúan en un punto intermedio para explicar la conducta, su desarrollo y sus cambios. Las teorizaciones más importantes - para las Artes Visuales, desde la psicología, por el psicoanálisis, la psicología gestalt y la neuropsicología: el psicoanálisis aclara sobre la influencia del inconsciente en la actividad creativa; la psicología gestalt ahonda sobre los procesos de percepción, hay que considerar que es la teoría más retomada por los analistas de arte, y que críticos tan importantes como Ernst Gombrich hacen planteamientos a partir de sus postulados para analizar el estilo en la pintura de la tradición; por último, la neuropsicología ha sido revisada en la pedagogía del dibujo, sobre todo para comprender que los hemisferios cerebrales intervienen en la sensibilidad y creatividad artísticas.

Al ingresar a la maestría de Artes Visuales-Pintura, de la U.N.A.M., estimo que he iniciado un camino distinto de desarrollo profesional, fértil en cuanto a la necesidad de integrar el conocimiento de manera interdisciplinaria. Me sitúo como pintor interesado en los conocimientos sobre humanidades.

Como psicólogo mi desarrollo profesional ha sido en campo de la psicología educativa y la docencia, he impartido clases en la Universidad Pedagógica Nacional, en la Preparatoria 8 de la U.N.A.M., trabajé como elaborador de programas de estudio y materiales didácticos en el Colegio de Bachilleres. En el campo de las artes plásticas, antes de ingresar a la maestría de Artes Visuales participé en exposiciones colectivas y publicando ilustraciones en las revistas Nexos y Plural (Excelsior) y periódico Excelsior; posteriormente he publicado ilustraciones en las revistas Tierra Adentro, Rayuela, Casa del Tiempo de la U.A.M., Topodrillo de la U.A.M., la sección —

"El Bicho" de Excelsior y el diario El Sol; he expuesto de manera individual y colectiva. Actualmente imparto taller de dibujo y pintura en la Casa de Cultura "Jesús Romero Flores" y cursos de Relaciones Humanas en la Secretaría de Seguridad Pública y las materias de Psicología e Higiene Mental en la Preparatoria 8.



Posmodernidad y muerte del arte (introducción y comentarios)

El artista es, en principio, hombre de su época. Todas las manifestaciones artísticas se originan de acuerdo a las posibilidades creativas que ofrecen el lugar y el tiempo en que surgen, por ejemplo, el arte moderno nos ayuda a comprender aspectos que tienen que ver con un mundo en donde todo gira en torno al progreso. En este caso, la sensibilidad del artista a servido para probar o desaprobar los aspectos que forman parte de la sociedad. En el caso del posmodernismo, es necesario partir de un análisis crítico de la filosofía que lo sustenta, para de esta manera considerar su pertinencia en la cultura mexicana. La comprensión del posmodernismo significa analizar las cualidades del mundo contemporáneo, así como la situación del artista actual. El posmodernismo no es una escuela ni una vanguardia artística, simplemente es el adjetivo que señala que la sociedad moderna, después de pasar por un avance acelerado, llegó a su cúspide, y lo que actualmente se vive es su descenso; o su triunfo, si vemos la situación como la ven los teóricos que invierten el primer mundo.

Antes de pasar a otra cosa, habría que aclarar antes posturas, y definir la que se plantea en esta investigación. Desde el punto de vista humanista, la posmodernidad significa una pérdida total, ya que, al ser la tecnología y la racionalidad lo que impera en la cultura y sociedad industrializadas, el ser humano ha sido desplazado por la máquina. Pero resulta un triunfo aparente si nos ponemos de lado de la élite de las naciones altamente industrializadas.

Si pensamos en la forma de vida del ser humano contemporáneo, notaremos que ésta no ha mejorado a pesar del progreso, que lo que persiste es una forma de vida enajenada, en la que los productos del progreso subyugan al hombre. En otras palabras, no es la tecnología la que presta servicio al hombre, sino el hombre quien presta servicio a la tecnología. La indagación teórica que presento se centra en esta postura, y un argumento más para asumir dicha posición es la situación que vivimos mexicanos ante la tecnología. Esto es, se nos presenta una realidad posmoderna cuando la premodernidad prevalece en sectores amplios de nuestra sociedad. Así, la crisis de la industrialización agudiza a su vez la crisis étnica y cultural. La primera condición para considerar una afiliación posmoderna en los países subdesarrollados, como el nuestro, es la interdependencia económica entre las diferentes naciones del mundo; que se expresa en la globalización económica; la iniciativa de esta propuesta globalizadora tiene su origen en las naciones desarrolladas, de ahí que se presente como un proyecto utópico para los países subdesarrollados. La segunda condición, derivada de la primera, es que los sucesos contemporáneos existen como historia mundial. La regionalización de la historia es cosa del pasado, por ejemplo, una innovación tecnológica o la crisis económica surgida en una nación, afecta a otras naciones.

El arte debe tener coherencia con la época, y esta condición se cumple en las creaciones artísticas de la posmodernidad. Desde finales del siglo XIX hasta el -- ocaso de los años 50s la humanidad experimentó un avance acelerado en los conocimientos y la tecnología. El arte moderno estuvo supeditado al cambio y la experimentación, esto es una señal de su congruencia con el progreso. Como lo señala Gombrich en su "Historia del Arte", involucra una actitud de atrevimiento, que permite a los artistas hacer lo que los antiguos no se atrevieron a emprender, esto es, ver más allá de la apariencia sensible de las cosas para penetrar en la esencia misma. La empresa de los artistas modernos consistió, en parte, en dejar fluir su propia subjetividad.

"La única tarea que ofrecen al artista es la de crear 'algo nuevo - si lograsen lo que pretenden, cada obra representaría un nuevo estilo, un nuevo' ismo. - En esencia de alguna ocupación más concreta, hasta el más dotado de los artistas modernos se somete en ocasiones a estas exigencias. Sus soluciones al problema de como ser original son a veces de un ingenio y brillantez que no pueden despreciarse; pero, a la larga, difícilmente será una tarea que valga la pena proseguir" (Gombrich, pag. 474).

Agotadas las inovaciones del arte moderno, el posmodernismo representa por una parte, la consolidación -- del progreso, su triunfal enraizamiento en la cultura; pero tambien es una muestra de la crisis del pensamiento moderno.

El posmodernismo, como triunfo de la modernidad es -- la fase cultural en la que la vida cotidiana y la tecnología son parte medular de la obra de arte, piensese en la obra de George Segal, que desenmascara friamente al hombre contemporaneo. El posmodernismo como crisis, o muerte del arte, apunta hacia la búsqueda de una nueva actitud del artista y del espectador; en este sentido, hemos de recordar a Marcel Duchamp, quien abrió nuevas posibilidades, que han sido retomadas por los posmodernos, al introducir en sus obras objetos de uso común. -- Este último fue un antecedente importante para algunos artistas contemporaneos, como Andy Warhol y Claes Oldenburg.

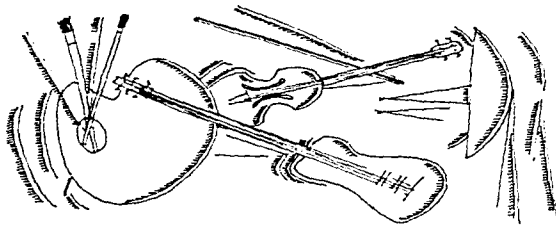
Por muchas razones los años 60s son parteaguas en la historia del arte, pues se rompe con los continuos pedañes de las vanguardias, al buscar nuevas formas de asimilar la realidad y comunicarse con el expectador; -- plantean friamente el tema de la enajenación, además -- buscan combinaciones entre diversas disciplinas artísticas. Esto nos habla de la búsqueda de un nuevo concepto de arte, que desde hace aproximadamente tres décadas se ha iniciado sin concluirse aún.

Hablar de posmodernismo, o posvanguardia, deja en ocasiones un sabor a incertidumbre; es un tema que encierra ideas que aún no llegan a la plenitud de claridad. La presente tesis tiene como finalidad plantear -- conclusiones personales sobre el tema, para retomarias en mi trabajo plástico. Para ello, en el primero y segundo capítulos realice un análisis del concepto de "muerte del arte", resaltando su importancia en la evolución del arte; para dicho fin retomo el arte, desde el clasicismo hasta el Pop Art. En el capítulo tres, expongo las ideas filosóficas que conciernen la posmodernidad. En el capítulo cuatro planteo un análisis del México -- contemporáneo, relacionándolo con la posmodernidad, para culminar en un análisis crítico que de bases a una -- propuesta de creación pictórica.

I. MUERTE DEL ARTE: DEL ENSAYISMO AL SIGLO XIX

Dentro de la polémica que ha surgido en torno a la posmodernidad hay quienes han considerado que esta no es más que otro modo del modernismo, en el caso extremo solo ven en los artistas posmodernos una deformación del verdadero arte; que solo el arte del pasado es auténtico. Los primeros se resisten a comprender nuevos conceptos de arte, encontrando lógico y comprensible lo idea de que el posmodernismo es precisamente eso, otro. Los segundos añoran con nostalgia el pasado. Considero que toda discusión referente al arte encuentra profundidad y fundamento en ciertas disertaciones filosóficas, me refiero en este caso al problema filosófico que tiene más de un siglo, esto es: la muerte del arte.

El primero en pelearse de la muerte del arte fue Hegel, y con sus ideas se abre uno de los temas que hasta nuestros días resultó ampliamente significativo para aclarar el fenómeno artístico. Dijo Foucault, nos hace importantes aclaraciones respecto a este tema, de él retomo conceptos que a continuación explico.



La polémica sobre la Muerte del Arte

Dice D. Foucault que "Es en esta experiencia contemporánea donde todos, en diversa medida y por diferentes caminos, hemos ya "vivido" la muerte del arte. Esta se encuentra dentro de nosotros, como historia irreversibile" (pág. 42).

Hegel escribió sobre el arte de su tiempo y en tanto que estaba surgiendo un nuevo arte que rompa con las directrices del arte clásico. Así, Hegel planteó que el arte ha muerto. Esto impactó tanto a los filósofos como a los artistas y comenzaron a surgir diversas interpretaciones sobre el tema de la "muerte del arte", en los escritos hegelianos.

En 1900, Croce realiza un estudio sobre el arte en Hegel titulado "Ciò che è vivo e ciò che è morto de la filosofia di Hegel". El interpreta lo referente a la muerte del arte subrayando todo carácter dialéctico. Es decir, para Croce, una vez muerto el arte ya no hay nada que los sustituya. Sin embargo, los críticos de Croce encuentran que la muerte es el fin de algo, que más que morir totalmente, se reconstruye y transforma de acuerdo a la tesis de la unión de los contrarios. "[Está] también se puede hacer a algo más importante que un simple error lógico, a sea, a algunas quizá inconsistentes resistencias metafísicas no explícitas y que todavía actúan y son decisivas en la adopción de estos curiosos esquemas de juicio; tesis que Croce no titubó en afirmar más de una vez, como es el caso aquí, donde le sirven para justificar el hecho de que "no la filosofía se ha desarrollado completamente, el arte debe desaparecer, por superficial; el arte debe morir y, más aún, esta ya bien muerto". Muerto, advirtiéndose, no de aquel eterno morir que es un eterno renacer. (o sea, muerto - diríamos para ser breves - no de muerte dialéctica), no - preciso Croce - de una muerte que perpetuamente se renueva, sino que se consume y se ha consumido, de una muerte del arte en el mundo histórico" (pág. 43).

Dante Croce, el arte ha desaparecido totalmente porque ya no tiene razón de ser, ya que la filosofía ha entrado en una nueva etapa, ha florecido felizmente en la búsqueda de la verdad.

Estas conclusiones intrigan mucho a los hegelianos europeos, que encuentran incompetente a Croce y al no reconocer en el pensamiento de Hegel la más mínima especificación dialéctica. Tal es el caso de Bosanquet, quien consideró que se estaba hablando de todos modos al entendido de que para Hegel el arte que moría en aquel caso contenido era lo "sacro" y lo "eterno" adondeado Bosanquet, precisa que Hegel habla de una "disolución del arte"; en donde los "sistemas de contenidos formales" se transforman a fin de que esta disolución sirva para llegar a una liberación del arte, que rompe los lazos que lo unían con lo divino (pp. 47).

De Meis

Algunas décadas antes que Croce y Bosanquet polemizaran sobre los textos hegelianos, Angelo de Meis, durante los años de 1868 y 1869, inició el planteamiento de este problema. Es importante retomar lo que se planteaba en esta época en torno a la muerte del arte.

En aquel tiempo Filalete, un filósofo hegeliano de sesenta años, desecha al positivismo en sus disertaciones sobre el arte. Esto lo hace a la vez que instruye a un joven discípulo de 20 años. Y como el joven Giorgio quiere retomar ciertas tentaciones poéticas de su adolescencia, escucha decir a Filalete que la religión se ha marchado, muerta y difunta, más o menos en tiempos del iluminismo y de Napoleón (si hubieras vivido en tiempos en que Bertha aún hilaba y terminaba la última trécula; si hubieras nacido en Italia cuatro o cinco decenas de años antes, como nací yo, cuando la religión murió de consunción y su gema - la poesía - iba por el mismo camino, pero aún respiraba y mantenía un residuo de

existencia, aunque externalizada..."); y que también la poesía "ya está buqueando": en fin, que la religión y la poesía "nacieron porque invoca la fantasía (que posee los dos frutos "en el mismo pedicelo" y a ambos nutre)". (págs. 47) Sintetizando, para Iñelerte, lo que ha muerto en la historia es la fantasía que inspiraba a la religión y la poesía, y aunque la fantasía permanece en el individuo, el mundo ha quedado al mando del pensamiento.

Con esto, de Meis, se da la conclusión de que lo que impuso en su tiempo fue una crisis de la poesía. Ésta crisis se denota porque el poeta, aun buscando los mismos valores, debe recurrir a la razón; no siendo ahora ni poeta ni pensador:

"Pero el mundo se ha hecho adulto; de fantasía ha crecido el pensamiento, un pensamiento que no ha matado la fantasía sino cierto modo poético de esta." (Formación, págs. 48)

El poeta moderno ha desplazado el "ideal" por la "idea", ha muerto la época, la religión, el dogma y la lírica, para De Meis se ha llegado al fin de una etapa, y también para otros pensadores de aquel tiempo,

"El propio Manzoni tendra a signar el momento típico de la muerte del arte, representado por el siglo XIX. Con él, la reflexión positiva pasa a primer plano y es la que ilumina y penetra la imagen. La novela equivale con un nuevo género triunfante, un género que mita carácter y acción y mita explicación psicológica, biográfica, histórica, filosófica, documenta el término de la transición entre la épica y la prosa filosófica y científica." (págs. 51)

De Heidegger se acerca demasiado a una interpretación adecuada del pensamiento hegeliano, y esto lo podemos comprobar en sus conclusiones: "La poesía no ha muerto, ni morirá jamás, puesto que se ha convertido en filosofía, ha estallado en luz de la realidad, ha terminado de buscarse, se ha encontrado en la verdadera vida, sure de pensamiento, pero siempre como nueva forma de poesía. Las oscilaciones que sin duda han existido sobre esta clara tesis final se debieron simplemente al hecho de que esta revisión del pensamiento de Heidegger se usaba, en fuerte polémica, en el doble frente del positivismo mecanicista, positivista y clasificatorio y del espiritualismo poetético, eclesiano de la cultura italiana". (párr. 72)

De Heidegger no solo acentúa la naturaleza dialéctica de la tesis hegeliana del arte, sino también penetra en la reflexión sobre arte al hablar del fenómeno de la disolución. La disolución ha sido una constante en el arte, y es completamente válido hablar de esta hasta nuestros días. Esta disolución es el principio de la artísticidad, y aún más, es el espíritu mismo del arte a partir del siglo XIX; gracias a esto, al contrario de lo que pensaba Croce, el arte ha sobrevivido hasta nuestros días.

La crisis del arte del siglo XIX, de manera similar que algún tipo de enfermedad, dio paso a un período de convalecencia cuyo foco de infección era el exceso de subjetivismo substraído de una sensibilidad mística que limitaba la misma imaginación. Si bien es cierto, el camino de disolución que permitió al arte subsistir ante el peligro de la muerte fue la razón y la búsqueda de la verdad; por ejemplo, la pintura de Serrall surgió a partir de la cientificidad, y la literatura de Dostoievski formuló una realidad impregnada de análisis psicológico, esto no impidió que la subjetividad aflorara a consecuencia de la búsqueda personal que caracterizó la labor del artista **moderno**.

Lo interesante es que el arte ha cambiado desde su inicio, y que este a pesar de sus transformaciones "ha conservado, en el sentido dialéctico hegeliano "lo absoluto de la idea del arte". (pág. 55)

Este absoluto es la verdad. Y para conquistar la verdad el arte debe encontrar nuevas dimensiones que le permitan arribar a esta. Así, para De Meis, el verdadero arte "lo constituye ahora la ciencia como triunfo de la razón, y por tanto, también como *loica*" (*Italem*, loc. cit.). Y a pesar de los cambios sigue habiendo arte, y de igual manera sigue y seguirá habiendo relación.

Conmoción, retomo las opiniones de los contemporáneos de De Meis, reafirmando aún más los conceptos de este último, y refutando los de Croce. Cito algunos fragmentos.

Imbriani concuerda con la idea que De Meis tiene sobre la muerte del arte, pero no está de acuerdo con su forma de entender la fantasía, al ser sustituida por la razón:

"Esto lo entiendo muy bien; y porque lo entiendo, disiento y os digo: ¡no! ¡no! ¡no!, en cursivas, en *reiscaltas*, en mayúsculas, en cualquier medida de tiempo: ¡no! ¡no! ¡no! Pero, ¿de donde sacáis, por Apolo, que la fantasía de la humanidad sea más lánguida y rehuya a la poesía? ¿Qué siglo ha presenciado un constante de cuentos y novelas como el de ahora?". (pág. 60)

Aunque bien podemos agregar a la opinión de Imbriani que la fantasía no se mide por la cantidad de obras que se producen, y que, si el arte busca la comprensión de la verdad, por lo menos como lo entendió él, en la época moderna el arte debe separarse de la fantasía ultraterrena. Por otro lado, a manera de crítica, Imbriani se acerca a lo planteado por De Meis:

¿Pero vas de los que el ideal poético es una ilusión? ¿Cómo puede durar la ilusión cuando se tiene lo verdadero? (Ibidem, loc. cit.)

Hubríame creído refutar a De Meis cuando en realidad comienza a entenderlo: sin embargo, quien mejor comprenda a De Meis es De Santis, como puede comprobarse en la carta que mandó el 20 de marzo de 1800. Cito un párrafo:

"*Figur Deussu me decui: ¡Dm Deus, este tu De Meis nos quiere romper el pie, el en la mano refutado!*" pero yo no puedo refutar porque se que para ti y para mi nada muere y todo se transforma, y lo que ellos llaman muerte es para ti y para mi una verdadera transformación[...].
¿Cuál será la base de esa transformación? Tu filosóficamente respondes: La razón, a donde se sienten atraídas y conciliadas Religión y Poesía, Naturu y Espíritu; unidad superior donde se unen y fraternizan los elementos del pasado, desarrollando sucesivamente uno tras otro y uno contra el otro. Yo, estéticamente respondo: La forma, que no es Deum, no es la real; ¡No hay necesidad de decirlo a ti! ¿O si quieres es el verdadero real, donde ha descendido la Razón, convirtiéndose de creatura en criatura, es lo Real poético, a lo que yo llamo la Forma, la Razón viviente, captada en el acto de la vida, la razón-historia, y por esto satisfecha, salida de la Razón de las ideas, de los reyes" y las aspiraciones." (Gay, CC)

* SUEÑOS.

Hegel:

Para Hegel la muerte significa el principio de algo, esto representa un tener dialéctico, esto es lo que permea la libertad en la obra, como arte individualizado e histórico. En resumen, mediante la muerte, la muerte de lo muerto, el desmoronamiento, siempre más claro y básicamente, este autor refleja la fuerza de la idea de la total libertad, un artista, o que ha alcanzado todo el arte contemporáneo en sus contradicciones internas y posteriores. (pág. 70)

La artísticidad se te construye poco a poco, así bien, la importancia en Hegel es que se separa de la estética contemplativa, alienarse pero, en convertirse a un arte del mundo, es decir, de la cultura y la sociedad. El arte es la muerte en que el hombre toma conciencia del mundo, lo hace liberándose, rompiendo la rutina del trabajo y la técnica por la técnica artística; el arte, en otros palabras, busca nuevos significados. La estética de Hegel profundiza en el contenido; el contenido se auxilia de la forma para realizarse y cambia la forma a partir de que es necesario según un nuevo contenido. "De la dualidad forma-contenido surge en el terreno de una pura forma de artísticidad = la posibilidad de la construcción y el disolverse, del surgir y el perecer, de un verdadero y propio comenzar y un verdadero y propio acabar de las particulares formas de arte, de las poéticas, de los estilos, de los géneros mayores y menores." (pág. 102)



Afianzamiento de la tradición pictórica

Durante los siglos que antecedieron al Romanticismo, la pintura no tuvo motivos suficientes para separarse de la religión, el conocimiento de lo que se encuentra más allá del mundo tangible es lo que domina. La estética del Renacimiento influye y se conserva vigente hasta finales del siglo XIX; pero no solo fue una influencia muy persistente, sino que a la vez, impidió que surgieran otras propuestas. Un caso claro es el que se refiere al arte abstracto, el cual siempre estuvo presente, sobre todo en las culturas primitivas y viejas civilizaciones; como en el arte prehistórico, celta, musulmán, entre otros. El arte abstracto no se desconoce en la cultura occidental, pero cuando aparece el arte figurativo de Grecia y Roma se atenúa el impacto estético de las composiciones abstractas; fueron consideradas como meramente ornamentales. Sin embargo, hay que apreciar que las crisis artísticas muchas veces hacen surgir lo que en épocas anteriores había sido permeado por el arte; dominantes así bien, la pintura medieval vuelve a ser rica en este tipo de representaciones, hasta que una vez más se desplaza la abstracción como elemento secundario a causa de la obsesión naturalista que impera durante el Renacimiento, y que se extendió hasta el siglo XIX.

Al lo largo de la historia humana, el arte ha variado tanto en su forma como en su contenido; esto porque el arte surgió como verdad, como una manifestación humana que revela la época con mayor fidelidad que la historia. Los cambios del arte son los cambios que ha dado la humanidad.

En lo referente a la transformación del contenido, la antigüedad y el medievo son poseedores de una fantasía religiosa que domina tanto el arte como la filosofía. Pero el arte dramo desaparece paulatinamente en la cultura occidental.

El Renacimiento fue el punto de partida de un nuevo hombre, más práctico y si bien, el arte del Renacimiento retomó los temas bíblicos, lo hace a la vez que florece el humanismo. Así, la religión cristiana llevó siglos arrimada a la cultura y, particularmente, al arte. Ya en tiempos de Constantina, el Papa Gregorio el Grande "...declaró que las imágenes eran útiles para enseñar a los seculares la palabra sagrada." (Cronología, ediciones Guadarrama, S.A. Tomo II, pag. 127)

El medioevo fue una etapa oscura de la historia, no solo debido al desconocimiento que se tiene actualmente respecto a datos verídicos, sino también a causa de las características de la sociedad renaciente: existían estratamientos sociales diferenciados, y en general reinaba la ignorancia. Una minoría de hombres y mujeres vivían recluidos en conventos y solo algunos admiraban el saber y el arte; conociendo la cultura de la antigüedad, y soñando con reivindicar las artes. Pero las constantes guerras que se suscitaron entre los siglos XI y XII no permitieron el arraigamiento de una cultura artística. Hoy que consideramos que estos conocedores del arte antiguo despreciaron el arte de las difernetes tribus Teutónicas, ya que desconocían la antigüedad y practicaban un arte distinto: razón por la cual fueron catalogados como pueblos bárbaros. En consecuencia, estos pueblos tuvieron escasa influencia cultural en años posteriores.

"...godos, vándalos, sajones, daneses y vikingos que recorrían en incursiones pillajes continúos toda Europa, eran considerados bárbaros por cuanto apreciaban las producciones literarias y artísticas de los griegos y romanos. En cierto modo eran bárbaros en realidad; pero esto no quiere decir que carecieran de sentido de la belleza y de un arte propio.

A pesar de estos años de oscurantismo, para el siglo VII prevaleció aún la idea de retomar a Grecia y Roma antiguas. Con el triunfo de la Iglesia floreció

una nueva arquitectura basada en la antigüedad. Las grandes construcciones eran escasas entre los pueblos que existieron entre los siglos XII y XIV; se construyeron iglesias que sobresalían. Del resto de la arquitectura; sus campañas fueron el llamado a la fe cristiana. La gente se reunió solo para conocer las santas escrituras, sino también para conjuntar el placer estético con la religión.

Respecto a la pintura, hasta antes del período bizantino, esta se distinguía notablemente de la escultura. Mientras que la segunda se ocupaba en representar la profundidad, la primera describía los pasajes bíblicos sin interesarse mucho por aquellos detalles de la representación natural. Los pintores italianos bizantinos conocieron a los pintores helénicos, quienes mostraban conocimientos incipientes del esbozo; pero no los retomaron hasta tiempo después. Esto nos lleva a la conclusión de que los arquitectos de estos siglos pusieron más rápido en práctica los conocimientos de la antigüedad, y la pintura tuvo un avance aún más lento que la escultura.

No obstante, el esplendor del arte italiano se inició con los arcaicos del florentino Giotto di Bondone (1266? - 1337). En sus fresco conjuntó la pintura con la escultura al lograr representaciones volumétricas, esbozos y profundidad a partir de sombras, que imitaban la escultura gótica.

Si bien, la Edad Media se había centrado en lo francés y lo germánico, con Giotto se abren nuevas posibilidades al arte italiano, es el artista clave que nos ayuda a entender el surgimiento del Renacimiento. Las raíces de este movimiento cultural las encontramos en el arte bizantino y el arte gótico; sin embargo, no se pueden descartar sus antecedentes más remotos como lo son el arte germánico y el arte helénico. El Giotto fue el gran exponente del arte gótico italiano. Respecto al Giotto, Vasari se equivocó al suponer incorrectamente que el arte bizantino se oponía al renacentista, no siguiendo una línea de continuidad. Pero su influencia resulta evidente en el arte renacimiento, sobre todo en lo que a color se refiere. Para

tiempos del Giotto lo bizantino ya había sido copiado, era tan solo un riego recetario. Cuando el papa de Avignon se exilió, durante el año 1309, inmediatamente se copió el arte pontifical; esto permitió que el Giotto se abriera paso, siguiendo futuros exponentes que conformaron la escuela florentina. El Giotto se inspiró en Piero Cavallini (n. en 1250), quien retomó el arte pontifical romano e influyó determinante en la pintura moderna. Otra influencia importante fue el movimiento fariseísta gestado durante los siglos XIII y XIV, el cual tuvo grandes repercusiones en Giotto y en el arte renacentista. La leyenda de Francisco de Asís propone un nuevo naturalismo que toma vuelo hasta dar origen a la pintura moderna, se contraponen al uso del simbolismo y abstraccionismo del arte bizantino, y coincide con aquello que Leonardo denominó la vuelta a la naturaleza; esto es, el arte tenía como objetivo estudiar la naturaleza. Con la muerte de San Francisco de Asís (1220), se desarrolló una nueva iconografía, los artistas del trecentos imprimieron sus obras de un ingenuo amor a la vida, mismo que caracterizó a la religión de aquellos tiempos.

Con el Giotto, la pintura adquirió cierto acento narrativo, pero antes que nada, expresivo; sin embargo, no fueron sus discípulos quienes lo entendieron, sobre todo en el aspecto expresivo; en vez de esto, se dejaron seducir por el arte de Siena que dominó durante el trecentos. En cambio, la influencia de Giotto fue determinante en la configuración del primer renacimiento. Los primeros renacentistas utilizaron una construcción plástica o corpórea de un dibujo apretado, rico en detalles. No en todos los pueblos de occidente influyó el arte florentino, un ejemplo claro se da en Flandes, durante el siglo XV; artistas como Van Eyck, los Thierry Bouts, Van der Weyden, etcétera, más que acudir a Florencia, fueron una gran influencia para la nueva generación de artistas del renacimiento; en parte, el menosprecio de Miguel Ángel por el arte florentino originó que éste no fuera adecuadamente valorado sino hasta el siglo XIX.

Mientras tanto, la escuela alemana permaneció fiel a la Edad Media, aunque se abrió a las enseñanzas renacentistas.

La pintura flamenca también se alimentó de la influencia de países no italianos, principalmente de París, Dijon y Bourges: *La pintura flamenca del siglo XV es, en cierto modo, la continuación y espléndida madurez de la pintura franco-borgoñona y flamenca del siglo XIV* (J. de la Cueva, *op. cit.*, p. 27). Por ello se considera la última escuela medieval.

La escuela flamenca no continúa más allá del cuatrocientos, mientras que la florentina da lugar al renacimiento clásico y se extiende a las nuevas corrientes del siglo XVI. A pesar de esto, los logros de ambas escuelas son parecidos:

"Ambas siguieron la tradición asentada en la miniatura del siglo anterior en lo referente al sentimiento y representación del espacio; los ambientes y paisajes que realizaron los flamencos nada tienen que envidiar, y en ocasiones los superan, a los que crearon los florentinos. Ambas escuelas se preocuparon también por la realización de la perspectiva geométrica, tanto al aire libre como en los ambientes cerrados". (Ibidem, loc. cit.)

Aunque los elementos de ambos estilos son muy similares, encontramos diferencias, pues perdura el estilo de lo gótico en Francia, Flandes y Alemania. Una gran escuela renacentista que surge, además de la florentina, fue la veneciana. La florentina se basaba en el concepto plástico "lineal", y la veneciana en lo plástico "pictórico". Esto no fue determinante, pues debido a las influencias, los exponentes de las tendencias utilizaron ambas formas de resolución pictórica.

El más alto representante de lo plástica-lineal fue Botticelli, quien se preocupó mucho por dar resoluciones lineales a su dibujo, y obtuvo con la línea la impresión de movimiento. La escuela veneciana se distinguió de la florentina, compárese la obra de los venecianos: Tiziano, Juan Bellini de Giorgione y Tintoretto. Venemos que ellos se basan más en el trabajo de las masas, la resolución de la luz y el difuminado, perdiendo los perfiles de los finos. Hay que tomar en cuenta que el arte es más honrado del con qpto. pictórico-pictórico son, varios siglos después, los impresionistas.

Muchos países buscaron su época en pintura antes o después que los florentinos, y aunque se les puede ir más en lo es. ucho, renacentista, su influencia es solo un elemento más del sincretismo de varias escuelas de la pintura. Así también, el arte español puso sus ojos hasta el siglo XVII en Francia e Italia, pero con Velázquez se crea el verdadero arte español. Al caso del siglo XVI los españoles incursionaron en el manierismo y barroco. Otros países, como Alemania, estuvieron centrados en el arte medieval, ya en su etapa renacentista, con Dürer, Holbein el Menor, Altdorfer, Cranach, entre otros, se siguió representando la tradición naturalista gótica.

Con los años, la escuela florentina se seguía debido a la individualidad de los pintores, pero no por esto se pierde el carácter de escuela desde el Giotto hasta Miguel Ángel, existió una preocupación uniforme, lo cual no hizo más que enriquecer y precipitar la aparición de la pintura moderna.

Existieron cuatro personalidades básicas en el arte florentino: Giotto, Masaccio, Leonarndo y Miguel Ángel; cada uno en su momento abrió una nueva era.

El Giotto, como artista que anunciaba los cambios que se acercaban en la pintura, bien puede ubicarse en el estilo gótico. Juan de la Encina ubica el inicio del período renacentista en el año 1400, aunque se dieron adelantos e intuiciones con los florentinos que anteceden esta fecha, y con el mismo Giotto, no se

presenta la claridad de una nueva escuela hasta el siglo XV. Masaccio fue el primer pintor renacentista de gran talla que aparece junto a otros dos grandes figuras: Donatello, quien se adelantó a futuras innovaciones al introducir gran movimiento en sus esculturas; y Brunelleschi, quien fue el gran arquitecto que anticipó las leyes de la perspectiva, influyendo en Masaccio.

Masaccio se dio a la tarea de entender al Giotto, pues la escuela giotista del siglo XIII se volvió narrativa. Lo más sorprendente es que un artista que murió a los 27 años se acercó en muchos aspectos al renacimiento clásico, y anticipó de manera empírica lo que los clásicos de gran altura posteriormente desarrollaron. Masaccio fue mejor entendido durante el renacimiento clásico que en su época, él precipitó el concepto plástico-pictórico; trabajó volúmenes, *claroscuro*, exploró además el color. Su trabajo volumétrico resolvió la cuestión táctil, y sabemos que, entre Masaccio y Miguel Ángel existe una continuidad. Otro hallazgo de Masaccio fue intuir la acción de la luz y lo atmosférico. Este último elemento no volvió a ser utilizado en Florencia hasta que Leonardo lo retoma de la escuela veneciana.

En resumen, la escuela florentina hizo a un lado a Masaccio y a Leonardo centrándose en lo siguiente: 1) la representación correcta del espacio en la superficie; 2) el de la realización del volumen o *corporeidad* y 3) el dibujo de línea precisa y expresiva (pág. 38). Estos problemas se resolvieron durante el período que va del nacimiento de D. Uccello (1390), hasta el nacimiento de Leonardo (1452). Para entonces, un problema que faltaba por desarrollar fue la perspectiva aérea, es decir, la acción de la luz y el color a partir de valores luminicos que establezcan superficies, que también podemos llamar espacio limitado.

El período clásico renacentista se sitúa entre 1500 y 1564. A Miguel Ángel le tocó crear durante el período clásico. Su estilo fue muy distinto al quattrocentista; Miguel Ángel marca el cierre de la escuela florentina, pero él es

quien anunció la escuela barroca, que posteriormente imperó en España, Francia y Holanda. Si bien, se sabe que el Giotto fue el precursor de la "composición unitaria", y que fue desentendido por los pintores florentinos, quienes se preocuparon por el dibujo detallado y el movimiento, tocando músculo a músculo para revelar la figura humana. Ello da lugar a que en vez de recurrir a los hallazgos giottristas, surgiera un interés por estudiar la anatomía y el desdicho humano. D. Pollaiuolo (1452) y Verocchio (1435 - 1488), fueron los primeros que se acercaron a esta posibilidad; pero Miguel Ángel fue el gran maestro anatómico.

Con Miguel Ángel, Rafael, Tiziano y Leonardo, el renacimiento llegó a su plenitud. En aquellos tiempos se pensaba que se había superado el arte griego y romano, a la vez, los críticos y artistas coincidían con la idea de que el arte había llegado a su plenitud. Así bien, después de 1520 se pensaba que la pintura ya no podía tener avances; esto fue un golpe de desilusión para muchos jóvenes, y otros tantos conocieron la frustración al imitar la bien lograda anatomía de la obra de Miguel Ángel. Esto último dio lugar a obras ridiculas de temas religiosos con personajes atléticos.

Pero, es precisamente éste período un ejemplo claro que nos sirve para explicar el concepto de muerte del arte. Después del renacimiento surgió el arte manierista como una respuesta de crisis. Los historiadores de arte tradicionales han considerado al manierismo como una simple etapa de transición en la cual surgen

FALTA PAGINA

No. 26

decentralizarla de Italia. En sentido opuesto, el catolicismo escarmentado sobre sus errores pasados a la vez que combate contra el protestantismo, surgió así, la contrarreforma. Esto tuvo grandes repercusiones en la pintura, en lo referente a los temas de las obras, ya que el protestantismo estaba en contra del fanatismo religioso, se opuso rotundamente a la coloración de imágenes; con esto se prohibió la ornamentación de iglesias.

La única manera de que los talleres de pintura no fueran a la quiebra, en aquellos países donde triunfó la Reforma, era pintar lo profano y desarrollar temas que gustaran a los cortesanos. En los países germanos y en gran Bretaña fue donde más se dejó sentir la crisis.

Pintores como Hans Holbein, el joven (1487 - 1533), y Pieter Bruegel, el viejo (1525 - 1568), buscan nuevos temas. Holbein en 1520 abandona Suiza para establecerse en Inglaterra, como pintor de cámara de Enrique VIII. Ya no podía pintar vírgenes, pero las tareas de un pintor de cámara eran de gran diversidad. Dibujó joyas y muebles, tapices para fiestas cortesanas y decorados para salones, armaduras, copias, etc." (Grua, 804)

Pero sobre todo la actividad de Holbein se abocó al género del retrato. A la muerte de Holbein, la pintura se encontraba en declive en Inglaterra, y el manierismo fue ganando terreno, incluso el retrato ya no fue tan aceptado; ello explica el éxito de las miniaturas del inglés Nicholas Hilliard (1547 - 1619).

Sólo en los países bajos la pintura siguió teniendo difusión. Por ello, Bruegel se trasladó de Italia a Amberes y Bruselas; pudiendo desarrollar escenas de la vida de los campesinos, cuyos conductos espontáneos le permitieron observar claramente la naturaleza humana.

El encuentro con la subjetividad

El manierismo nos ha permitido explicarnos el surgimiento de una nueva sensibilidad, una actitud del pintor que poco a poco fue preparando el camino a la pintura moderna.

El Barroco fue el siguiente gran estilo en las artes. Si bien, el Manierismo, a pesar de las estilizaciones, no logró romper con los parámetros renacentistas, el Barroco creó una nueva manera de utilizar el espacio, que se entiende en pintura como una nueva manera de "pintar el aire". Durante el siglo XVII surgen dos grandes potencias en las artes: España y Holanda. Los hallazgos barrocos son concebibles a partir de que se retoman las concepciones invenzionas referentes a la "perspectiva aérea", así como, las conquistas realizadas por Miguel Ángel y Caravaggio respecto a los efectos de la luz y la sombra. Estos conocimientos entran en juego en las formas barrocas. La composición barroca imprime violencia a la obra, dando la impresión de que las cosas no son estáticas; sino que suceden; son afectadas por la temporalidad.

Para el arte barroco ya no existe únicamente una "verdad natural", sino, ésta se pierde en una "verdad poética" y caprichosa, humanamente vivida. Incluso, la regla de la policromía, incuestionable durante el Renacimiento, se rompió; los pintores ya no aplicaron las veladuras en colores complementarios, esto los hace ser más libres, para así, crear colores turbios; tan propios de la pintura tenebrosa.

Surgieron pintores que abrazaron nuevamente el Catolicismo, siendo congruentes con la contrarreforma. Como Pedro Pablo Rubens (1577 - 1640), que a pesar de provenir de una familia protestante, volvió a los temas

tradicionales del Catolicismo; lo cual no se contradecía con la exquisitez de los retratos de la nobleza pintados por Van Dyck (1632 - 1691), discípulo del primero. Y esto sucedió así, porque el había encontrado un punto medio entre lo religioso y lo mundano. Por su parte, la nobleza halló en lo pintado una forma de propiamente su lentitud. Rubens, pintó tanto para la decoración de iglesias como para la corte de Amberes.

En cuanto de la corte tener trabajando a su propio punto. Así también, Diego de Silva y Velázquez (1599 - 1660), fue miembro fiel de la corte española de Felipe IV; lo cual hizo su pintura sencilla en el aspecto compositivo, y el color que utiliza, combinado a un naturalismo conseguido con soltura y la penetración psicológica que poseen sus personajes, muchos de los cuales pertenecían a la clase popular.

Mientras tanto, en los países protestantes también floreció el Barroco. Aunque este caracterizó más fielmente al Catolicismo de la contrarreforma y, particularmente, al espíritu español, también surgieron grandes pintores en los países bajos; que trabajan temas para la burguesía.

La división religiosa generó fragmentaciones, incluso en los Países Bajos. En donde el Sur era católico y el norte protestante. El mismo Rubens era solicitado en Bélgica por ser pintor católico, mientras que en Holanda ejercieron pintores de la talla de Frans Hals (1580? - 1666) y Rembrandt Van Rijn (1606 - 1669); quienes cultivaron maravillosamente el género del retrato. Hals captando la impresión espontánea y Rembrandt exaltando la belleza a través de la sinceridad de los rasgos. La espontaneidad es lo que caracteriza a los pintores barrocos holandeses. Y si bien, Velázquez fue una gran influencia para el impresionismo, particularmente por ser comprendido por Manet. Rembrandt también fue determinante para otros pintores de gran talla como Goya; éstos últimos, por su pincelada suelta también son un antecedente para el impresionismo.

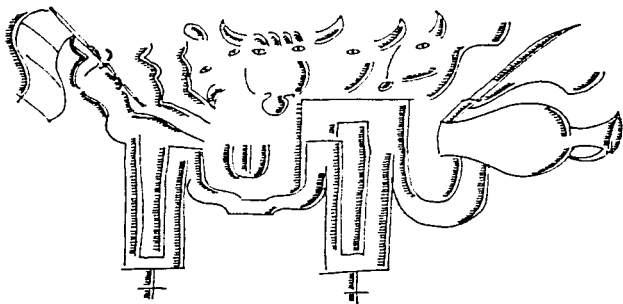
El paisaje como tema central fue otro avance de la pintura holandesa, por ejemplo, *Clauel de Louain* (1600) - 1682), desde Francia, aportó el interés por la belleza de la naturaleza, pero también los Países Bajos dieron pintores, como *Vin Jansen* (1528 - 1675); este último descarta los templos como elemento conjunto a la naturaleza, para crear un tipo expandido por el paisaje.

También es imprescindible destacar, en el mismo Renacimiento, sus aportaciones como grabador y su interés por los temas religiosos que no habían sido considerados por la tradición católica, por ejemplo: *La reconciliación de David y Absalón*. Al ir desarrollando temas religiosos, este pintor refleja lo que son los sentimientos humanos, de una manera sobrecogedora. Con todo esto, el Barroco más que reemplazar la religión lo renueva, y le da permanencia junto a la pintura, para extenderlo hasta la llegada del Romanticismo. Así, arte y religión evidencian, históricamente, el concepto hegeliano referente a la muerte como renovación. Parte de esta transformación se devota con la despedida de Italia como líder de las artes; aunque, durante los siglos XVII y XVIII también fue prático de excelentes obras barrocas, principalmente con la participación de *Luovizo Bernini* (1599 - 1680), *Giovanni Battista Gaulli* (1638 - 1708) y *Giovanni Battista Tiepolo* (1696 - 1770).

Debemos mencionar entre los logros del Barroco, el palacio de Versalles, que mandó construir Luis XIV entre 1660 y 1680, y una obra similar, pero más lograda, construida en Viena por *Lucas Von Hildebrandt* (1668 - 1745). Ambas obras tienen como significado el gran poderío de los reyes y príncipes de Europa; junto a las obras de *Antoine Watteau* (1684 - 1721), quien plasma los gustos de la aristocracia francesa, modas y costumbres, características del Rococo.

Los últimos logros del Barroco, a inicios del siglo XVIII, demuestran que la Europa Católica daba sus últimas manifestaciones. Aunque la tendencia protestante no pudo

desdejar la influencia arcaica del catolicismo, finalmente se presentó como una etapa pasajera en sus manifestaciones artísticas. La "Ciudad de la Razón" dio un giro al pensamiento europeo. Esto ocasionó que se deshiciera el Barroco y se diera un carácter más sobrio y meditado al arte. En lo que Inglaterra y Francia emprendieron un nuevo camino, que no se exaltó a la nobleza. Comenzó a crearse una arquitectura sobria que retomó las enseñanzas renacentistas, y el tema de la pintura fue transformado a tal grado que el artista Juan Siméon Chardin (1699 - 1775), pintó gente común y aspectos de la vida cotidiana. Esto último es un ejemplo que señala los cambios que se acentuaban en torno a la pintura. El mundo se encaminó sobre un nuevo modo de concebir la realidad, abandonando los diseños de la fe cristiana.



La muerte de la tradición

Con la Revolución Francesa (1789), el mundo atravesó por una serie de nuevos planteamientos. Dicha revolución se dio como el fortalecimiento de la Edad de la Razón. Esto tuvo resonancia en las artes, pues, comenzaron a hacerse cuestionamientos respecto a la tradición. ¿Era adecuado los parámetros renacentistas o podía tenerse la libertad de seguir otros diferentes. Algunos artistas decidieron libremente no sujetarse a las enseñanzas del renacimiento. En arquitectura se demuestra esto con la construcción neogótica de Strawberry Hill en Inglaterra, realizada por Horacio Walpole entre 1750 y 1773. Así como los arquitectos, principalmente ingleses y franceses, se guiaron por su libertad de elección, la pintura también presentó cambios.

Los pintores se volvieron académicos, es decir, esta actividad adquirió las características de una profesión, similar a la medicina o la filosofía. Las academias organizaban exposiciones anuales con el fin de difundir obras que habían creado en este lapso de tiempo. Hasta antes los pintores habían pintado con el fin de exhibir su obra, y tampoco habían corrido el riesgo de ser aplastados abiertamente por la crítica. Desde este momento el artista pintó para triunfar y no la necesidad de elegir temas interesantes para impactar y atraer al público.

Se escogieron temas tomados de la literatura y la historia de la época, también surgió el paisaje, que años atrás se consideraba como secundario. Así mismo, otros artistas independientes encontraron el clima propicio para crear obras fantásticas, y otros más trataron explícitamente el tema de la corrupción y el apatino en la sociedad.

En 1785, el americano John Singleton Coley (1737 - 1805), realizó un retrato histórico de los hechos, estudiando el vestuario y la situación que caracteriza, además otras, el diseño de cinco miembros de la Cámara de los Comunes en contra de Carlos I de Inglaterra. La investigación que efectuó dicho artista fue muy similar a la que hacen un artista en nuestra época para revivir un momento histórico. Con mucha sencillez, Jacques-Louis David (1748 - 1825), reconstruyó la muerte de Marat, uno de los mártires de la Revolución Francesa, quien fue asesinado por una familia en su baño.

Por otro lado, cabe mencionar que durante este época la nobleza venía en retirada por los pintores, ostentando el lugar que en la época clásica habían tomado los dioses y los santos; los pintores mudaban de esta forma el paisaje sustrayéndose a lo que se denominó como neoclasicismo.

Francisco de Goya (1746 - 1828), a pesar de haber sentido los temas y técnicas de la tradición, y haber pintado para la corte española, realizó cuadros de la nobleza resaltando sus defectos y posiciones humanas; de manera tal que los ridiculiza y afortunadamente se burla de ellos. Esta sinceridad y atrevimiento no había sido conseguido por ningún pintor de la corte. Además, Goya logró mucha soltura en su modo de pintar, previniendo futuras manifestaciones de la pintura como el impresionismo. Pero, algo de él resulta sorprendente: el retrato que hace de las costumbres de la gente del pueblo, así como, la libertad temática de sus grabados.

Otro pintor y poeta dotado de gran fantasía fue William Blake (1757 - 1827). En su vida aislada creó obras llenas de misticismo, de una visión enigmática y un lenguaje provisto de símbolos, despliega creaciones que se desvían de la tradición religiosa al crear dioses serenos y múltiples.

Así también, durante éstos años, surgieron dos pintores que se liberaron de los prejuicios existentes hasta el momento respecto al paisaje, para lograr explorar un lenguaje poético. William Turner (1775 - 1851), desarrolló un tipo

de paisaje lleno de dinamismo y vivo formas vivales y fantásticas, de tonalidades brillantes y extrañas que creaban mundos imaginados, más que la realidad misma aunque el parte de una concepción occidental, inspirada en pintores como Leonardo y Albrecht Dürer (nacido en 1471), en mente el espíritu de la modernidad dejando un rúto las limitaciones del arte clásico.

El otro pintorista relevante fue Constable (1775 - 1831), sus cuadros se encuentran dotados de ensueño y melancolía. Su estilo se basó en la juxtaposición de toques de color diminutos que preludían el puntillismo; esta técnica le permitió conseguir tonos similares a los de la naturaleza, que sobresalían por su luminosidad y colorido. La división de tonos, tan evidente en los pintores puntillistas, fue retomada por Delacroix.

Éstos fueron años de una amplia crisis, las transformaciones que tuvo el mundo a causa de las necesidades de la nueva sociedad surgida a la industrialización tienen repercusiones en las artes, para que sucediera esto que fue el Romanticismo.

El Clasicismo fue la primera expresión en todas las manifestaciones del espíritu - Filosofía, Literatura, Artes Plásticas - de ese cambio radical, luchó entre sus exponentes a Spinoza, Delacroix, Blake, Turner y Constable. Si el clasicismo había vivido en la inmutabilidad de la naturaleza humana y en el orden del mundo perfectible, sujeto a normas racionales, el romanticismo establece una nueva jerarquía de valores: primacía del sentimiento sobre la razón, de la libertad sobre las reglas, de la fantasía sobre la realidad (Historia de las Artes, pag. 212).

El Romanticismo no surgió de manera inmediata, se fue gestando a lo largo de cincuenta años, con algunas manifestaciones artísticas en Inglaterra y Alemania, a finales del siglo XIX; para generalizarse en Europa entre los años 1820 y 1830. Sus causas sociales se encuentran ligadas a las repercusiones de la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, cuando comenzaron a destruirse las tradiciones para dar paso a una nueva forma de vida centrada en la máquina y la factoría. En lo que se refiere al arte, la aparición de las academias, las exposiciones, los críticos y los coleccionistas, que tuvieron auge después de la Revolución Industrial, entraron en crisis con el crecimiento de las ciudades.

La mayor circulación de dinero dio lugar a que la gente, una vez alcanzado cierto nivel económico, se interesara en comprar arte. Esto se extendió a una crisis personal para el artista, pues, al abandonarse la tradición se requería una pintura adecuada a la modernidad:

"La vida del artista no por eso dejó de tener sus inquietudes y penalidades, pero había algo que podía considerarse superioridad del 'feliz poseído': que ningún artista tenía que preguntarse a qué había venido al mundo. En algunos aspectos, su obra se hallaba tan bien definida como la de cualquier otra profesión. Siempre existían retablos de iglesia que realizar, retratos que pintar; y la gente adquiría cuadros para sus mejores salones y encargaba frescos para sus residencias campestres. En todas estas tareas podía trabajar más o menos de acuerdo con líneas establecidas, entregando los productos que el cliente esperaba recibir [...]. Diversamente fue la sensación de seguridad lo que los artistas perdieron en el siglo XIX." (Gombrich, Ediciones Gorrriaga, S.A., pag. 413)

Al quedarlo demostrado en páginas anteriores como el arte, a lo largo de cinco siglos, ha sufrido crisis y transformaciones que dieron lugar a nuevas ideas, sin embargo, nunca antes se había presenciado a tal magnitud como durante el siglo XIX. La muerte del arte durante el Romanticismo se presentó de manera severa, a causa de las transformaciones profundas en la sociedad. "El desajuste entre el vuelo de la fantasía y la realidad cotidiana - Revolución Industrial, incremento de la desigualdad económica, la libertad como privilegio de la burguesía - y acaso el temor al incierto presente, o una nostalgia del frívolo pero bello mundo que moría, arrastraron al artista romántico a un desajuste de la vida, esa enfermedad del siglo, como fue llamada, que no es otra cosa que el desasosiego producido por la pérdida del dominio de la realidad circundante" (Historia de las Artes, pag. 212).

Esto caracterizó al Romanticismo como un movimiento cultural confuso, que por una parte permitió romper con el clasicismo, pero sin desecharlo de tajo; pues sesenta años después, con los impresionistas, el arte seguiría arrastrando enseñanzas como las de los venecianos y Velázquez. Esta impresión del Romanticismo la señala Formaggio así: "Romanticismo podía significar en el terreno político reacción o revolución; en religión podía significar aquí dogmatismo, autoritarismo, mojigatería, allá libre pensamiento, libertinaje; en moral era, según las personalidades, austero tradicionalismo y conformismo, escepticismo e incluso amoralismo de la más cruda sepa. Podía convertirse, como en Alemania, en la separación buscada y consiente de la cultura europea, o bien, una manera de penetrar en ella, de asociarse de nuevo con ella, como en Italia. Los mismos hombres, como los del Conciliatorio, manifestaban su contradicción interior presentándose como racionalistas, revolucionarios de la literatura, y predicaban fe y autoridad religiosa. [Véase a De Santis refiriéndose a la lucha entre el Conciliatorio y la Biblioteca Italiana]. Y tras mucho contender, tras tantas exigencias de ofensas y defensas, se llegó a tal confusión de juicios que

hoy mismo no se sabe que era el romanticismo y en qué se distinguía en substancia del clasicismo." (Formaggio, pag. 208). El Romanticismo anuncia el arte moderno, como el inicio de una crisis continua

...

Un gran tradicionalista durante la primera mitad del siglo XIX fue Jean Auguste Dominique Ingres (1780 - 1867), emulador por su técnica y perfección, pero rodeado de adversarios que simpatizaban con nuevas ideas, y sobre todo con Eugène Delacroix. Mucha gente de la época admiraba el "gran estilo", al que Delacroix se rebeló, pues en vez de sorprenderse con Rafael y Poussin (nacido en 1704), prefería la pintura *realista* y de Rubens. Abandonó los temas académicos y viajó a África encontrando inspiración en el mundo árabe, lo cual le sirvió para encontrar una pintura suelta y de gran efecto.

Por su parte, otro grupo de pintores, también franceses, va preparando el terreno que daría lugar a la escuela impresionista, movimiento que rompió con el tema convencional y llevó a sus últimas consecuencias el naturalismo, durante la época de la revolución de 1848, estos artistas se congregaron en la aldea francesa de Barbizon para seguir el programa de Constable y observar la naturaleza con los ojos limpios. Uno de ellos, Francis Millet (1810 - 1875), resolvió ampliar este programa integrando al paisaje las figuras humanas: se propuso pintar escenas de la vida de los campesinos, mostrándolos tal como eran, esto es, pintando hombres y mujeres trabajando en el campo.

Es curioso advertir que esto luego podría considerarse revolucionario, pero en el arte del pasado tales escenas sólo se utilizaban cuando encajaban con el tema que se quería representar." (Gombrieh, Ediciones Garricaga S.A. págs. 418 y 419) Algo importante es que los cuadros de Millet no son anecdóticos, sino únicamente captan el momento de la escena.

De este grupo de pintores, el más destacado fue Courbet (1819 - 1877), pues desdenó completamente el gusto de la burguesía de su tiempo, y en consecuencia la artificialidad del academismo. De manera similar a la propuesta de Caravaggio, en su momento, Courbet no buscó más verdad que la naturaleza y de ella fue únicamente discípulo. Sus cuadros, llenos de sinceridad, se notan menos forzados que los de Millet.

Con menos éxito, un grupo que se autodenominó la "Hermandad Democrata", se propusieron vencer con la falta de sinceridad del arte académico. Al fin y al cabo que a partir de Rafael el arte se volvió artificial, y decidieron retomar el arte florentino del cuatrocientos. Entre estos pintores destaca Dante Gabriel Rossetti (1828 - 1882). Estos artistas no fueron bien aceptados por la crítica, pues en su intento de volver una época, a la cual no pertenecían, incluían cierta insinceridad.

A pesar de las opiniones del público y de los críticos para con los artistas, el siglo XIX hacía indispensable el encuentro de nuevas propuestas. Durante este siglo se presenció un cambio en la forma de concebir la realidad y el surgimiento de nuevos conocimientos. En Francia la pintura se vio impulsada por tres aportaciones significativas: primero la de Delacroix, luego la de Courbet y finalmente la de Edward Manet (1832 - 1883), y el grupo de los impresionistas retomaron la propuesta de Courbet, llevándola más lejos. Ellos rechazaron los temas y el tratamiento tradicional que se le da a la pintura, por ser éstos artificiales.

Manet parte del colorido de los renacentistas, toma de Velázquez la apariencia fresca e inmediata de las cosas, y de Goya los contrastes de luz y oscuridad, así como la pincelada suelta. Pero Manet superó estas propuestas abandonando el método tradicional de suavizar las manchas en favor de violentos y duros contrastes. [No es el origen] un clamor de protesta entre los artistas conservadores. En 1865, los pintores académicos se negaron a exponer sus obras

en la exposición oficial denominada "El Salon". Esto promovió un revuelo que impulsó a las autoridades a mostrar todas las obras condenadas por el jurado en una exposición especial que recibió el nombre de "Salon de los rechazados". (Sombrieh, ed. *Alouart*, págs. 407 y 408)

En sus primeras obras, Manet trabajó el modelado a partir de la luz y la sombra, como de una manera balnearia, imitando la había trabajado Lesouard, con su descubrimiento del esfumado. En obras posteriores abundará cada vez más el detalle, en vez de esto, trabajó a la luz del día los efectos de volumen, consintió el color y la luz.

La sencillez de la obra de formas planas, pero si se mira el conjunto, y a determinado distancia, en la obra de Manet en continuo, claramente representada la sensación de profundidad. El impresionismo no dejó de ser una forma naturalista de representar la realidad, los efectos de sol, el cielo, contrastes de luz y sombra, dan en la naturaleza apariencia de formas planas.

También, el dibujo de Manet resulta muy simplificado; en la litografía, *Carrera de caballos en Longchamp*, se representan los caballos, y la multitud con conjuntos de gestos gráficos. Esto se debe a que cuando miramos de primera intención las cosas, no reparamos en los detalles. Esto es una manera más fiel de representar la realidad. Por su parte, Claude Monet (1840 - 1926), influye en el grupo de los impresionistas para que se abandonen completamente el trabajo en estudio, y ejecuten pinturas que se concluyan frente a lo representado, captando los efectos lumínicos de manera más fiel. "La naturaleza" o el "motivo" cambian a cada minuto, al pasar una nube ante el sol o provocar reflejos sobre el agua al paso del viento. El pintor que confía en captar un aspecto característico no tiene tiempo para mezclar y unir sus colores aplicándolos en capas sobre una preparación oscura, como habían hecho los viejos maestros; debe depositarlos directamente sobre la tela en rápidas pinceladas, preocupándose menos de los detalles que del efecto general "en conjunto" (*Ibidem*, pág. 410).

Otro pintor impresionista fue Auguste Renoir (1841 - 1919). Renoir se dedicó a pintar las festividades de la aristocracia. Dicho tema fue para él, más, un pretexto para conseguir el efecto de la luz y color sobre la multitud. Dejando a un lado el detalle, logró cuadros llenos de vida y alegría, con figuras sencillas y suavizadas.

Lo fue fácil que la gente del siglo XIX aprendiera a ver estos cuadros que tan solo captaban la impresión de los cosas, que, como en el caso de Discuro (1830 - 1908), obligaban al observador a ver la obra como un conjunto a unídele; y permitía captar la experiencia inmediata que el artista, modernizó en la tela.

Otra fuente de influencia para los impresionistas fue la estampa japonesa, por ser figuras sencillas con temas cotidianos y arbitrarios.

Casi de manera inmediata al impresionismo apareció la fotografía perfeccionada técnicamente; los fotógrafos podían reproducir imágenes que competían con la pintura clásica. Ésta fue una justificación más para recurrir a la experimentación plástica. Los pintores debían buscar nuevos lenguajes, imposibles de conseguir por los fotógrafos.

La generación de pintores nacidos a mediados del siglo pasado criticaron a los impresionistas por su carencia de método y arbitrariedad en el uso del color puro. Por eso, recurrieron a las investigaciones científicas del químico Chevreul y los físicos Hairy y Helmholtz; así como a la teoría de Noet referente a la luz. A éste grupo se le llamó neoimpresionistas. Destaca George Seurat (1859 - 1891), por crear el divisionismo; que permitió a éste grupo a llevar al impresionismo a sus últimas consecuencias.

Otra oleada de artistas del siglo XIX, no pertenecientes a los grupos antes mencionados, abrieron caminos al arte moderno. Auguste Rodin (1840 - 1917), crea esculturas que rompen con la apariencia tradicional. McNeill Whistley

(1834 - 1903), descarta el elemento literario del cuadro, interesándose por la armonía del color y la forma. Y Degas (1834 - 1917), retomó la estampa japonesa.



Finales del siglo XIX

El siglo XIX fue un periodo de búsqueda para los artistas. En Inglaterra, en particular, críticos y artistas se sintieron a disgusto con esta general decadencia del oficio ocasionada por la revolución industrial, y se trataron a la vista de estas imitaciones en serie, estúpidas y de poca talla, de los alumnos que en otro tiempo poseyeron una nobleza y un sentido por sí mismos.

Críticos y artistas como John Ruskin y William Morris ambicionaban una completa reforma de las artes y los oficios, y la sustitución de la producción en masa por el producto manual concienzudo y lleno de sentido. El influjo de sus censuras se difundió ampliamente, aun cuando el humilde trabajo manual por el que abogaban, demostró ser, en las condiciones modernas, el mayor de los lujos. Su propaganda no podía seguramente llegar a abolir la producción industrial en masa, pero contribuyó a abrir los ojos de las gentes a los problemas que esta creó y a desarrollar la afición a lo auténtico, sencillo y 'doméstico'.
.(1909, +20)

Una de las propuestas que surgió como emergente al estancamiento e incertidumbre respecto al arte del siglo XIX fue el art Nouveau, el cual contribuyó a las artes decorativas, generando partidarios tanto en la arquitectura como en la pintura. En aquellos tiempos se pensó que la influencia japonesa

podría ayudar a que el arte encontrara nuevas bases. Henri de Toulouse-Lautrec (1864 - 1901), retomó esa simplificación de la influencia oriental creando el arte del cartel. Sin embargo, hasta el momento arte moderno no encontraba bases firmes.

Si analizamos la situación, notamos que la crisis profunda del arte comenzó a darse en el romanticismo, a la par que se consumaba la industrialización. Esto lo señala Hegel, opacados después por De Meis e Immanuel. Durante el siglo XX se fue preparando el terreno para el golpe radical que se daría durante el siguiente siglo. Al llegar la pintura naturalista a su límite, la única alternativa fue experimentar con nuevas lenguajes, nuevas formas de representar la realidad. Hoy que considero que el lugar que ocupó el pintor naturalista pasó a manos del fotógrafo, utilizando procedimientos prácticos y económicos.

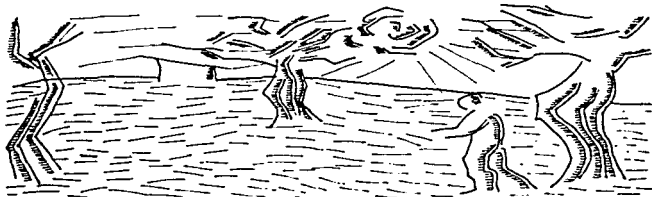
El siglo XX se cerró con tres pintores que sientan las bases de las futuras vanguardias. Paul Cézanne (1839 - 1906), cuyos innovaciones sirvieron de punto de partida al cubismo, Vincent Van Gogh (1853 - 1890), figura que inspiró a la corriente expresionista. Y Paul Gauguin (1848 - 1903), que abrió las puertas de la pintura primitivista. Estos tres pintores, clasificados como postimpresionistas, no generaron una escuela; trabajaron en la soledad interpretando, de manera muy personal, el mundo que les rodeaba.

Cézanne tuvo la oportunidad de participar en las exposiciones impresionistas, sin embargo, el gran rechazo con que fueron acogidos por la crítica, en su inicio, los miembros de este grupo, ocasionó que Cézanne se decepcionara. Por eso regresó a Aix, su ciudad natal, y ahí comenzó a trabajar nuevas resoluciones en pintura. Cézanne no tuvo necesidad de vender y vivir de la pintura, y tampoco le interesó relacionarse con la crítica. Él admiró de los impresionistas el colorido, pero los criticó por su falta de "precisión armónica", y la escasa sensación de profundidad que mostraban sus obras. Las innovaciones de Cézanne fueron haber estructurado el espacio, rompiendo con las leyes de la perspectiva

científica practicadas desde el cuatrocientos. Construye el espacio a partir de varios puntos de vista y acopla los formas de acuerdo a las necesidades del cuadro. Trabajó los perfiles de las figuras buscando contrastes y líneas que permitieron conseguir la profundidad. Así, combinó el color puro de los impresionistas con la armonía y la profundidad.

Por su parte, Van Gogh llevó una vida austera en todos los sentidos, y motivado por una espiritualidad a veces amargamente, otras veces plena, logó cuadros llenos de expresión. Van Gogh admiró a los grandes pintores del pasado, la literatura, los impresionistas y el Sol de Helios. Retoma los colores vivos y trabajo de momento similar a Seurat, con la técnica divisionista, pero dando pinceladas vigorosas y amplias; para lo cual se retiró del óleo espeso, saturado de color, permitiendo así crear direcciones que guían la mirada del espectador alrededor de un cuadro vivo, reluciente, libre de prejuicios, apasionado.

Respecto a Gauguin, también, como Van Gogh, se desdijo por la pintura en su juventud totalia, y también liberó su espíritu de aquel Europa. Viajó a Tahití y vivió con los primitivos, navegó entre el arte de los indígenas, encontró simplicidad y nuevos procedimientos: fuertes colores, manchas, contornos sencillos, esquemas de color con los que logró cuadros de un solo plano, sin recurrir a la perspectiva moderna.



II. MODERNIDAD Y DESHUMANIZACIÓN

Si algo puede dar dignidad al hombre moderno es su perseverancia en intentar seguir siendo humano.

El siglo XX es la época de las enormes tensiones sociales, los constantes cambios tecnológicos, el afianzamiento de las instituciones de control social, las transformaciones en la calidad de vida, la reafirmación de teorías científicas, sociales y filosóficas, las crisis políticas, la mecanización del trabajo, el control de la existencia humana a partir de los medios masivos de comunicación, el monopolio económico. Aunque, por que no decirlo, se han logrado los sueños del pasado, el hombre ha ido a la luna, se han acortado las distancias con la tecnología del transporte y las comunicaciones, también ha sido posible curar enfermedades que anteriormente se consideraban mortales, inventos como el cinematógrafo han dado lugar a un nuevo tipo de producciones artísticas y de diversiones, existen más comodidades, etcétera. Pero junto a todo esto, el humano ha perdido la capacidad de ser humano.

El arte no ha sido la excepción de esta ola de cambios, se ha experimentado todo. De los impresionista hasta nuestros días, el arte ha tenido más avatares que del renacimiento al siglo XIX. Lo que ha sucedido es que el verdadero sentido de la modernidad es el progreso, y la pintura del siglo XX está bien sincronizada al ritmo de cambio de la época.

En 1925, Ortega y Gasset describió "la deshumanización del arte" como una tendencia común entre las diferentes artes. No hay duda - afirma - de que el nuevo arte es impopular; y esto se puede justificar en principio en un sentido general, debido al hecho de que la comprensión del arte es una cuestión de adaptación óptica. La nueva dirección del arte, que tanto fatiga enfocar al ojo,

conduce al discurso del arte puro y, por consiguiente, a una eliminación progresiva de los elementos humanos, que dominaron en la producción vanguardista y futurista. El objeto de este arte "será un arte para el artista y no para la masa de hombres", algo que permitirá adecuadamente solo los artistas y quienes adopten su punto de vista: "El arte nuevo es un arte artístico" (Carneogio, para 1911).

El cubismo, que expone las características de las principales corrientes de pintura surgidas de 1900 hasta nuestros días.



El arte moderno

El arte moderno tiene gran significado para el individuo de nuestra época, pues aunque la generalidad de la población no tenga un interés especial por las innovaciones artísticas, los carteles, los murales de video, los revistas, entre otras cosas, nos presentan imágenes no realistas que solo pueden ser explicadas tomando en cuenta las propuestas de las vanguardias artísticas.

Como se ha expuesto en el capítulo anterior, la conquista del realismo dominó durante muchos años la creación pictórica. El copiar e imitar la naturaleza fue un parámetro que limitó el manejo de la subjetividad en el acto creativo. Después de llegar a los límites del naturalismo, con la aparición del impresionismo, solo quedaba una cosa: sobrepasarlo. Esta necesidad se actualizó con la aparición de los avances tecnológicos, particularmente con la cámara fotográfica y, posteriormente, el cinematógrafo.

Vin Gogh, Cézanne y Gauguin, dejaron abierta una puerta de acceso a nuevas experiencias subjetivas, cuyos continuadores fueron los primeros pintores del siglo XX. En realidad, el arte vivió una constante crisis, que fue sobrellevada a través de constantes innovaciones.

Una de las cosas que permitió que los artistas encontraran propuestas nuevas fue la inspiración en el pasado remoto. El retroceso hizo ver al pintor que no todas las cosas bellas eran aquellas similares a la naturaleza. El arte primitivo europeo, así como el egipcio y el africano, entre otros, había sido elaborado con mayores libertades; consiguiéndose de este modo belleza y expresión.

Por otro lado, existió una necesidad de deshucerse de las falsas apariencias y crear una pintura expresiva, que recurriera a la exarquemación de las formas, como hasta el momento había hecho la naturaleza. El expresionismo supiere un arte, que en contraposición al impresionismo, no capta la naturaleza, sino exalta los estados de ánimo del propio artista; en este sentido, el tema y la apreciación de los objetos y a personas que componen el mundo, se presentan como un pretexto para imponer los sentimientos, las emociones y las posturas.

Respecto al expresionismo, Van Gogh fue un precursor que inspiró a muchos cuadros. Pero Edward Munch (1863 - 1944), fue la figura que logró darle un claro impulso a esta propuesta. Su obra "gritando", se presenta como representativa de su estilo: una obra inquietante, angustiosa y bella.

Para los expresionistas, la belleza no tiene que ver únicamente con las experiencias agradables de la vida. Los expresionistas sintieron tan intensamente el sufrimiento humano, la pobreza, la violencia, la pasión, que se inclinaron a creer que la insistencia en la armonía y la belleza en el arte "solo podrían nacer de una renuncia a ser. El arte de los maestros clásicos, de un Rafael o un Corregio, les parecía insincero e hipócrita." (pág. 400)

El país donde más arraigo el expresionismo fue Alemania, pero, a la vez, tuvo una suerte desdichada en el momento que tomaron el poder los nacionalsocialistas, quienes destruyeron y prohibieron éste movimiento artístico.

Ernst Barlach (1870 - 1930) y Oskar Kokoschka (1886 - 1980), se cuentan entre los grandes expresionistas.

El expresionismo influyó en propuestas artísticas posteriores, pues recupera las inquietudes del siglo XX en sus primeros años.

El expresionismo busca el interior el espíritu humano en busca de un mundo de estados emocionales y psicológicos y no un mundo cambiante exterior de realismo figurativo como el impresionismo. En su preocupación por crear un estilo de mayor fuerza emocional, los artistas expresionistas se alejaron del naturalismo. [...] Para describir sus reacciones a las luchas físicas, psicológicas y espirituales, el expresionista altera, deforma y colorea sus imágenes según la intensidad de sus sentimientos." (W. Fleming, pág. 330)

Dentro de esta búsqueda subjetiva emprendida por los artistas, tienen cabida influencias que décadas atrás habrían sido consideradas descabelladas. El expresionismo abrió la visión de los artistas, quienes captaron la sensibilidad hacia las artes que practicaban los nativos de las islas de los Mares del Sur de Europa. También se hizo popular la talla en madera efectuada por los nativos de África. Entre los primeros artistas que consideraron la influencia primitiva encontramos a Paul Gauguin, por su obra elaborada en Tahití. Pero el aprecio por las artes de los primitivos no fue exclusiva de este artista. Durante 1878 y 1880 se exhibieron en París muestras de artesanía polonesa, como las flechas, los ramos y los arpones; posteriormente, en París y Dresde se hicieron exhibiciones de objetos africanos y, para 1890, J. Frazee publica *La Reina Dorada* un gran compendio que habla sobre la cultura africana.

El arte primitivo rompió de tejo con la cosmovisión moderna, racionalista y progresista; al retomar el arte primitivo, se crea conciencia de la existencia de otras formas válidas de pensamiento. Este anti-intelectualismo es asumido por los artistas como un acceso hacia la intuición y fantasía, ante un mundo enajenado por la máquina y la razón.

Con esta influencia, el arte alemán se hizo más expresivo, y el francés, promovido por Matisse, se simplificó; acercándose un poco al abstraccionismo.

Al muchos artistas se les puso el eslogan de neoprimarritistas, por adoptar de manera consciente la influencia primitiva. Un ejemplo fue Modigliani, el llegó a París en 1900, y quedó impactado al tener contacto con la escultura africana, que resonaba en la ciudad. De este modo, Modigliani comenzó a experimentar con la escultura, postergando su trabajo pictórico. En Picasso (1881 - 1973), también se reconoce una influencia de este tipo, conocida como época negra en algunas obras de Picasso se plasma la simplicidad de los motivos africanos. Pero indudablemente, quien llegó a construir obras de gran sencillez espiritual fue Braque (1870 - 1957), quien hace del material el elemento que expresa la pureza de las cosas; y así como el metal o la madera no deben ser intruidos por elementos extraños, de igual manera el sentimiento debe ser intenso y carecer de distracciones. Ya que Braque sacrifica la forma por la "esencia de las cosas".

Esta exaltación del sentimiento no únicamente la expresaron aquellos artistas sensibles al arte africano. Los fauves desarrollaron un estilo de pintura que sirvió para ampliar los parámetros señalados hasta el momento; pues las intensidades de la luz, que fue la investigación esencial de los impresionistas, terminó siendo claramente sustituida por los "chocques cromáticos" y las alteraciones de la forma. (Ibidem, pag. 338) El desapego a la representación de la naturaleza ya se había hecho sentir en las obras de Van Gogh y Gauguin. Pero los fauves expresieron pinturas aparentemente salvajes durante el Salón de Otoño de París, organizado en 1905.

Por su parte, Matisse (1869 - 1954), el más controlado de estos pintores, fue el líder que favoreció la creación en dicho grupo de artistas; en su obra encontramos una gran preferencia por el uso de colores brillantes, y una sensación de tranquilidad que lo distingue de Kandinskí (1871 - 1944) y Dufy (1877 - 1953). El papel desempeñado por Matisse (1870 - 1957), también fue fundamental en la promoción del grupo; el mantuvo una postura onanquista, violenta e insustentable en contra de las condiciones de la época. Dicha actitud encontraba apoyo en Derain (1888 - 1974).

El futurismo se caracterizó por no seguir de una teoría y una técnica específicas. Tampoco existe una fecha exacta de su surgimiento. En sí, fueron artistas que mantuvieron cierta independencia en el desarrollo de su obra, a pesar de que partieron de una idea de trabajo similar y apreciaron la pintura expresionista. A grandes rasgos, podemos decir que el futurismo gozó de simpatías decorativas, a las que Matisse se apejó fielmente. Tuieron menos rasgos salvajes de lo que en realidad se piensa.

Otro grupo de artistas, los cubistas, se dirigieron con amplios pasos hacia el abstraccionismo. Su origen lo encontramos en Cézanne, cuya retrospectiva fue celebrada en 1907, en París. Dicha muestra impactó a Braque (1882 - 1963) y Picasso, de tal manera que ambos decidieron continuar la propuesta del pintor de Aix.

Cézanne basó su composición pictórica en las formas geométricas, dichas figuras elementales sólo son concebibles por la mente humana; así, el artista logra imponerse a la naturaleza mediante formas surgidas de su capacidad racional; en vez que la naturaleza se imponga al artista. Esferas, cilindros y conos fueron las formas básicas utilizadas por Cézanne, lo cual presupone el uso de la curva. Por su parte, el cubismo sugerido por Braque y Picasso planteó formas angulares. Pero, ¿cuál fue la importancia del cubismo? Primeramente Cézanne y luego Braque y Picasso, rompen con la regla renacentista de la perspectiva

observada desde un solo punto de vista. La teoría cubista de la visión toma en consideración el rompimiento y discontinuidad de la visión contemporánea del mundo en que los objetos son percibidos en forma más precipitada en partes [...]. Como fragmentos que configuran un todo y nos dan una idea general de las cosas, y no como una contemplación detallada y estética. (W. Henning, pag. 343)

La escuela cubista toma enseñanzas de Giovanni y probablemente de Mattise, en lo que se refiere a la simplicidad: recurrir a pocos elementos para lograr una forma definida. Pero para ellos, el proceso de creación de la forma es, además, una construcción, en la cual un objeto debe ser visto desde diferentes ángulos, integrando una imagen que nos de una idea más completa de las características del objeto. Como explica Giovanni, la desventaja de esta forma de representar la realidad es que los objetos que se representan deben ser familiares al espectador, sino le sería imposible entenderlo; es por esta razón que los cubistas eligen, generalmente temas conocidos (Historia del Arte, Ediciones Giovanni, S.A. pag. 475). Consideremos por último, que fue el mismo Picasso quien, a propósito del cubismo, reflexiona diciendo que su pintura nunca se ha separado del figurativismo: De ahí que el cubismo rompe con la forma sin abandonar lo figurativo.

Una siguiente escuela que retoma, en su primera etapa, al cubismo fue el futurismo. En el aspecto formal, el futurismo contribuye al progreso artístico al lograr que el artista no se limite a simplemente estructurar el espacio.

"De ahora en adelante colocaremos al espectador en el centro del cuadro en el centro del cuadro" declaran los futuristas. De ahí surgen las rupturas formales, el atropellamiento de elementos y las líneas convergentes que que constituyen una especie de contra-perspectiva cuyo

punto de partida sobre el ojo del espectador." (J. Derrin, en la Historia de la Pintura, ediciones Usaur, pag. 710)

El 11 de febrero de 1910, los pintores U. Botta, Boccioni, Carrà, Russolo y Severini, firman el primer manifiesto de pintura futurista. Crea una propuesta cuyo contenido es el tema del hombre moderno sin distraerse con otros aspectos. La vida moderna implica la exaltación tecnológica, los mecanismos represivos y antihumanitarios como la guerra y la mecanización y desdramatización del ser humano.

El futurismo fue una manifestación netamente italiana, que tenía como pretensión ampliar la visión del futuro: proclamaron la libertad y el nacionalismo, metas que sólo se cumplirían por el camino sangro de la guerra. La participación política de los integrantes del grupo fue determinante, coinciden con ideales reaccionarios y prefascistas. Entienden la transformación acelerada de la sociedad a partir de la máquina; y lo manifiestan con un arte subjetivista, liberador, que saca a flote todos los males de la sociedad gerando de estos. Antecede al surrealismo ahí donde afirma que: "El ojo existe en estado soñador." (Ibidem, loc. cit.)

El segundo futurismo es más mesurado en cuanto a valores expresivos, hace uso de esquemas. Se notan cambios en el estilo al combinarse con otras propuestas y salir del círculo italiano. Ya en 1919, se da una gran amistad entre Marinetti y Mussolini, así como una adhesión al fascismo, en ocasiones confusa; pues el mismo Hitler tachó al futurismo como arte "degenerado".

Cabe mencionar que otro tipo de arte político prevaleció durante la primera mitad del siglo XX. A la manera de Goya, Hogarth y Daumier, con quienes el tema principal es la causa del desprotegido y débil en contra del poderoso. En éste género destacan obras de Rouault (1871 - 1958). Así como el *Guernica* de Picasso. Ambos autores abordan la insensatez de la guerra.

El arte abstracto como "muerte del objeto"

Si algo caracterizó al arte moderno fue la necesidad que tenían los artistas de transformar. El cubismo, el expresionismo y el futurismo, compartieron entre sí esa idea. Pero otras de todo esto, afloró una necesidad espiritual que tiene su explicación en la industrialización. Si bien, el arte realista se fundó en sociedades que se levantaban sobre firmes bases sociales, en las que actuaban gobiernos que se erigían esplendidamente ante el pueblo. Psicológicamente, el arte realista, como lo menciona Lambert, muestra la confianza que tuvieron pueblos como Roma o la burguesía francesa del siglo XIX (Ediciones Astora, p. 783). Sin embargo, durante el siglo XX la industrialización generaba una crisis en la humanidad, y todas las promesas vishumbrales por el progreso se apagaban.

Para todo yo era objeto de discusión los escritos de Nietzsche (1844 - 1900), sobre todo en torno a la anunciación que hizo respecto a la muerte de Dios y la necesidad de crear un nuevo hombre, pues este se encontraba cegado por los parámetros del progreso. Este hombre surgía en el artista que buscaba incansablemente progresando, es cierto, pero también acercándose a la esencia del espíritu. El dolor, el sufrimiento y la locura envió a los expresionistas; por su parte, en la serie de Torres de B. Delaunay quien, no teniendo el mismo interés lógico que el resto de los cubistas, comienza a haber una utilización el color de manera intuitiva en tanto, los futuristas, lo que habían encontrado fue el goce en la "crudez y la guerra".

Es precisamente este año la fecha de nacimiento del abstraccionismo, para estas fechas, Kandinsky (1866 - 1944) efectúa una acuarela que impacta por su simplicidad. Munch aglutinó en años posteriores a pintores que se interesaron

por lo no figurativo. En 1911, un grupo de artistas tomó el nombre de "Blauer Reiter", o el jinete azul; Kandinsky y Franz Marc (1880 - 1944) gustaban del color azul y del tema de los caballos y jinetes. Otros artistas relacionados con este grupo eran Paul Klee, Franz Marc, Alexey Von Jawlensky, Gabriele Münter, August Macke y Heinrich Campendonk. Estos artistas habían sido el trampolín del expresionismo, y también lo fueron del abstraccionismo, el expresionismo abstracto y otros tendencias modernas.

La participación de Kandinsky fue determinante para que se consolidara un interés por lo no figurativo. Sus obras se oponían al proceso y lo creaban, por ello, en su libro *De lo espiritual en el arte*, se destaca un lenguaje psicológico muy personal, en el que asocia los sonidos musicales con los colores, y alenta la creación libre y espiritual, asociada a la música la cual carece de palabras. La experimentación que hace Kandinsky lo lleva a excitar estados de ánimo similares a los producidos por la música, partiendo de colores y formas básicas.

La participación de Paul Klee (1879 - 1940), también contribuye al abstraccionismo. Aunque el pintor de la Bauhaus componía sus cuadros a partir de formas en las que se identificaban figuras, sus métodos de trabajo ofrecen la posibilidad de jugar relacionando líneas, formas y colores, para configurar un mundo fantástico. Se desligó de la copia servil de la naturaleza. Los límites en el arte se encuentran cabida con Klee, por ello en el encontramos la abstracción, pero también, un panorama onírico que se acerca a los surrealistas.

Otro representante importante fue Kasimir Malevich, quien después de un período breve retorna a Léger (1881 - 1935), éste último involucrado con un cubismo curvilíneo en sus primeros años. Fue tanto el interés por la simplicidad en Malevich que en 1913 pinta su *Cuadro negro sobre fondo blanco*, fundando el suprematismo. Su idea era la de formular en su pintura un mundo sin objeto identificable, que lo liberara de toda "tendencia social y materialista", para crear

unicamente la sensibilidad pictórica: "El arte no quiere saber y piensa que puede existir en sí y por sí" (Lambert, pág. 787).

En Rusia, en el año de 1915, se fundaron los bases del constructivismo, cuya principal idea fue el uso de materiales de construcción y la simplificación recurriendo a formas geométricas. Destacan en esto, es todo Naum Gabo y Antoine Pevsner, así como, sus discípulos Lázaro El Lissitzky y Alexander Rodchenko. Los constructivistas utilizaron el espacio de manera dinámica, y utilizaron materiales que permiten el paso de la luz. Pretendieron renunciar a todo contenido emocional. Derivado de esta tendencia surgió después el constructivismo figurativo.

Mientras que Malevich pretendió un mundo sin objeto, Piet Mondrian (1872 - 1944), propone un mundo sin naturaleza. Para lograr esto, reduce los colores llegando, en ocasiones, a utilizar uno solo; recurre a la simplificación de la naturaleza para finalmente describir su gusto por el orden vertical y horizontal. Por otra parte, el pintor francés Robert Delaunay (1885 - 1941), después de su participación en el cubismo, decide recuperar lo que los cubistas habían desechado: el color. Así, su contribución al abstraccionismo se basó en el uso del color, la experimentación con los contrastes y los efectos carentes de figuración detallista.

Si bien, el abstraccionismo, en sus inicios de alguna manera anuncia el genocidio comenzado en 1914, con una reacción que niega la realidad existente, el interés por lo abstracto perdura después de la guerra. Durante la segunda década del siglo XX tuvo origen la tendencia conocida como abstraccionismo geométrico. Mondrian, Delaunay y Malevich quedan mejor clasificados dentro de esta tendencia. La armonía como objetivo, ya había sido sustentada en la pintura de Cézanne y Seurat, pero con el abstraccionismo geométrico se da un peso más a la creación racional.

La abstracción geométrica unifica cualidades de la música y la pintura. *Frankish Kupka* (1871 - 1957), ya había presentado esta tendencia en una obra realizada en 1910, es decir, el mismo año de la creación de la escuela de *Kandinsky*, obtiene la realidad geométrica. En 1912, *Delaunay* pinta su *Disco simultáneo*. Mientras que *Kandinsky* se inspira en lo interno, en el espíritu, los pintores de la *Section d'or* recurren a un método, una forma de construir. Usa su lenguaje parte de una sintaxis rigurosa, disciplinada, ordenada.

La experiencia de *Maleritch* en el suprematismo fue vital, y permitió no solo la liberación de la figura, sino también del peso atmosférico. Por su parte, *Mondrian* y el grupo de los pintores *Stijl* crearon un lenguaje basado en el ángulo recto. Utilizaron los colores primarios (azul, amarillo y rojo), con el blanco, negro y gris. Esto promueve un gran avance a la simplificación. La esencia del abstraccionismo no se entiende únicamente como un arte que utilizaba el color y la geometría de una manera determinada, el aspecto primordial al que recurrir es el pensamiento matemático; con esto se recupera el espíritu de la época, que rechaza lo arbitrario y subjetivo en pro del dominio del mundo.

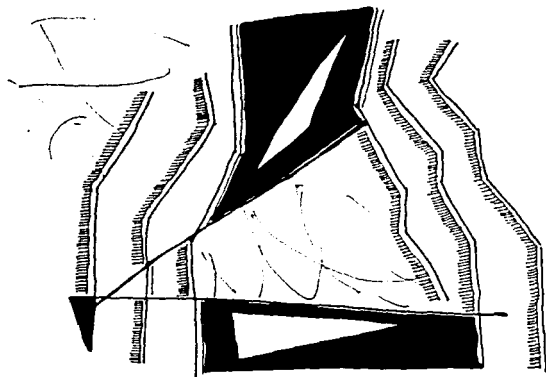
El arte abstracto se extendió rápidamente por Europa. Zurich fue el principal lugar de acogida de las primeras obras abstraccionistas. La participación de los Países Bajos fue determinante en lo que se refiere al abstraccionismo geométrico. Sin embargo, los Estados Unidos se presenta, a partir de los años 50s como escenario de un movimiento conocido como expresionismo abstracto. Los pintores de esta corriente se centran en el uso puro del color.

La nostalgia por el arte primitivo de los indios arcaicos y el arte infantil prefigurativo truen consigo interesantes investigaciones que dan peso al tachisme y los sorprendentes ^{gráficos} influidos por la pintura china.

Otra innovación fue el estilo llamado *Action Painting*, del que *Jackson Pollock* (1912 - 1956) fue uno de los principales representantes. De manera

similar a la escritura china, el impulso espontáneo pasa a ser determinante, en este sentido, las disciplinas orientales fueron necesarias para comprender y desarrollar este tipo de pinturas; por ejemplo, la filosofía Zen influye los hábitos nacionales para así alcanzar la sabiduría.

Hacia la época de los 60s, el arte abstracto gozó de prestigio y admiración en los círculos culturales, sobre todo en Estados Unidos; hacia en el que se desarrollaron las últimas tendencias de este estilo. Con lo cual, se evidenció el límite de la no figuración, pero también se sintetizó la influencia de las tendencias subjetivas, poniéndose en práctica el método de creación automática; no racional sino espontáneo.



La subjetividad llevada a sus últimas consecuencias

De manera a veces indirecta, el curismo y la actitud creativo de Picasso dieron lugar a la manifestación sin inhibiciones de otros artistas; pero, no siempre la tendencia de los artistas era romper con el objeto. En el plano subjetivo, los expresionistas, futuristas, abstractos, dejaron una brecha abierta a la subjetividad.

Para la segunda década del siglo XX, un grupo de artistas, debido a muestras de inconformidad, no ante el arte tradicional y figurativo, sino más claramente, ante el significado del mismo arte. El Dada, movimiento que oprimió a estos artistas disidentes, nació en Zurich, y tuvo adeptos que coincidieron con la propuesta en otros lugares de Europa.

Aunque el Dada parece no haber tenido precedentes, y en vez de esto, ser una respuesta espontánea ante la situación que aquejaba al arte, existen conexiones en las actitudes tomadas por artistas europeos del siglo XIX. La burla, el sarcasmo y la jocosidad fueron prácticas de la bohemia, cuya forma de ser servía como protesta cultural ante las costumbres de la sociedad establecida. En 1870, los decadentes reaccionaron de manera similar ante el mundo industrial.

Para los dadaístas, la forma de ver la realidad social era completamente opuesta a la de los futuristas, ya que se oponían rotundamente a la tecnología, la guerra y la sociedad elitista y burguesa. Así, el arte Dada, surge a manera de rebelión que descarrilaba la idea que se tiene respecto al genio artístico y al halo dorado que ponían los suoh burgueses a la obra de arte, antecediendo a la propuesta definitiva de esta escuela. Arthur Coumbon decía "Tenemos que meternos en la cabeza que el arte es de los burgueses y entiendo por burgués un señor sin imaginación" (Citado, J: Therr, pag. 7.3.3).

Dada permaneció vigente entre 1910 y 1922. Surgió a partir de una actitud que es tan irrevocable como la misma idea del cuerpo. Según se dice, el cabaret *Voltaire* fue inaugurado por el poeta Hugo Ball, y acogió a artistas disidentes. En una ocasión un artista tomó un diccionario y mientras lo hojeaba otro personaje dejó caer una copa de agua, que accidentalmente se cayó lo palabra *Dada*. En el significado infantil de esa época de niñabollo, y puede representarlo lo divertido de una manera infantil. Esto mismo considero a Tsara como el que dio nombre al grupo, pues es quien dejó caer la copa de agua.

Más exactamente, *Dada* no significó nada, pero tuvo como adeptos, además de Tsara, a Max el Janke, al médico y poeta Huelsenbeck, al pintor Jean Harp y a su esposa Sophie Taeuber, así como a Hans Richter. Con el encuentro entre Picabia y Tsara, la propuesta artística se extendió a Berlin, Colonia, Hannover y París.

La importancia del *Dada* fue que en aquellos momentos el arte se encontraba separado de la vida, y en este sentido, la condición humana no tenía que ver con el arte. Al respecto, las manifestaciones de Duchamp (1887 - 1968) y Picabia (1879 - 1953) tiene importancia; en 1913, Picabia propuso un arte "amano", consistente en un gesto que no representaba nada.

Este mismo año, Duchamp propuso objetos comunes. *Fontaine* (Fuente de bicicleta colocada encima de un taburete; un urinario como fuente fue expuesto en 1917, así como, la *Gioconda con bigotes*. Estas manifestaciones sugirieron un modo diferente de ver el arte, una actitud del espectador y del artista en donde lo cotidiano, como objeto y como realidad, podía convivir con el goce estético. Esto nos obliga a pensar respecto a la esencia del arte y romper con los parámetros tradicionales.

Entre las manifestaciones plenamente dadaístas encontramos la poesía automática de Tsara, nombre acuñado por los surrealistas para denominar el método de creación a partir de la prosa libre. Los *ready-mades* de Duchamp, es

decir, objetos comunes presentados como obra de arte. La inclusión por el período mecánico hecha por Picabia, a partir de cual dicho artista abandona las fórmulas del cubismo, pero parte de un dibujo industrial y experimenta cuestiones de semiótica a partir de títulos incongruentes, como el de *noira*, *mapquina giv* o *ripida*. Maar el *Jaoko* experimenta con la pintura en yeso, moderna, tela; su trabajo se elabora con fuertes espontaneidad, a veces profusa de contenido onírico.

Otros artistas como Van Does y Namoun experimentaron con el *papier collés*. Los fotomontajes y ensamblajes de Brauerich, los cuales fueron destruidos, y solo se como en por *conectores* de Max Craxt.

Como sabemos, el dadaísmo tuvo un período corto. En 1920 cubrió el movimiento *Refrimence* y en 1923 el *parisino*. El propio anarquismo del *Dada* precipitó su destrucción, pero dejó experiencias valiosas, a partir de las cuales surgiría, como consecuencia lógica, el movimiento surrealista.

La figura central del surrealismo fue André Breton (1896 - 1966), quien fue médico además de poeta, y tuvo la oportunidad de estudiar bien la obra de Freud. En 1916, A. Breton y Philippe Soupault fundaron la revista francesa *litteratura*, en la que participaron artistas dadaístas como Aragon, Eluard y Péret. En 1924, Breton publica el *Manifiesto surrealista*, y en aquel tiempo colaboraron con él los exdadaístas Ilyp y Max Craxt.

Los surrealistas retomaron el automatismo, ya experimentado por Tzara. Mediante éste método les intentó sacar a flote la realidad inconsciente para expresarla en el arte. Para aquél entonces era sorprendente el arte de los alienados y los salvajes; ambos tipos de personas evadían a partir de explosiones de espontaneidad sin dar tiempo a la razón de reprimir los contenidos inconscientes. También, llamo la atención a los surrealistas el arte mediuámico, es decir, aquel que se alcanza en estado de trance místico; sin embargo,

reduzaron los métodos primitivo-religiosos y mágicos, y aceptaron un proceso creador coincidente con la teoría freudiana del inconsciente. En el arte espontáneo de los autodidactas también encontramos inspiración: sobre todo en Henri Rousseau, al que consideraron el primer pintor surrealista del siglo XX; el murió en 1910, después de pintar el sueño.

Para uno, los surrealistas sus obras resultan proféticas, ya sea de su vida o de determinados acontecimientos de importancia. Fueron herederos del sueño y la visión futura, en el que se sumerge el inconsciente después de la primera guerra mundial. Muchos de los exponentes de esta escuela conservan una inconformidad procedente del Dada, que los lleva a retomar teorías sociales como el marxismo.

Entre los precursores encontramos a Marc Chagall (1887 - 1985), quien crea un mundo de personajes y objetos que, liberados de la fuerza de gravedad se mueven en el ensueño y en donde el ojo del espectador recorre circularmente el cuadro para encontrar repetidamente las mismas formas.

Por su parte, Giorgio Chirico (1888), fue acogido por el grupo como uno de los surrealistas determinantes. El contenido de su obra se relaciona con el "trauma de nacimiento", la "idea de la muerte" y el "Elopi". Utilizó figuras sencillas sin rostro ni otros rasgos distintivos, y escenarios de colores oníricos e inquietantes que transfieren al espectador el narcisismo de los sueños. Algo hay en su obra que simboliza la muerte u profetiza su muerte prematura.

Max Ernst (1891 - 1976), se involucra con el surrealismo de una forma natural. Por sus investigaciones sobre técnicas automáticas y la presencia de su lenguaje. Esto se aprecia en la flexibilidad con que utiliza el collage para crear elementos fantásticos, humorísticos y absurdos. Su capacidad para liberar la imaginación le permite crear obras como "Dos niños amenazados por un Ruiseñor" (1924). También encontró recursos como el frottage para crear formas irracionales y fantásticas.

Los métodos del surrealismo para explorar el inconsciente no permiten alcanzar el objetivo de crear una pintura y literatura en un estado total de sueño, pero la experiencia vivida por este grupo de pintores dio lugar a obras sorprendentes que fueron el producto de la explotación del "yo" profundo; dadaístas, Limbourg, Héroise, Breton, además de Ernst, fueron los primeros artistas encanecidos de explorar su propia Dague.

Es posible que el arte surrealista no sea del todo comprensible para el espectador, pero en general, el movimiento surrealista representa la necesidad de armonizar la respuesta poética a los verdaderos anhelos del alma: "los escritos y el arte surrealistas son sencillamente inteligibles, ya que el surrealismo no es ni ha sido nunca, una escuela sino un estado de ánimo, un haz de experiencias y un conjunto de aspiraciones tendientes a restituir al ser en su totalidad" (D. Wildberg, pp. 125).

Si bien, el lenguaje y el pensamiento son una unidad indisoluble en la función de comunicación del ser humano, el impacto de la realidad inhibe los verdaderos pensamientos y sentimientos del individuo; es la razón, el uso de la lógica, lo que da lugar a la adaptación realista del sujeto al medio; así, el lenguaje y pensamiento son controlados por los convencionalismos interiorizados por el individuo y hechos manifiestos en su vida diaria. Este proceso es contrario al automatismo.

El automatismo como lenguaje libre, como asociación libre de imágenes, y por tanto como liberador de la fantasía, lleva al individuo a un estado de plenitud del "yo"; de tal manera que lo que domina la psique es una verdadera expresión de la subjetividad: una libertad que no es alcanzable al lado de la realidad.

Breton definió el surrealismo de la siguiente manera: "Automatismo psíquico por el cual nos proponemos expresar, ya sea por escrito, verbalmente o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la

razón, fuera de toda psicología estética o moral' (Ibidem, pag. 105). Esto fue la lógica que imperó en el Manifiesto Surrealista. Y con esto quedó instaurado el movimiento iniciado por Chirico algunos años atrás, ¿o acaso el mismo fue fuente de inspiración para su surgimiento? Desde luego, Chirico fue modelo a seguir de pintores como Ernst o Dalí; fue la chispa que prendió la mecha. Pero Max Ernst, fue quien más rápido encontró los medios para cumplir los directrices dictadas por el movimiento surrealista; fue, ironicamente, correado del movimiento en 1937 por Breton, determinando para esto, de esta vez, la petición de algunos importantes artistas.

El tercer pintor que abrió las puertas al surrealismo fue André Masson (1896), quien parodiando la escritura automática recurrió a imágenes espontáneas de pluma o lápiz eliminando al máximo la influencia de la conciencia; y recurriendo a los mitos antiguos para introducirlos a un mundo de fantasía onírica.

Ives Tannay (1900 - 1955) fue un pintor casi desconocido, pero muy prolífico en el campo surrealista. De técnica lenta, creó pocos cuadros. Recurría a objetos comunes, tanto naturales como domésticos, pintándolos en un ambiente de silencio.

Otros pintores más afortunados han sido René Magrit (1898 - 1967), así como Oscar Domínguez (1900 - 1957) y Roberto Matta; los tres se asemejan al producir un mundo de objetos detallados pero absurdos, y de una alucinada amorfina. Ha sido importante también la obra de Miró (1893), por sus amplios fondos uniformes, con símbolos y colores que evocan el mundo infantil. Por su parte, Salvador Dalí (1904 - 1989), recurrió a símbolos provenientes del psicoanálisis.

El surrealismo se presentó como un movimiento que atrajo a muchos artistas, de los cuales por lo menos dos tercios partes han sido reconocidos al crear pinturas significativas y congruentes con la época en la que han vivido sus

autores. Ha sido la tendencia pictórica, literaria, cinematográfica y fotográfica, que más se ha extendido. Primero por Europa, y luego por Latinoamérica y Norteamérica. Sus exponentes han vivido la experiencia del estilo y la gloria de influir en el arte contemporáneo.



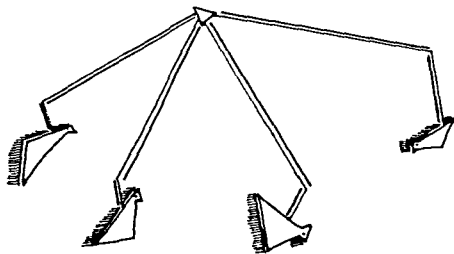
La tecnología como "muerte del arte"

Mientras que por la línea de la subjetividad el artista había llegado a propuestas deslumbrantes, como sucedió con los surrealistas y con los expresionistas abstractos, otros artistas hicieron surgir la tecnología y propusieron un arte basado en la ilusión óptica. En general, los surrealistas adoptaron técnicas más o menos convencionales para representar lo fantástico o la realidad interior. El collage y el frotage, por ejemplo, siguieron siendo formas de representación bidimensional. Por su parte el Dada, se basó en la utilización de objetos no convencionales. En contraste, el arte cinético el Op art eliminan el contenido como parte relevante de la obra de arte para centrarse en la experiencia con las sensaciones. El arte cinético, en el sentido ideológico, es una extensión del futurismo en tanto reafirma la exaltación del movimiento; de manera semejante, los futuristas consideraban importante la cuestión de la velocidad. Las obras de Umberto Boccioni (1892 - 1916), Alexander Calder (1898), entre otros, son el producto del aprovechamiento del movimiento que puede generarse en la misma obra de arte, para que el espectador admire, no el trabajo del artista o el contenido que nos expresa, sino algo que no es ni pintura ni escultura, sino, en vez de esto, movimiento puro.

En lo tocante al Op art, este estilo tuvo su origen en el suprematismo. Este último, más que haber sido un movimiento artístico, fue la actitud iniciada por Malevich para crear un arte de figuras elementales descartando toda referencia al contenido social. Obras como las de Vasenely (1908) y Bridget Riley (1931) consisten en efectos de ilusiones ópticas para originar sensaciones de profundidad y movimiento aparente; estas han sido hechas con materiales industriales.

La diferencia entre el Op art y el arte cinético es que el primero utiliza efectos de representación y el segundo movimientos reales. Ambos se valoran tanto por el placer lúdico como temo artístico.

Otro gran sendero del arte sin contenido fue el minimalismo. Entre Stella (1927) y Robert Morris, figuran entre las principales personalidades representativas de esta propuesta. Los artistas minimalistas aprovechan materiales y técnicas industriales, planean la obra realizando el mínimo en su elaboración no interviniendo la mano del artista. También abordan los problemas de forma pura. Esto es todo lo que se ha aceptado por el público, sobre todo el que espera encontrar un mensaje en la obra. Sin embargo, los tres es todo lo mencionado en este apartado, y sobre todo lo minimalista, nos hace evidente el triunfo de la tecnología respecto a la tradición del arte, que se relaciona con un mundo de valores y cualidades humanas. En la sociedad industrial el hombre ha quedado enterrado junto con el arte; el espacio es los objetos industriales.



Posmodernismo

Hacia finales de los años 70s y principios de los 80s, el arte moderno llegó a su fin en tanto modelo de innovación. Fue el tiempo en que coinciden en los Estados Unidos muchos de los principales artistas de Europa; también, durante aquella época, el surrealismo y el abstraccionismo hacen ceda de sus últimos hallazgos.

La ruptura con la figuración y el uso de la subjetividad extrema, consuepto la búsqueda emprendida por los artistas del arte moderno; cuestionaron también incipientemente comprendida por los artistas románticos, que como Rembrandt, dilucidaron la necesidad de su radicalmente modernos. Los artistas fueron modernos en cuanto emprendieron la tarea de romper con los límites culturales heredados de la tradición. Muchos artistas, como hemos visto, se situaron en el progreso tan conscientemente que desarrollaron un sentimiento tecnológico; tales casos se cumplen con el futurismo y el minimalismo. No sin contradicciones, la tecnología se arrastra a la vida del hombre.

Ya W. Benjamin, había anunciado, con la aparición de la industria cinematográfica, el sentido que esto tenía para el arte. Pero aquella marcha precipitada como muerte del arte, ya desde el Romanticismo, se negaba a concluir. Los años 80s permitieron clarificar la realidad del arte como su propia muerte.



Síntomas prematuros del fin del arte

El sello artístico y el genio fueron los dos símbolos asociados a la creación artística, por abstracción. Pero, en el contenido de la obra de algunos artistas el concepto del arte se inclina como un cuestionamiento crítico. La inclusión de elementos de uso común en la obra fue parte de la vitalidad de protesta emprendida por los dadaístas. Los "símbolos triviales y signos del entorno":

"El dadaísmo es la última fase del anarquismo en la pintura y la literatura, y trae consigo todo lo posible de la libertad de expresión que Marinetti tan vehemente defendió en su manifiesto futurista. Incluye una especie de nihilismo cósmico con el cual, tal como se dice, se engaja uno directamente con el autor de Zarathustra. [...] Un dadaísta es alguien que no considera más importante una cosa que otra. El dadaísmo ofrece la primera tesis favorable con la que me he topado pensada para liberar al arte y asegurar su auténtica libertad." (citado por T. Osterwald, pag. 132 y 133)

Estas son las palabras de Marsden Hartley, escritas respecto al dadaísmo. Él, junto con Man Ray comprendieron la importancia de los ready made de Duchamp. Así bien, Duchamp sigue como una figura relevante en el arribo al posmodernismo. Su obra "Fuente", presentada en 1917 consiste en un urinario colocado en el museo como obra de arte y firmada con el seudónimo de R. Mutt. Con este ready made hace también su aparición, este artista, como pionero del arte conceptual; ya que presenta un objeto cuyo contenido artístico nace únicamente en el objeto mismo, sino en el contexto en que éste esté situado.

Los artistas Pop y el manejo de la trinidad

El Pop Art nació en los Estados Unidos como respuesta al aislamiento del expresionismo abstracto, que para finales de los años 50s ya era un estilo habilidoso y poco creativo. Lleno de sentimentalismo, pero limitado en sus posibilidades de des- cubrir la realidad norteamericana.

El Pop Art coincide perfectamente con la forma de vida en la sociedad norteamericana de los años 60s, pero sus primeras manifestaciones tuvieron lugar en Gran Bretaña. La obra de Richard Hamilton, titulado, "Que es lo que hace que nuestro hogar de hoy resulte tan diferente, tan atractivo?". En ella la obra se expresan claramente los valores fundidos por los medios de comunicación respecto a la mas utimidad y la femimidad, así como el escenario de comodidades que el individuo busca cotidianamente; de este modo el Pop Art data del año 1950.

Posteriormente, por parte de los Estados Unidos, en 1950, Rauschenberg crea sus primeras obras que entran en este genero. Tanto la propuesta estadounidense como la de Gran Bretaña parten de necesidades estéticas similares, pues su punto de unión es la industrialización. El Pop Art maneja una iconografía de la gran ciudad.

Cuando surgen las primeras manifestaciones de este estilo de pintura, algunos críticos utilizaron el nombre de neo-dadaí, aunque con menos éxito ya que, surgieron con una intención diferente a la de los dadaístas. Los retratos del Pop Art no pudo surgir sin el antecedente dadaísta. Pero los dadaístas pretendían ridiculizar el arte poniendolo al nivel de los objetos cotidianos; en cambio, los artistas Pop, crean un lenguaje vinculado con la realidad circundante, haciendo comprensible el mundo tecnológico y la sociedad del consumo. Viendo esto, el Pop Art no plantea un verdadero cuestionamiento, sino

una relación directa con el entorno. El Pop Art no es una escuela; los diferentes artistas utilizan técnicas y estilos diferentes. En este caso, se rompe con la tradición moderna del racionalismo. Desde luego, se conservan algunas características aparentes. En primer lugar, porque se desarrollan estilos impersonales; esto debido a la influencia de la publicidad. Segundo, el anonimato que sale a relucir cuando los artistas platican personajes sin rasgos de personalidad particulares. Tercero, el uso de los símbolos publicitarios, ídolos populares y otros productos de la cultura de masas. Cuarto, un sentimiento de nostalgia por el pasado. Las técnicas utilizadas por Richard Hamilton (1022), Andy Warhol (1030 - 1087), Claes Oldenburg (1023), Roy Lichtenstein (1023), entre otros, son similares en cuanto utilizan procedimientos industriales que hacen que en la obra no quede huella de la intervención del autor; pero existen excepciones en el Pop Art respecto a esta falta de marca del autor. Peter Blake (1032) y Larry Rivers (1025), reflejan más una nostalgia por los grandes maestros, ya que utilizan técnicas habilidosas provenientes de los grandes pintores.

La sociedad contemporánea, inmersa en una vasta tecnología, ha procurado al ser humano, hasta cierto grado, una vida de comodidades. Medios de comunicación eficientes, vías de transporte, un sin número de artículos de uso diario a precios más económicos que en el pasado. Sin embargo esta misma base material ha ido generando, a lo largo de la historia moderna, la contradicción. El bienestar prometido por la modernidad en sus inicios, en los países provistos de una alta tecnología, culminó en un rotundo fracaso. La transformación acelerada de la forma de vida ha originado que el hombre de las grandes ciudades se deba ajustar a las nuevas condiciones, creándole esto una gran tensión. Por otra parte, el dominio y la selección de información haciéndose uso de los medios de comunicación modernos, ha resultado destructivo para el arte; la generalización y el perfeccionamiento de la técnica fotográfica, el diseño, el empleo de la computadora, así como el predominio de la radio, la televisión, el video, sirven para poner en práctica un panorama de manipulación masiva deándose

lugar a la despersonalización y conformidad del individuo. El mito de la superioridad de las sociedades anglosajonas entra en crisis, y la nostalgia se ha vuelto prueba fehaciente de este: todo pasado fue mejor que el presente. Así, surge una valoración por el *opere*, se retoman los símbolos de décadas anteriores; personajes del cine, autos, aviones, figuras de la nobleza en el caso de Inglaterra, y la adición a los "años felices", o los famosos 20s, en el caso de Estados Unidos.

Si bien, como mencionamos antes, el Pop Art no es un arte crítico, como lo fue el Dada, estos artistas solo retoman lo que existe a su alrededor; no buscan mediante la burla, o a partir del análisis; los artistas que han criticado lo social, sea Goya, Dürer o Picasso, han hecho visible el aspecto moral. Con el Pop Art nos damos cuenta que la moral se va extinguiendo. Durante mucho tiempo los artistas promovieron el "deber ser", es de ir, aquello que se procura por ser un ideal moral. Pero, cuáles serán los valores inculcados por los artistas Pop Art. Warhol no nos comunica que la sopa Campbell's sea mala, o que la silla eléctrica no deba usarse; K. Hamilton, tampoco lanza un criterio sobre la televisión, ni en lo referente a la condición sexual o social de la mujer. El Pop Art muestra los falsos valores, de esta verdad no hay forma de escaparse; Su realidad, radica en que las cosas que presenta existen.

La importancia del Pop Art no se encuentra, tanto, en la obra misma, sino en el impacto que crea el verlos descubiertos como elaboradores de lo intrínseco. La obra de C. Oldenburg, titulada "Cofillones gigantes", es un ejemplo del impacto que puede crearnos el ver algo insignificante amplificado y titulado como obra de arte.

Lo bello es aquello que podemos retomar de nuestro entorno. No hay prueba más convincente, con estos artistas posmodernos, de que el arte contemporáneo ha llegado a una fase de muerte del arte. Los símbolos del consumo ahora están donde antes se encontraba el humanismo. La esencia del posmodernismo es

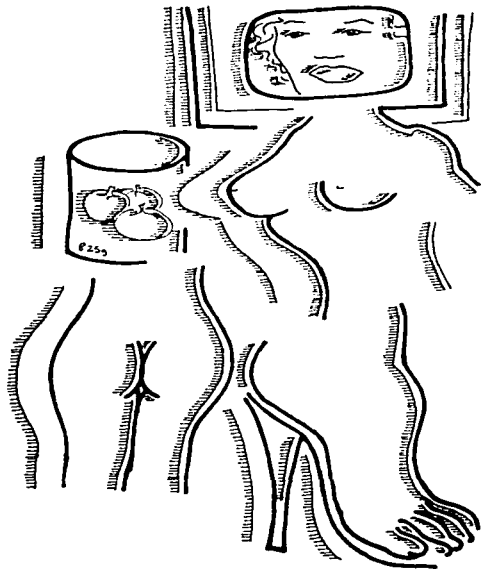
la incertidumbre cotidiana. La tradición artística nunca considero como bello lo trivial, ni la mezcla de imágenes de apariencia desarticulada.

El hombre contemporáneo vive la crisis del progreso, una angustia industrializada. El final del siglo XX lleva al hombre a través de un abismo inquisitivo que lo coloca al margen de la historia.

En su creación, Duchamp dice al claro tanto en la diferencia como en el parecido. Me parece que uno de los aspectos del pop art que causan perplejidad, y precisamente el que anda más necesitado de explicación, es su aparente fidelidad, su falta de entera al tema que reproduce. A primera vista hay una vuelta a los temas dados, pero sin nada de la filosofía dada tras ellos. Dada, es preciso recordar, es ante todo, algo surgido como oposición a algo que ya existía. Lo que los artistas pop hicieron - por lo menos en su primera fase exploratoria - fue encontrar algo positivo en estos gestos de oposición, algo sobre lo que se podía construir. La aparente riqueza del pop art no debe llevarnos a pensar que era inculto, ni su aparente desapego a encontrarlo indiferente. El pop art es, entre otras cosas un movimiento culto y altamente consciente." (Edoux, L-Smill, pag. 187)

El Pop Art es como dice Smill, pasajero, no fue ridiculizado para durar: "La pasión por la ausencia no era una excentricidad - equitativa a la afirmación de que ningún arte, a partir de entonces, volvería a ser duradero -. Todo lo que concierne al pop art le puso un espejo ante sí a la sociedad." (Ibidem, loc. cit. pag. 193)

La falta de inocencia del Pop Art se muestra en los propios símbolos que utiliza, pues la procedencia y significado de estos se encuentran en el panorama superficial de nuestras vidas.



Tres artistas del Pop Art

En su gran mayoría, las técnicas industriales de que hacen uso los artistas pop, digamos, la eliminación de la manufactura del autor y de toda espontaneidad, da como resultado un lenguaje frío, de equívoca ambigüedad. Sin embargo, otra forma de mostrar la decadencia de la sociedad industrial es esa necesidad de lo subjetivo o incluso de nostálgico. Esta forma de representación es menos común en el Pop Art, pero no por ello menos importante. En este cierre de capítulo, me limitaré a describir el trabajo de tres artistas que manejan esta nostalgia posmodernista.

El primero de estos artistas es Larry Rivers, quien a lo largo se ha dedicado a la música jazz y a la pintura. Rivers es uno de los artistas supervalorados del Pop Art americano. Alcanzó efectos pictóricos similares a los practicados por Matisse; su obra es sorprendente debido al esfuerzo dedicado a lograr la figura.

Antes del surgimiento del Pop Art, a comienzos de los años '50s, Larry Rivers pintó un cuadro que provocó comentarios favorables en la realeza norteamericana: "Washington atraviesa el Delaware" es el nombre de esta obra, que se caracteriza por regresar al arte académico del siglo pasado. Más después Rivers, retorna por corto tiempo el expresionismo abstracto, y al final de la década de los '50s hace un estudio de las características figurativas del Pop Art y desarrolla obras importantes, tales como: "Partes del cuerpo humano" (1964), "Música" (1970) y "Amistad entre América y Grecia (Kennedy y de Gaulle)" (1961-62). En esta última obra pinta cajetillas de cigarrillos a la manera en que Matisse pintaría temas trascendentes.

De éste modo, Larry Rivers desarrolla temas banales; pero, a diferencia del grueso de los artistas del Pop Art, a éste pintor lo caracteriza un toque de nostalgia por el siglo pasado.

"Küers se vuelve, no hace objetos que conjuran el pasado, sino todo un mundo pasado de mirar; intenta adoptar la visión de Manet y transportarla entera al siglo XX" (pág. 103).

Otro artista con vestios nostálgicos en su obra es Coos Oldenburg. En su propuesta de escultura retoma el Dada y el surrealismo. Oldenburg se considera "portador de un arte que debe su forma directamente a la vida, que se esfuerza y se extiende [que es pesado y muerto, tosco y dulce y estúpido como la vida misma]" (citado por T. Osterwald, pag. 125).

Su escultura no ha sido realizada en materiales tradicionales; utiliza esmalte sobre metal y tela cubierta de escayola, vinilo relleno de fibra de celulosa, líquido, cartón. Estas técnicas sirven para la creación de objetos cotidianos, las cuales son liberadas de su significado habitual al aumentar de tamaño, cambiar de textura y o adquirir formas flexibles, en algunos casos, o rígidas en otros. Sus obras ayudan a calmar espíritus intranquilos. Oldenburg transforma símbolos que abundan al espíritu de la época devolviéndolos al público como obstáculos provocativos" (Ibidem, loc. cit.). La civilización se desborda en su propia abundancia, y este artista lo critica creando objetos que a manera de desengaño se oscurecen; la promesa modernizada que prometió llevar a la humanidad por mejores niveles de vida se escribe como un pequeño flexo cuando han quedado agotados todos los medios y argumentos; y en su lugar emerge un mundo decadente. Muchas obras de Oldenburg son flexibles: teléfonos, máquinas de escribir, tanques de guerra, amplificadas colillas de cigarrillos. Otras tantas son rígidas y patéticas: coches y vestimentas empapeladas de pintura, dan la apariencia de haber sido sacadas de una coladera.

Si bien, H. Warhol se consideraba a sí mismo como una máquina que creaba objetos, Oldenburg parte de la idea de que estos objetos no son ajenos a la sensibilidad humana:

"El artista es una máquina, sí, pero una máquina humana altamente sensible (sensitiva); su reacción es el equilibrio y reacciona ante su medio ambiente mostrando lo que falta. En tiempos duros se vuelve blando y en tiempos blandos se vuelve duro" (loc. cit.).

En sus esculturas e instalaciones, Oldenburg nos cambia el sentido psicológico de la publicidad haciéndonos caer en un colapso y renunciando nuestros hábitos y costumbres en una sociedad mercantilizada. Mientras que Larry Rivers, a pesar de sus dotes de artista prodigioso, es poco valorado por los críticos; Oldenburg ha sido clasificado como uno de los pilares del Pop Art americano. Entre sus principales obras sobresalen: "Teléfono público blando" (1963), "Escusado blando" (1966), "Espátula, tamaño B" (1971). Esta última se encuentra colocada en un jardín de Nueva York, es una escultura de 12.2 metros.

Por último, George Segal (1924), es un artista que plantea la frialdad del hombre contemporáneo. Históricamente su obra ha dejado una mayor huella en la sociedad norteamericana que la de Oldenburg. Las bisperas de Segal respecto al estilo y técnicas deja un sabor a nostalgia. Después de trabajar con Hans Hofmann, y pintar al estilo figurativo de Matisse, Bonnard y el expresionismo abstracto, este artista se decide por la escultura. Experimenta la creación de figuras de tamaño natural realizadas a la escayola e hilo de hierro. En 1960 deja la pintura y se dedica a hacer moldes de gente común para construir instalaciones complejas. Su tema es la vida cotidiana, y aunque sus esculturas son muy percibidas a las que se utilizaban durante el siglo XX, y otras que

emergen de un bloque de escayola son una alusión a la obra de Manuel Angel y Rodin, el contenido que trabaja es un claro reflejo del hombre contemporáneo.

La obra de Segal es accesible al público, ya que resulta más fácil de comprender que la de los escultores abstractos. Aunque el retoma el tipo de composición propia del abstraccionismo: tanto en el manejo del color como del espacio (Hunter y Hawthorne, p. 100). Sus primeras obras son ambientaciones de escenas de restaurant inspiradas en la vida cotidiana de la ciudad de Buffalo, y posteriormente de otras ciudades. Estas obras reflejan la monotonía de la vida que se desarrolla en la soledad, el aburrimiento y el vacío.

Posteriormente Segal amplía su temática. Algunos de los contenidos que incluye adquieren el carácter de arte comprometido con la sociedad, obras entre las que destacan monumentos; ejemplos de estos son: "En memoria del 4 de Mayo: Kent State - Abraham e Isaac" (1978) y Liberación (Joy) (1980). La primera obra que menciono es un homenaje en memoria de la muerte de cuatro estudiantes con ideas antibélicas, sacrificados por elementos de la Guardia Nacional de Kent State en 1970. La segunda es un tributo a un grupo minoritario. Estas obras sirvieron como pretexto para suscitar un bombardeo de opiniones de gente que pretendía retomar los temas sin siquiera considerar la obra. El interés de Segal por la condición humana se devota en sus mismos comentarios; dice respecto a la revuelta de Kent State:

Me pareció interesante hacer la escultura porque me permitiría abordar una metáfora literaria. Me permitía abordar la poesía. Me permitía abordar cosas más profundas de lo que parecía un hecho claramente político, elocuente, rotundo, y que a mi opinión en mucho más

complicada de cuanto su experiencia hacía pensar" (págs. 103 y 104).

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR E. L. BIBLIOTECA

Respecto a *Liberación* gay dice lo siguiente:

"Yo soy un decidido heterosexual, y mi primera reacción fue que aquella obra debía hacerlo un artista gay. Pero llevo viviendo muchos años en el mundo del arte y soy muy sensible a los problemas que tiene la gente gay. Hoy todo son seres humanos. No me lo puede negar" (págs. 103-4).

Sexual, no es un artista que se dejó llevar por la absoluta frivolidad del pop; su reacción ante la existencia de verdaderos valores morales es en ocasiones tratar de llenar ese vacío de la civilización tecnocrática, mostrándola. Aborda temas de parejas homosexuales y heterosexuales, trabajadores en su mundo monótono, mujeres y hombres solitarios, transientes urbanos cabizbajos, artistas, posejeros, así como, conductas habituales de personas desahucadas y vestidas, entrando y saliendo silenciosamente; en ocasiones salen de las puertas, en otras situaciones emergen de las paredes; entran a sus habitaciones, o se hunden en sus camas; piensan eternamente, completos o ; son seres existenciales, congelados en un presente infinito, sin color.

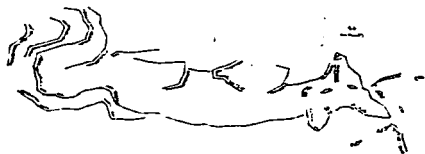
Detrás de todas éstas expresiones de la posmodernidad, existen explicaciones que nos ayudan a comprender la industrialización que ha experimentado en la muerte del arte de nuestro tiempo, como muerte del humanismo. Este tema se aborda en el siguiente capítulo.

III. DE LA TRADICIÓN MODERNA: LA CRISIS DEL HUMANISMO Y LA EXISTENCIALIDAD

Los existencialistas son el punto de contacto de gran influencia para los pensadores posmodernos. Para comprender la cuestión de la posmodernidad es necesario retomar algunos conceptos generales.



Aunque existen otras influencias: la lingüística, el estructuralismo, el marxismo, en este capítulo se plantea la cuestión ontológica, por lo cual se trabajen conceptos de Hegel, Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger; a partir de ellos podremos aclarar el tema de la crisis del humanismo en relación a la posmodernidad.



Hegel y la modernidad

El primero en retomar la modernidad en tanto problema filosófico, como lo señala Habermas, fue Hegel (El discurso filosófico de la Modernidad, Cap. 2). En sus obras de juventud él se apega a la idea de volver a la *antiquität*; entre otras cosas, aluzo a fondo la cuestión religiosa. Hegel cree en la necesidad de una religión centrada en la naturaleza y de acuerdo con esta, encuentro que la única religión aceptable fue la que floreció en Egipto y Roma antiguas.

Él considera que la religión de su tiempo se volvió racional y fetichista. Lo primero se cumplió al no satisfacer las necesidades místicas del ser humano pues era incapaz de penetrar en el corazón y satisfacer sus sentimientos. Lo segundo fue producto de la veneración a objetos que ornamentaban los iglesias. La solución a este problema la encontró el papa Hegel en el apego a la ética.

La crítica a la religión se extiende al significado de la Ilustración; ambas se apegan al positivismo a partir de una racionalidad autoritaria. Por eso la Ilustración sólo es reverso de la ortodoxia. Así como esta se atiene a la posibilidad de la doctrina, aquella lo hace a los mandatos de la razón; ambas se sirven de los mismos medios de crítica bíblica, ambas avanzan el estado de desgaramiento y son por igual incapaces de desarrollar la religión y convertirla en la totalidad ética de todo el pueblo e inspirar una vida de libertad política. La religión racional parte, lo mismo que la positiva, de una oposición - "De algo que no somos y que debemos ser." (Habermas, pag. 41)

Para poner solución al problema, Hegel propone un regreso a la subjetividad guiada por la razón, mediada en el contacto con otros sujetos. Esta propuesta es el planteamiento final. Es una renuncia a la idea de regresar a la *antiquität*; pues al analizar la economía, Hegel concluye que no puede haber retrocesos.

Por la misma época Hegel se familiariza con la economía política. Y también en este campo tuvo que advertir que el tráfico económico capitalista había producido una sociedad moderna que pese al rotulo tradicional de sociedad civil, con que así misma se ama entendiéndose, representaba una sociedad completamente nueva, que no podía compararse en las formas clásicas de sociedades civiles o de polis." (loc. cit. pag. 408)

Hegel da una solución a los problemas de la modernidad considerando que es necesaria la toma de cuenta en cuenta por parte del sujeto. En su obra de madurez pretende aclarar la cultura moderna, que odia violentamente al sujeto reprimiéndolo. Esto queda resuelto en el siguiente parágrafo "y lo dio a la luz de la unidad, de lo subjetivo y objetivo, que se efectúa en el conocimiento, cabe afirmar de la identidad de lo finito y lo infinito, de lo particular y lo universal, de la libertad y la necesidad de la religión, el Estado y la mundicia; todas éstas falsas identidades. La unión es violenta, lo uno queda sometido a lo otro "la identidad, que había que ser una identidad absoluta, resulta ser solo una identidad imperfecta e incompleta" (loc. cit. 48). Con esto, Hegel pretende hacer trascender al sujeto de una subjetividad, podríamos decir defectuosa, a una subjetividad pura absoluta.

Cuando Hegel estudia más a fondo la sociedad moderna, toma en cuenta la separación existente entre el Estado y la sociedad civil. No desconoce el significado del intercambio mercantil, y los intereses particulares, que el traba de egoístas y que determinan la política del Estado. en este sentido, la sociedad civil, por lo regular, no tiene influencia en la política; y el Estado es el servidor del mercado.

En base a lo anterior, Hegel ve en el arte, y otras manifestaciones culturales como la filosofía, una forma de alcanzar el absoluto. En el arte debe imperar la libertad, pues es a partir de esta que el hombre puede relacionarse con lo real. Con esta opinión Hegel se adelanta al nacimiento del arte moderno. En el cual impera la libertad y lo subjetivo.

Con Hegel el cristianismo, como centro de la concepción del mundo, nos da su cese: aunque su finimento continuará al surgir una fe en el futuro. La religión alcanza su interioridad absoluta en el protestantismo y finalmente en la época de la Ilustración en tanto en disonancia con la conciencia mundana. A nuestra época que no le precede saber nada de Dios, antes se considera una alta adquisición intelectual que de ese saber es incluso imposible.” (pág. 51)

Simultáneamente al reconocimiento del progreso, la filosofía hegeliana es una toma de conciencia respecto a la temporalidad. Hegel fue el primer autor que se reconoció como producto de su época, en este sentido la filosofía dejó de ser atemporal y su razón de la realidad se rindió con el análisis de la historia. Esto es fundamental para comprender a los filósofos posteriores que retoman la Ilustración para criticarla, y analizan la relación entre sujeto y sociedad, en donde los sujetos son ~~sobredeterminados~~ y ~~sobredeterminados~~; operándose el mismo sujeto a favor del progreso. Del tiempo futuro, “En el discurso de la modernidad los acusadores hacen su objeción, que en substancia no ha cambiado desde Hegel y Marx hasta Heidegger, desde Bataille y Lacan hasta Foucault y Derrida. La acusación es contra una razón que se funda en el principio de la subjetividad; y dice que esta razón sólo renuncia y sacaba todas las formas abiertas de represión y explotación, de humillación y extrañamiento, para implantar en su lugar la dominación inatacable de la racionalidad misma.” (pág. 75)

Existencialismo y decadentismo

Durante el siglo XIX todo había quedado subordinado a los designios tanto del idealismo como del positivismo. Del primero brota un arrogante humanismo, del otro un absorbente materialismo. En la esfera del Arte, el desajuste se manifiesta en dos corrientes de romanticismo y realismo. Se trata de experiencias contrarias, y en su forma extrema, irreconciliables; pero ambas, por raras opuestas, tienden a que el hombre se desmenuce en sentido de una universalidad (Nabokov, pag. 88). Estas corrientes de pensamiento finalmente no logran satisfacer el espíritu humano; El exceso de libertad del idealismo desemboca en "libertinaje", y la excesiva rigidez del positivismo concierne con el riesgo de llevar a alguna forma de "Esclavitud" (ibidem, loc. cit.).

El siglo XX es una nave que se hunde en sus propios plantarmentos racionales. La metafísica había quedado atrás, casi por completo, consecuentemente Hegel años atrás propuso las bases del método dialéctico, que sirvió para que el hombre tome conciencia del constante cambio al que está sometida la existencia. Por su parte, el historicismo es la lupa a partir de la que se capta y analiza la cultura, y a la vez, se escarmenta sobre los viejos errores; sirviendo esto para anticipar un futuro optimista. Esta es la manera como el hombre de principios de siglo lleva de esperanza el porvenir; sin embargo, estas ideas son irreconciliables con la realidad en crisis.

De esta manera, para el espíritu ya no hay realidad que de lugar al orden del pensamiento. Tampoco hay motivo alguno de esperanza, ni refugio para el ser, sino un crudo impacto entre este y la existencia. Para los existencialistas la crisis no es objeto de una reprobación ni un trampolín para un salto hacia adelante, sino su propio destino, su último refugio, y encuentra en esta

degradación su complacencia y casi una exaltación a su propia falta de sostén." (Ibidem, págs. 21)

Con los existencialistas, la cultura, como experiencia, es difundida a través del arte y la poesía, en base a dos modos de expresión: El decadentismo, con el cual se acepta y exalta la crisis, y el manierismo, ó forma retórica, con la cual la crisis queda encubierta en la retorción de las fórmulas en las que se vive (págs. 25). En otros términos, en un caso la crisis se revela en la forma de la sinceridad absoluta, hasta llegar a la crueldad consigo mismo, que encuentra la fuga con el desasosero de un pensamiento que continuamente está en equilibrio inestable en tensión no resuelta; en otro se presenta en la forma de absoluta insinceridad, que es el modo de salvar la crisis, dando la espalda al problema y corriendo, con parte ceremoniosa, al encuentro con la vida.

El existencialismo reconoce abiertamente la crisis y se involucra con esta, con gran sinceridad. Considera la cuestión moral como indisoluble por la razón, distinguiéndose de la tradición filosófica, mediante la cual se vive alcanzando los valores "absolutos" a partir de la ética y la pedagogía. El existencialismo ha recurrido a la sinceridad de dos maneras: Una sinceridad humilde y creativa, instrumento de claridad en las propias acciones y en la comunicación con los demás, y una sinceridad arrogante y cínica, practicada casi por el placer de hacer revelaciones misteriosas y desoladoras, que no tienen más objeto que poner en duda la propia degradación y complacerse en ello como si se tratara de un acto de bravura y provocación." (pág. 29)

El existencialista se reconoce como decadente, y puede acomodarse ante el mundo. "El decadente [-] es incapaz de acción en el mundo; su forma de actuar siempre es extraordinaria, extravagante, antisocial, en lucha con el mundo. [-]. Si se le mira desde el punto de vista del obrar, se transforma en Nictivismo, que puede considerarse como el decadentismo referido a la acción. [-]. Decadentismo no es activismo, pero ambos, uno en el plano del comprender, el otro en el plano

del obrar, son retoños de la misma planta. Ese apartamiento complejo de toda actividad fundamental, del cual no ha surgido la crisis, y que implica una actitud esencial y radical de desajuste frente al ser, de ruptura con la tradición, de iniciativa absoluta entre infinitas posibilidades de existir." (págs. 31 y 32)

El continuo no lo vemos desde los centros de las plantaciones que hacen algunos representantes del existencialismo, y que a su vez, tienen relación con ideas posmodernistas.

El existencialismo abre la polema o referente a la crisis de la modernidad. Su estudio es importante para entender la posmodernidad, ya que señala lo maleable que resulta la metafísica en la comprensión de lo humano, por consiguiente los efectos de la racionalidad en la existencia. La corriente existencialista — que caracteriza la cultura europea los primeros 30 años del siglo XX, tiende a ver en la crisis del humanismo solo un proceso de decadencia de un valor, la humanidad, que empero continúa definida teoréticamente por los mismos rasgos que tenía en la tradición. Desde este punto de vista [los existencialistas se encuentran motivados por el debate] que se desarrolla a fines del siglo XIX y principios del siglo XX sobre la distinción entre Ciencias de la Naturaleza y Ciencias del Espíritu. Generalmente el hecho de que se impongan las Ciencias de la Naturaleza es considerado una amenaza de la cual hay que tratar de defender una zona de valores humanos peculiares abstraídos de la lógica cuantitativa del saber positivo." (Vittimo, pág. 35)

Kierkegaard

Una de las principales características del pensamiento de Kierkegaard es que este se basa, más que en la asimilación de elementos extraños, en la profundización de su propia personalidad: toma conciencia de la existencia no a nivel general sino individual. No Kierkegaard encuentra que hay algunos malentendidos respecto a Kierkegaard: "Se toma por autor cuando no es más que un ser humano de sí mismo. [Así, Kierkegaard] dedica su *existencia filosófica* a conocerse por medio de la reflexión y el análisis. [toma conciencia de la existencia] convirtiéndose con esta misma existencia." (pág. 30)

Kierkegaard reconoce parte de su inspiración en Hegel, sobre todo en lo referente al papel del historiador que en este último reconoce. Sin embargo difiere en el concepto de ironía:

Esto se expresa con claridad en la tesis octava [...]. [En la que se explica] que la objetividad tiene posibilidades distintas y más altas que la posición irónica. [...] Según esta teoría un individuo no es nunca sin más, e inmediatamente, aquello para lo cual ha sido creado y tiene disposiciones sino que elige entre diversas posibilidades determinadas y ésta de ser irónico no es más que una entre otras muchas. Esto teoría, a la que no se hace más que en el concepto de ironía, ésta también en desacuerdo completo con la filosofía de Hegel, para el cual la meta propuesta a la personalidad era el concepto especulativo, y no, como para Kierkegaard, una actitud moral con respecto a sí mismo y a la realidad dada del sujeto considerado como tarea." (El *Thulstrup*, en *Kierkegaard vivo*, págs. 239 y 240)

Se nota claramente que Kierkegaard se declara antihegeliiano al dar preferencia, entre otros asuntos filosóficos, a la búsqueda de la verdad. Esta no debe de hallarse en el exterior, pues la verdad se expresa en la vida misma; para

llegar a esta luz que piensa en la vida. Este es el punto central para el existencialismo coherente. Esta forma de buscar la verdad lleva a Kierkegaard a rechazar el método hegeliano. El su modo de entender la existencia. Hegel se centra en el aspecto racional olvidando la existencia, y solo retoma esta tratándola como cualquier otro concepto. El racionalismo o idealismo hegeliano nunca con la objetividad misma, pues el existente siempre forma parte de todo problema, existe y su sujeto son simultáneos, y cuando se abstiene al existente se mitila la realidad: "todo conocimiento del mundo es, ante todo, desde el principio al fin conocimiento de sí." (Balden, loc. cit.)

Comprender a todo, incluso a sí mismo es un absurdo para Kierkegaard. La posición que tiene respecto a la existencia es la negación del racionalismo hegeliano. Una vez rechazado el hegelianismo, Kierkegaard se desliza de todo sistema pues considera que un sistema promete todo y no da nada. Existen postulados e intenciones que están de la demostración, y son precisamente los que no considera el racionalismo; pues el enlace de éste último es un mundo ficticio. Kierkegaard, al rechazar el sistema rechaza a la filosofía misma. Para él, no puede haber pensamiento si éste, anteriormente, no ha sido existencial y vivido ya que el saber y el ser son la misma cosa.

El pensamiento de Kierkegaard, tiene influencia del cristianismo luterano; no en el sentido dogmático. Lo melancólico en que se cuela tiene relación con el "Cristianismo duro y sombrío, angustioso y terrorífico"; a manera de un cristianismo vivido intensamente.

Lo que importa es la formación cristiana del autor como sentimiento existencial, impaciente y angustiante; vivencia que se entrelaza en el sufrimiento más que en la vida. La alegría es más bien dilatación y euforia y favorece una especie de disposición cósmica. El alma angustial de Kierkegaard se encuentra, pues, desde este nuevo punto de vista, a la vez concorde con el cristianismo; principio de existencia vivido en el temblor, y naturalmente inclinado a formular

esta nuda: *El existencialismo verdadero es el cristianismo o más exactamente el 'devenir cristiano'. La filosofía, tal como Kierkegaard la admitía, se reduce a una proyección de la vida cristiana, e incluso más estrechamente aún, a una conciencia vivida de las exigencias totales del cristianismo, es decir, a un esfuerzo constantemente dirigido hacia un perfeccionamiento de sí, según el idealismo cristiano, que sería al mismo tiempo conciencia de este esfuerzo y de este progreso, sea cual sea, si se quiere, lo que se sabe que no haría más que una sola cosa con el existir como cristiano.* (pp. 40)

El pensamiento de Kierkegaard, en síntesis, posee los siguientes caracteres:

- I. *Es una filosofía. Aun con las críticas hechas a Hegel, Kierkegaard construye un sistema, con una lógica propia y conceptos particulares. Pero no es un planteamiento común, sino lo que podemos llamar una filosofía concreta que centra su atención en la actividad del individuo. Su peso por el cristianismo es, ante todo, un peso por aspectos psicológicos del hombre; Kierkegaard llega a una filosofía psicológica, y llega al individuo a partir del método existencial, mediante el autoconocimiento. En este conocimiento de sí mismo, los objetos adquieren significado para el sujeto. La forma de llegar a la verdad es vivir el mundo objetivo, así en el rescate de valores espirituales.*
- II. *Resulta importante el planteamiento que Kierkegaard hace de Dios como un otro, un sujeto cuyo acercamiento permite dar pasos a lo trascendente; a la existencia absoluta.*
- III. *Por último, resulta relevante que el planteamiento de la filosofía existencial a partir del conocerse a sí mismo, como una manera de manifestar la personalidad.*

Hetzsche

El platonismo de Hetzsch se ubica dentro de aquellas filosofías que buscaron incansablemente salir del idealismo que imperó en su época. Aunque Hetzsch, con pleno desconocimiento de los escritos de Kierkegaard, tiene una estrecha relación con la filosofía de este, ya que ambos autores retoman como punto de partida su personalidad, para la construcción filosófica.

Hetzsch le ha de haber casi en los mismos términos que el pensador Danés: "He escrito mis libros con mi propia sangre" y una de los temas que con más constancia ha repetido, es que el pensamiento y la vida se condicionan tan estrechamente una a otra que no son intencibles más que el uno por lo otro." (pág. 67)

Hetzsch, al igual que Kierkegaard, se pone en contra del "pensar puro". Para él lo que debe de ser considerado es la "existencia individual" que no está desvinculada del "mundo histórico". "A sus ojos, el pensamiento sólo vive en la medida en que, surgiendo de la misma existencia, emprende toda la vida y acepta los riesgos de éste empreño. [...] La realidad está hecha de oposiciones y conflictos; no se agota jamás en un aspecto; toda afirmación exige una negación y toda negación envuelve una afirmación" (pág. 66). La inquietud y la angustia es la que domina su pensamiento filosófico.



Conceptos centrales en la obra de Nietzsche

Valor y verdad:

La noción de verdad de Nietzsche ha sido desplazada del cielo y la lógica metafísica para, finalmente, plantearse como psicología y moral. La verdad es una forma de existencia surgida a partir de las elecciones de la vida. Lo falso y lo verdadero no tienen sentido, ya que son expresiones dadas a partir de la "personalidad concreta". Al renunciar a la ilusión de la "objetividad", las verdades quedan reducidas a las ficciones de la experiencia misma.

De hecho, Nietzsche se estrelló trágicamente contra este problema de la verdad, cuando comprendió que la solución que él daba consistía consigo un trastocamiento de valores. Si no hay para él 'cielo de la verdad', es que no hay un Dios que fundamente su estabilidad permanente. La 'muerte de Dios' que él anuncia en sus últimos escritos es, definitiva y radicalmente, la ruina de lo absoluto.

El mundo es humano; la historia es humana; el hombre es humano y nada más humano. [...] El hombre Nietzscheano es ya, en realidad, ese 'ser de los lejanos' del que hablan Heidegger, Jaspers y Sartre y que, al no reposar sino en sí mismo, deben escogerse a sí mismo y no elige más que para saltar constantemente más allá de sí mismo. El superhombre es un futuro que no puede jamás alcanzarse, y la única verdad que subsiste, en la ruina de todas las verdades y de todos los sistemas, es la que afirma del hombre, definiéndose así, que es un impulso y un salto

de un posible que le halle con eterna luzida" (págs. 07 y 08).

Heidegger plantea la *hay* a los futuros existencialistas, al proponerse la creación de una nueva moral; es decir, el surgimiento de una moral sobre los escombros de la moral actual; esta última basada en la realidad benéfica, la lógica y la medida. Sobre la moral de la esclavitud y la servidumbre surgirá la moral del superhombre; Con la creación de la libertad y nuevos valores, en otras palabras, de una ética nueva.

"Talta por decir que Heidegger no ha dado, de hecho, ninguna moral positiva o mejor, que sus tesis en esto materia han sido tan diversas como contradictorias. El único elemento que flota en estos temas en conflicto y que les da su unidad es que la realidad moral consiste en superarse constantemente." (pág. 08)

De este modo, Heidegger es sincero al no plantear alternativas ilusas, y reconocer a este siguiente nuevo hombre, en el futuro; el cual "Se pierde encontrándose y sólo se encuentra perdiéndose" (Ibidem loc. cit.).

La angustia existencial:

"Que todo esto no se logra sin la angustia es muy fácil de comprender. Heidegger, al igual que Kierkegaard, se presenta como el héroe de la angustia. [...] Bajo una primera forma. (primera cronológicamente), la angustia expresa la paradoja de la existencia individual.





Esta constituye el attitude insondable misterio. Porque la vida son en primer lugar las fuerzas cósmicas, potencias teuchivicas, que se manifiestan en la vida violenta y los instintos [...]. Nietzsche se siente que la contradicción íntima del individuo reside, en que, a la vez que afirma su individualidad, esta no tiene realidad ni poder, sin sumergirse en el océano de la vida orgánica, e incluso absorbiéndose totalmente en ella [...].

[...] No es otra forma más tardía, la cosmología de Nietzsche se alimenta con el tema del eterno retorno por el cual imagina conducir el mundo de la apariencia hasta los límites en que este mundo se cierra a sí mismo y quiere refugiarse en el seno de la realidad y única realidad. Del presente surgirá necesariamente la angustia, en cuanto que es, como tal, negación en movimiento de la causa, el principio, elemento de un círculo vertiginoso en cuyo seno el hombre, eternamente gira sin razón ni justificación, volviendo constantemente al mismo punto y condenado, por tanto, a no poder nunca medirse más a sí mismo. Construido en su separación que es una vuelta atrás, a una libertad que es una fatibidad.

[En Nietzsche, el] ser ^{es} desquarramiento y negación de la lógica. Se sabe presa de un mundo absurdo que no podrá encontrar la salvación más que por la locura, es decir, por la creencia igualmente absurda en una edad de oro que liberará al hombre de su miseria presente (Göpp. 00 a la 71).



Religión y moral:

Para Nietzsche, al no existir verdad absoluta, sólo le resta propugnar por una "filosofía histórica y práctica" haciendo a un lado todo dogmatismo cristiano; el espíritu religioso tiene su explicación en las condiciones biológicas, psicológicas y sociales. Niega la condición humana sus pretensiones objetivas. Aunque su actitud hacia la religión no es del todo negativa. "Por el contrario, Nietzsche preconiza el advenimiento de una nueva religión, es decir, de una concepción de la salvación, sobre los temas de las relaciones dialécticas y especialmente el cristianismo. Esta visión se relaciona con el tema del eterno retorno, que es, como se ha visto, para el individuo que se considera finito y peregrino, fuente de angustia y terror, pero que es también el principio de una inmensa exaltación, porque nosotros sabemos que, para nuestra existencia presente, estamos ya en la eternidad. La angustia y el desconsuelo que provoca la visión implacable de un destino terrenal indefinidamente repetido hacia nuestra existencia individual presenta un valor metafísico y religioso, porque nos revelan nuestra eternidad" (189, 72).

Podemos encontrar que la filosofía de Nietzsche sigue girando en torno a Dios, como invocación al Dios que nunca se puede llegar pero que tampoco tiene sustituto. Para Nietzsche hay una posibilidad de salvación y realización que sólo podría ser alcanzados por un verdadero acceso espiritual. El mundo es ilógico y absurdo, de modo que la actitud subjetiva y arbitraria es lo que puede llevar al hombre a enfrentarlo.

El nihilismo

Para este tema, Nietzsche denuncia como punto de partida la decadencia. Esta es una señal de que las condiciones existenciales se encuentran en un estado alarmante, a manera de "enfermedad social" que irrumpe en ciertas clases sociales

de determinadas partes del globo terráqueo, y que se aprestara vertiginosa al resto de la civilización humana. Esto es, la decadencia va generalizándose.

De la voluntad de poder deviene el mal. Ya que progresivamente va aflojándose el poder de las fuertes sobre los débiles. El punto de esta. Nietzsche persigue dos problemas: "La potencia que manifiesta la 'enfermedad de la civilización', de la que se ocupa Freud, pero con otros enfoques. [y] una 'catástrofe' concerniente a la interpretación filosófica de la vida y a naturaleza más íntima" (J. G. Simic, 1991, 24).

La decadencia se caracteriza primero por el desorden de los instintos. Para tratar restablecer un equilibrio, el decadente apela a la razón que erige entonces en dictadura bajo el manto del imperativo moral y de la fe sectaria de la lógica. Esta medicina no puede al decadente ser profundamente 'reactiva'. Después la decadencia prosiga la disgregación de las formas, la pérdida de las capacidades de asimilación y síntesis, el debilitamiento de la voluntad, el desencadenamiento caótico de las pasiones: En lugar de actuar un decadente rama sempiternamente los avencidos dolorosos y, víctima de su irribilidad excesiva, busca la embriaguez del olvido en los excitantes artificiales; es el hombre a quien las motivaciones reaniman la voluntad de reneganza. La noción de justicia se encuentra así pervertida en el resentimiento de los decadentes: "Cuando ellos dicen: yo, soy justo, uno cree entender: 'yo estoy renegado'".

¿Pero ¿Cómo es que los fuertes han tenido éxito en continuar a los fuertes, de tal suerte que la decadencia se ha convertido en la enfermedad de la civilización humana en su totalidad? Muchos muchos fueron empleadas. El más eficaz fue el control de la educación por eso continuó, la decadencia se convirtió propiamente en la escuela de la enfermedad. Esta perfección del de-orientado, disfuncional con la bondad de un "mejoramiento" moral del hombre, trata en efecto de domesticar al hombre de otra forma, de transformar las naturalezas encerradas y opresionadas en bestias del trabajo laboriosas, dóciles y mudas." (Abidein, págs. 24 y 25).

Esta angustia decadente, propia del hombre moderno, se relaciona también con la muerte de Dios anunciada por Zaratustra. En un mundo en donde los "valores superiores se desprecian", lo único que le queda al humano es enfrentarse a sí mismo y mirar su cruda realidad. Y aquí hay que señalar un punto de contacto con el posmodernismo, pues "se reconoce el ideal de la moderna sociedad de consumo", versión técnica y publicitaria del nihilismo pasivo" (pág. 30). Desde la concepción de nihilismo de Nietzsche, el hombre debe de ser enfrentado por sí mismo, para que críticamente supere su resignados mediocridad.

En conclusión, la manera en que Nietzsche se plantea superar la metafísica es haciendo ver al hombre la falsedad de la lógica y la razón, que ilusoriamente son el aspecto de seguridad humana. Basta con echar una mirada a la cantidad de teorías que tratan de explicar el mundo propugnando felicidad. La razón es una utopía que ha desligado al hombre de lo verdaderamente humano: su existencia.

Heidegger

Otro de los filósofos importantes dentro de la corriente existencialista es Heidegger. Su interés principal son los problemas ontológicos. La ontología es uno de los temas filosóficos tradicionales por excelencia, y su enfoque principal es el ser. Para Heidegger el aspecto fundamental del ser es la temporalidad. Esta noción de temporalidad esta, de alguna manera, incluida dentro de la filosofía griega hasta Nietzsche, aunque no se habla directamente de ello.

La ontología:

Desde su punto de vista, "ser, es estar presente constantemente. Heidegger encuentra el inicio de esta comprensión tradicional de ser como presencia constante en el vocabulario de la ontología clásica." (El Ser y el Tiempo, pag. 13)

Heidegger estudia la estructura del ser en cuanto a temporalidad, y llega a la conclusión de que esta, ya sea como porvenir, como pasado o como presente, es la que da lugar a la angustia. Se presenta en cuanto surge la muerte como una posibilidad inherente a la existencia. En donde la muerte, antes de manifestarse como una anticipación del pensamiento, lo hace como una evadidad del ser.

Estas reflexiones ontológicas las desarrolla Heidegger en su libro *El ser y el Tiempo*, el cual es punto de partida para sus futuras reflexiones. En la primera época resulta notable el análisis que él hace sobre la angustia. Cabe hacer notar que Heidegger no se pronuncia en contra de la metafísica, sino al contrario, retoma la tradición filosófica. Sus planteamientos tampoco se acercan a una reflexión psicológica, sociológica o ética; sino que, trata de develar al ser como categoría estrictamente filosófica.

Aproximándose al mundo moderno, Heidegger estudia "las cosas y el mundo que nos rodea". Considera la existencia de una unidad original, que es la unión de las cosas y el mundo. Sin embargo, encuentra que el hombre y las cosas, en la actualidad, están separadas por un abismo. "El hombre de hoy, a pesar de todos los medios de comunicación, es incapaz de aproximarse a las cosas. Puede transportarse a cualquier, lo más lejano en el tiempo menos breve, pero esta superación de distancias no lo aproxima al mundo que lo rodea sino todo lo contrario. Manipula o utiliza, toda las cosas con las cuales tiene que ver, vive rodeado de ellas, pero sus 'objetos' continúan siendo extraños. La 'curiosidad' de la cosa, afirma Heidegger, permanece vivida en el olvido. El ser de la cosa no aparece jamás, es decir nunca tiene 'uso'." (Ibidem, pag. 47)

En la modernidad:

Lejos de discutir de los peligros de la hora presente, sobre la situación moral o espiritual de nuestra época o hasta sobre el 'deterioro' de Occidente, Heidegger se dedica a actualizar los fundamentos metafísicos de la modernidad" (pag. 73).

Heidegger, como todo aquel que especula sobre la modernidad, se pregunta sobre el papel que desempeña la ciencia; pero llega a conclusiones muy particulares. En la antigüedad y la Edad Media la ciencia ya tenía un papel importante dentro de la sociedad. "La ciencia no es un invento moderno, pero entra en una fase nueva de su historia a partir del siglo diecisiete" (pag. 73). Así, la esencia de la ciencia moderna es el "proyecto matemático de la naturaleza", que se inicia en 1623 con las aportaciones de Galileo. De este modo, la naturaleza sufre un gran empuje metafísico al proyectarse todos los fenómenos de manera racional. Es por esto que la cuantificación nos invita a concebir la naturaleza a priori, y por tanto, como lo previamente percibido.

"El fenómeno fundamental de los tiempos modernos no es, sin embargo, la ciencia pura [Heidegger], sino la técnica; de la cual la ciencia misma no es más que una de sus múltiples facetas. La posición fundamental de los tiempos modernos, dice Heidegger, es la técnica. [...] La técnica es una actividad humana consistente en la manufactura y utilización de instrumentos o máquinas que responden a las necesidades del ser humano. Según esta manera trivial de ver las instalaciones técnicas modernistas serían diferentes, en esencia, de las instalaciones de niveles artesanales ni de los utensilios utilizados en los antiguos oficios. Aquellas permitirán simplemente obtener, con rapidez y eficacia crecientes, lo que antes exigía un gran esfuerzo o estado fuera del alcance del hombre. Según Heidegger, esta representación instrumental de la técnica es muy exacta pero, no obstante, es falsa, es decir, no nos revela con su esencia. Tiene además a bien decirnos que la técnica moderna sería algo que el ser humano tendría a su disposición y de lo cual sería dueño. Esta voluntad de ser el amo se torna tan insistente, dice Heidegger, en tanto que la técnica amenaza todavía más de escapar del control del hombre" (págs. 78).

La técnica moderna es planteada como un "descubrimiento o revelación, a su vez, ésta emerge como una provocación que atenta a la naturaleza cuando se le pide que libere energía que pueda ser extraída y acumulada" (págs. 78). Un atón, en el extremo de la pista de despegue puede muy bien, si se quiere, considerarse como un "objeto" pero no es esta calidad de objeto la que constituye su esencia. La misma naturaleza se vuelve, en la época moderna, un vasto fondo disponible, una reserva gigante de energía en donde la técnica e industrias modernas pueden abstraerse. Con la aparición de la energía atómica, estos fondos que, al principio de la era industrial estaban limitados y se localizaban en ciertas regiones del planeta, están hoy extendidos por todo el globo terráqueo. En este abundante fondo formado por la naturaleza y el mundo en general, el ser humano mismo, la más importante de las materias primas se convierte en un fondo del cual es necesario asegurar su disponibilidad." (págs. 79 y 80)

La ciencia moderna, en particular, a través del proyecto matemático de la naturaleza, pone a la naturaleza material en situación de mostrarse como un complejo calculable de fuerzas y, es, desde ese punto de vista, gobernada de parte en parte por la esencia de la técnica” (pp. 75).

Heidegger habla de cómo el hombre queda apesadumado por la misma técnica, la explotación que en la sociedad moderna cuyo sentido esencial se manifiesta como persuasión, el hombre se convierte en un recurso más. Ante tales circunstancias, la esencia del hombre, se ve gravemente amenazada. El ariso de Heidegger, ante la situación claramente es que el hombre ha dejado de encontrar su ser.

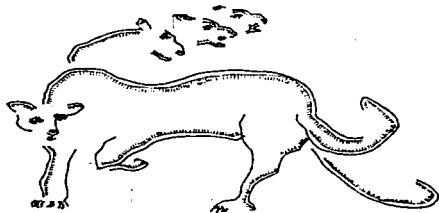
Esta situación es aún más peligrosa que la destrucción del ser humano en la guerra atómica, pues al ser amenazada la esencia se atenta contra la condición misma “como el ruego del ser, dice Heidegger... no puede llevarse jamás con la plenitud del siendo, no guarda más para escapar que organizarse sin cesar al siendo para hacer posible de una forma permanente, la organización entrelada como la forma bajo la cual se asegura la acción sin meta [...]. En realidad, es propia de la esencia del peligro lo que, a los ojos de Heidegger constituye “lo más peligroso del peligro”” (pp. 85).

Ante este drama ontológico, Heidegger se formula la esperanza de un posible retorno que encamine al hombre en la verdad de la verdad, y es al interior del mismo peligro que se presagia aquello que llevará al hombre de vuelta al siendo.

Con frecuencia Heidegger cita y comenta en sus análisis sobre la técnica, el verso del himno *Letamos de Heideggerlin*: "Pero, ¿dónde está el pebano, crece también lo que saldrá. Si la esencia de la técnica, dice Heidegger, la preservación es el pebano supremo si el mismo Heideggerlin, entonces... es de estar justamente a escucha de la técnica que abarca en ella el nacimiento de lo que saldrá" (1994: 80).

El arte es una de las cosas que pueden llevar al hombre a la salvación, pero solo como el elemento acompañante de este labor, pues para entender el arte es necesario sustraerse del dominio de la técnica.

"Las bellas artes pueden también, en el tiempo de oscurantismo extremo del ser, acompañar a los mortales extraviados de la tierra devastada por la técnica, al dominio de la verdad del ser y preparar las condiciones de un enraizamiento nuevo." (1994: 88)



Hietzsche, Heidegger y la posmodernidad

La contribución del existencialismo en relación a la posmodernidad es haber anunciado el "debilitamiento del ser" (Vattimo, pag. 10). Durante los primeros treinta años del siglo XX la filosofía europea abre sus ojos a la crisis del humanismo. En los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX la filosofía europea abre sus ojos a la crisis del humanismo.

Se genera el *auténtico existencialismo*, consistente en un debate entre "seres de la naturaleza" y "seres del espíritu": la tendencia principal es defender los "valores humanos", que han sido rechazados por el "saber positivo" (pag. 85). Por ejemplo, ya desde aquel entonces se habla de el "fin del Arte" (tema ya abordado en los dos primeros capítulos), es decir, se observa que la concepción humanista en Arte y Estética ha quedado atrás, sustituido por nuevas propuestas que solo son comprensibles en el mundo de progreso. Pero, si bien el existencialismo toma en cuenta esta crisis, lo hace todavía con el enfoque heredado de la tradición filosófica.

Retomando a Gianni Vattimo, la contribución de Nietzsche y Heidegger es haber destruido la ontología, y con ello se abre la puerta de entrada principal al posmodernismo. De acuerdo a esto, el planteamiento referente al posmodernismo y continuando los argumentos de páginas atrás, continuaremos con algunos planteamientos que hace Vattimo. Para este autor, "el *post* del posmodernismo indica una despedida de la modernidad que, en la medida en que quiere sustituirse de sus lógicas de desarrollo y sobre todo a las ideas de "superación" crítica la dirección de un nuevo fundamento, torna a buscar precisamente lo que Nietzsche y Heidegger buscaron en su particular relación "crítica" respecto al pensamiento occidental" (pag. 10).

Desde el punto de vista del "historicismo metafísico del siglo XX", el ser evoluciona de acuerdo a un fin ideal que le permite conservar la estabilidad. En

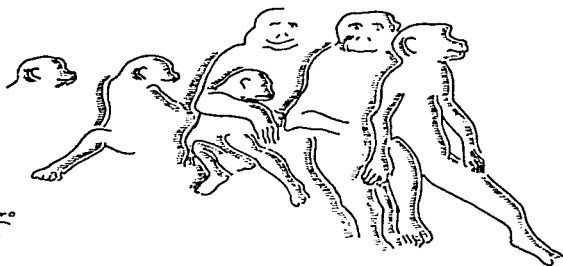
cambio, para Nietzsche y Heidegger, el ser "está", esto es, no existe como evento externo, sino a partir de su propia manifestación. Para entenderlo mejor hemos de contrastar modernidad y posmodernidad en su relación con lo histórico. En la modernidad la ontología está unida a la historia; mientras que en la antigüedad, con la "visión metafísica", el ser debía cumplir un ciclo con la flexión del juicio final, en el pensamiento moderno la herencia del poder-cristianismo es retomado de un modo histórico, pues el ser solo es explicable en tanto situación y progreso. Este hecho exterior al ser que es la historia desaparece en la posmodernidad, para transformarse en un ser en sí que ha de enfrentarse a sí mismo.

Como podemos notar, el fin de la historia solo debemos entenderlo en el sentido ontológico. Por ejemplo, Nietzsche y Heidegger ya habían hecho observaciones sobre el papel desempeñado por la razón y la técnica, así, este declinamiento del ser, como lo llama Vattimo, en las innovaciones constantes y en los medios masivos denota esta crisis del ser en relación a la historia; las constantes innovaciones son en realidad una rutina, esto evidencia una situación estática; por su parte, los medios masivos transfieren el hecho histórico a la cotidianidad, con lo cual la información se vuelve igualmente rutinaria. Es así como en la modernidad se pierde este vínculo entre ser e historia que albergaba la metafísica.

De este modo, Nietzsche y Heidegger son la base filosófica de la posmodernidad, pues anticipan la decadencia de la sociedad moderna. En esta etapa de industrialización avanzada es cuando se hace clara esta pérdida de humanismo, este dominio de la técnica sobre el hombre. Pero cabe aclarar otro punto, la posmodernidad no es exclusiva de los países avanzados, pues aún los países menos desarrollados han sido infectados por la enfermedad del progreso que nunca llega; pero es anhelada, exigida por la misma dinámica del progreso.

Este es uno de los argumentos conclusivos que será ampliado en el siguiente capítulo.

Tanto en los países que están a la cabeza del avance tecnológico, como en aquellos que se han quedado rezagados, persiste una comunicación guiada por la razón; esto es, que se presenta como persuasión a partir de la retórica; esta es otra de las situaciones relacionadas con el posmodernismo. Dicha es la razón la que se antepone al ser. La razón como fiel servidor de la técnica, que no ve en el ser más que un eslabón para cubrir un fin.



Nililismo y posmodernidad

Substrayendo en el hombre todo aquello que le creaba la ilusión de situarse en una posición envidiable dentro del mundo, mortificando el esto que ha eclipsado su crisis, no queda más que un enfrentamiento del ser consigo mismo. El nihilismo lo que plantea es un camino sin salida, el ser lo que le queda es comprender su estado crítico. El nihilismo en el sentido existencial, plantea dejar al ser en descubierto, y éste sin poderse ocultar en Dios, la ausencia u otro caso que lo escude de su mal, temida que reise en el loco en que está y en contra aquello que dilata la crisis. Este encarrilamiento, en el proceso de nihilismo es lo que Nietzsche llama "nihilismo consumado".

Lo que dice Nattino en relación al nihilismo es que: "El nihilista consumado o cabal es aquel que comprendió que el nihilismo es su (única) chance. Lo que ocurre ahora respecto del nihilismo es lo siguiente: que hoy comenzamos a ser, a poder ser, nihilistas cabales. [Nattino]. Pero el nihilismo en ésta opción es también idéntico al nihilismo definido por Heidegger: el proceso en el cual, al final, del ser como tal "no no queda nada". La definición heideggeriana no se refiere solo al olvido del ser por parte del hombre, como si el nihilismo fuera únicamente cuestión de error; de un engaño o autoengaño de la conciencia, contra el cual se puede hacer valer la solidez siempre actual y presente del ser mismo, "olvidado", pero no desaprovechado ni disuelto.

En el planteamiento de Nattino, encontramos otro punto de contacto entre varios autores. Mientras en Nietzsche "el nihilismo está relacionado con la muerte de Dios, y esto significa hacer o un lado los verdaderos valores: aquellos que el considera "valores supremos". Hablamos de un ser desvalorizado, en el

sentido moral. Para Heidegger, el ser se destruye debido a que se ha transformado en valor. Esto es, un valor utilitario.

En lo que ambos autores conciben como idea es en que reelaboran lo mismo, un ser que en vez de redondearse como sujeto se redora como objeto, o como lo dice el mismo Vattimo: "Si seguimos el hilo conductor del nexo nihilismo-redores, diremos que, en la acepción antes llamada *redondoreo*, el nihilismo es la transformación de el valor de uso en valor de cambio" (págs. 275). De acuerdo al autor, el valor de el valor de cambio debe ser sustituido para transformarse en valor de uso, esto es, centrarse nuevamente en el sujeto.

En su concepción de nihilismo, Heidegger, ha utilizado el concepto de fábula para todo aquello que sirve de sustituto para conservar el "mundo redondoreo". El nihilismo consumado (y por lo tanto no pesa ni reactiva), en la terminología de Heidegger conserva, como el término "fábula", algunos de los rasgos que tiene el lenguaje común; el mundo en el que la verdad se convierte en fábula es efectivamente el lugar de una experiencia que ofrece la metafísica. Esta experiencia no es ya auténtica, porque la autenticidad-lo propio, la recuperación - la pérdida ella misma con la muerte de Dios" (págs. 28 y 29).

Respecto a esto, Vattimo aprecia un gran eslabón del posmodernismo. "La resolución del ser en valor de cambio; la transformación en la fábula del mundo redondoreo es también nihilismo por cuanto supone el debilitamiento de la fuerza terminante de la 'verdad'. En el mundo del valor de cambio generalizado todo está dado como narración, como relato (de los medios de comunicación masas especialmente que se interpretan de manera inextricable con otras culturas; los medios de comunicación de masas no son solamente una pervisión ideológica sino también una declinación vertiginosa de la misma tradición)" (pág. 30).

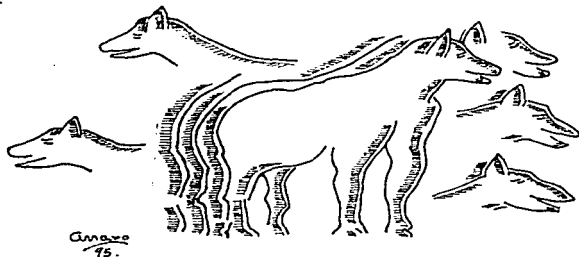
También la salida del nihilismo en Nietzsche y Heidegger son coincidentes.
Para Nietzsche:

"Uno nace o epifonase del sentido de la historia con la condición de aceptar que ésta no tiene sentido de peso ni una importancia metafísica y teológica." (párr. 32)

Para Heidegger:

"El nihilismo acabado, como el *Ull- ξ prind heidenpricino*, nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad." (párr. 32)

En ambos casos, el nihilismo es un llamado que nos exhorta a la "despedida" de la "modernidad tardía" (párr. 31). Ya sea, en el primer caso, retornando al ser; ó, en el segundo caso, dejando que éste se "pierda como fundamento" (*Ibidem*, loc. cit.).



El humanismo en crisis

La crisis del humanismo tiene estrecha relación con la negación de Dios, como fundamento que deja un hueco en la humanidad, y exige llenarse con algo trascendente; sin embargo, este algo no se encuentra más que en forma espiritual: esto es visto así por Heidegger.

"En Heidegger [...] la crisis del humanismo ^{en} la medida en que está relacionada con la culminación de la metafísica y su fin tiene que ver de manera accidental con la técnica moderna. Ahora bien, hoy se habla por lo común de crisis del humanismo precisamente en relación a la técnica moderna" (p. 20-25).

"Esta se manifiesta como la causa de un proceso general de deshumanización que comprende ora el eclipse de las ideas humanistas de la Cultura en favor de la formación del hombre, centrada en la ciencia y en la facultades productivas racionalmente dirigidas, ora, en el plano de la organización social y política, un proceso de acentuada racionalización que deja entrever los riesgos de la sociedad de organización total descrita y criticada por Adorno. Y Heidegger ofrece indicaciones teóricas de peso decisivo, respecto a esta concepción (habitual en gran parte de la Cultura actual) entre crisis del humanismo y triunfo de la civilización técnica" (p. 35).

"Para comprender este problema no debemos ver a la técnica como lo que niega al humanismo, sino como la cúspide de la metafísica que hace un llamado para que el humanismo sea superado (p. 41). Esta es la razón que justifica el hecho de que Heidegger proponga "vivir radicalmente la crisis del humanismo", insistiendo siempre en que es necesario "pensar en la esencia de la técnica", tomando en cuenta que esta "esencia no es algo técnico" (p. 45). El hombre debe de superar la metafísica relacionada con la técnica, ya que la técnica no es la

que construye la realidad; esta es la razón por la que Heidegger propone retornar al sujeto.



La hermenéutica vista por Gianni Vattimo

El aspecto que para Vattimo es importante en lo referente a la "Cultura Posmoderna" es la hermenéutica. La hermenéutica, en términos generales, se refiere a "las técnicas del des-afortamiento de un dato considerado como simbólico" (1994: 27-4); tiene que ver mucho con el análisis de las creaciones culturales, y en particular con el arte.

Crítica a la hermenéutica de Gadamer:

Vattimo retoma a Gadamer por ser el quien tiene un estudio valioso sobre la hermenéutica en tanto verdad y retórica. Los planteamientos de Gadamer corren el peligro de convertirse en una simple apología, es decir, en sola señalar los riesgos de lo existente sin plantear salida alguna.

Heidegger ya había meditado sobre el arte, recuperando el concepto de verdad. El empeño de Gadamer es retomar la estética heideggeriana liberándola de los planteamientos nihilistas.

Para Vattimo, esto sugiere regresar a la historia como fundamento determinante del arte y resaltar la estética de Kant:

"La crítica de Gadamer a la conciencia estética estaba dirigida en mostrar el carácter históricamente relevante de la experiencia estética de tal manera que parecía terminar por redescilla a la experiencia histórica. [...] Aún cuando Gadamer dista mucho de reconocerse en estos resultados neokantianos, las premisas de dichos resultados, a mi

juicio, y están en su libro de 1900, que comenzando con una "crítica de la conciencia estética," elimina todas las significaciones "nihilistas" de la ontología de Heidegger y propone así para la fenomenología por - lo nuevo - el riesgo de que pueda convertirse en una filosofía de la historia de tipo substancialmente lincaísta y, definitivamente, neokantiano." (1909, 101 y 102)

En este sentido, este tipo de fundamentos históricos resulta inamovibles, la historia se presenta como lo dado de una vez y para siempre. Una cuestión que queda descartada en el pensamiento de Heidegger, y esto se devota en la terminología que utiliza.

Tomemos el caso del término *Dasein*, que quiere decir "estar en el mundo". "El ser en el mundo no significa estar en contacto efectivo con todas las cosas que constituyen el mundo, sino que significa estar ya familiarizado con una totalidad de significaciones, en el contexto de las referencias. [...] Todo acto de conocimiento no es más que una articulación, una interpretación de esta familiaridad preliminar con el mundo" (1909, 103 y 104).

Posteriormente cuando Heidegger estudia el *Dasein*, en relación a la temporalidad, concluye que éste sólo se presenta como totalidad para la muerte, como posibilidad de morir, o no estar más ahí. Así bien, ésta posibilidad de llegar a no ser, coincide con el planteamiento nihilista de Nietzsche para quien se entiende como nihilismo el hecho de que al final "del ser como tal no queda más nada" (1909, 100).

De acuerdo a Vattimo, Heidegger es nihilista muy a su pesar, y este es precisamente el sentido que Gadamer no puede comprender de él: "el ser cuyo sentido se trata de recuperar es un ser que tiende a identificarse con la nada, con

Los caracteres efímeros del existir, como algo encerrado en los términos del nacimiento y de la muerte" (pág. 108).

Con esto parece que Vattimo nos quiere decir que la muerte es algo irreversible y el sentido de identidad ideal que puede darle la historia a lo que ya no es, no es un motivo para que las cosas continúen permaneciendo en el tiempo:

El ser único es realmente pensable como presencia; el pensamiento que no lo olvida es solo aquel que lo recuerda, esto es, que lo piensa siempre ya como desaparecido, como ausente. [...] La importancia de la tradición, de la transmisión de mensajes humanos, cuya cristalizaciones constituyen el horizonte dentro del cual el Dasein es lanzado como proyecto históricamente determinado, deriva del hecho de que precisamente el ser como horizonte de apertura en el que aparecen los entes para darse como resto de palabras pasadas, como anuncio transmitido (Aquí juegan las resonancias literales del término Gescheh, que significa destino o evento) (pág. 107).

La comprensión de esto Vattimo la completa al explicar el sentido que tienen los museos en relación al tiempo. El museo sirve para abstraer y desarruinar el peso histórico que fallidamente ha querido darsele a la obra de arte. Ya que en un mismo lugar se junta el arte de distintas épocas y estilos, siendo lo importante la contemplación, más no la experiencia histórica.

La obra de arte da para más de lo que el sentido histórico puede asignarle. Esto como un aspecto positivo para el arte, pues al liberarse la subjetividad, se acumulan, con el paso del tiempo, un sin número de significaciones, que dan rigencia al gusto artístico; y lo renuevan:

"En la experiencia de la construcción del Dasein como totalidad hermenéutica, en la experiencia del pensamiento remotante y el encuentro con la obra de arte como puesta por obra de la verdad hay un elemento de ausencia de fundamento que es inseparable del fundamento; de manera que el arte se define como 'puesta de obra de la verdad' precisamente porque mantiene vivo el conflicto entre mundo y tierra, es decir, porque funda el mundo mientras exhibe su falta de fundamento" (págs. 11-4).

La hermenéutica, en esencia, se basa en el análisis de lenguaje, esto es en la retórica. Por lo que la cuestión de la verdad es un concepto esencial en las discusiones sobre hermenéutica.

Así, para Heidegger, la verdad y la retórica son fundadas, pues la retórica puede servir como persuasión; y de hecho ésta es su ^{función} en la sociedad tecnocrática: "La verdad, es decir, la experiencia de verdad a que se atiene la hermenéutica y que está ejemplificada en la experiencia del arte, es esencialmente retórica. [Mientras que la 'verdad' y 'demostración' coinciden con la ciencia]. Convencer y explicar sinachuir pruebas son evidentemente la finalidad tanto de la comprensión y de la interpretación como del arte del discurso y la persuasión retórica." (págs. 110 y 120)

Pero ni para Heidegger ni para Vattimo la verdad radica en el dictamen de ciencia. Es también en este sentido que debe entenderse heideggerianamente según la cual la ciencia no piensa. Su momento de verdad no es el que ella cree, la verificación; Pero en esta perspectiva ¿Qué ocurre con la verdad como verificación publicamente confortable de conformidad de criterios convenidos y adoptados (en principio) por todos?" (págs. 123). La respuesta a esto la encuentra Vattimo en Kuhn, quien plantea los paradigmas de la ciencia en la teoría de las revoluciones científicas; mostrando que la ciencia está impregnada de retórica, y que la misma historia, en este caso científica, es un planteamiento retórico.

Resta decir que el arte, como lenguaje, puede adentrarse a la realidad; pero sin embargo, en tanto experiencia directa con el mundo comprende un encuentro no alterado de la realidad: en otros términos, solo porque la experiencia de lo realadero es experiencia de pertenecer al lenguaje como lugar de la meditación total de lo existente en la conciencia como arte, por eso también el arte es experiencia de la realidad" (párr. 112).

Concluye Vattimo:

“Precisamente, volver a tomar elementos “apartados del heideggerismo, que son también los aspectos más firmemente existenciales de este pensamiento, y volver a meditar en ellos puede ayudar a llevar a la herramienta a más allá de la pura y simple aceptación de la conciencia común y a superar los riesgos a reducirse a una apología de lo existente.” (párr. 127)

Los artistas cuyo trabajo está situado en la posmodernidad comparten con los existencialistas una visión nihilista que se manifiesta como un reconocimiento de la realidad industrializada. Una realidad que, como plantea Vattimo, debe de ser enfrentada por un arte que no encubre la verdad. Si bien, el arte moderno se había encarrilado en un proceso de renovación, manifestada por las vanguardias artísticas, ahora, el arte posmodernista encuentra que ya no se pueden encontrar estilos nuevos; así bien, otro de los aspectos que consideran los posmodernistas es renovar el mismo concepto de arte; por ella, con el posmodernismo la crisis de la modernidad se manifiesta como crisis de los conceptos de artisticidad y arte.

En lo que respecta a la pintura mexicana, la modernidad llegó con el marxismo. El marxismo presupo en su misma formulación de un tipo ideal de mexicano ficticio, que no existía ni antes ni después de la revolución, ya que el proyecto modernizador en nuestro país provocó a algunos inversionistas extranjeros y solo a algunos mexicanos que pudieran invertirse en un lugar favorable dentro de la economía mexicana. Es cierto, México se instaló en el progreso, pero no llegó en carreta a todos los sectores de la sociedad en los beneficios del progreso. El marxismo, que se presunía popular, también tuvo sus encuentros metafísicos, al formular un ideal de hombre, concretamente con el nacionalismo postrevolucionario, el mexicano trabajador, con altos niveles políticos, con una actitud de superación y de ser a la Cultura, orgulloso de ser mestizo y de tener no, es mesoamericano, no sea campesino, creativo, profesor de escuela rural, obrero, u otros; estos aspectos niveles de la Cultura moderna mexicana resultan ahora visibles pero los que vivimos el México de los noventa, porque finalmente en tan solo algunas décadas la dirección de nuestra historia no pudo haber cambiado de tipo, dando un giro de 180 grados. Llegó tuvo que haber caído mal desde el principio, algo dentro del discurso hace ver al México postrevolucionario como un soberano, ahí donde era un resaca. Pero el nacionalismo marxista se gastó y sobrevino a la crisis una nueva propuesta para curar nuestra realidad subdesarrollada: la generación de la rigtura, que tuvo consigo un arte de galería, que no era tan nuevo pues lo que pretendía era abrirse las puertas al mercado del primer mundo. Así bien, como realidad, es decir, a manera de nihilismo consumado, la ruta de trabajo que propongo es una pintura que se centre en la crisis existente en el México contemporáneo, en donde la primera condición es sacar a flote la experiencia vivida dentro de nuestra realidad industrial-subdesarrollada. Y lo primero que podemos abordar es el reconocimiento de nuestras raíces en la postmodernidad. Tema que se desarrolla en el siguiente capítulo.

IV. PROCUESTA EXISTENCIAL EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO

En la primera parte analizamos la historia del arte, tomando como base los planteamientos filosóficos referentes a la muerte del arte. Posteriormente, analizamos algunos temas filosóficos que nos permitieron adentrarnos a lo moderno, y tomamos como punto de partida el Pop Art. Aunque los temas de la muerte del arte son muchos: Nuevas formas de participación entre el público y el artista, introducción del cotidiano cotidiano en el arte, fusión de diferentes disciplinas artísticas, experimentación con contenidos sociales y psicológicos, introducción de técnicas y contenidos de la comunicación masiva, manejo del concepto puro, y otros ideas que han cambiado tajantemente el concepto del arte. En este sentido, yo me he detenido en el Pop Art en tanto me interesa retomar contenidos que aluden a la vida interna, pero, considerando que a pesar de encontrarnos influenciados por la Cultura anglosajona nuestra cosmovisión, por sus antecedentes culturales es distinta, aunque vivimos una emergencia industrializada muy semejante. Todo esto nos lleva a suponer que el humano está reflexionando el vacío existencial causado por este mundo racional e industrializado, la misma condición humana a quedado abarcada. El individuo ha sido aniquilado por lo material; por lo que cambia a manera de moda pero no trasciende, pues en esencia nos hemos estancado en la misma beatitud en la sociedad del consumo, cachuelos de estatus a partir de los objetos, etcétera. Ha surgido un arte que muchas veces se relaciona con lo más superficial de nuestra existencia para decirnos que somos superficiales. Tal ha sido el caso del Pop Art.

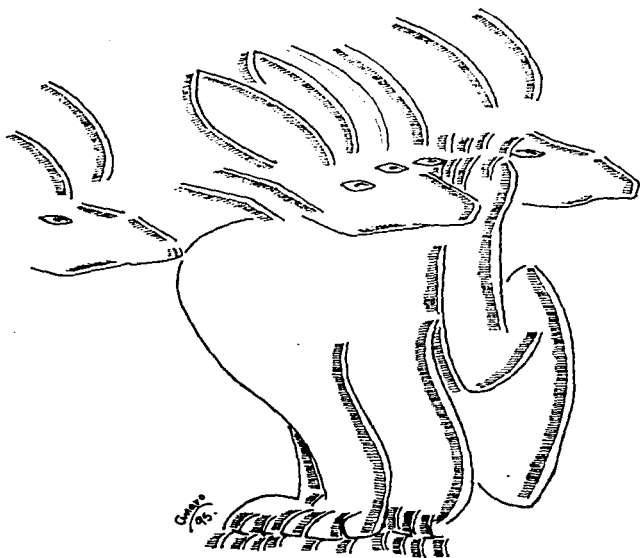
Otra consideración es el hecho de que el arte ha ido adoptando un lenguaje esquisofrónico, y para explicar esto cito a E. Jannerson:

Me preguntaba a anticipar los posibles mal entendidos sobre el uso que hago de la palabra, pretendo ser descriptivo y no diagnóstico, pues estoy muy lejos de creer que los artistas posmodernistas más importantes [...] sean en ningún caso esquizofrénicos. Tampoco se trata de hacer un diagnóstico de la Cultura y personalidad de nuestra sociedad y su arte; se diría que pueden darse casos —uno lo más débil— sobre nuestro sistema social de los “dispositivos para el uso de la psicología pop.” (págs. 175 y 176)

Lo conceptual de esquizofrenia lo retoma Jameson de Lacan, quien considera, esencialmente, como un “desorden del lenguaje”. Elucidando esto, La estructura del lenguaje se entiende a partir de tres componentes. El signo, que es la palabra o texto convencional; un significante, que es el objeto material en que se manifiesta el texto (ya sea sonido, palabra, escritura, ...); y un referente, que es lo real, a lo que el signo se refiere (Ibidem, pág. 176). Así, la esquizofrenia en este sentido, es la pérdida de la relación entre significantes; en donde el lenguaje pierde su carácter temporal, y toda experiencia de pasado o futuro desaparece para quedar ligada al presente. Traduciendo esto al arte, lo esquizofrénico es aquello que no tiene identidad ni proyección; únicamente se sitúa en el momento.

Esto es aplicable al Pop Art, pues es retomar imágenes de otros contextos y épocas para aplicarlas al contexto particular. Dentro del ámbito semántico que plantea el Pop Art, lo pasado sólo se presenta como un pasado vivido con nostalgia, y no como memoria histórica. Esto también se aplica al arte efímero, performance, happenin, que no se efectúan más que para permanecer en la memoria individual y en obscuras testimonios; esta esquizofrenia ya lo pretendo asumir en mi obra curando mi torpezadas que plantea las cuestiones de nuestras raíces y

nuestra realidad industrializada, y que no debe recurrir a la retórica del discurso modernizadora, sino que tome directamente la realidad vivida y abiente en arte dramático. Para ello hay que partir de algunos conceptos básicos.



Un encuentro con el México contemporáneo

El hombre del México contemporáneo tiene un matriz dramática, que se agita si consideramos que para postmodernidad ha llegado cuando aún prevalece la realidad mesoamericana. En lo cultural esto conlleva a la consideración de una crisis de identidad en la que entran en juego la prehispanica y la sobreposición de culturas occidentales. Si consideramos esto, dejarnos un hueco que entubiaría la comprensión del fenómeno cultural del México contemporáneo.

§. Resulta serido que el camino cultural de nuestra Cultura de origen se debe a nuestra procedencia milenaria. Si hacemos una revisión de las culturas que han surgido en el mundo, conoceremos como algunas han alcanzado un buen nivel de desarrollo, mientras otras no han dejado gran huella de su paso por el mundo. En el caso de México, los pueblos mesoamericanos son el gran antecedente al México moderno. La Cultura mexicana proviene de raíces profundas, su arraigo ha sido excepcional a diferencia de otros pueblos.

Se calcula que el hombre comenzó a poblar el territorio que hoy es México desde hace 50 mil años. La invención de la agricultura, que es la base del desarrollo de la civilización, se dio entre el año 7 500 y 5 000 antes de nuestra era. Pero el hombre de nuestras tierras terminó de volverse sedentario entre el año 2000 y 1 500 a.e. El auge de la Cultura Olmeca se dio entre el año 800 y 200 antes de nuestra era. Inmediatamente después surge la Cultura teotihuacana, extendiéndose durante los siguientes cinco siglos. Teotihuacan en sus años de esplendor fue la ciudad más poblada del mundo, se desarrolló una intensa actividad de agricultura y se implementó un eje político, que dominó a los pueblos de la periferia. Se desarrolló una técnica compleja de arado, una organización social relativamente desarrollada, y el intercambio comercial; entre otras cosas. Esta Cultura guarda una gran permanencia en nuestras tradiciones. El centro de México se convierte desde entonces en una influencia directa para

los demás pueblos mesoamericanos; e incluso para los que habitaron las lejanas regiones del norte, en aridobamérica.

Entre los pueblos mesoamericanos se entrelazó una historia común, que explica su permanencia hasta nuestros días. Suave un poder central, pero eso no impide que se den posibilidades de influencia múltiple; pues creció, obviamente, cultural. No solo el centro de México creció culturalmente, hacia finales del siglo X influyó notablemente la Cultura Teotihuacana, se produjeron grandes cambios en lugares como Tula, Teotihuacán, Ubalá y el área Mesoamérica Occidental, Huasteca y Yucatán. Al respecto, G. J. Boufford opina lo siguiente:

"La civilización mesoamericana no es producto de la intrusión de elementos culturales nuevos a la región, sino del desarrollo de experiencias locales propias" (Graf. 30).

Una Cultura firme, con una base procedente de miles de años, no ha podido ser destruida en tan solo cinco siglos. Como síntoma de permanencia, los pueblos indígenas integraron tan solo algunos aspectos de la Cultura española y dieron subsistencia a lo propio, llevando hasta nuestros días la tradición. El cristianismo mexicano ha sido cósmico y mágico, la pintura religiosa de los primeros años de conquista fue realizada por indígenas a partir de planchas de cerámica a la manera prehispánica.

En el aspecto social no ha sido el más favorable para el indígena. En la sociedad colonial se dio la distinción de castas, impuesta en la Nueva España para que operara un sistema de subordinación entre el negro y el indio respecto al español. Con el mestizaje surgieron castas intermedias, en donde el español de origen siempre estuvo en la cúspide. Surgió, así también, un desprecio por el

indígena, que pervivece hasta nuestros días a manera de marginación, explotación y pobreza.

El indio, a pesar del acontecimiento de la independencia, hace casi dos siglos, siguió siendo considerado como un ser inferior. El dominio físico de manos del español al mestizo y la condición del indígena no mejoró aun siendo el grueso de la población poseedora de ricas fincas, como de otras mesoamericanas; la condición del campesino, los pobladores rurales y artesanos arruinados a la tierra, siguió en estado deplorable; y ya en nuestros días ellos han quedado fuera del plan económico.

Después de la Revolución Mexicana, el orgullo nacional se fundió en la mexicanidad; pero nuevamente la raza de bronce, es decir, el mestizo, triunfó sobre el indio. El sustento de la situación de marginación del indígena se continuó, en parte, por la actitud de desprecio de muchos mexicanos hacia estos grupos.

En el México actual, se ha generalizado el prejuicio respecto al indígena, a pesar de ser éste el portador más directo de nuestras tradiciones; al indio se le considera menos inteligente, inculto, sucio; aunque, por el contrario, resulta sorprendente la capacidad de subsistencia de estos grupos a pesar de cinco siglos de castigo.

Para E. Bonfil, el problema de nuestra cultura y nuestra sociedad radica en que existe un México imaginario, que ha copiado los patrones sociales de occidente, primero de Europa y después de E. U. U. E., sin medir las consecuencias que ha traído esto al interior. El mexicano es maquilador del extranjero, consumidor de productos importados, y el supuesto progreso que se pretendía después de la Revolución Mexicana ha resultado un fracaso rotundo en los últimos años. La numerosa cantidad de mexicanos que viven en situación de pobreza extrema. Mientras que la clase media, a partir del movimiento estudiantil del 68, sufrió un gran desencanto al enfrentarse a un gobierno que no

ofrece posibilidades de progreso; siendo que ados atrás, la misma clase dirigente había puesto los ojos en las clases sociales intermedias, para que adoptaran un modelo europeizado. El gran fracaso del México imaginario ha sido la imposición de un modelo económico que no coincide con las características de gran parte de la población. La propuesta de J. Bonfil, es la creación de un modelo económico que integre al México profundo, el de las raíces indígenas. Esta estrategia consiste en salir adelante desde abajo, desde la población excluida, una nueva organización económica que atome la cohesión, pero sin contrariar las raíces profundas; que permita un verdadero progreso.

Los problemas del México contemporáneo no se resolverán de la noche a la mañana, y la verdad es que vivimos una sociedad tecnológica del tercer mundo, llena de frustraciones y desencantos; en cierto modo improvisada, pues se ha copiado un patrón de desarrollo que solo es beneficioso para el primer mundo.



La angustia del mexicano

*El posmodernismo no ha surgido en el arte como un movimiento coherente e intencional, simplemente involucra la situación actual por lo que atraviesa el mundo industrializado: espíritu pero no purista en todas sus consecuencias, es, en otras palabras, surrealista. Sorpresivo para el mismo arte, pues mientras la vanguardia era ya un camino conocido, de repente la obra y el artista sufren un **reacomodo**. El arte que durante tanto tiempo fue la evidencia de la perfección humana, el genio y lo sublime, ahora se acerca más a la miseria de la vida misma. Ahora, bien, desde el México contemporáneo, ¿que implicaciones tiene la posmodernidad de acuerdo a nuestra condición subdesarrollada?*

La respuesta a esto lo tiene en parte el mismo Foucault. Para dicho autor, la gran disyuntiva del México contemporáneo radica en la contraposición entre el México profundo y el México imaginario. El primero es un México que se sabe indio, el segundo es un México que se cree occidental. En el sentido social, éste México occidentalizado, imaginario, resguarda una situación económica de dependencia, y una crisis de planes nacionales que apenas a formar una economía sólida, que permita el nivel de vida esperado por el mexicano desde hace décadas. Por otra parte, nuestra posmodernidad se encuentra marcada culturalmente por el sello de una crisis de identidad colectiva.

Das huellas occidentales existen en la memoria colectiva, primero la española y posteriormente la norteamericana. Las raíces propias del México profundo se resquebrajaron con la llegada del español. Una vez efectuada la colonización, durante el siglo XVI, el mexicano vivió una experiencia de desnaturalización, que según explica Santiago Ramírez en su estudio psicológico del mexicano, su actitud se dio de acuerdo a dos opciones de conducta: resistirse como indígena o

identificarse con el agresor. Una vez que el mexicano vio destruidos sus dioses, y se encontró amenazado con la desaparición de sus costumbres.

En el fondo, el mexicano se pensó débil, entendió lo extranjero como poderío, por ello, fundó su seguridad en la dependencia: después de la guerra de independencia, el mestizo miró al español a desdoro su sentimiento de otredad con quienes estaban catalogados a sus raíces; pero, también miró al francés, surgió una aristocracia mestiza de élite y omnisciente, recibida en muchos casos. Pero porque no aceptaba, también existieron hombres y mujeres ocultos y creativos, que supieron adoptar los conocimientos occidentales a la cultura mexicana.

Con la cercanía geográfica de Norteamérica, México fue mezclando su política a un país sin raíces, pero que creó en poder, entre otros sucesos, la mutación del territorio del norte mexicano vivió el sentimiento de debilidad. Y ya en el México posrevolucionario se adoptan modelos superficiales, pero que en apariencia son vías de progreso que permitirán mezclar a nuestro país con las naciones avanzadas. En nuestros días, México vive la paradoja de no poder renunciar al progreso, a la vez, que no puede abandonar las raíces mesoamericanas pues sería vivir tan solo una identidad fantasma. Tampoco podemos tomar como única salida al México profundo, porque sería relegarnos de la orquesta socioeconómica mundial. Somos una cultura mixta "híbrida" por ello actuamos como un pueblo angustiado, silencioso y solitario. La plataforma sobre la que asientan nuestros países tiene nexos con el pasado y con el futuro irrealizable, pero entre uno y otro extremo palpamos un presente ~~triste~~.

Verdaderamente existe un México posmoderno, como un pueblo sincronizado al progreso mundial, aunque no beneficiado por éste. El nuestro es un país de

gran población, educado para el consumo y destinado a recibir una intensa cantidad de mercancías, en el mejor de los casos, o a manipular productos para el patrón extranjero. Entre lo más reciente del México imaginario. Nos tropezamos con un discurso de Estado con argumentos que supuestamente son soluciones para salir del atolladero. Nos encontramos en la etapa del desencanto respecto al México moderno, hemos despertado en medio de un espectáculo político evidentemente corrompido, y un mundo indígena olvidado.

En nuestras vidas también mejora lo visual, pero a diferencia de las sociedades anglosajonas, esto se nos presenta como transculturalización y desculturización. Los medios de comunicación oficiales nos dibujan a un México próspero, y con raíces bien definidas; el traje típico, las tradiciones culinarias y la misma historia, son utilizados para construir una retórica que hace pensar en un país amigable y enigmático; cuando al interior la realidad social es patética. Los noticieros son, gran número de veces, un retardo en negativo de la realidad.

La modernidad en el arte siempre busca modelos definidos. "La visualizada posmodernidad, en cambio, es la escenificación de una doble pérdida: El liberto y el autor. La desaparición del liberto quiere decir que ya no existen los grandes relatos que ordenaban y jerarquizaban los periodos de patrimonio, la vejección de obras cultas y populares en las que las sociedades y las clases se reconocían y conseguían en virtudes. Por eso, en la pintura reciente un mismo cuadro puede ser a la vez hiperrealista, impresionista y pop; un retablo y una máscara continúan icónicos tradicionales con los que venos en la televisión. El posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclore se cruzan entre sí y con nuevas tecnologías culturales" (Ibidem, Loc. Cit.). Así, el arte posmodernista mexicano, lleva

consigo esta incertidumbre entre lo tradicional y lo moderno que ya mencionaba al analizar nuestra sociedad y cultura.

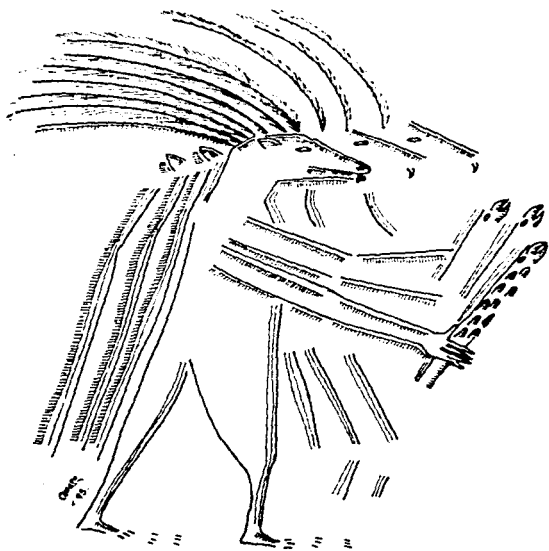
La historia de arte moderno, planteado en los primeros capítulos, se presenta como un proceso coherente de propuestas sucesivas, de descubrimientos que permitieron al artista caracterizarse por un toque subjetivo particular, que es, a su vez, muestra de progreso. Pero, en estos tiempos, el mercado del arte ha borrado visiblemente esta actitud: "Todo el artista que al colocar sus cuadros pone un orden de lectura, como el artesano que componía sus piezas sirviendo una matriz mística, descubren que el mercado los dispersa y desmonta al venderlos en países distintos, a consumidores heterogéneos" (pág. 304S).

Entre la falta de certeza del artista posmoderno, una de sus opciones es transformarse en enemigo de los medios de comunicación y de los estructuras sociales inciertas, aunque en el fondo no busque crear y/o afilarse a una utopía que presume resolver los problemas de fondo. Su oposición solo es una forma de evidenciar lo negativo de la situación y saberse íntegro.

Dice Canclini:

"Encuentro en muchos artistas latinoamericanos, críticos de la modernidad, que rehúsan por motivos estéticos, socioculturales y políticos, este manierismo de la inauguración inabordable. Aunque no vinculan ya su trabajo a la lucha por un nuevo orden total inaplicable, quieren expresar en las obras fragmentos del patrimonio de su grupo. Pienso en Toledo melancólico el bestiario crítico mazateco, con un estilo que junta su saber indígena y su participación en el arte contemporáneo" (pág. 309).

«Más adelante, opinó Canchani respecto a este corte de artistas lo siguiente: «Convergen con el técnica del posmodernismo, al pensar que la tarea del arte consiste, en medio de estas faibles vertices, en interrogarse sobre las condiciones en que construimos la vida» (p. 44, 312).



Espectáculos en torno a un nihilismo mágico

La enfermedad del progreso ha estado en los países latinoamericanos, manifestándose como manipulación del humanismo, y en ese caso particular, contraponiéndose a la tradición estorbosa para el hombre occidentalizado. El de occidente es un pensamiento racional, que hace superar los límites de la naturaleza de una manera ruda, con técnicas y leyes que someten el curso de la vida, es decir, de un saber por saber que cada vez se ha ido alejando más de las necesidades y verdades humanas. En la técnica a lo tecnológico, esto se aplica a la economía. La lógica del progreso ha absorbido la intuición y creatividad humana hacia fines que le son ajenos al mismo ser humano. Y hemos hablado del caso con reto de México, pero, este plantea dudas son los directores del pensamiento mesoamericano que sobreviva hasta nuestros días. Esto nos ayudará a comprender los problemas por lo que ha pasado la tradición mesoamericana para fusionarse con el pensamiento occidental contemporáneo.

La cosmovisión mesoamericana difiere diametralmente de la occidental. Ello explica el hecho de que no se halla dado una fusión verdadera desde la colonia hasta nuestros días. Por un lado la cultura mesoamericana se funda en lo cósmico, usa los terrenos de lo sagrado a partir del culto a un concepto elevado de la naturaleza. Pero, no es esta una apreciación de lo sagrado una práctica religiosa; por ejemplo, el Chamán es un miembro de la comunidad que vive aislado, es decir, su misticismo tiene origen en una relación directa con su ser; exploración interna que le permite conscientemente modificar sentimientos, emociones, apreciaciones de la vida, para tener contacto con entes protectores. Una vez que Chamán se ha convertido en hombre de conocimiento, esto es cuando tiene una noción más completa del cosmos así como de sus aliados que lo protegen y ayudan, es que le es posible ayudar a otras personas de su comunidad. Así bien, este mundo cósmico considera la unidad entre diferentes entes; hombres, animales y demás seres vivos; armonizaban con ruidos, agua,

tierra, etc. También se consideraba una parte superior, habitada por dioses celestes, y una parte inferior que era el mundo de los muertos. Para los mesoamericanos, a diferencia del occidente, el bien y el mal no existen, pues es el que se conduce creando este bien o este mal. Por ejemplo, en la concepción del cosmos de los mexicas existe una parte inferior y una parte superior en el mundo, que no son distintos. Lo que se consideraba es la influencia del tiempo en el cumplimiento del ciclo cosmo, que favorecía o desfavorecía a los microcosmos del cosmos, creando momentos vitales o prosperos en la vida humana, la naturaleza, etc.

A pesar del aparente atraso de estos pueblos no deja de sorprendernos los grandes conocimientos que poseían estos hombres: artes, astronomía, herbolario, agricultura, odontología, son solo ejemplos que los grandes conocimientos que enseñaban en mesoamérica (H. López, Dios, ICSS n. 175). Incluso, la sabiduría mesoamericana se extendió a la medicina en oráculos, entre los que se incluyen el Calendario Azteca. El cual señala fechas que coinciden con eventos históricos relevantes, y aún, hechos que no han sucedido todavía.

Esta cosmología, opuesta a la occidental, considerada como mágica, nos explica en parte esa resistencia al mundo occidental. Una civilización de este tipo, por los conocimientos que genera, según estudios antropológicos, escapa de la clasificación del "pueblo primitivo". Inversamente, la sociedad occidental actual se encuentra en un atraso substancial en lo tocante a los valores que tienen que ver con la apreciación de la vida y naturaleza. En estos tiempos de crisis, en que el mundo entero se encuentra sujeto al absurdo, el valor de la filosofía de mesoamérica se reafirmó y sirve como muestra para determinar que la sociedad tecnocrática y consumista ha matado lo humano a la vida del hombre y, con esto ha matado al mismo hombre; no en el aspecto físico, sino en el sentir, convivir, imaginar, etc.

Así, en el México actual, de los desencantos políticos y económicos, se presenta la necesidad de escapar sobre el mundo mesoamericano, como un impulso inmediato de salvación ante la amenaza de la pérdida total de nuestra identidad. Este actuar espontáneo provocado por la tecnocratización y los intereses económicos del primer mundo hacia los países de raíz mesoamericana, yo lo llamo nihilismo mágico. La evidencia de la existencia de ese nihilismo mágico, en el sentido sociológico, es la creciente cantidad de personas que en últimos lustros se han visto involucradas en participes, en eventos y películas que resalten nuestro origen en el pasado. Otra justificación, es el hecho que, en últimos años, nuestros pueblos indígenas han manifestado una abierta necesidad de pertenencia que tiene a en otros sectores sociales.

De esta modo el nihilismo mágico surge como una forma de actuar el presente; de intensificarlo, a causa de la abierta pérdida del origen. Dijo que la nostalgia es parte de esta situación existencial; no todo acercamiento a lo mesoamericano es una evocación al pasado, ni un intento de recuperarlo. Dicho que la raíz ancestral es verdadera, en la conciencia del mexicano la amenaza de la evagación tecnológica-norteamericana significa en el individuo cultural y/o afectivamente cercano al indígena, una directa pérdida de su ser.

CONCLUSIONES Y PROPUESTA
DE
TRABAJO

El precursor de la idea de progreso en el arte es Hegel. En tanto -- existe una historia social que se transforma dialecticamente, de --- igual manera existe un arte que muere y renace, porque la cultura no desecha totalmente las expresiones que la han sustentado, pero tampoco las conserva invariables, sino que las reconstruye. Así bien, la tra dición piótorica que se iniciara en la antigua Grecia, con las mani- festaciones artísticas, pictóricas y no pictóricas, sobre dioses y - personajes mitológicos, y que se continúa durante la Edad Media, con un arte profundamente religioso, presenta notables cambios a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. La escisión entre el arte y la religión , hace reflexionar a Hegel sobre la muerte del arte, y aunque tanto el arte como la religión siguen existiendo hasta nue tros días, estos han sufrido grandes transformaciones. Croce, malin- terpretó y distorcionó las reflexiones hegelianas pensando que real- mente . habían culminado las manifestaciones artísticas; sin embar- go, De Meis supo digerir la esencia de la filosofía de Hegel al plan tearse el problema, durante 1968-69, casi cuarenta años antes que -- Croce. Hegel, presintió los cambios de la modernidad, una vez que la sociedad perdía sus valores religiosos y aparecían cada vez más pel- daños para ascender a una cultura conducida por la lógica y la ra--- zón.

Es importante destacar que la Revolución Francesa (1789) permitió el acceso al progreso, pero, la pintura de estilos ---- que surgieron durante los siglos que anteceden, ya denotan esta necesidad de romper con los límites a la imaginación que impuso durante tanto tiempo la religión.

* * *

La ruptura con la tradición pictórica es un proceso paulatino que se inicia después del renacimiento, sin muestras muy visibles, hasta el arribo de los impresionistas; posteriormente lo que se presenta es un avance acelerado, que cesará en la posmodernidad.

Los pintores primero se deshicieron de la anécdota. Las obras perdieron el elemento narrativo cuando los artistas se liberan del tema religioso y mitológico y, van desarrollando el gusto por géneros como el retrato y el bodegón; desde el manierismo, el interés por los efectos de la forma y el color, ya dan muestras de esa necesidad por plasmar elementos subjetivos en la obra; aunque la anécdota continúa con el género de pintura histórica que se practica durante los siglos VIII y XIX, pintores como Goya pueden practicar conjuntamente un tipo de pintura más psicológica y subjetiva. La ruptura con el tema se nota claramente durante el siglo XIX, con pintores como Turner y en general con el grupo de los impresionistas. Ejemplos de la desavenencia respecto a la forma es Cézanne, y ya en el siglo XX, Picasso, Braque y el resto de los cubistas; así mismo, Kandinsky, Mondrian, Málevich y los creadores ubicados como abstraccionistas. Es el mismo Málevich, quien se deshace del color cuando, en 1918, pinta

el cuadro blanco sobre fondo blanco: después de ésto no puede ser más notoria la crisis de la pintura.

Sin embargo, pasarían algunas décadas más para que el expresio nismo abstracto, propuesta pictórica de iniciativa norteamericana, - concluyera esta rupura con la pintura tradicional.

Por su parte, la máxima subjetividad artística la logran los surrealistas al proponer un arte espontáneo, que siga los dictados del inconsciente a partir del automatismo: La muerte del arte intuida por Hegel hacia mucho tiempo, era vivida como una gran crisis creativa durante los años 50s.

. . .

El Pop Art es una propuesta netamente anglosajona, surge, por un lado, en Gran Bretaña y, por el otro, en los Estados Unidos; en ambos casos con características bien determinadas. Aunque estos artistas retoman el dadatismo, no plantean una replica de éste, pues el contenido del Pop Art revela la superficialidad de la vida del individuo de la sociedad avanzada. Así, surgen como verdaderos artistas de la posmodernidad, que coinciden con los existencialistas en la adopción de una actitud nihilista, es decir, en quitar convicciones (como la religión, la ciencia o cualquier elemento de fe). El mismo arte pasa por una situación de permanente desencanto, de crisis, que entre otras cosas pone en tela de juicio los conceptos de artisticidad y arte. Por ejemplo, el retomar la cultura de masas y los símbolos que utiliza la propaganda desacraliza al arte culto, y combierte al artista en un trans

formador de significados que hace al espectador ver su propia cosi
ficación.

Consideraciones finales

La posmodernidad ha sido implantada en nuestro país a partir de la dinámica socioeconómica mundial. La nueva es una cultura que aún resguarda rasgos de la cosmovisión antigua mesoamericana. En este sentido, la muerte del arte mexicano tiene sus viejos comienzos en la negación cultural impuesta por España siglos antes, manifestandose durante muchos años propuestas de sobrevivencia en artistas como Saturnino Herrán, Posada, el Muralismo Mexicano y Toledo. En la actualidad es concebible un arte que sea visionario de la realidad mexicana: que no retome utopías futuristas o sature las galerías de un falso y superficial esteticismo indigenista.



La pintura de la posmodernidad ha de considerar las con tradiciones por las que pasa el tercer mundo, y la entrada forzosa al mundo de la tecnología: Con todas las deficiencias que pueden explicarse con el fenómeno de globalización económica mundial, que hace alusión a una economía única, en la que muchos de los países que no han podido modernizarse tampoco pueden ser ignorados: - en donde, supuestamente, los países tercermundistas encuentran la última oportunidad para salir del atolladero, que les impide entrar de lleno a la modernidad.

Sin embargo, este programa de unidad económica es una nueva forma de dominación: en donde, los países del primer mundo imponen las reglas del juego de acuerdo a sus necesidades tecnológicas. Con esto lo que impera es la lógica de occidente, bajo la negación de los intereses de otras regiones. En el caso de las naciones com- puestas de etnias tradicionales, estas subsisten de - acuerdo a su proyecto de persistencia que se contrapone a la lógica de occidente. Esto representa un obstaculo a los países avanzados, en su idea de dominación del -- tercer mundo. Con su percepción particular, los gobier- nos del tercer mundo ven a estas etnias como un obstacu- lo para concluir la modernización: aunque en el fondo - la globalización es la nueva soga que aprieta el cuello a los países subdesarrollados. C. Bonfil Batalla resume la ironía de los países en vías de desarrollo de la si-

guiente manera:

"Cualquier país es pronto bendecido por las inversiones externas, o maldecido, meses después, con el peso de una deuda impagable. -- Las decisiones que condenan o salvan su futuro inmediato quedan por supuesto, fuera de su control, ajenas; los caminos del capital son, como los de otros siglos, insondables.

...Se puede hallar tecnología de punta que se desarrolla en lugares remotos, porque ahí encontré el capital las condiciones óptimas para su avance y el de las maquiladoras" (Ojarasca, # 7, abril de 1992, pag. 12).

Con sus palabras Bonfil Batalla pinta de manera realista la situación del subdesarrollo, no como una fase de transición al primer mundo; sino como una condición ineludible en la que prevalece una forma de dominio a partir de la globalización económica impuesta por los países desarrollados a partir de la ideología neoliberal. Haciendo una reflexión sobre este punto podemos sacar a colación lo siguiente; la posmodernidad no tiene una definición precisa, pero se viven sus consecuencias a cada segundo que transcurre, como un apartamiento

to de la existencia humana, a raíz de que se substituye lo humano por lo tecnológico. Aún habiendo países con un bajo nivel tecnológico, la globalización ha desviado sus perspectivas originales por un fin común, que hace de todos los países una sóla historia: la de la tecnología. De esta manera, la posmodernidad es también un acontecimiento en aquellos países considerados como premodernos, en tanto su energía y empeño está dirigida a esta nueva tentación. En este sentido Bonfil Batalla hace el siguiente comentario: "Muchos gobiernos de los atribulados países del tercer mundo (Todavía, porque bien pueden llegar a ser del cuarto mundo: el - no mundo) han decidido jugar las cartas de la modernización. En esta ocasión, piensan - supongo -: esta vez si no nos deja el tren de la historia, y estamos en un sí quiero, no puedo, si puedo, frente al procesar de - reconversión industrial, apertura de las economías nacionales antes protegidas, 'dearegularización' de precios... " (Ibidem, pag. 13).

En el caso del México contemporáneo, esta ideología neoliberal excluye las opciones de desarrollo que pueden surgir de los sectores más golpeados por la crisis económica. Excluye, en otras palabras, a la mayoría de la población, y borra la participación histórica de la puesta en marcha de soluciones viables, realistas, a la mayoría de la población.

En el caso de nuestra pintura, concluyo, no hay más que la alternativa presente: el vivirnos nostálgicos - por nuestro origen no occidental, el sabernos envueltos en el juego del consumismo, pobres económicamente hablando y el entendernos ricos en el aspecto cultural. Este presente vivido mediante el arte, mínimamente replantea nuestro complejo de "olvidados", reorienta nuestras posibilidades de ser, de seguir siendo: A pesar de las rutas que son, ahora, para nosotros, imprecisas. River, Oldenburg y Segal, son parte del punto de partida formal para adentrarme al tema de la posmodernidad en pintura, pero el contenido se encuentra en nuestra vida cotidiana como mexicanos. La esencia - de mi propuesta está en asumir eso que he llamado nihilismo mágico: cuyo objetivo es perderse y asumir pérdidas de nuestra cultura y forma de vida presentes. Esto no elude el interés por el problema planetario, - la amenaza nuclear, el SIDA. Enfrentar esa identidad - de mexicanos, o esa falta de identidad, puede ayudar a proyectar el futuro.

El posmodernismo mexicano, más que imitación desordenada de los países avanzados, debe ser una aceptación radicalmente cruda de nuestra realidad: La influencia tecnológica es, ya sea, la renuncia a nosotros mismos, o la autoaceptación creativa que nos permitirá florecer al interior de nuestro propio espíritu.

157210671111

Arias, J.

EL MUNDO NUMEROSO DE
LOS MAYAS (Estructuras y
cambios contemporáneos). Colección
SUD. Setentas # 188. SUD.
México, 1975.

Bobbio, H.

EL EXISTENCIALISMO.
colección humanos # 20. Ed.
fondo de Cultura
Económica. México, 1983.

Bouffil, B. Guillermo.

MÉXICO PROFUNDO
(Una Civilización maya).
Colección los noventas # 1. Ed.
Grijalbo. México, 1990.

Bouffil, B. Guillermo.

POR LA DIVERSIDAD DEL
FUTURO. Revista *lojanesca*
7. Abril de 1992. Págs. 12
a 18.

Boutot, A.

HEIDEGGER. Colección *Qué sé?*
2. Publicaciones *Entre O.*
S.A. México, 1991.

- Dandis, D.A.
**LA SUITANA DE LA
 IMAGE** (Introducción al
 alfabeto visual). Ed. Gustavo Gili,
 S.A. Barcelona, 1970.
- De Beauvoir Simone.
LA HUMANIDAD. Ed. Hermes,
 México, 1983.
- De La Encina Juan.
**LA MITOLOGÍA ITALIANA DEL
 RENACIMIENTO**. Colección
 Iovianicos # 0. E.C.C. México,
 1980.
- Doerner, M.
**LOS MATERIALES DE LA
 PINTURA Y SU EMPLEO EN
 EL ARTE**. Ed. Reverte,
 S.A. España, 1973.
- Formaggio, Dino
LA MUERTE DEL ARTE Y DE LA ESTÉTICA
 Ed. Grijalbo, México, 1991.
- Foster H., Habermas, J. y otros.
LA POSMODERNIDAD.
 Ed. Kairós, México, 1988.
- García C. Néstor.
CULTURAS Y BRIDAS
 (Estrategias para entrar y salir de la
 modernidad). Colección los noventa
 # 50. Ed. Grijalbo, México, 1990.

García, Piles y otros.

HISTORIA DE LOS ARTES. Tomo
2 Ed. Marín, S.A. Barcelona,
1972.

Gombich, E.H.

HISTORIA DEL ARTE.
Tomos I y II. Ediciones Espasa,
S.A. España. 1964.

Gombich, E.H.

HISTORIA DEL ARTE. Ed.
Alianza. Madrid. 1972.

Gómez, Prado y otros.

POSICIONES DEL ARTE EN
POSICIONES DEL ARTE. Taller de
Documentación Visual. Revista de
la ULAU. vol. 5 #
12, pp. 27 a 30. Ed.
ULAU. México. 1961.

Gruvier, J.

ARTES Y OFICIOS. Colección Qué sé?
10. Publicaciones Cruz. O.
S.A. México. 1980.

Hunter, S. y Hawthorne, D.

GEOMETRÍA Y ARTE. Ediciones
Doligrana S.A. España. 1984.

Hoyes, C.

EL ARTE Y LA ARQUITECTURA DE
MATERIALES Y MATERIAS (Técnicos y
materiales). Ed. Hermann Blume,
Madrid. 1980.

Jameson, F.

EL POSIVOPRISMISMO O
LA LÓGICA CULTURAL
DEL CAPITALISMO
ANÁLISIS. Colección
Paños. Studio, # 83. Ediciones
Paños. Barcelona, 1971.

Jolivet, R.

ENS DOX TISIUS
EXISTENCIALISTA. Colección
Biblioteca Universitaria Sigebos. #
8. Ed. Sigebos. Madrid,
1970.

Kältermann, U.L. Dorfler, G. y otros.

HISTORIA DEL ARTE.
Tomo 12. Ed. Salvat,
Barcelona, 1970.

Lassaigne, J., Luzet, M. y otros.

HISTORIA DE LA CULTURA.
Tomo 4. AUSURI de ediciones,
S.A. España, 1980.

Manzanilla, L. y López, L.

ATEAS HISTÓRICO DE
MESOMÉTRICO. Ediciones
Lyonesse, S.A. de C.A. México,
1993.

Mateos, J.

CULTURA Y ESCULTURA DEL
SIGLO XX. Editorial Ramón
Sopena S.A. Barcelona, 1979.

Mejía, F.

POSIMODERNIDAD, TURVIA
FÍSICUA DE LA TORTUGA
Y LA ERISIP? Revista de
la CILIP. Volumen # 3. al
12 pags. 23 a 26. Ed.
LILIAM. México, 1991.

Monnier, E.

INTRODUCCIÓN LOS
EXISTENCIALISMOS. Ed.
Españolana, S.A. Madrid, 1975.

Nicolaidis, K.

THE NATURAL WAY (A
working plan for art studio). Ed.
Houghton Mifflin Company
Boston, U.S.A., 1968.

Ostenfeld, T.

MODERN. Ed. Dechen. Alemania,
1992.

Pogger, F.

ARTE, ACCIÓN Y
PARTICIPACIÓN (El artista y
la creatividad de hoy).
Traducción Eduardo Rojas. Ed.
Alcal, España. 1982.

Stangos, Whitfield y otros.

CONCEPTOS DE ARTE
MODERNO. Ed. Alianza S.A.
Madrid, 1986.

Sylvester, D.

ENTREVISTAS CON
FRANCIS BACON. Edicions
Polígrafa, S.A. Barcelona, 1977.

Vattimo, G.

EL FIN DE LA MODERNIDAD
(Ubiñismo y Hermenéutica de la
Cultura posmoderna). Colección
Hombry y Sureda # 14. Ed.
Gedisa S.A. España, 1990.

Vinos, F.

ART HISTORICAL AND
LEGISLATIVE. Biblioteca
Salvat de los grandes temas
7. Salvat Editores, S.A.
Barcelona, 1979.