

TESIS DOCTORAL

Título Expresar lo inexpressable. Tiempo y temporalidad en el arte contemporáneo.

Realizada por Diego Malquori

en el Centro Facultat de Filosofia de Catalunya

y en el Departamento Filosofia Práctica y Humanidades

Dirigida por Dr. Ignasi Roviró Alemany

Prima che studiassi Zen per trent'anni, vedevo le montagne come montagne e le acque come acque. Quando giunsi ad una conoscenza più profonda, arrivai al punto in cui vedevo che le montagne non sono montagne e le acque non sono acque. Ma ora che ho raggiunto la vera essenza, sono in pace. Perché vedo nuovamente le montagne come montagne e le acque come acque.

Ch'ing Yuan, maestro Zen

Índice

Prefacio.....	7
---------------	---

PARTE PRIMERA

HACIA UNA IDEA DEL ARTE DE NUESTRO TIEMPO

I. LA CRISIS DE LA MODERNIDAD.....	13
1. Para una reflexión sobre la dimensión en que se expresa el arte, 13. — 2. <i>La barbarie</i> , 15. — 3. <i>La crisis de las ciencias europeas</i> , 21. — 4. <i>Dialéctica de la ilustración</i> , 25. — 5. <i>El fin de la modernidad</i> , 32.	
II. LA MANIFESTACIÓN DE LA CRISIS EN EL ARTE.....	39
1. El arte como expresión del mundo de la vida, 39. — 2. Sobre la simultaneidad de la crisis en los diferentes ámbitos de la cultura, 44.	
III. EL ABSTRACTISMO COMO RECHAZO DE LA OBJETIVIDAD DEL MUNDO.....	55
1. Sobre el significado de la pintura abstracta, 55. — 2. Entre desvelamiento y revelación. El sentido de lo invisible en Kandinsky y Malévich, 65. — 3. La música como respuesta a la búsqueda de un ‘nuevo contenido’, 72.	
IV. LA DISOLUCIÓN DEL UNIVERSO DE LA TONALIDAD.....	81
1. El camino hacia la ‘nueva música’, 81. — 2. La música como expresión del ‘grito originario’, 95. — 3. De la emancipación de la disonancia a la liberación de las formas, 102.	

PARTE SEGUNDA

DESPUÉS DEL 'FIN DEL ARTE'.

V. EL ARTE COMO EXPRESIÓN DE LA FRAGMENTARIEDAD DEL MUNDO.....	111
1. <i>Muerte o crepúsculo del arte</i> , 111. — 2. La relación entre arte y vida en las vanguardias del novecientos. Una lectura entre filosofía y crítica de arte, 125. — 3. Hacia una estética de lo posmoderno, 136.	
VI. SOBRE LA TEMPORALIDAD EN LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA DEL NOVECIENTOS.....	147
1. La aparición del instante en la obra, 147. — 2. Temporalidad e intencionalidad en el minimalismo, 158. — 3. Richard Serra. La subjetividad intrínseca del tiempo, 165. — 4. Arvo Pärt. El conflicto entre el instante y la eternidad, 178.	
VII. LA MÚSICA MÁS ALLÁ DEL SILENCIO.....	183
CONCLUSIONES.....	195
APÉNDICE.....	201
Una confrontación entre lo finito y lo infinito, 201. — Ilustraciones, 205. — Ejemplos musicales, 215.	
BIBLIOGRAFÍA.....	219
AGRADECIMIENTOS.....	225

PREFACIO

Hace unos años, al principio de este camino, visité por primera vez el Museo Guggenheim de Bilbao. Al entrar quedé un cierto tiempo mirando encantado, hacia arriba, las sinuosas curvas del edificio creadas por Frank Gehry. Cuando después entré en la sala dedicada a la obra de Richard Serra, me di cuenta enseguida de que ya no estaba mirando, sino participando yo mismo de aquella creación artística. Caminando a través de las torsiones elípticas de las planchas de acero, o de los caminos sinuosos creados por *Snake*, sentí en principio una vaga sensación de ansiedad, que poco a poco conseguí enfocar en mi imaginación: era la percepción de la subjetividad del tiempo y del espacio. Parecía que el espacio se iba deformando —o más bien, que se conformaba según mi propia percepción— siguiendo el ritmo de mis pasos, y consecuentemente que el tiempo se contraía y se dilataba en función de los espacios creados por aquellas planchas de acero y por mi propio pasar a través de ellas. En ese momento entendí el significado del título de aquella obra: *La materia del tiempo*.

Cuando más tarde leí las notas de Serra sobre su creación, sentí por un momento la emoción que nace cada vez que una obra de arte consigue hacer visible el mensaje escondido por su autor, superando así la ‘invisibilidad’ intrínseca del arte: la emoción de sentirse en conexión directa con el sentimiento creativo del autor. ¿Por qué entonces escribir sobre algo que solamente puede expresarse sin palabras, y que justamente por ello busca una forma ‘invisible’ para hacerse visible, en ese ingenuo e inevitable intento de *expresar lo inexpresable*?

El origen de las reflexiones que presento en estas páginas está sin duda en la lectura de *La Barbarie* de Michel Henry,¹ una obra que a otro nivel me transmitió aquella misma sensación de cercanía con las intenciones del autor. Su mensaje me pareció urgente y necesario: un lúcido análisis de la evolución y de las contradicciones de la sociedad moderna y una llave de lectura para entender la ‘dimensión’ de toda forma de cultura. Y sin embargo, las notas que llenaron mi libreta quedaron cubiertas bajo montañas de ideas y de proyectos inacabados, hasta el momento en que descubrí aquel intento de expresar esa dimensión invisible de la vida; no solo por la forma, sino por su propio contenido. Esa obra de Serra fue realmente una experiencia epifánica para mis reflexiones sobre el arte y la vida: una «súbita manifestación espiritual»,² como escribe James Joyce en *Stephen Hero*, gracias a la cual, en el aparecer de la cosa percibida, advertimos alguna otra cosa.³ Así, como un segundo nivel de lectura, vi en ella la posibilidad misma de escapar de los límites de toda representación, más allá de cualquier juego de analogías o metáforas: la posibilidad de conectar con la experiencia subjetiva de quien observa y ‘vive’ una obra de arte. Es lo que también Paul Klee parece sugerir en la *Conferencia de Jena*: el contenido de una obra, su multiplicidad de sentidos, no es solo la expresión de la subjetividad del autor sino que es inmanente a la forma de la obra. Pero es el espectador el que hace emerger cada vez este contenido.⁴

¿Qué espacio le queda entonces al arte en ese inevitable remitir a la mirada de quien ‘siente’ o reflexiona sobre una obra? ¿Y cómo puede la filosofía no solo entender, sino dar voz a esa ‘imagen sin imagen’? Ciertamente, la filosofía no siempre consigue expresar esta voz, ni los artistas se ven necesariamente reflejados en su discurso, a la vez abstracto y excesivamente racional. Si fuera posible ‘decir’ de manera unívoca el sentido, de hecho, no sería necesario expresarse a través del arte. Como escribe Glenn Gould a propósito de las últimas sonatas de Beethoven, la música es un arte maleable y filosóficamente dúctil, y no es difícil plasmarla según nuestras exigencias; pero cuando nos lleva a una experiencia que trasciende el sonido o la palabra, la solución más feliz es evitar hacerlo.⁵ Y sin embargo, —no solo para la filosofía, sino para cualquier

¹ HENRY, 1987. [Los datos bibliográficos aparecen al final, en la bibliografía. En las citas me referiré a la versión original, utilizando mi propia traducción, para las obras en inglés, francés, italiano y catalán. Cuando existe traducción al castellano, sin embargo, tal edición se indicará en la bibliografía junto a la versión original].

² JOYCE, 1944, p. 211. «[...] a sudden spiritual manifestation».

³ Cf. DI GIACOMO 1999, p. 122.

⁴ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 219.

⁵ Cf. GOULD, 1956, trad. cast. p. 83.

persona que se acerque al arte sin buscar una simple ‘satisfacción psicológica’, como diría Adorno— no es posible sustraerse a esta necesidad de expresar lo inexpressable, aun sabiendo que el pensamiento puede solo acercarse a la esencia de las cosas, sin alcanzarla nunca. Quizá es justamente este el límite o el destino de la filosofía. ‘Decir’ sobre algo de lo cual no es posible decir nada. O tal vez, solo es posible expresar la esencia inmaterial de esa ‘Nada’. Pero es precisamente a través de ello, como una ‘presentación negativa’, que puede entenderse a veces aquella esencia invisible. Es lo que aparece también en la obra de Samuel Beckett, como veremos: «La expresión de que no hay nada que expresar, nada con que expresar, nada desde donde expresar, ninguna capacidad de expresar, ningún deseo de expresar, junto con la obligación de expresar».⁶

Así, lejos de restringir o de catalogar las infinitas posibilidades expresivas del arte, en este estudio intentaré explorar las dimensiones en que se expresa y a las cuales intenta dar forma el arte de nuestro tiempo. Siguiendo el análisis que propone Henry en *La barbarie*, mis reflexiones parten de una tesis muy sencilla: el arte contemporáneo, en cuanto resultado y a la vez expresión inmediata de la crisis de nuestra época, intenta recoser esa ruptura desgarradora con la vida de la cual se origina la modernidad.⁷ Por ello su aspiración natural es la de expresar esa dimensión ‘otra’ que se escapa a la realidad moderna. El artista, pues, intenta de alguna manera dar vida a esa dimensión invisible, a ese desfase entre el mundo y su representación. En este sentido, el tiempo y la temporalidad constituyen un elemento clarificador. Su percepción ‘intuitiva’ —al menos en apariencia— parece confundirse con su esencia ‘natural’, caracterizada entre otras cosas por una dimensión narrativa y por una continuidad que recuerda la del mundo en el cual nos movemos, o la del horizonte que se abre ante nosotros. Es precisamente este carácter narrativo lo que el arte de nuestro tiempo intenta poner en discusión. Los caminos, evidentemente, son muy distintos, y no podría no ser así. Esta multiplicidad de sentidos es justamente la que debería reflejarse en la práctica del

⁶ BECKETT, 1949, p. 139. «The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express».

⁷ Naturalmente se trata solo de un planteamiento inicial, que a lo largo de estudio, a través de las mismas obras de arte, se revelará finalmente infundado. Con todo, en el espíritu de un ‘prefacio’, he querido solo reordenar unas ideas que efectivamente aparecieron en mi mente al principio de este recorrido, para mostrar también la evolución de mi propia visión sobre el arte de nuestro tiempo. Una huella de aquellas primeras reflexiones puede encontrarse en un breve ensayo mío: *Temps i temporalitat en l’art contemporani*; cf. MALQUORI, 2013.

artista. Como nos recuerda Ignasi Roviró, «ya no valen los viejos realismos: la conciencia moderna es abierta y dinámica, y el arte actual debe estar a la altura de estos nuevos planteamientos».⁸

Un posible camino, entonces, está en el intento de expresar directamente la relación entre el tiempo y la conciencia. «La irrupción del tiempo en nuestra conciencia —escribe el pintor catalán Antoni Tàpies— [...] se ha convertido en uno de los elementos esenciales de la nueva visión del mundo».⁹ No obstante, él mismo advierte de la imposibilidad de una ‘representación’ que intente reducir ese margen de ambigüedad: «Sería estúpido, claro, creer que hay normas artísticas para representar esta dimensión, la sugerencia de la cual [...] depende del genio de cada autor».¹⁰ Otra posibilidad puede verse en la expresión inmediata de la dimensión subjetiva del tiempo, a través de la percepción de quien ‘vive’ una obra de arte. Es lo que aparece en *La materia del tiempo*, de la cual nacen justamente estas reflexiones. Para Serra, en efecto, esta obra se basa en la idea de «temporalidades múltiples o superpuestas»; pero su significado no existe independientemente de la experiencia del observador, «así que cada individuo se convierte en el sujeto de esta instalación».¹¹ Finalmente, en ese intento de reconstrucción del vacío entre la vida y su representación, hay también otra posibilidad: la expresión de una lucha entre el tiempo y la ausencia de tiempo, como una línea sutil entre la aparición en el instante y el anhelo hacia una condición intemporal. Es lo que he vivido en la música de Arvo Pärt, en otra experiencia epifánica que me ha animado a seguir este camino. Una imagen *en el tiempo* que remite a una dimensión *fuera del tiempo*: «El tiempo y la ausencia de tiempo están conectados. Este instante y la eternidad están luchando dentro de nosotros. Y esta es la causa de todas nuestras contradicciones, nuestra obstinación, nuestra estrechez de miras, nuestra fe y nuestro dolor».¹²

⁸ I. ROVIRÓ, *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies*, conferencia pronunciada en Roma el 17 de mayo de 2012 (no publicada). «Ja no ens valen els vells realismes, la consciència moderna és oberta i dinàmica; l'art actual ha d'estar a l'altura d'aquests nous plantejaments».

⁹ TÀPIES, 1985, p. 27. «La irrupció del temps en la nostra consciència s'ha convertit [...] en un dels elements essencials de la nova visió del món».

¹⁰ *Ibíd.* «Seria estúpid, és clar, de creure que hi ha normes artístiques per a representar aquesta dimensió, el suggeriment de la qual [...] depèn del geni de cada autor».

¹¹ SERRA, 2005, p. 141.

¹² A. PÄRT, citado en SANDNER, 1984, p. 29. «Time and timelessness are connected. This instant and eternity are struggling within us. And this is the cause of all our contradictions, our obstinacy, our narrow-mindedness, our faith and our grief».

Parte primera

HACIA UNA IDEA DEL ARTE
DE NUESTRO TIEMPO

1. PARA UNA REFLEXIÓN SOBRE LA DIMENSIÓN EN QUE SE EXPRESA EL ARTE

El discurso que presento en esta tesis puede verse como una reflexión sobre la ‘dimensión’ —o más bien, las dimensiones— en que se expresa y a las cuales intenta dar forma el arte de nuestro tiempo. Estos dos aspectos corresponden de algún modo al carácter de ‘exposición’ de la obra de arte, en el intento de expresar las líneas que definen el mundo, y a la vez de ‘producción’ o de ‘puesta en acto’ de una diferente forma de verdad.¹ Porque el arte puede definirse quizá como el deseo de expresar lo ‘otro’ del mundo, sus posibilidades todavía no realizadas; o como escribe Adorno en la *Teoría Estética*, «el mar de lo nunca presentado».² Puede incluso referirse a un mundo que nunca llegará a ser, en el sentido propio de utopía. Pero en todo caso se origina *desde y para* el mundo en que vivimos. Es esta la premisa fundamental de este trabajo, dejando de lado así desde el principio el ideal de *l’art pour l’art*.³ Como nos recuerda el

¹ Cf. VATTIMO, 1985. Sobre tales reflexiones volveré en la última sección del presente capítulo.

² ADORNO, 1970, trad. cast. p. 9.

³ Aun sin desarrollar aquí este argumento, vale la pena anticipar una observación de Wassily Kandinsky a propósito de la relación entre arte y vida: «En todo momento en que el alma humana viva una vida más fuerte, el arte revivirá, ya que alma y arte están en relación de efecto y de perfección recíprocos. En los períodos en los que las ideas materialistas, el ateísmo y los afanes puramente prácticos que se derivan de ellos, atontan al alma abandonada, se opina que el arte ‘puro’ no ha sido dado al hombre para fines especiales, sino que es ‘gratuito’; que el arte existe sólo para el arte». (KANDINSKY, 1912, trad. cast. pp. 102-103). Para Kandinsky, *l’art pour l’art* es un ideal que nace de una ‘protesta inconsciente’ contra el materialismo de nuestra época. También Walter Benjamin, como veremos, habla de la ‘doctrina’ de *l’art pour l’art* como una reacción a la crisis asociada a la ‘pérdida del aura’ de la obra de arte; una doctrina que constituye para él una ‘teología del arte’. Cf. BENJAMIN, 1936, trad. cast. p. 58.

mismo Adorno en la apertura de la *Filosofía de la nueva música*, citando la *Estética* de Hegel, «en el arte no tenemos que ver con ningún juguete meramente agradable, sino con un despliegue de la verdad».⁴

Por ello un discurso sobre el arte de nuestro tiempo no puede prescindir de una reflexión sobre el mundo en que este se origina y que de alguna forma intenta expresar, aunque sea para huir de él o para rechazarlo. Tal vez ha sido siempre así; pero esta exigencia se advierte ahora como una ‘necesidad interior’ del propio arte. En nuestra época, en efecto, es el mismo ‘derecho a la vida’ del arte que es puesto en discusión, puesto que aquella ‘libertad absoluta’ conquistada por las vanguardias artísticas del novecientos entra finalmente en contradicción con la falta de libertad en el mundo.⁵ Este contraste insalvable es justamente uno de los factores que ha acelerado la ‘disolución’ del arte moderno y la multiplicación de los caminos en lo que puede definirse como ‘arte posmoderno’, y que en todo caso expresa la realidad contemporánea.

Con todo, si bien esta disolución se manifiesta de manera evidente en la segunda mitad del novecientos, su origen debería buscarse a principios de ese siglo, en ese momento de enorme tensión que dio origen a un cambio radical de la visión del mundo, afectando consecuentemente a cualquier ámbito de la cultura. Como escribe Wassily Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, «cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra *en sí mismo*».⁶ Justamente a partir de esa mirada interior nacieron los movimientos del expresionismo pictórico, musical y literario, que en los mismos años, a la par con otras revoluciones artísticas y sociales que afectaron a la entera sociedad moderna, pusieron las bases para una transformación tanto de los medios expresivos como de la propia finalidad del arte.

Sobre este momento de ruptura —observado, en particular, a través del abstractismo y de la música ‘atonal’— se desarrollará el discurso en la primera parte de esta tesis. De ahí, en la segunda parte, intentaré seguir algunos de los caminos que han llevado a la fragmentación y a la ‘disolución’ del arte en la segunda mitad del siglo XX, como una manifestación visible de esta misma crisis, centrándome finalmente en algunas de las respuestas a esta transformación tanto estética como ética del arte de

⁴ G.W.F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, citado en ADORNO, 1949, trad. cast. p. 13.

⁵ Cf. ADORNO, 1970, trad. cast. p. 9.

⁶ KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 38 (cursiva en el original).

nuestro tiempo. Por el momento, sin embargo, para llegar a profundizar en algunas de aquellas contradicciones a las que se refiere Adorno en la *Teoría Estética*, es necesario detenerse sobre la reflexión filosófica desarrollada alrededor de la crisis de la modernidad.

Evidentemente no es mi pretensión proponer aquí un discurso exhaustivo, y aún menos ‘objetivo’, sobre un tema sin duda indefinible desde un punto de vista unívoco. Más bien, de acuerdo con el camino que ya he indicado en la introducción, seguiré algunos de los argumentos propuestos por Michel Henry en *La barbarie*, utilizando como contrapunto unas obras que nos permiten profundizar tanto en dirección de la reflexión desarrollada en la primera mitad del siglo XX (*La crisis de las ciencias europeas*, de Edmund Husserl y la *Dialéctica de la ilustración*, de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno), como hacia otras perspectivas filosóficas (*El fin de la modernidad*, de Gianni Vattimo) que intentan dar un sentido diferente a la época de la ‘posmodernidad’. Todo eso, sin olvidar la finalidad principal de este ‘excursus añadido’⁷ a una reflexión sobre el arte de nuestro tiempo.

2. LA BARBARIE

El punto de partida de la reflexión de Henry es la constatación de la situación paradójica de nuestra época, ‘lo que nunca se había visto’ a lo largo de los diferentes ciclos de expansión y de declive que se han sucedido en la historia de la humanidad: «Sin duda por primera vez [...] saber y cultura divergen, hasta el punto de oponerse en un enfrentamiento titánico —una lucha a muerte, si es cierto que el triunfo del primero conlleva la desaparición de la segunda».⁸ Para Henry, esta situación llega a ser comprensible si nos remontamos al principio de la era moderna, cuando los nuevos saberes de la ciencia ‘matematizada’, caracterizados por un conocimiento riguroso, objetivo e incontestable, permitieron acercarse al ideal de un conocimiento ‘verdadero’.

⁷ Cf. ADORNO, 1949, trad. cast. p. 11. Más allá del juego de palabras —que remite al propósito que el mismo Adorno expresa en el prólogo de esta obra—, la relación entre este capítulo y el resto de mi trabajo puede verse, en efecto, en un sentido inverso al que existe entre la *Dialéctica de la Ilustración* y la *Filosofía de la música moderna*. A ambas obras, por otro lado, serán dedicadas algunas de las reflexiones que presento en esta tesis.

⁸ HENRY, 1987, p. 1. «Pour la première fois sans doute [...] savoir et culture divergent, au point de s’opposer dans un affrontement gigantesque —une lutte à mort, s’il est vrai que le triomphe du premier entraîne la disparition de la seconde».

Lo confirmarán el poder de sus ‘demostraciones’ y los resultados extraordinarios que han generado, y que han transformado para siempre la faz de la Tierra. Sin embargo, la nueva ciencia no ha determinado solamente una transformación en el plano teórico, sino que ha cambiado la esencia misma del ser humano. De ahí nace la pregunta que está en la base de *La barbarie*:

Si el conocimiento cada vez más comprensivo del universo es sin duda alguna algo positivo, ¿por qué va a la par con el hundimiento de todos los demás valores, hundimiento tan grave que cuestiona nuestra misma existencia? [...] Porque es la vida misma la que es herida, son todos sus valores los que se tambalean; no solamente la estética, sino también la ética, lo sagrado —y con ellos la posibilidad de vivir cada día.⁹

El desarrollo de ese saber excepcional, cuyos medios teóricos y prácticos marcan una ruptura completa con los conocimientos tradicionales de la humanidad, con sus formas aproximadas e ilusorias de conocimiento o incluso de creencia y de superstición, significa entonces el olvido de la humanidad misma. Es esto ‘lo nunca visto’ que se impone a una reflexión crítica sobre la modernidad. Cómo y por qué este tipo de saber haya podido subvertir todos los demás valores, y por lo tanto la cultura y la humanidad entera, es lo que Henry intenta reconstruir en su ensayo.

Para ello, él parte de un argumento que ya había sido propuesto por Husserl en los años treinta, como veremos en breve.¹⁰ Desde una perspectiva fenomenológica, este último había afirmado que la sociedad moderna nace fundamentalmente de un olvido: el del ‘mundo de la vida’ (*Lebenswelt*). Un alejamiento que nace de la ‘ilusión galileana’ que da origen al proceso de reducción o de ‘matematización’ de la naturaleza, haciendo así abstracción de las propiedades sensibles y afectivas del mundo. Pero la esencia de la vida, observa Henry, está justamente en la capacidad de sentirse uno mismo, ya no en un sentido puramente biológico, «sino en el sentido de una vida verdadera, que es *la vida fenomenológica absoluta, cuya esencia consiste en el hecho mismo de sentirse o de*

⁹ *Ibíd.*, pp. 8-9. «Si la connaissance de plus en plus compréhensive de l’univers est incontestablement un bien, pourquoi va-t-elle de pair avec l’effondrement de toutes les autres valeurs, effondrement si grave qu’il met en cause notre existence même ? [...] Parce que c’est la vie même que est atteinte, ce sont toutes ses valeurs qui chancellent, non seulement l’esthétique mais aussi l’éthique, le sacré — et avec eux la possibilité de vivre chaque jour».

¹⁰ Cf. HUSSERL, 1936.

experimentarse a sí misma». ¹¹ Es la sensibilidad en el sentido trascendental, que Henry define simplemente como ‘subjetividad’.

La ilusión de Galileo, y de todos los que después de él han considerado la ciencia como un ‘saber absoluto’, fue el haber tomado ese mundo matemático, destinado a ofrecer un conocimiento objetivo de la naturaleza, como el mundo real, que solo podemos intuir y experimentar en los modos concretos de nuestra vida subjetiva. El universo entero es reducido así a un conjunto objetivo de fenómenos materiales, haciendo abstracción de sus cualidades sensibles y reteniendo únicamente las formas ‘geometrizable’ como constitutivas de su verdadera realidad. Pero nuestra vida subjetiva no crea solamente las idealidades de la ciencia: primero da forma al mundo de la vida, en medio del cual se desarrolla nuestra existencia concreta.

Con todo, para Henry no es tanto este proceso de abstracción lo que conduce a la barbarie, cuanto el hecho de entender la ciencia como el único dominio del ser realmente verdadero, rechazando así en el no-ser o en la ‘apariencia de la ilusión’ lo que tiene que ver con la vida, y por lo tanto con la cultura. De ese modo, la ciencia moderna ha ido avanzando de manera imparable y al mismo tiempo inconsciente de sí misma, alejándose siempre más de la verdadera dimensión de la vida: «La ciencia, tal como la entendemos hoy, es la ciencia matemática de la naturaleza que hace abstracción de la sensibilidad. Pero la ciencia solo puede hacer abstracción de la sensibilidad haciendo primero abstracción de la vida». ¹² Este abismo creciente entre el mundo de la vida y su reducción matemática es lo que caracteriza a la sociedad moderna. De ahí nace la angustia y la insatisfacción del hombre frente al mundo, porque es un mundo del cual se ha apartado la esencia misma de la vida. Todo eso, afirma Henry, se refleja en la progresiva regresión de todas formas de cultura, puesto que la cultura es fundamentalmente cultura de vida. «La vida constituye a la vez el sujeto de esta cultura y su objeto. *Es una acción que la vida ejerce sobre sí misma y por la cual se transforma a sí misma*». ¹³ Justamente este proceso de autotransformación es lo que expresa y a la vez da origen al mundo de la vida.

¹¹ HENRY, 1987, pp. 15-16. «[...] mais au sens d’une vie véritable, laquelle est *la vie phénoménologique absolue dont l’essence consiste dans le fait même de se sentir ou de s’éprouver soi-même*».

¹² *Ibid.*, p. 71. «La science, telle que nous l’entendons aujourd’hui, est la science mathématique de la nature qui fait abstraction de la sensibilité. Mais la science ne peut faire abstraction de la sensibilité que parce qu’elle fait d’abord abstraction de la vie».

¹³ *Ibid.*, p. 14. «[...] la vie constitue à la fois le sujet de cette culture et son objet. *C’est une action que la vie exerce sur elle-même et par laquelle elle se transforme elle-même*».

Para Henry, entonces, el problema de la cultura llega a ser filosóficamente inteligible solo si se pone en relación con la vida. Porque la cultura descansa sobre un saber distinto al de la ciencia y de la conciencia —lo que en términos generales Husserl llama conocimiento. La conciencia es siempre conciencia de algo, y por lo tanto revela otra cosa distinta de sí misma. En su saber propio, al contrario, la vida no revela nada diferente de sí misma. «Este saber es justamente el de la vida, la cual [...] constituye por su esencia tal saber, al ser el hecho mismo de experimentarse a sí misma en cada parte de su ser».¹⁴

En este sentido, el punto fundamental para entender la relación entre el olvido del mundo de la vida y el estado de barbarie de nuestra época es que el proceso de abstracción que fundamenta la ciencia, y que a partir de ella se difunde a toda la sociedad moderna, no excluye solamente el mundo de la vida, sino la vida misma. De ahí surge la trágica paradoja de nuestra época: si la fuente de toda cultura es la vida, su autotransformación y su crecimiento, la exclusión de esta última significa el hundimiento de la cultura en todas sus formas. Es posible entonces un híper desarrollo del saber científico junto al declive y finalmente a la aniquilación de la cultura. Para Henry, es precisamente la situación del mundo en que vivimos. El despliegue de los impresionantes ‘dispositivos instrumentales’ de la ciencia no conoce otras leyes que las de su propio autodesarrollo, olvidando y finalmente volviéndose contra la misma humanidad de la cual se han generado. Es este el resultado de la ‘soledad de la ciencia’, cuya expresión directa es la ‘técnica’. Sin embargo, la esencia original de la *techné* era la vida misma: «‘Técnica’, en efecto, designa de una manera general un ‘saber-hacer’. Pero la esencia original de la técnica no es un saber-hacer particular, es el saber-hacer como tal [...]. El saber-hacer originario es la praxis y por tanto la vida misma, puesto que es en la vida donde la praxis se conoce».¹⁵

En las formas superiores de cultura, como el arte, cuyo sentido originario también deriva de la *techné*, la determinación de la praxis por la vida es más evidente, puesto que la creación artística es expresión directa e inmediata de la subjetividad —incluso cuando existe una voluntad explícita de reducir o de superar esta subjetividad, como en

¹⁴ *Ibíd.*, p. 23. «Ce savoir est justement celui de la vie, laquelle [...] constitue par essence un tel savoir, étant le fait même de s'éprouver soi-même en chaque point de son être».

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 79-80. «‘Technique’ en effet désigne d’une manière générale un ‘savoir-faire’. Mais l’essence originelle de la technique n’est pas un savoir-faire particulier, c’est le savoir-faire comme tel [...]. Le savoir-faire originel est la praxis et ainsi la vie elle-même puisque c’est dans la vie que la praxis se connaît».

la pintura de Piet Mondrian, y en ciertos aspectos también en la música de Arvo Pärt, como se verá más adelante. Pero en todo caso, para Henry, solo hay acción posible en la subjetividad, como praxis. Cuando la *techné* deja de obedecer a las prescripciones de la vida ya no se realiza ninguna ‘acción’, sino solo ‘desplazamientos materiales’. De ahí, al no ser ya la actualización de la subjetividad absoluta, se produce esa ‘conmoción ontológica’ que conduce al «acontecimiento crucial de la Modernidad, como paso del reino de lo humano al de lo inhumano: *la acción se ha hecho objetiva*».¹⁶

De esta forma, la idea de un progreso estético, intelectual o espiritual, que se origina en la vida del individuo y en el auto-crecimiento de las múltiples potencialidades subjetivas de esta vida, es dejada a un lado junto a la esencia de la vida misma. Ya no existe otra realidad que aquella ‘objetiva’ cognoscible por la ciencia, y consecuentemente la única noción de progreso en la ‘ontología implícita’ de nuestro tiempo es la de progreso técnico. Por ello, en la visión de Henry, la barbarie no es un acontecimiento incomprensible o accidental, sino la consecuencia inevitable de este proceso de abstracción. «La manera en que contamina sucesivamente cada dominio de la actividad social, la desaparición progresiva [...] de sus dimensiones estética, ética y religiosa, se entiende también a partir de un proceso que afecta a la esencia del ser, comprendido como el principio del que procede toda cultura».¹⁷

En definitiva, no es la barbarie lo que sorprende. Es su propia posibilidad, el hecho de que provenga de una esencia que está interiormente construida como auto-crecimiento y que por esto mismo implica cultura. Para Henry, oponerse a la barbarie significa entonces reintroducir la vida en el saber, ya que ninguna cuestión teórica es realmente separada de la vida. Significa rechazar la autonomía de la razón instrumental, oponiéndose a la ‘decisión intelectual’ de excluir la subjetividad de todo ámbito de conocimiento, y con ello a la fragmentación de los diferentes ámbitos del saber. Con esta decisión, «es la vida que se vuelve contra ella misma»,¹⁸ generando ese ‘sentimiento trágico de impotencia’ que el hombre contemporáneo siente frente a unos ‘hechos’ despojados de su propia esencia.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 85. «[...] l'événement crucial de la Modernité en tant que passage du règne de l'humain à celui de l'inhumaine : *l'action est devenue objective*».

¹⁷ *Ibíd.*, p. 40. «La manière dont elle contamine successivement chaque domaine de l'activité sociale, la disparition progressive [...] de ses dimensions esthétique, éthique et religieuse, s'entend elle aussi à partir d'un processus qui affecte l'essence de l'être compris comme le principe d'où procède toute culture».

¹⁸ *Ibíd.*, p. 5. «[...] c'est la vie qui se tourne contre elle même».

Con todo, después de ese *j'accuse* de Henry, que muchos han tomado como una profecía categórica y a la vez desprovista de sentido —la ciencia moderna, al fin y al cabo, sería también una forma de cultura, tal vez incluso la más novedosa— la violencia de los ‘fenómenos de autodestrucción’ descritos en *La barbarie* ha conocido una ‘intensificación demencial’, como el propio Henry observaba en el prefacio a la segunda edición, ya a principios del nuevo milenio:

Ya no hay lugar para contestar el objetivismo omnipresente de la modernidad. Después del objetivismo unilateral de la ciencia, se impone el de los medios de comunicación que arranca el hombre de él mismo, produciendo en cada instante el contenido que llega a ocupar su espíritu, autorizando una manipulación ideológica sin precedentes, sin límite, impidiendo todo pensamiento libre —toda ‘democracia’— condenando toda relación personal a reducirse a unas manifestaciones exteriores.¹⁹

Un pensamiento despojado de la vida, entonces, y con ello una comunicación vaciada de significado. Tal es la situación que describe Henry, más incomprensible aún de ese proceso de abstracción que había dado origen a la modernidad:

Lo que el pensamiento clásico llamaba ‘comunicación de las conciencias’ y que la fenomenología contemporánea designa todavía con el título de ‘intersubjetividad’ —esa conmoción emocional en la cual alguien se hacía contemporáneo de otra persona— se reduce a [...] una comunicación donde nadie comunica con nadie, donde el contenido no deja de empobrecerse en función de su velocidad. Una comunicación de informaciones, pues, múltiples, incoherentes, desprovistas de todo análisis, de todo criterio de valoración, de toda crítica, de su historia, de su génesis, de todo principio de inteligibilidad —sin rima ni razón.²⁰

A cada uno de nosotros le corresponde la difícil tarea de recuperar este sentido, expresándolo en rima o a través de un pensamiento lógico, aun sabiendo que no hay

¹⁹ *Ibid.*, p. 6. «Il n’y a donc plus lieu de contester l’objectivisme omniprésent de la modernité. Après l’objectivisme unilatéral de la science, s’impose celui des medias qui arrache l’homme à lui-même, produisant à chaque instant le contenu venu occuper son esprit, autorisant une manipulation idéologique sans précédent, sans limite, interdisant toute pensée libre —toute ‘démocratie’—, condamnant toute relation personnelle réduite à des manifestations extérieurs».

²⁰ *Ibid.* «Ce qui la pensée classique appelait ‘communication des consciences’ et que la phénoménologie contemporaine désigne encore sous le titre d’‘intersubjetivité’ —ce bouleversement émotionnel en lequel quelqu’un, celui-ci ou celui-là, se faisait le contemporain d’un autre— se ramène à [...] Communication où personne ne communique avec personne, dont le contenu ne cesse de s’appauvrir en fonction de sa vitesse. Communication d’informations donc, multiples, incohérentes, coupées de toute analyse, de tout critère d’évaluation, de toute critique, de leur histoire, de leur genèse, de tout principe d’intelligibilité —sans rime ni raison».

nadie que nos escuche. Pero no importa, hay que seguir hablando. Para que no se apague el deseo de comunicar una idea que dure más de un solo instante, aunque fuera para expresar el no-sentido del mundo, y para que siga existiendo la utopía de un mundo diferente. Es justamente esta la misión del arte. Pero el arte, nos recuerda Henry, no constituye un dominio a parte de la vida, sino que surge necesariamente en el interior de la experiencia humana, como una de las formas fundamentales de toda cultura. El camino que expreso en estas páginas, como ya se ha podido entender, nace también de esta ‘necesidad interior’.

3. LA CRISIS DE LAS CIENCIAS EUROPEAS

El análisis de Henry, como ya se ha recordado, remite a una de las últimas obras de Husserl, *La crisis de las ciencias europeas*,²¹ donde la situación de angustia de la humanidad europea es directamente conectada con una crisis vital de la modernidad. Es en este contexto que Husserl desarrolla el concepto del ‘mundo de la vida’, el mundo intersubjetivo de la experiencia natural y pre-teórica que la modernidad, desde Galileo a Kant, ha dejado a un lado en favor de la ciencia teórica.

El punto de partida de Husserl es la constatación de un cambio en la valoración general con respecto a las ciencias y a lo que estas significan para la existencia humana. Esta crisis de sentido se advierte en particular a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando «la total visión del mundo de los seres humanos modernos se deja determinar y cegar por las ciencias positivas».²² Todo eso significa un progresivo alejamiento de las preguntas realmente decisivas para una ‘auténtica humanidad’, que a su vez, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, da origen a un sentimiento hostil contra la propia idea de modernidad, debido a la incapacidad de la ciencia para responder a las cuestiones fundamentales de la vida. En efecto, se pregunta Husserl, «¿Qué tiene para decir la ciencia acerca de la razón y la sin-razón, qué tiene para decir sobre nosotros, los seres humanos como sujetos de esa libertad? La mera ciencia de los cuerpos no tiene, manifiestamente, nada que decir; ella se abstrae de todo lo

²¹ HUSSERL, 1936. El núcleo de esta obra proviene de unas conferencias dictadas en 1935 sobre ‘La filosofía en la crisis de la humanidad europea’. Las primeras dos partes fueron publicadas en 1936 en la revista ‘Philosophia’. La tercera parte también debía publicarse en esta revista; sin embargo, Husserl trabajó en su reelaboración hasta la irrupción de su enfermedad, dejándola así inacabada.

²² *Ibíd.*, trad. cast. p. 49.

subjetivo».²³ Se puede ya observar uno de los puntos fundamentales del argumento de Husserl, que también Henry desarrollará desde otra perspectiva: la ‘ciencia de los cuerpos’, haciendo abstracción de todo lo subjetivo, ha olvidado las cuestiones realmente decisivas para la humanidad.

La verdad científica objetiva es exclusivamente comprobación de aquello que el mundo, tanto el mundo físico como el espiritual, *de hecho es*. ¿Pero puede el mundo y el existente humano en él tener verdaderamente un sentido, si las ciencias convalidan sólo de este modo objetivamente comprobable [...]? ¿Podemos tranquilizarnos con eso, podemos vivir en este mundo [...]?²⁴

Para Husserl, así como para toda reflexión que no se limite a *lo que es* sino que se dirija hacia una dimensión utópica de la vida, a *lo que podría ser* y por lo tanto debería buscarse —en último término, a la propia esencia del arte—, la respuesta es evidentemente negativa. Con todo, antes de volver a la perspectiva inicial de este discurso, vale la pena seguir algunos de los argumentos de Husserl, que nos ayudan a entender no solo la concepción de Henry, sino también el origen de esa dicotomía entre la apariencia y la esencia de las cosas, o entre realidad y utopía.

En la visión de Husserl, lo radicalmente nuevo de la concepción moderna se halla en la idea de un ‘mundo infinito’ concebido de tal manera que «sus objetos se vuelven accesibles a nuestro conocimiento, no uno por uno, imperfectamente y como por casualidad, sino que un método sistemáticamente unitario, racional (en progreso infinito), finalmente alcanza cada objeto según su pleno ser-en-sí».²⁵ Esta transformación se expresa concretamente, como surgida de una ‘abstracción formalizante’, en la idea de una matemática formal. De ese modo, a partir de Galileo la ‘matematización de la naturaleza’ es idealizada y transformada ella misma en ‘multiplicidad matemática’. En este proceso, ciertamente, aparece la posibilidad de alcanzar aquella exactitud que la praxis empírica nos niega, puesto que «para las formas ideales se da la posibilidad de determinarlas en identidad absoluta, de reconocerlas como sustrato de cualidades absolutamente idénticas y determinables de forma metódica e unívoca».²⁶ Sin embargo, es precisamente este paso lo que conduce a la separación entre las apariencias externas y la verdadera esencia de las cosas:

²³ *Ibíd.*, p. 50.

²⁴ *Ibíd.* (la cursiva es mía).

²⁵ *Ibíd.*, p. 64.

²⁶ *Ibíd.*, p. 69.

Toda esta matemática pura se ocupa de cuerpos y del mundo corporal en una mera *abstracción*, esto es, se ocupa de *formas abstractas* en la espacio-temporalidad y, además, con éstas sólo como formas-límite puramente ideales. Pero *concretamente*, las formas real-efectivas y empíricas posibles [...] se nos dan primero meramente como ‘formas’ de una ‘materia’ de un *contenido sensible*.²⁷

En definitiva, la matematización galileana no se limita únicamente a definir un método para obtener una previsión ‘ampliada hasta el infinito’, sino que determina la creación de un mundo idealizado que llega finalmente a ocupar el lugar del mundo de la vida. Por ello, en la visión de Husserl, —como también Henry remarcará— la crisis de las ciencias europeas no es un ‘destino oscuro’ o una ‘fatalidad impenetrable’ de la humanidad, sino que es parte de la propia esencia de la modernidad. Es la inevitable conclusión de la afirmación de un método, en el sentido de una *techné*, que «se hereda pero con esto no hereda sin más su verdadero sentido»,²⁸ y por lo tanto, en virtud de sus propios éxitos, se autonomiza y se olvida de aquel sentido originario.

Para Husserl, entonces, la crisis de la humanidad europea puede entenderse como «el fracaso aparente del racionalismo»;²⁹ y sin embargo, la razón de este fracaso no se halla en la propia esencia del racionalismo, sino en su absorción dentro del ‘naturalismo’ y del ‘objetivismo’. Las únicas salidas se reducen así a dos caminos divergentes: o el distanciamiento del sentido racional de la vida y el hundimiento en ‘la barbarie’, o bien el renacimiento a través del espíritu de una filosofía que triunfe sobre el naturalismo. Husserl creía evidentemente en este segundo camino, y concluyó aquella conferencia, en mayo de 1935, incitando a luchar para que de ese «incendio destructor» y de las «cenizas del enorme cansancio» pudiera resucitar «una nueva interioridad de vida y de espiritualización».³⁰

Este anhelo nos recuerda la idea de un espíritu que «se mueve despacio, apenas perceptiblemente hacia adelante y hacia arriba»,³¹ que dos décadas antes Kandinsky había teorizado en sus escritos e intentado plasmar en sus pinturas, a través del símbolo del triángulo. El arte, fiel a su misión utópica, intentaba expresar de esa forma su propia crítica de la modernidad, anunciando el principio de la época de una ‘nueva

²⁷ *Ibíd.*, p. 72 (cursiva en el original).

²⁸ *Ibíd.*, p. 99.

²⁹ HUSSERL, 1935, trad. cast. p. 124 (cursiva en el original).

³⁰ *Ibíd.* En *La crisis de las ciencias europeas*, como ya se ha recordado, Husserl reelabora el texto de aquella conferencia dirigiéndose más bien, en la última parte, hacia la construcción de una fenomenología trascendental.

³¹ KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 27.

espiritualidad'. El camino de la historia, sin embargo, siguió otras direcciones, o simplemente se perdió en el no-sentido de Auschwitz, solo unos años después de aquella conferencia. ¿Qué queda entonces de la crítica de Husserl? Nada y todo a la vez. Su valentía en desafiar la inevitabilidad de la razón instrumental fue recogida por algunos, pero no abrió el camino para un replanteamiento del racionalismo moderno. Y todavía, su crítica puede leerse como una forma racional de aquella misma utopía, lo que le daría su significado más profundo.

Será el arte, finalmente, el que irá más lejos en la crítica de aquel racionalismo. Desde otra perspectiva, la única que no podía olvidar la esencia original de la vida, y a veces desde otros horizontes, lejos del desarrollo de la historia europea. De hecho, los dos autores que han dado origen a estas reflexiones —Richard Serra y Arvo Pärt— se han impuesto a mi atención por otras razones, que ya en parte he empezado a delinear. Pero tal vez no sea por casualidad que hayan desarrollado sus caminos alejados del pensamiento filosófico europeo, sin ser por esto ajenos a nuestra propia cultura. Ambos, aun creciendo lejos de la 'vieja Europa' —si podemos entender así la Unión Soviética en la cual se formó Pärt—, han buscado sus raíces en el corazón mismo de la cultura europea, llegando hasta el Renacimiento, es decir, antes del nacimiento de la modernidad. Y a la vez, han vuelto finalmente la espalda precisamente a esa idea del racionalismo europeo, como el propio Serra reconocerá en sus escritos.

Antes de llegar a ello, sin embargo, debemos aún recorrer un largo camino, a través de las rupturas del abstractismo y de la atonalidad, del intento de reconstrucción de la dodecafonía, de las reacciones del serialismo post-schönbergiano o del expresionismo abstracto, de la contra reacción del minimalismo o de la sucesiva crítica del post-minimalismo, para recordar solamente algunos de los movimientos que han participado en la redefinición del arte de nuestro tiempo. Pero no hay que precipitarse. Para entender estos caminos en la perspectiva de un desarrollo crítico de la cultura moderna —y no como caprichos de unos artistas excéntricos, o peor como modas temporáneas—, vale la pena continuar por el momento el discurso filosófico sobre la modernidad.

Seguimos entonces este análisis a través de otro texto fundamental en el debate filosófico sobre la modernidad: la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno. Una reflexión que aborda la misma idea de una 'identidad cultural' europea, vista justamente en conexión con el concepto de 'razón' y los valores de libertad, igualdad y

fraternidad que simbolizan la *philosophie des Lumières* y la ilusión sobre la que se ha construido nuestra cultura. Una obra tal vez ya dejada de lado —aunque haya sido retomada en varias direcciones, incluso antitéticas entre ellas—, pero cuyas reflexiones siguen todavía vigentes. Y una obra, tal vez no sea por casualidad, de dos pensadores europeos que huyendo de la barbarie del nazismo se refugiaron al otro lado del océano, mirando quizás a nuestra historia desde otra perspectiva.

No se trata solo de una digresión histórica, puesto que el ‘núcleo de la verdad’ — como afirman Horkheimer y Adorno en el prologo a la nueva edición alemana— está vinculado al curso del tiempo y no puede entenderse como algo inmutable. No obstante, aunque esta crítica parezca impotente frente a «la potente marcha de la historia», puede revelar igualmente la exigencia de posicionarse en favor de «los residuos de libertad»,³² contribuyendo así a la construcción de un humanismo real.

4. DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN

La constatación del estado de ‘barbarie’ de nuestra época constituye el punto de partida también para el ensayo de Horkheimer y Adorno, la *Dialéctica de la Ilustración*. En el prologo a la primera edición, escrito en 1944 cuando ambos vivían exiliados en los Estados Unidos, los dos autores declaran desde el principio que su propósito es «comprender por qué la humanidad, en lugar de alcanzar un estado verdaderamente humano, se hunde en una nueva forma de barbarie».³³ Este análisis conduce necesariamente a una ‘aporía’, que se revela así como el primer objeto de investigación: la ‘autodestrucción de la Razón’.³⁴ No se trata únicamente de una crítica de la Ilustración, ya que Horkheimer y Adorno no dudan mínimamente de que, en nuestra

³² HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 9.

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ El concepto de *Aufklärung*, que aparece ya en el título de esta obra, remite evidentemente a la *philosophie des Lumières*, de tal manera que el discurso de estos autores estaría centrado principalmente en una crítica de la ‘Ilustración’. Sin embargo, existe una cierta ambigüedad en la traducción de este concepto. Sin entrar aquí en una cuestión filológica, me limito a observar que en la edición francesa, no en vano, se hace una distinción entre el concepto tradicional de *Aufklärung* y el sentido más amplio de ‘pensamiento del progreso’, o de ‘filosofía del progreso’, que los autores utilizan en general en esta obra. Tal idea de progreso es expresada justamente por el concepto de ‘razón’, en oposición al irracionalismo y al oscurantismo. Por ello, se traduce allí *Aufklärung* por *Raison* cuando aparece en un sentido que va más allá de la *philosophie des Lumières*. En lo que sigue utilizaré esta misma distinción, para subrayar el hecho de que esta crítica no debería entenderse solamente en su carácter histórico, sino también en el sentido de un ‘crítica de la Razón’. (Cf. M. HORKHEIMER, T. W. ADORNO, *La dialectique de la Raison*, Gallimard, Paris, 1974, p. 16, nota del traductor).

sociedad, la libertad sea inseparable del ‘pensamiento ilustrado’. No obstante, reconocen con la misma claridad que «el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas, que las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión».³⁵

Es una crítica de la filosofía entonces que no pretende ‘sacrificar la filosofía’ en cuanto tal, sino que evidencia la necesidad de que la Razón tome conciencia de sí misma para que el ser humano no sea ‘completamente traicionado’. Solamente así, tomando conciencia de su propia ‘dialéctica’, es posible la plena realización del proyecto de la Ilustración, salvando aquellos valores de libertad y justicia que están en la base de nuestra cultura. Como afirma también Alain Touraine en su *Crítica de la modernidad*, «no se trata tanto de rechazar la modernidad, como de discutirla, de remplazar la imagen global de una modernidad opuesta en todo a la tradición por un análisis de los aspectos positivos pero también negativos de sus objetivos culturales».³⁶

Para Horkheimer y Adorno, sin embargo, el punto central de esta crítica no es tanto la cultura como ‘valor’, como piensan los críticos de la civilización —entre los cuales citan a Ortega y Gasset, refiriéndose probablemente a *La rebelión de las masas*³⁷—, cuanto una reflexión que incluya ese ‘momento regresivo’ del progreso; sin ella, el pensamiento ‘ciegamente pragmatizado’ pierde su carácter trascendente, y por lo tanto su relación con la verdad. Su esfuerzo teórico se dirige entonces a explicar la ‘dialéctica’ entre la racionalidad y la realidad social, o entre la naturaleza y el dominio de la naturaleza, para construir así un concepto positivo de Razón que la libere del ‘ciego dominio’ en que permanece encerrada.

Precisamente a esta tarea está dirigido el ensayo sobre concepto de *Aufklärung* — el primero de los ‘fragmentos filosóficos’ que componen esta obra—, que constituye la base teórica de la obra entera. La imagen a través de la cual los autores expresan ese momento regresivo es la de una vuelta hacia la dimensión mitológica de la vida, de la

³⁵ HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 13.

³⁶ TOURAINE, 1992, p. 122. «Il s’agit moins, dans tous les cas, de rejeter la modernité que de la discuter, de remplacer l’image globale d’une modernité opposé en tout à la tradition par une analyse des aspects positifs mais aussi négatifs de ses objectifs culturels».

³⁷ Esta obra, en la cual Ortega y Gasset analiza los conceptos de ‘sociedad-masa’ y de ‘hombre-masa’, puede entenderse justamente como una crítica de la ‘cultura moderna’, caracterizada por un proceso de homogeneización generado por el propio desarrollo económico y tecnológico. Publicada en 1929, ya en los años 30 fue traducida al inglés y al francés, con un prólogo y un epílogo escritos expresamente por el autor para tales ediciones. Es plausible entonces que Horkheimer y Adorno se refieran precisamente a esta obra, que ya en los años cuarenta había tenido una importante difusión, incluso más allá de un ámbito estrictamente filosófico.

cual derivan las dos tesis fundamentales: el mito es ya Razón y la Razón vuelve a ser mitología. De esta forma se esclarece la dialéctica entre mito y Razón, que será verificada después en dos excursos dedicados a la *Odisea* y a los ‘ejecutores de la Ilustración’.

Horkheimer y Adorno afirman enseguida que la causa de esa regresión del pensamiento no debe buscarse tanto «en las modernas mitologías nacionalistas, paganas y similares, ideadas a propósito con fines regresivos —una evidente alusión a la ideología que había generado, y de la cual se había servido el fascismo— cuanto en la Ilustración misma paralizada por el miedo a la verdad».³⁸ Es el miedo a ‘apartarse de los hechos’, a liberarse de la preconcepción que empaña nuestra misma percepción y que transforma todo en «clichés por los usos dominantes en la ciencia, en los negocios y en la política».³⁹ Un miedo que explica la ‘desviación social’ de nuestra época y que afecta igualmente al lenguaje y al pensamiento, imponiendo así ese ‘concepto de claridad’ al cual deben adaptarse hoy el arte, la literatura y la filosofía.

El arte, en particular, tiene un papel emblemático en la crítica de la razón ilustrada. «En la obra de arte —afirman Horkheimer y Adorno— se produce nuevamente el desdoblamiento por el cual la cosa aparecía como algo espiritual».⁴⁰ Se trata del mismo ‘acontecimiento terrible’ que tenía lugar en la magia primitiva: la aparición del todo en lo particular. O, como definía Baudelaire la propia idea de modernidad, la presencia de lo eterno en el instante.⁴¹ Es esto lo que constituye su ‘aura’, y que precisamente el arte moderno contribuirá a poner en cuestión, como se verá más adelante. Como expresión de la totalidad, el arte reclama entonces ‘la dignidad de lo absoluto’. Por esta razón la filosofía le ha concedido a veces la primacía sobre el conocimiento conceptual. Como observaba Schelling, el arte comienza allí donde el saber abandona a los hombres, y por ello «la ciencia debe llegar allí donde está el arte»; porque la separación entre ‘imagen y signo’ queda «completamente superada en cada representación artística».⁴² También Paul Feyerabend, en otra dirección, compartirá esta visión del arte, afirmando que muchas veces hay más conocimiento en un drama que en

³⁸ HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 13.

³⁹ *Ibíd.*, p. 14.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 34.

⁴¹ Cf. TOURAINE, 1992, p. 241.

⁴² F. SCHELLING, citado en HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 34. Sobre la distinción entre imagen y signo puede verse también un breve ensayo mío: *Realidad y representación. Los límites de la imagen del mundo*; cf. MALQUORI, 2012b.

un ensayo sociológico.⁴³ Con todo, observan Horkheimer y Adorno, polemizando contra el mundo burgués de las convenciones, esta fe en el arte raramente ha tenido espacio en nuestra sociedad: «Cuando ponía límites al saber, [el mundo burgués] no lo hacía por lo general por el arte, sino para hacer sitio a la fe».⁴⁴

El tema de la separación entre imagen y signo, o entre realidad y representación, vuelve también en otros puntos del ensayo sobre el concepto de *Aufklärung*, desarrollando desde otra perspectiva unos argumentos parecidos a los que ya había propuesto Husserl y que serán retomados más tardes por Henry. Para Horkheimer y Adorno, sin embargo, el problema de la filosofía de la Ilustración no radica tanto en el ‘método analítico’, es decir, en la reducción y la descomposición de la realidad por medio de la reflexión, cuanto en el hecho de que el proceso que guía la Razón, de ese modo, está decidido de antemano:

Cuando en el procedimiento matemático lo desconocido se convierte en incógnita de una ecuación, con ello queda señalado como conocido aun antes de que se le haya asignado un valor. La naturaleza es, antes y después de la teoría cuántica, aquello que debe concebirse matemáticamente; incluso lo que no se deja reducir, lo insoluble y lo irracional, es invertido por teoremas matemáticos. Con la identificación previa del mundo acabadamente pensado, matematizado, con la verdad, la Ilustración se cree segura frente al retorno de lo mítico. Identifica el pensamiento con la matemática.⁴⁵

La física moderna, en efecto, ha ampliado aún más este abismo entre la realidad y su imagen ‘matematizada’. Lo que persigue ya no es la creación de una imagen que pueda referirse directamente a la realidad, sino que es la construcción de un mundo abstracto en el cual los símbolos de la realidad estén relacionados entre ellos de manera lógica y coherente. De alguna manera, la ‘imagen del mundo’ de la física, aunque se apoye en el mundo que nos rodea e intente ofrecer una explicación de ello, tiene un significado marcadamente autorreferencial. Como observa Ken Wilber, la física moderna «no contempla las ‘cosas en sí mismas’, el nómeno, la realidad directa, sin mediación alguna, [sino más bien] una serie de ecuaciones diferenciales sumamente abstractas, esto es, no la ‘realidad’ en cuanto tal, sino los símbolos matemáticos de la

⁴³ Cf. FEYERABEND, 1977, trad. cast. pp. 110 y 146.

⁴⁴ HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. pp. 34-35.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 39.

realidad». ⁴⁶ La intuición y la imaginación, de ese modo, ya no proporcionan una imagen de la realidad, sino una representación mental del significado de las matemáticas. ⁴⁷

Así, prosiguen Horkheimer y Adorno, esta misma representación queda como independizada, convertida en instancia absoluta, al identificar el pensamiento con la matemática y de ahí el mundo matematizado con la verdad. Es precisamente en este punto que los dos autores se reconectan a una de las tesis de *La crisis de las ciencias europeas*, citando el pasaje que ya se ha comentado sobre el proceso de abstracción que conduce a la idea de una matemática formal. ⁴⁸ El pensamiento se reduce así a un ‘proceso automático’ en el cual el modo de proceder matemático se convierte en ‘ritual del pensamiento’. Un proceso ‘necesario y objetivo’ que transforma el pensamiento ‘en cosa’. De ese modo, «la Ilustración ha apartado la exigencia clásica de pensar el pensamiento». ⁴⁹ Al mismo tiempo, con esta mimesis el dominio de lo ‘fáctico’ se impone definitivamente sobre la exigencia propia de un pensamiento auténtico de indicar lo ‘otro’ del mundo, es decir, lo posible no realizado. De ahí la consecuente devaluación de toda reflexión que se aparte de lo meramente existente, ya sea en un sentido artístico o metafísico. Es este el peligro principal que Horkheimer y Adorno advierten en toda reducción ‘objetiva’ del pensamiento. No en vano, una de las nociones centrales en las reflexiones estéticas de Adorno será ese ‘algo más’ que impide a la obra de arte regresar a la pura ‘cosalidad’, y que solamente a través de la ‘apariencia’ el arte consigue manifestar, rebelándose así contra el predominio de lo existente. ⁵⁰

Para el positivismo, en cambio, que ha heredado ‘el cargo de juez’ de la razón ilustrada, adentrarse en mundos inteligibles «no es ya solamente algo prohibido, sino también una palabrería sin sentido». ⁵¹ Solo el ‘culto oficial’ puede tolerarse como un dominio especial de la actividad social, pero a condición de no tener pretensión de conocimiento. Fuera de ello, el alejamiento de lo fáctico es visto como ‘locura y autodestrucción’, como para el mago primitivo lo era la violación del tabú y la salida del

⁴⁶ K. WILBER, citado en MALQUORI, 2012b.

⁴⁷ Cf. MALQUORI, 2012b.

⁴⁸ Cf. HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 40; véase también la nota 25 en este capítulo.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 218.

⁵¹ HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 40. A tal propósito, podría recordarse el juicio de Ernst Mach sobre el carácter ‘excesivamente especulativo’ incluso de la teoría de la relatividad. Sin embargo, aun reconociendo una ‘influencia general’ de Mach en su concepción científica, Einstein se aleja de él justamente en lo que concierne a la ‘libertad’ del pensamiento. Como escribió en una carta a Michele Besso, Einstein veía su punto débil en el hecho de ignorar «el elemento constructivo libre en la elaboración de un concepto. [Mach] Pensaba de alguna manera que las teorías son el resultado de un descubrimiento y no de una invención». A. EINSTEIN, citado en MALQUORI, 2011, pp. 1025-1026.

‘círculo mágico’ de la existencia. Precisamente esta reducción objetiva del pensamiento es leída como la ‘consagración’ del mundo a su propia medida. Pero «lo que aparece como triunfo de la racionalidad subjetiva, la sumisión de todo lo existente al formalismo lógico, es pagado con la dócil sumisión de la razón al dato inmediato».⁵² De ese modo, toda pretensión de conocimiento es abandonada, porque conocer no consiste solo en percibir y clasificar, sino que implica justamente ‘la negación de lo inmediato’. En caso contrario, el conocimiento se limita a la repetición de aquello que la Razón ha puesto en el objeto y el propio pensamiento se vuelve en ‘mera tautología’. La Ilustración, que se creía al reparo frente al ‘retorno de lo mítico’, recae entonces en la mitología.

La mitología había reflejado en sus figuras la esencia de lo existente: ciclo, destino, dominio del mundo, como la verdad, renunciando así a la esperanza. En la pregnancia de la imagen mítica, como en la claridad de la fórmula científica, se halla confirmada la perpetuidad de lo fáctico, y la mera existencia es presentada como el sentido que él oculta. El mundo como gigantesco juicio analítico [...] es de la misma índole que el mito cósmico, que vinculaba los cambios de la primavera y del otoño al rapto de Perséfone.⁵³

Es lo que Horkheimer y Adorno evidencian en el episodio de las sirenas de la *Odisea*.⁵⁴ El canto de las sirenas representa aquella dimensión mítica que Odiseo intenta superar a través de la razón. Al hacerse atar no puede escuchar su canto, convirtiéndose así en el espectador de una belleza que se puede solamente contemplar; ya no puede ‘transformar el mundo’, es decir, no puede realizar aquellas posibilidades que son ‘otras’ respecto a lo existente.⁵⁵

Él oye, pero impotente, atado al mástil, y cuanto más fuerte es la seducción, más fuertemente se hace atar, del mismo modo que más tarde también los burgueses rehusarán la felicidad con tanta mayor tenacidad cuanto más se les acerque al aumentar su poder. Lo oído no tiene consecuencias para él; sólo puede hacer señas con la cabeza para que lo desaten, pero ya es demasiado tarde: sus compañeros, que no oyen nada, sólo conocen el peligro del canto, no su belleza, y lo dejan atado al mástil para salvarlo y salvarse con él. Reproducen a una con su propia vida la del opresor, que ya no puede salir de su papel social.⁵⁶

⁵² HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 41.

⁵³ *Ibíd.*, p. 42.

⁵⁴ Cf. *Odisea*, XII, 188-265.

⁵⁵ Cf. DI GIACOMO, 2009, pp. 122-123.

⁵⁶ HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 48.

Los lazos con los que Odiseo está atado al mástil, o sea a la praxis, neutralizan la seducción de las sirenas, convertida así en objeto de contemplación, en 'arte'. El destino de Odiseo se parece entonces al del hombre moderno que asiste inmóvil a un concierto, sin poder hacer nada, contemplando una obra de arte como los demás productos que consume en su tiempo libre, que hipócritamente sigue llamando espirituales;⁵⁷ «y su grito vibrante pidiendo la liberación se pierde ya como aplauso».⁵⁸ La contemplación del arte, de ese modo, se separa definitivamente de la praxis.

En definitiva, el episodio de las sirenas encierra en sí el nexo entre el mito y el trabajo racional, tal como la *Odisea* en su conjunto ofrece un testimonio de la dialéctica de la Ilustración.

La epopeya contiene ya la teoría correcta. El patrimonio cultural se halla en exacta correlación con el trabajo ordenado, y ambos tienen su fundamento en la ineluctable coerción del dominio social sobre la naturaleza. Medidas como las que se tomaron en la nave de Odiseo al pasar delante de las sirenas constituyen la alegoría premonitoria de la dialéctica de la Ilustración.⁵⁹

Fue Nietzsche, observan Horkheimer y Adorno, uno de los pocos filósofos que reconoció esta dialéctica, expresada en su ambivalente relación con el dominio: «La misión de la Ilustración —escribe Nietzsche en *Nachlass*— es mostrar la entera conducta de los príncipes y gobernantes como mentira intencionada».⁶⁰ El 'autoengaño de la multitud', en efecto, es sumamente valioso para el poder. De ahí surge esa transmutación de los valores: «¡El empequeñecimiento y la gobernabilidad de los hombres son perseguidos como “progreso!”»⁶¹

A través del pensamiento de Nietzsche llegamos así a considerar el problema de la modernidad desde otras perspectivas filosóficas. Entre ellas, por las implicaciones que comporta en un discurso sobre el arte, se impone a nuestra atención una visión en la cual la crisis de la cultura actual no es identificable únicamente con la afirmación de la razón instrumental, sino que tiene que ver con una redefinición de la relación entre sujeto y objeto. La 'técnica' entonces representaría esta crisis no porque el triunfo de la

⁵⁷ Sobre este punto véase también el ensayo de Adorno: *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, en ADORNO, 1956, trad. cast. pp. 15-50.

⁵⁸ HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 49.

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ F. NIETZSCHE, *Nachlass*, citado en HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 58.

⁶¹ *Ibíd.*

racionalización rechace los valores humanísticos, sino porque obligaría a una puesta en discusión del propio concepto de humanismo.

5. EL FIN DE LA MODERNIDAD

En *El fin de la modernidad* Vattimo propone una lectura de la crisis de la época moderna que intenta superar una descripción puramente crítico-negativa de la posmodernidad, la cual se origina para él en la *Kulturkritik* de principios del siglo XX y en los sucesivos análisis de la fenomenología husserliana y de la escuela de Frankfurt. En su visión, esto solo es posible si se ponen en discusión en modo sustancial los ‘contenidos’ del ideal humanístico, y no solo las posibilidades de sobrevivencia en las nuevas condiciones de la modernidad. En esta dirección, su análisis se centra fundamentalmente en la cuestión del nihilismo nietzscheano y en la problemática heideggeriana de la superación de la metafísica, para finalmente construir un horizonte de la posmodernidad ya no como el ‘fin’ de un proceso histórico, sino como una *chance* para la redefinición de un nuevo modelo de ‘verdad’. La conexión entre tales problemáticas es puesta en evidencia ya en la introducción, y sucesivamente desarrollada a lo largo de la primera parte del libro:

El paso decisivo para llegar a la conexión entre Nietzsche-Heidegger y el ‘posmodernismo’ es el descubrimiento de que lo que este último intenta pensar con el prefijo ‘post’ es precisamente la actitud que, en diferentes términos [...], Nietzsche y Heidegger han intentado establecer con respecto a la herencia del pensamiento europeo, que ellos han puesto radicalmente en discusión, rechazando pero una ‘superación’ crítica por la buena razón de que eso habría significado permanecer todavía prisioneros de la lógica de desarrollo propia de ese mismo pensamiento.⁶²

Este ‘cuestionamiento radical’ se dirige así a una visión de la modernidad entendida como ‘época de la historia’ —contrapuesta a su vez a una concepción cíclica del curso del mundo—, caracterizada por la idea del pensamiento como progresiva

⁶² VATTIMO, 1985, p. 10. «Il passo decisivo per operare la connessione tra Nietzsche-Heidegger e il ‘postmodernismo’ è la scoperta che ciò che quest’ultimo cerca di pensare con il prefisso ‘post’ è proprio l’atteggiamento che, in termini diversi [...], Nietzsche e Heidegger hanno cercato di costruire nei confronti dell’eredità del pensiero europeo, che essi hanno messo radicalmente in discussione, rifiutandosi però di proporre un ‘superamento’ critico, per la buona ragione che questo avrebbe significato rimanere ancora prigionieri della logica di sviluppo propria di questo stesso pensiero».

iluminación. En este proceso, lo ‘nuevo’ se afirma como valor fundamental a través de la recuperación y la reapropiación de un ‘origen’. Es justamente a partir de este valor de lo nuevo que se desarrolla la ontología del ser moderno: «La modernidad es aquella época en la cual el ser moderno se convierte en un valor, o más bien en *el* valor fundamental al que todos los demás valores se refieren». ⁶³ Una visión que confluye finalmente en la más usual descripción de la modernidad en términos de secularización, como resultado del abandono de una concepción sagrada de la existencia. La ‘ideología del progreso’ se constituye así a partir de la visión judeo-cristiana de la historia, de la cual se eliminan progresivamente todos elementos trascendentes: la fe en el progreso, despojada de referencias providenciales, se identifica entonces con la fe en el valor de lo nuevo. ⁶⁴ En este proceso, el arte y el artista asumen un papel central en el ámbito de la cultura moderna, una posición que Vattimo define de ‘anticipación’ o de ‘emblema’ puesto que las raíces metafísicas han caído mucho antes en el arte que en los ámbitos de la ciencia y de la técnica, todavía guiados o limitados por los valores de ‘verdad’ y de ‘utilidad’. ⁶⁵

En definitiva, la posmodernidad se afirma no como ‘algo nuevo’ con respecto a lo moderno, sino como disolución de la categoría de lo nuevo, como ‘fin de la historia’. El concepto de posmodernidad remite entonces a esa toma de distancia, a ese «sustraerse a sus lógicas de desarrollo, y en primer lugar a la idea de la ‘superación’ crítica en dirección de un nuevo fundamento». ⁶⁶ Es justamente esto, afirma Vattimo, lo que Nietzsche y Heidegger han buscado en su peculiar ‘relación crítica’ hacia el pensamiento occidental.

También Touraine, desde una perspectiva crítica dirigida más bien hacia una reconstrucción del sujeto en términos sociales, pone el acento sobre esa misma transformación, expresada por una salida de la linealidad entre tradición y modernidad. ⁶⁷ Lo posmoderno se define para él no como un nuevo orden sino como un movimiento, como una ‘destrucción creadora’. De ahí la angustia asociada a aquella ‘eclipsis de la razón’ que Horkheimer y Adorno han puesto en evidencia: «La

⁶³ *Ibíd.*, p. 108. «[...] la modernità è quell'epoca per la quale l'essere moderno diventa un valore, anzi *il* valore fondamentale a cui tutti gli altri vengono riferiti».

⁶⁴ *Cf. ibíd.*, pp. 108-109.

⁶⁵ Sobre este punto volveré más detenidamente en los próximos capítulos, a propósito de la transformación del concepto de arte operada por las vanguardias artísticas del novecientos.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 11. «[...] sottrarsi alle sue logiche di sviluppo, e cioè anzitutto all'idea del 'superamento' critico nella direzione di una nuova fondazione».

⁶⁷ *Cf. TOURAINE*, 1992, pp. 230-231.

disolución de la modernidad se transforma rápidamente en sentimiento angustioso del no-sentido de una acción que ya no acepta otros criterios que aquellos de la racionalidad instrumental». ⁶⁸ Un razonamiento, observa Touraine, que permanece en el marco de la inquietud por el ‘desencantamiento del mundo’ y por la separación entre el mundo y el Ser, que ya no puede aprenderse sino a través de la experiencia estética, puesto que la modernidad, según la expresión de Weber, rompería la ‘unidad del cielo y de la tierra’. ⁶⁹ Sin embargo, rechazando esta imagen del desencantamiento, Touraine reconoce a Vattimo el mérito de haber leído en el nihilismo de Nietzsche el origen de la posmodernidad. Es justamente a partir del nihilismo, como resultado de la ‘muerte de Dios’, que una parte del pensamiento contemporáneo se dirige hacia una diferente visión del Ser-en-el-mundo: «Nietzsche es al mismo tiempo el primero que ha denunciado la ilusión modernista, la idea de la correspondencia entre el desarrollo personal e la integración social, y el que ha llevado una parte del pensamiento europeo hacia una nostalgia del Ser». ⁷⁰

El significado de esta ‘recolocación’ histórica se conecta así a una diferente manera de pensar el Ser, reconducible a Nietzsche y a Heidegger, ya no como algo estable sino como ‘acontecimiento’. No es por lo tanto en un sentido catastrófico que Vattimo habla de ‘fin de la historia’, como en aquellas posiciones filosóficas que invocan una ‘vuelta a los orígenes’ del pensamiento europeo —con la esperanza implícita, observa Vattimo, que no se repetirían las ‘distorsiones negativas’ de la modernidad, asumiendo así una absoluta casualidad en ese proceso—, sino para construir una imagen de la existencia «en estas nuevas condiciones de no historicidad o, mejor aún, de post-historicidad». ⁷¹ No se trata entonces de una nueva ‘superación’, reconducible una vez más a una concepción ‘nueva’ con respecto a una anterior visión de la historia como progreso, sino de una perspectiva que pueda abrirnos hacia un diferente sentido de nuestro Ser-en-el-mundo.

La dificultad de este intento de redefinición de la posmodernidad resulta evidente incluso desde el punto de vista formal, puesto que se utiliza una definición histórica —

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 123. «L’*épuiement* de la modernité se transforme vite en sentiment angoissant du non-sens d’une action qui n’accepte plus d’autres critères que ceux de la rationalité instrumentale».

⁶⁹ *Cf. ibíd.*, p. 124.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 151. «Nietzsche est à la fois celui qui a dénoncé le premier l’illusion moderniste, l’idée de la correspondance entre le développement personnel et l’intégration sociale, et celui qui a engagé une partie de la pensée européenne dans une nostalgie de l’Être».

⁷¹ VATTIMO, 1985, p. 14. «[...] in queste nuove condizioni di non-storicità, o meglio ancora di post-istoricità».

la idea de un ‘post’— para referirse a un movimiento de ruptura con una visión historicista. Como observa Touraine, esto equivale a buscar en un estado de la sociedad la explicación de una situación cultural que por otro lado se quiere definir por ella misma.⁷² El mismo Vattimo —aun criticando la vacuidad de los argumentos puramente formales— admite que hay aquí una dificultad real: «La pura y simple conciencia [...] de representar una novedad en la historia, una nueva y diferente figura en la fenomenología del espíritu, colocaría en efecto a lo posmoderno en la línea de la modernidad, en la cual domina la categoría de lo nuevo y de la superación».⁷³

Es justamente para superar esta circularidad que Vattimo se refiere a los temas del nihilismo y de la superación de la metafísica, que en su visión constituyen las bases para construir una imagen de la existencia fuera de ese horizonte histórico. La cuestión del ‘nihilismo realizado’ —con el cual Nietzsche define la actitud de quien ha entendido que el nihilismo es su única *chance*, y que Vattimo contrapone a un nihilismo pasivo o reaccionario— conduce así al concepto de ‘fábula’: «El mundo en que la verdad se ha convertido en fábula es efectivamente el lugar de una experiencia que ya no es ‘más auténtica’ de aquella abierta por la metafísica».⁷⁴ Porque es la propia autenticidad lo que ha desaparecido con la muerte de Dios y la consiguiente devaluación de todos los valores. En este sentido, la ‘reificación’ del mundo representa justamente el mundo convertido en fábula. Por ello el esfuerzo para oponerse a esta disolución y restablecer el dominio del sujeto sobre el objeto es visto como reaccionario, porque mantiene los mismos caracteres de fuerza propios de la objetividad. Es precisamente con respecto a esta actitud que el nihilismo es visto como una *chance*. Esto no implica, sin embargo, un abandonarse a las ‘leyes y los juegos’ de la técnica; al contrario, significa admitir, con Heidegger, que la esencia de la técnica no es algo técnico, sino que pertenece a una corriente de la metafísica que empieza con Parménides.⁷⁵ También la técnica, por lo tanto, es ‘fábula’: «Verla en esta relación la libera de sus pretensiones, imaginarias, de

⁷² Cf. TOURAINE, 1992, p. 248.

⁷³ VATTIMO, 1985, p. 12. «La pura e semplice consapevolezza [...] di rappresentare una novità nella storia, una nuova e diversa figura nella fenomenologia dello spirito, collocherebbe infatti il post-moderno sulla linea della modernità, nella quale domina la categoria dei novità e di superamento».

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 33-34. «[...] il mondo dove la verità è diventata favola è infatti il luogo di un’esperienza che non è ‘più autentica’ di quella aperta dalla metafisica».

⁷⁵ Cf. *ibid.*, p. 37. Este punto, en particular, es desarrollado por Vattimo en el sucesivo ensayo sobre *La crisis del humanismo*.

constituir una nueva realidad ‘fuerte’, que se pueda asumir como evidente o glorificar como el *ontos on* platónico». ⁷⁶

Es aquí que radica la diferencia fundamental entre la propuesta de Vattimo y aquellas visiones centradas en una crítica de la razón instrumental, de la cual derivaría la situación deshumanizante y el oscurecimiento de los ideales humanísticos de nuestra época. Una lectura, esta última, que ve en la técnica una amenaza contra la cual hay que responder con una más profunda toma de conciencia de lo que distingue el mundo humano —el mundo de la vida, se diría con la fenomenología— de la objetividad científica. Y por eso mismo, una actitud que asigna al pensamiento una tarea de ‘resistencia’ contra el ataque de la racionalización hacia la misma humanidad, concebida una vez más en términos de subjetividad. ⁷⁷ Sin embargo, en la visión de Vattimo, también esta concepción es una ‘fábula’ que seguimos leyendo como realidad. A ella se contraponen otras corrientes del pensamiento contemporáneo dirigidas hacia una superación de la noción de sujeto, a la par con su transformación en el plano de la existencia social. ⁷⁸

Precisamente a esta transformación, que alude a las visiones ‘cargadas de tonos proféticos’ de Nietzsche y Heidegger, se refiere Vattimo en su intento de pensar la crisis de la modernidad como una *chance* positiva, abriéndose hacia una diferente posibilidad de existencia para el ser humano. ⁷⁹ No se trata de oponer a la visión crítica de la racionalidad instrumental una visión providencialista, sino de tomar conciencia de que, si este proceso de racionalización ha creado las condiciones para la liquidación del sujeto, al mismo tiempo la filosofía, la psicología e incluso la experiencia artística han puesto en evidencia que este mismo sujeto ‘no merecía ser defendido’. Es justamente esto lo que Vattimo imputa a la crítica de Husserl: a pesar de haber liberado la cuestión humanística del ‘debate metodológico’ de principios del siglo XX, la crisis del humanismo es conectada allí con el proceso por el cual la subjetividad se pierde en los ‘mecanismos’ de la objetividad científica, y por eso mismo la única salida es una

⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 37-38. «[...] vederla in questa relazione la spoglia delle sue pretese, immaginarie, di costruire una nuova realtà ‘forte’, che si possa assumere come evidente o glorificare come l’*ontos on* platonico».

⁷⁷ *Cf. ibíd.*, p. 53.

⁷⁸ Sin poder desarrollar aquí este tema, vale la pena observar que es precisamente en esta dirección, aunque alejándose de las propuestas de Vattimo, que Touraine desarrolla su *Crítica de la modernidad*. Su esfuerzo de ‘reconstrucción’ parte del reconocimiento de que el drama de la modernidad está en el hecho de haber olvidado el sujeto; lo que parecería una vuelta hacia las posiciones de la fenomenología, aunque para él el sentido de ‘sujeto’ asume más bien una dimensión social.

⁷⁹ *Cf. VATTIMO*, 1985, pp. 19-20.

recuperación de la función central del sujeto.⁸⁰ Ninguna duda, observa Vattimo, que el haber puesto en marcha aquellos mecanismos pueda indicar que ‘algo no funciona’ en la misma estructura del sujeto. Así, siguiendo el análisis heideggeriano sobre la relación entre humanismo y técnica, él concluye que es el propio sujeto lo que está en la raíz de esta deshumanización. Porque una subjetividad que se define únicamente como ‘sujeto de un objeto’ se expone inevitablemente a devenir ella misma un objeto de manipulación.⁸¹

En definitiva, lo que Vattimo intenta proponer es una relación diferente entre nuestro ser y la ‘verdad’ del mundo que nos rodea. «Se trata en primer lugar [...] de abrirse a una concepción no metafísica de la verdad, que la interprete no tanto a partir del modelo positivista del saber científico, sino más bien, por ejemplo, [...] a partir de la experiencia del arte».⁸² Esto significaría entonces, observa Touraine a propósito de esta concepción, la construcción de dos figuras, cada una dirigida hacia la otra, cuyo diálogo constituye la modernidad: la racionalización y la subjetivización.⁸³ Con todo, en la visión de Vattimo, este reconocimiento de la experiencia estética como modelo de acercamiento a la verdad no se reduce simplemente a la afirmación de un ‘sentimiento subjetivo’, porque implica la aceptación de un discurso que no se limita a duplicar lo existente sino que intenta al mismo tiempo criticarlo, para poderlo finalmente comprender.

En la visión de Vattimo, así como en las otras que he presentado en este primer enfoque sobre el arte de nuestro tiempo, es posible ver quizás una excesiva simplificación, una generalización de una situación que se supone evidente pero que por el mismo hecho de vivir en ella resulta difícil de entender. En el fondo, como ya se ha observado, es el límite y a la vez la obligación de la filosofía intentar decir lo que no es posible decir, aunque sea para expresar esta exigencia de callar. Es lo que indica Ludwig Wittgenstein en la última tesis del *Tractatus*: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse».⁸⁴ O también Adorno, en la *Teoría estética*, remitiendo al arte esta

⁸⁰ Cf. *ibíd.*, pp. 42-43.

⁸¹ Cf. *ibíd.*, p. 54.

⁸² *Ibíd.*, p. 20. «Si tratta anzitutto [...] di aprirsi ad una concezione non metafisica della verità, che la interpreti non tanto a partire dal modello positivistico del sapere scientifico, quanto, per esempio, [...] a partire dall’esperienza dell’arte».

⁸³ Cf. TOURAINE, 1992, p. 265.

⁸⁴ WITTGENSTEIN, 1921 (TLP 7), trad. cast. p. 203.

imposibilidad para decir lo que no puede ser dicho: «Por eso necesita el arte a la filosofía, que lo interpreta para decir lo que él no puede decir, ya que el arte sólo lo puede decir si no lo dice».⁸⁵

Todo eso se manifestará de manera cada vez más clara en el arte del siglo XX, cuando las categorías fundamentales del arte tradicional serán puestas en discusión por los diferentes movimientos de vanguardia, conduciendo así a una nueva relación entre arte y vida.

⁸⁵ ADORNO, 1970, trad. cast. p. 102.

LA MANIFESTACIÓN DE LA CRISIS EN EL ARTE

1. EL ARTE COMO EXPRESIÓN DEL MUNDO DE LA VIDA

La situación que se ha intentado delinear en el primer capítulo posee como se ha visto narraciones e interpretaciones muy distantes entre sí, construidas —entre otras tantas— alrededor de las imágenes de un alejamiento del mundo de la vida o de una redefinición del sujeto en las nuevas condiciones de la modernidad. Con todo, las posibles respuestas a la crisis de la cultura actual, vista tanto desde la perspectiva de las ‘ciencias europeas’ como del concepto de humanismo en el cual nuestra cultura tiene sus raíces, dejan abierta la pregunta inicial sobre el mundo en que se expresa y al cual intenta dar forma el arte de nuestro tiempo. Porque es la misma posibilidad de expresión que es afectada en una situación en que el hombre ya no es libre, como observa justamente Adorno. De ahí la búsqueda de una forma que no se limite a describir o reproducir la realidad sino que al mismo tiempo intente criticarla, y a la vez el rechazo de la autonomía del arte con respecto a la vida, que constituyen algunos de los fundamentos críticos de las vanguardias artísticas del siglo XX.

En esta situación, en efecto, ¿cómo puede el individuo escapar de un proceso que afecta tanto a su Ser-en-el-mundo como al propio mundo en el que vive? La mayoría de las críticas filosóficas de la modernidad, observa Touraine, busca una solución en la idea de un regreso al Ser, al ‘Todo’, reprimido u olvidado a causa de los vínculos sociales. El arte representaría en este sentido el camino ideal para reencontrar la

naturaleza profunda del ser humano. Es así que aparece la necesidad de ‘expresar la vida’ a través del arte, para finalmente recuperar su esencia: «Es necesario hacer de la vida un obra de arte, [para] reencontrar a través de la belleza los vínculos que unen el hombre al mundo».¹ La vida constituye así el sujeto y a la vez el objeto de la obra de arte. Por ello el alejamiento del ‘mundo de la vida’ empezado con la modernidad culminaría en esa ‘lucha a muerte’ entre el saber y la cultura. Para Henry, el solo considerar el ‘criterio del arte’ para valorar la situación de la cultura en nuestra época provoca un sentido de ‘vértigo’, ya que nos encontramos frente a una nada: «*El arte, en efecto, es una actividad de la sensibilidad, la realización de sus potencialidades, mientras que la ciencia moderna, con la eliminación de las cualidades sensibles de la naturaleza, define su campo propio y se define a sí misma por la exclusión de esta misma sensibilidad*».²

En la raíz de esta exclusión, como ya se ha podido ver en el pensamiento de Henry, estaría el error de considerar el mundo como aprehensible por una ‘conciencia pura’, olvidando que la naturaleza es por su propia esencia una naturaleza sensible. Un error en el que incluso Kant habría caído al buscar las condiciones de toda experiencia posible. Si bien, en efecto, la *Estética trascendental* comienza por un análisis de la sensibilidad, para Henry este análisis permanece en el plano de la factualidad, puesto que «*encuentra la sensibilidad en el nacimiento del mundo, sin comprender realmente la razón del carácter sensible de este nacimiento*».³ Esta razón es la propia afectividad, cuyo carácter determina la sensibilidad y la hace posible. De ese modo, nuestra actitud respecto a las cosas no es reducible a una pura mirada, porque esta mirada es justamente un sentir, un ver que nos abre a ellas y por lo tanto «un ver que se siente él mismo viendo».⁴ Por ello, concluye Henry, el mundo es por esencia un mundo sensible.

A su vez, la sensibilidad no constituye solamente la condición de todo mundo posible, sino que define también la esencia del arte. Por ello «el arte surge necesariamente en el interior de la experiencia humana como una de las formas

¹ TOURAINE, 1992, p. 171. «[...] il faut faire de la vie une œuvre d’art, retrouver par la beauté les correspondances qui unissent l’homme au monde». Touraine evidentemente se aleja de este tipo de discurso sobre la modernidad, desarrollando una crítica social que se apoya en una nueva concepción del sujeto, definido como ‘deseo de libertad’ y como voluntad de ser un actor social autónomo.

² HENRY, 1987, p. 44. «*L’art en effet est une activité de la sensibilité, l’accomplissement de ses pouvoirs, alors que, avec l’élimination des qualités sensibles de la nature, la science moderne définit son champ propre et se définit elle-même par l’exclusion de cette même sensibilité*».

³ *Ibid.*, p. 47. «[...] elle rencontre la sensibilité à la naissance du monde, sans comprendre véritablement la raison du caractère sensible de cette naissance».

⁴ HENRY, 1996, p. 132. «[...] un voir qui se sent lui-même voyant».

fundamentales de toda cultura».⁵ Es justamente a propósito del reconocimiento de la sensibilidad como ‘dimensión ontológica’ del arte que Henry se refiere a las reflexiones teóricas de Kandinsky, uno de los primeros en anunciar esa ‘renovación espiritual’ del arte del siglo XX. «Lo artísticamente verdadero —escribe Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*— sólo se alcanza por la intuición [*gefühl*], especialmente al iniciarse un camino».⁶ Porque aunque la ‘construcción general’ se puede lograr mediante la teoría, ese *algo más* que constituye la esencia de la creación no se puede encontrar a través de ella si no está inspirado por la intuición durante el acto creativo. Por ello, concluye Kandinsky, el arte «sólo puede actuar a través de la sensibilidad».⁷

Sobre este último punto puede verse una inesperada consonancia con una de las ideas centrales de la *Teoría estética* de Adorno, para el cual ese ‘algo más’, gracias al cual la obra de arte se diferencia de las otras ‘cosas’ del mundo, es justamente lo que el conocimiento conceptual no puede captar, y que en cambio puede ser captado solo por el arte a través de la ‘apariencia’.⁸ Frente al predominio de lo existente, la apariencia constituye entonces una defensa de lo imaginario, a través del cual el arte, presentándose como lo posible no realizado, puede mantener su dimensión utópica. A su vez, la materialización de este ‘programa’ —observa Adorno refiriéndose tanto a Arnold Schönberg como al mismo Kandinsky— no busca solo una abstracción, sino una espiritualización de la figura concreta del arte.⁹

De todo eso, concluye Henry, deriva finalmente otra consecuencia fundamental, que será llevada a sus extremas consecuencias por las vanguardias artísticas del novecientos: la anulación de la distancia entre el arte y la vida.

En la medida en que es la actuación de las potencialidades de la sensibilidad, el arte no constituye un dominio aparte, sino que entra en resonancia con el mundo [...]. Así el mundo de la vida, el mundo real en el que viven los hombres, entra totalmente en las categorías de la estética y no es comprensible sino a través de ellas.¹⁰

⁵ HENRY, 1987, p. 47. «[...] l’art surgit-il nécessairement à l’intérieur de l’expérience humaine comme l’une des formes fondamentales de toute culture».

⁶ KANDINSKY 1912, trad. cast., p. 68. Hay que observar que en la edición francesa a la que se refiere Henry (Denoël-Gonthier, Paris, 1954) *gefühl* es traducido por *sensibilité*, resultando así más claro el sentido de la referencia a Kandinsky en el contexto de este discurso.

⁷ *Ibíd.*

⁸ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 218.

⁹ Cf. ADORNO, 1953, trad. cast. p. 134.

¹⁰ HENRY, 1987, p. 48. «Dans la mesure où il est la mise en œuvre des pouvoirs de la sensibilité, l’art ne constitue pas un domaine à part, il entre en résonance avec le monde [...]. Ainsi le monde de la

De ahí la idea del arte como dimensión esencial de toda forma de cultura, perteneciendo al mismo mundo de la vida en el cual el hombre vive y desarrolla sus potencialidades afectivas. Y al mismo tiempo, la idea de que todo ser humano es potencialmente un artista, puesto que la actividad específica del artista no es sino una actualización de la vida, su puesta en obra *por* ella misma y *para* ella misma. La exclusión de la sensibilidad constituye entonces una contradicción interna: en el solo mundo que realmente existe, el de la vida, sus cualidades sensibles han sido remplazadas por unas determinaciones ideales que valen únicamente en el dominio de la ciencia. Pero la sensibilidad no desaparece, sino que permanece como elemento fundamental del mundo de la vida, creando incluso aquellas idealidades que pretenden ignorar su propia esencia. De ese modo, unas determinaciones que se originan en nuestra sensibilidad dejan de disponerse en función de las leyes interiores de la sensibilidad. Es ahí que aparece esa contradicción: «*Un mundo por esencia estético deja de obedecer a prescripciones estéticas*». ¹¹ Es este el principio de la nueva ‘barbarie’ de nuestra época, y por eso mismo esta exclusión afecta inevitablemente a todo ámbito de la cultura.

La concepción de Henry, sin duda alguna, se presta a ser atacada tanto del lado de la objetividad científica como por una idea del arte que se dirige al elemento constructivo de la propia obra de arte, en lugar de privilegiar su apariencia ‘natural’ como expresión del mundo de la vida. Pero el punto que merece la atención —y que justifica en mi opinión esta premisa en un discurso sobre las vanguardias artísticas del novecientos— es la manera en que Henry fundamenta su concepción de la sensibilidad como ‘substrato’ de la totalidad del mundo. En su visión, en efecto, es una ilusión creer en una totalidad objetiva que constituye el mundo, como un ‘gran saco’ que contiene tanto los seres como las cosas del mundo, uno al lado de otro. Porque en una tal ‘exterioridad radical’, abandonada a sí misma, cada elemento sería tan ajeno a los demás que no podría concebirse relación alguna, tampoco de exterioridad: «Así que un tal medio, justamente, no puede concebirse». ¹²

Es un tema que será desarrollado por muchas de las vanguardias del novecientos, aunque sea a través de diferentes caminos, todos en busca de una imagen que supere la

vie, le monde réel où vivent les hommes, tombe-t-il entièrement sous les catégories de l'esthétique et n'est-il compréhensible que par elles».

¹¹ Ibid., p. 49. «[...] *un monde par essence esthétique va cesser d'obéir à des prescriptions esthétiques*».

¹² Ibid., p. 50. «[...] en sorte qu'un tel milieu, justement, n'est pas concevable».

ilusión de una realidad objetiva del mundo. De ese modo, también la objetividad de la obra de arte no es más que una apariencia; por ello su análisis debe necesariamente ir más allá de esta apariencia —de de sus ‘límites físicos’, diría Kandinsky— si quiere llegar a captar su propia esencia. Ese anhelo puede leerse en obras tan diferentes como las *Composiciones* de Kandinsky o el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Kazimir Malévich, justamente definido por el propio autor como un ‘icono de su tiempo’.¹³ Así, para Malévich la verdadera salvación solo puede llegar de la no-objetividad, cuyos signos marcan el comienzo de una nueva época en el arte en la cual la verdad del arte no-objetivo revela la verdad objetiva como una ilusión.¹⁴ Esta misma idea es también la que Henry lee en los iconos pintados en las paredes del monasterio de Dafne, como manifestaciones o emanaciones de la potencia del icono primordial:

Que seamos eso y no unos individuos empíricos, unos fragmentos del universo objetivo conectados a él según múltiples conexiones, condenados al mismo destino ciego, tan ininteligibles como él, sino al contrario unos seres vivos que poseen el sentimiento de ellos mismos [...], es lo que está escrito en las paredes del monasterio bizantino.¹⁵

No en vano, observa Giuseppe Di Giacomo, en todo el arte abstracto se puede advertir una fuerte atracción por el arte bizantino, en el cual el rechazo de una representación realística encuentra su expresión más elevada en la pintura de los iconos. Es lo que demuestran precisamente las obras de Kandinsky o de Malévich, caracterizadas por esa dimensión creativa y no reproductiva que es propia de los iconos.¹⁶ Así, el conocimiento hacia el cual nos abre el arte es de una naturaleza totalmente diferente respecto a lo que define la misma idea de modernidad. Su ‘medio ontológico’ —observa Henry en su análisis del abstractismo de Kandinsky— es la misma vida, su punto de partida una emoción, su finalidad es transmitir a otros esta emoción, como un modo más intenso de la vida.¹⁷

¹³ Cf. K. MALÉVICH, carta a Alexánder Benuá de mayo de 1916, en MALÉVICH, 1996, trad. cast. p. 220.

¹⁴ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 89.

¹⁵ HENRY, 1987, p. 69. «Que nous soyons cela, non pas des individus empiriques, quelques fragments de l'univers objectif liés à lui selon des connexions multiples, voués au même destin aveugle, aussi inintelligibles que lui, mais tout au contraire des vivants ayant le sentiment d'eux-mêmes [...], c'est ce qui est écrit sur les parois du monastère byzantin».

¹⁶ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 42.

¹⁷ Cf. HENRY, 1988, p. 37.

2. SOBRE LA SIMULTANEIDAD DE LA CRISIS EN LOS DIFERENTES ÁMBITOS DE LA CULTURA

Si volvemos ahora a considerar la situación del arte de nuestra época, nos encontramos con una nueva dificultad. Como observa Vattimo, los conceptos tradicionales de la estética filosófica parecen no tener un referente claro en una época en que la ‘muerte del arte’ sigue anunciándose y a la vez es continuamente aplazada, dando lugar a una continua transformación de su propia esencia. En efecto, al acercarnos a la experiencia del arte del novecientos, una descripción de la ‘belleza’ en los términos enfáticos de la filosofía del pasado provoca un sentimiento de malestar: «¿Encontramos realmente aún —se pregunta Vattimo— la obra de arte como obra ejemplar del genio, como manifestación sensible de la idea, como ‘puesta en acto de la verdad’?»¹⁸

Esta simple duda da lugar a veces a un rechazo global de la terminología conceptual de la estética tradicional, remplazada por las nociones ‘positivas’ de la semiótica, la antropología o la sociología, o bien, por otro lado, es leída en términos utópicos o de crítica social: ya no es posible una tal descripción porque el mundo todavía no es, o ya no lo es más, el de una experiencia humana auténtica. Se trata en todo caso de un discurso que permanece vinculado a la tradición, simétrico en el plano estético a la idea de la ‘muerte del arte’: un fin del arte tanto como hecho específico separado de la existencia, como también de estetización de la existencia, simbolizada por el dominio de los medios de comunicación. Con todo, concluye Vattimo, «la estética que hemos heredado de la tradición podría ser ni el único sistema conceptual posible, ni simplemente un conjunto de nociones falsas porque desprovistas de un referente en la experiencia. [...] la estética de la tradición es para nosotros un destino: algo que, del cual y al cual debemos recuperarnos».¹⁹

Sin entrar aquí en la distinción entre los diferentes sentidos del concepto heideggeriano de *Verwindung* —que para Vattimo es por un lado una superación, pero también el reconocimiento de pertenecer a una tradición²⁰—, la situación de muerte, o más bien de ‘crepúsculo’ del arte, es legible filosóficamente reconectándose a ese doble

¹⁸ VATTIMO, 1985, p. 67. «Incontriamo davvero ancora l’opera d’arte come opera esemplare del genio, come manifestazione sensibile dell’idea, come ‘messa in opera della verità’?».

¹⁹ *Ibid.*, p. 68. «[...] l’estetica che abbiamo ereditato dalla tradizione potrebbe non essere né l’unico sistema concettuale possibile, né semplicemente un insieme di nozioni false perché prive di referente nell’esperienza. [...] l’estetica della tradizione è per noi un destino: qualcosa che, da cui e a cui dobbiamo rimetterci».

²⁰ Cf. *ibid.*, pp. 47-48.

aspecto de ‘exposición’ y de ‘producción’ de una verdad, al cual ya se ha hecho referencia al principio de nuestro discurso. En este sentido, la obra de arte ‘define’ y a la vez ‘constituye’ las líneas que definen el mundo, porque en ella «se reconoce y se intensifica la pertenencia de cada uno a un mundo histórico».²¹ Por ello, concluye Vattimo, puede revelar la ‘verdad’ de una época, entendida como la definición de la propia experiencia del mundo.

Considerando ahora esta misma reflexión en el contexto de la crisis de la modernidad, es lícito preguntarse sobre el posible paralelismo entre el sentido de ruptura de las vanguardias artísticas del novecientos —en particular las primeras vanguardias, como el abstractismo o el expresionismo— y el cambio global de la ‘imagen del mundo’ que en aquellos mismos años ha afectado a todo ámbito de la cultura moderna. No se trata simplemente de buscar ‘influencias’ o ‘reflejos’ en la relación entre arte y sociedad. Siguiendo en este sentido la concepción de Adorno —cuyo esfuerzo teórico tiende justamente a ‘dialectizar’ esta misma relación—, se trata más bien de captar en el ‘movimiento interior’ de las obras de arte, en su inmanencia estética, las tensiones sociales que se advierten en este momento de crisis.²² De ese modo, en las propias obras puede revelarse ese ‘espíritu objetivo’ de la época que el mismo Adorno busca en su análisis del arte moderno. Como observa también Meyer Schapiro, en efecto, el arte cambia y toma forma en relación con la realidad en la que vive el artista: «No existe un ‘arte puro’ no condicionado por la experiencia; toda fantasía y construcción formal, hasta los garabatos que la mano hace al azar, están moldeados por la experiencia y por cuestiones no estéticas».²³

Evidentemente, los diferentes campos del saber tienen sus propias razones de desarrollo, que pueden leerse a veces solo desde el interior de ese mismo ámbito. Esto es aún más cierto en el caso de las ciencias, tanto más autónomas del resto de la cultura cuanto más se ha efectivamente realizado su abstracción de la vida. No obstante, ha habido momentos en el desarrollo de la sociedad moderna en que *simultáneamente* se han producido rupturas fundamentales o cambios de paradigma. Si bien no puede considerarse la simple coincidencia histórica como la demostración de una eventual razón común, es interesante analizar separadamente algunos de estos cambios a la luz de

²¹ *Ibíd.*, p. 70. «[...] si riconosce e intensifica l'appartenenza di ciascuno a un mondo storico».

²² Cf. DI GIACOMO, 2014, pp. 18-19.

²³ SCHAPIRO, 1937, p. 196. «[...] there is no ‘pure art’, unconditioned by experience; all fantasy and formal construction, even the random scribbling of the hand, are shaped by experience and by nonaesthetic concerns».

los argumentos desarrollados anteriormente. Lo que se puede observar es que durante las primeras décadas del siglo XX se produjeron verdaderas ‘revoluciones’ en ámbitos tan distintos como la física, la música o la pintura que sacudieron sus propios fundamentos, al mismo tiempo en que en la literatura se producía una disolución sintáctica y semántica, como en el expresionismo o en el dadaísmo, hasta llegar al teatro de Beckett, que para Adorno testimonia el no-sentido del mundo y por eso mismo es la expresión más auténtica del arte moderno. Unos cambios, en definitiva, que pueden verse como el reflejo de una ‘transmutación de valores’ que ha afectado a la entera sociedad moderna.

Una primera objeción a esta observación podría ser que el arte, por un lado —incluyendo la filosofía, que en la modernidad, como afirma Hegel, está estrictamente conectada con el arte—, y la ciencia, por el otro, no solamente siguen caminos diferentes, sino que ponen su propia mirada sobre algo diferente: el mundo como *es*, en el caso de la ciencia —sea este un mundo material, o incluso un mundo de ‘relaciones’ entre algo inmaterial, como en la física del siglo XX—, y el mundo como *podría ser*, en el caso del arte. Una distinción que se remonta en efecto a la *Poética* de Aristóteles: al poeta no le corresponde la tarea de informar acerca de lo que ha sucedido, sino de lo que *podría haber sucedido*, de lo que es posible según la ley de probabilidad o la necesidad. Por eso la poesía es ‘más filosófica’ que la historia, puesto que intenta expresar lo universal, y no lo particular.²⁴ Como observa Adorno, es precisamente esta la misión del arte: la posibilidad de indicar lo ‘otro’ del mundo, o sea su dimensión utópica.

Esta objeción, de hecho, puede verse como una confirmación de la tesis de Henry: es sobre todo a partir de la modernidad que la ciencia se separa de la vida y se concentra en el *ob-jeto*, en lo que está delante del observador, y es también por ello que el arte asume el significado de una visión utópica, para dar vida a lo que permanece invisible a la mirada de la ciencia. Aun así, si seguimos por un momento el razonamiento que está en la base de esa diferencia ontológica entre los diferentes ámbitos de la cultura, nos encontramos otra vez frente a la pregunta inicial sobre la simultaneidad de tales momentos de ruptura; sean ellos relacionados o incluso independientes entre sí. En este sentido, puede ser interesante seguir el discurso de Vattimo sobre *La estructura de las revoluciones artísticas*,²⁵ donde las posibles analogías y las diferencias en la evolución

²⁴ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a, 36 y ss.

²⁵ En VATTIMO, 1985, pp. 98-117.

de las ciencias y de las artes son analizadas a la luz de la obra de Thomas Kuhn,²⁶ a la cual ya el título hace referencia. De entrada, en efecto, parecería que el concepto de ‘revolución’ puede aplicarse más fácilmente al caso de las artes, puesto que las transformaciones de los modelos y de los cánones artísticos no deben medirse con aquella instancia de ‘verdad’ que domina en la actividad científica. De ese modo, el ‘juego de paradigmas’ que en la visión de Kuhn está conectado con las revoluciones científicas puede desarrollarse más libremente, en su ‘estado puro’, sin los vínculos representados por la exigencia de validez o de verificabilidad de las teorías.

Sin embargo, observa Vattimo, «la distinción entre un ámbito de la ciencia en el que puede haber un progreso, esto es, una aproximación acumulativa a la verdad de las cosas, y un ámbito del arte en el cual esta relación con la verdad no se da en términos tan claros, está ampliamente en crisis».²⁷ La superación de una tal distinción derivaría también del debate generado por el ensayo de Kuhn, así como de la tendencia hacia un ‘anarquismo epistemológico’ impulsada en particular por Feyerabend, para el cual es lícito preguntarse si los ‘sentimientos’ tienen alguna función en el proceso de conocimiento.²⁸ Todo eso ha contribuido de alguna forma a remitir a un modelo ‘estético’ el propio desarrollo de las ciencias, entre otras cosas porque la elección entre paradigmas incompatibles se apoya finalmente en un proceso de ‘persuasión’, más que en argumentaciones demostrativas, puesto que estas últimas dependen de los mismos paradigmas que se ponen en cuestión.

En la tesis de Kuhn, de ese modo, Vattimo ve un paralelo con la concepción kantiana sobre los diferentes modelos de historicidad. El primero, análogo a los períodos de ‘ciencia normal’ descritos por Kuhn, estaría asociado a aquellas ‘cabezas mecánicas’ que, aun sin marcar una época, han ofrecido quizás «la mayor contribución al crecimiento de las ciencias y de las artes».²⁹ Para Kant, sería este el caso de Newton, aun reconociendo en él unas cualidades sin dudas excepcionales. Pero «todo lo que

²⁶ Cf. KUHN, 1962.

²⁷ VATTIMO, 1985, p. 99. «[...] la distinzione tra un ambito della scienza in cui si può dare progresso, cioè un avvicinamento cumulativo alla verità delle cose, e un ambito dell’arte, in cui questo rapporto con il vero non si dà in termini così chiari, è largamente in crisi».

²⁸ Cf. FEYERABEND, 1977, trad. cast., pp. 106-110. La respuesta de Feyerabend a tal interrogante, desarrollada a lo largo de todo el ensayo, es evidentemente positiva, aunque sea necesario distinguir entre los diferentes aspectos del proceso de conocimiento, como la capacidad de ‘producir’ una imagen de la verdad, la memoria o la transmisión del mismo conocimiento. En este sentido, de acuerdo con Brecht, la poesía es vista justamente como una manera de mostrar los límites del saber, entendido no tanto como un ‘saber universal’, sino como algo que depende del contexto y que cambia en el tiempo.

²⁹ I. KANT, *Antropología*, § 58, citado en VATTIMO, 1985, p. 100.

Newton expuso [...], aunque para descubrirlo haya sido necesaria una gran mente, se puede bien aprender; pero no se puede aprender a componer poesía de manera genial».³⁰ La razón es que Newton hubiera podido indicar precisamente todos sus pasos; pero ningún Homero podría mostrar cómo se han producido o combinado sus ideas, porque él mismo no es consciente de ello.³¹

En oposición a este primer tipo de historicidad, entonces, hay la aparente no historicidad de las obras del ‘genio’, que en la concepción kuhniana corresponderían a los momentos de rupturas que dan lugar a las revoluciones científicas. Sin embargo, también estas obras constituyen un elemento de inspiración para las nuevas producciones, convirtiéndose así en ‘modelos ejemplares’. Para Vattimo, es justamente este el verdadero sentido de historicidad, mientras que el progreso de las ‘cabezas mecánicas’, en cuanto modelo de continuidad, carece de un auténtico carácter procesual: «Los descubrimientos científicos no hacen sino articular paradigmas ya existentes; mientras que en el caso del genio, como también Kant admite [...], se abren ‘nuevas vías y horizontes’».³² A la historicidad de la ciencia y de la técnica, constituida como un desarrollo continuo y acumulativo al cual puede asociarse el concepto de ‘progreso’, se contraponen así la obra del genio, que encierra el concepto fuerte de historicidad en cuanto ‘novedad’.

En la visión de Vattimo, sin embargo, esta distinción, en la cual puede leerse una ‘contradicción irresuelta’, se ha disuelto en nuestra época a causa de la afirmación de un modelo ‘estético’ de historicidad. Tal proceso de estetización de la historia de la ciencia, que derivaría también de la concepción kuhniana, corresponde en efecto a un fenómeno más amplio, del cual es el síntoma y la manifestación conclusiva: «la centralidad de lo estético [...] en la modernidad».³³ La tesis de Schelling sobre la función del arte con respecto a la filosofía, a la cual se refieren también Horkheimer y Adorno,³⁴ sería solo una de las expresiones de una temática que caracteriza toda la modernidad. No obstante, —siguiendo esa misma línea que ya se ha observado en su pensamiento— para Vattimo

³⁰ I. KANT, *Crítica del juicio*, § 47, citado en VATTIMO, 1985, p. 101.

³¹ Es esta una tesis que aparece incluso en Kandinsky —aunque él mismo se dedicó al proyecto de enseñanza integral del Bauhaus—, para el cual, si bien el proceso del trabajo creativo es idéntico en el arte y en la ciencia, en el arte no se puede transmitir la ‘intuición’ necesaria para la creación, y por lo tanto la enseñanza solo puede dirigirse al aspecto ‘técnico’. Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 40.

³² VATTIMO, 1985, p. 102. «[...] le scoperte scientifiche non fanno che articolare paradigmi esistenti; mentre nel caso del genio, come ammette anche Kant [...], si ha l’apertura di ‘nuove vie e orizzonti’».

³³ *Ibid.*, p. 103. «[...] la centralità dell’estetico [...] nella modernità».

³⁴ Cf. la nota 42 en el capítulo I.

es sobre todo a partir de Nietzsche que esta centralidad llega a ser reconocible. Se trataría en efecto de un proceso muy amplio y complejo, anunciado ya, en el plano práctico, por la transformación del papel social del artista a partir del Renacimiento, proseguido en el plano teórico con la perspectiva romántica de un origen ‘estético’ de la civilización, y confirmado en la sociedad contemporánea por la afirmación de unos modelos estéticos de comportamiento y de consenso social, caracterizados sobre todo por la fuerza de los medios de comunicación. Sin embargo, «quizá solo Nietzsche tuvo conciencia del sentido auténtico de *anticipación* que lo estético posee con respecto al desarrollo global de la civilización moderna».³⁵ Una vez disuelta la fe en la razón y en el desarrollo hacia una ‘condición final’, el mundo aparece así como una obra de arte que se hace por sí misma. Es aquí que vuelve en primer plano la relación con la ‘técnica’; no solo con las técnicas específicas de cada arte, sino con la técnica como hecho histórico general, como factor de organización de la vida social. Para Vattimo, la importancia que esta relación ha asumido en las artes de nuestra época no es más que una realización concreta de esa función de anticipación que Nietzsche reconoce al arte y a los artistas, respecto a un mundo configurado como ‘voluntad de potencia’.³⁶

Volviendo ahora a la crisis de la cultura europea, puede entenderse ahora que una pregunta sobre la simultaneidad de esos momentos de ruptura no se justifica tanto en la posibilidad de encontrar algunas analogías entre caminos tan diferentes, y aún menos en la idea de forzar una lectura filosófica de determinadas teorías científicas. Una operación, no es inútil recordar, muchas veces rechazada por los mismos protagonistas de aquellas teorías.³⁷ Pero igualmente hay unas cuestiones que pueden ayudarnos en nuestro camino: ¿por qué en este momento? Y por otro lado: ¿cómo puede el arte ser

³⁵ VATTIMO, 1985, p. 104. «[...] forse solo Nietzsche fu consapevole del senso autentico della portata di *anticipazione* che l'estetico possiede nei confronti dello sviluppo globale della civiltà moderna».

³⁶ Cf. *ibíd.*, pp. 103-105. Las reflexiones de Nietzsche a las que se refiere Vattimo, que pertenecen a una obra inacabada publicada póstuma, en forma de fragmentos, como *Der Wille zur Macht*, se encuentran en una sección titulada justamente ‘La voluntad de potencia como arte’.

³⁷ Este tipo de discurso, *mutatis mutandi*, se situaría en la misma línea de los que han visto en el principio de indeterminación de Heisenberg una afirmación sobre la superación de la dualidad sujeto-objeto, debido a que el sujeto no podría conocer el objeto sin interferir con él. Vale la pena observar que ninguno de los físicos que trabajaron en el desarrollo de la mecánica cuántica aceptó nunca esta generalización del significado de esta teoría, ya sea en un sentido ‘místico’ o en el de una extrapolación del indeterminismo. Para todos ellos el significado de la mecánica cuántica es esencialmente matemático —siguiendo así la lectura tanto de Husserl como de Horkheimer y Adorno sobre la ciencia moderna—, y el error de muchas lecturas ‘trascendentes’ estaría precisamente en la pretensión de referir su significado a nuestras experiencias sensoriales o a nuestra capacidad de imaginación.

una ‘anticipación’ de la evolución de la cultura moderna, y a la vez un reflejo de las líneas que la definen?

El punto fundamental es la relación que puede existir entre el ‘espíritu objetivo’ de la época y la puesta en discusión de una visión del mundo que había dominado a lo largo de la modernidad. Como observa Barnett Newman, en efecto, —en un ensayo sobre el sentido del abstractismo en las nuevas vanguardias— el giro revolucionario de la física moderna requiere una actitud mental que de por sí constituye una negación de la física newtoniana.³⁸ Es esta ruptura la que nos interesa. No tanto las nuevas concepciones sobre espacio, tiempo y materia, o su relación con nuestra percepción del mundo, sino las propias razones del derrumbamiento de tales fundamentos. Y al mismo tiempo, la idea de esta ruptura que emerge a partir de la propia experiencia artística del novecientos. Así, continúa Newman, «tal como hemos aceptado la nueva matemática, la nueva lógica simbólica y la nueva física como puntos de partida para una nueva imagen conceptual del mundo, debemos aceptar la nueva pintura como punto de partida de una nueva idea de belleza».³⁹ Por ello, en su visión, el ‘nuevo pintor’ que se afirma en el siglo XX es el único verdadero revolucionario, porque da a la función del artista el valor que le corresponde, «el del filósofo y del científico que explora el mundo de la idea, no el de los sentidos».⁴⁰ En este sentido, en un discurso sobre la crisis de la modernidad, en el caso de Schönberg nos interesará el abandono del universo tonal más que la sucesiva recomposición en el nuevo sistema dodecafónico. O, en el caso de Kandinsky, el rechazo de la figuración y los primeros pasos en el abstractismo, más que las obras formalmente equilibradas de los años del Bauhaus.

Con todo, existen también interesantes elementos de reflexión a propósito de las nuevas perspectivas abiertas por esa nueva visión del mundo, en particular en lo que concierne al concepto de realidad y a la relación entre realidad y representación. Aun sin profundizar aquí en este tema, puede verse en ello otro reflejo del paralelismo entre los diferentes ámbitos de la cultura, al cual también aluden los mismos teóricos del modernismo. Así, observa Clement Greenberg en *Modernist Painting*, aunque «desde el punto de vista del arte su convergencia con la ciencia resulta ser un mero accidente [...],

³⁸ Cf. NEWMAN, 1945, p. 147.

³⁹ *Ibíd.* «Just as we have accepted the new mathematics, the new symbolic logic, and the new physics as the beginning of a new concept of the world, so must we accept the new painting as the beginning of a new concept of beauty».

⁴⁰ *Ibíd.* «[the plane] of the philosopher and the pure scientist who explore the world of idea, not the world of the senses».

lo que esta convergencia demuestra, sin embargo, es la profundidad con la cual el arte modernista pertenece a la misma tendencia cultural de la ciencia moderna, y esto es un hecho histórico extremadamente significativo». ⁴¹ Una referencia aún más clara puede encontrarse en el análisis de Schapiro sobre el arte abstracto:

Al igual que el descubrimiento de la geometría no-euclidiana dio un potente impulso a la visión de que las matemáticas eran independientes de la experiencia, así la pintura abstracta reemplazó la concepción clásica del arte como imitación. De hecho, la analogía con las matemáticas estaba presente en el pensamiento de los partidarios del arte abstracto, que a menudo han hecho referencia a la geometría no-euclidiana para defender su propia postura, llegando a afirmar un paralelismo histórico entre una y otra. ⁴²

En referencia a este paralelismo se podría incluso volver sobre la distinción entre ‘descubrimiento’ e ‘invención’, puesto que las geometrías no-euclidiana constituyen un claro ejemplo de una actitud especulativa que no se limita al dominio de lo existente, ⁴³ lo que acentuaría aún más la analogía a la que se refiere Schapiro. Más en general, si consideramos la ciencia de aquellos años no solo desde la perspectiva de las consecuencias prácticas sino también a través de las inquietudes filosóficas de sus protagonistas, se puede observar que fue también un cambio de actitud con respecto al concepto de realidad lo que les permitió superar la vieja visión de la ciencia, abriendo así el camino a la construcción de una nueva imagen del mundo. ⁴⁴ Precisamente en este cambio puede leerse otra manifestación de la crisis de la modernidad.

Todo eso, evidentemente, está muy lejos de los caminos que tomará la sociedad contemporánea, en la cual, después de aquella primera separación entre ciencia y vida, el sentido originario de la ciencia quedará definitivamente ocultado (en el sentido de un ‘velamiento’, o de una anti-alètheia) por la técnica. Como observa también Feyerabend,

⁴¹ GREENBERG, 1961, p. 91. «From the point of view of art in itself, its convergence with science happens to be a mere accident [...]. What their convergence does show, however, is the profound degree to which Modernist art belongs to the same specific cultural tendency as modern science, and this is of the highest significance as a historical fact».

⁴² SCHAPIRO, 1937, p. 186. «Just as the discovery of non-Euclidian geometry gave a powerful impetus to the view that mathematics was independent of experience, so abstract painting cut at the roots of the classic ideas of artistic imitation. The analogy of mathematics was in fact present to the minds of the apologists of abstract art; they have often referred to non-Euclidian geometry in defense of their own position, and have even suggested an historical connection between them».

⁴³ Cf. MALQUORI, 2012a, pp. 125-127. Véase también la discusión en la nota 51 del capítulo I.

⁴⁴ Una referencia a tales ‘inquietudes filosóficas’, en el caso concreto del camino que ha llevado Einstein a la teoría de la relatividad, puede encontrarse en mi artículo: *Einstein, Gödel, Heidegger. Algunas observaciones sobre el concepto del tiempo*; cf. MALQUORI, 2011.

«la ciencia del siglo XX ha renunciado a toda pretensión filosófica [...]. Ya no constituye una amenaza para la sociedad, sino que es uno de sus puntales más firmes».⁴⁵ No obstante, mirando a ese momento de transformación de la imagen del mundo que tuvo lugar en las primeras décadas del novecientos, justamente entre los científicos que de ese modo se cuestionaron sobre el sentido de la realidad —en este reducto del pensamiento frente al dominio de la razón instrumental—, puede verse una idea de lo que *hubiera podido ser*. Una visión ‘utópica’ de la ciencia, de alguna forma, que quedará definitivamente eclipsada en la segunda mitad del siglo XX con la definitiva sumisión a las razones de la técnica. En este sentido, las diferentes ‘actitudes filosóficas’ entre los mismos protagonistas de la nueva física tendrán una clara repercusión a la hora de situarse frente a las situaciones cruciales de esta época. Un ejemplo paradigmático es la implicación —más o menos directa— o bien el rechazo en la participación a la construcción de la bomba atómica.⁴⁶

Ese mismo alejamiento que observa Feyerabend se conecta así al cambio de visión de la sociedad moderna con respecto a la ciencia, al cual se refiere Husserl en *La crisis de las ciencias europeas*. Porque una ciencia ‘dejada a sí misma’, alejada tanto de la vida como de toda reflexión sobre la realidad, y por eso mismo vinculada únicamente al *ob-jeto*, a lo meramente existente, ya no puede responder a las cuestiones fundamentales de la existencia. Como lo expresa claramente Wittgenstein en el *Tractatus*, «nosotros sentimos que incluso si todas las *posibles* cuestiones científicas pudieran responderse, el problema de nuestra vida no habría sido más penetrado».⁴⁷

En definitiva, volviendo finalmente al discurso inicial sobre la manifestación de la crisis en el arte, puede verse en ella el reflejo de una contradicción que ya era implícita en el nacimiento mismo de la modernidad, pero que solamente más tarde resultará visible como expresión de las ‘líneas que definen el mundo’. Como una voz en el exterior del escenario —capaz de ver lo que existe más allá, pero por eso mismo difícilmente comprensible para el público que ‘asiste inmóvil’ al concierto—, el arte mantendría así este carácter de anticipación, fiel al mismo tiempo a su misión de expresar ‘lo otro’ del mundo. «Y su grito vibrante pidiendo la liberación —observaban justamente Horkheimer y Adorno— se pierde ya como aplauso».⁴⁸

⁴⁵ FEYERABEND, 1973, trad. cast. p. 10.

⁴⁶ Cf. MALQUORI, 2015.

⁴⁷ WITTGENSTEIN, 1921 (TLP 6.52), trad. cast. pp. 201-203 (cursiva en el original).

⁴⁸ HORKHEIMER, ADORNO, 1944, trad. cast. p. 49.

Esta imagen se opone evidentemente a una de las tesis normalmente propuestas, según la cual el derrumbamiento de la sociedad moderna se origina en la desilusión generada por los millones de muertos de la Primera Guerra Mundial. Más bien, el discurso que aquí se ha delineado parece indicar que las razones mismas de la guerra se inscriben en una crisis que ya vivía la sociedad moderna.⁴⁹ Una crisis que se manifiesta de manera violenta en las primeras décadas del siglo, pero que solamente más tarde estallará produciendo, entre otras cosas, aquella multiplicidad de caminos que caracteriza cada ámbito de la cultura en la segunda mitad del novecientos.

En los dos capítulos siguientes, como profundización de este mismo discurso en una dirección propiamente artística, me centraré en el caso de la pintura y de la música, que en los mismos años vivieron el abandono de unos elementos que habían constituido su propio fundamento a lo largo de la modernidad: el concepto de arte figurativo, en la pintura, y el universo de la tonalidad, en la música. Las figuras de Kandinsky y de Malévich, por un lado, y de Schönberg por el otro, representan en este sentido no tanto una ‘idea’ emblemática de una crítica a la modernidad desde una perspectiva artística, sino más bien algunos de los intentos más radicales de redefinir *desde el interior* la propia esencia y la finalidad del arte, en el marco de aquella situación que hasta ahora he estado delineando. Un intento que tiene el mérito de haber ‘abierto el camino’ en busca de esa voz inaudita e inaudible del arte —la de su propia sonoridad interior, en oposición a la supuesta objetividad del mundo externo— y que constituyó sin duda un referente para muchos de los movimientos de vanguardia del novecientos, aunque a veces como reacción a él. A su vez, justamente la relación entre la pintura y la música nos puede decir mucho sobre la búsqueda de esa ‘emoción sin objetos’ que se anuncia en el nuevo arte del novecientos. Como observa Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, profundizar un arte significa establecer sus límites, mientras que confrontarla con las otras artes significa evidenciar la idéntica tensión *interior*.⁵⁰

Por esta razón, aun sin buscar una conexión directa entre la evolución de la sociedad moderna y el camino de ruptura de la pintura y de la música moderna, es

⁴⁹ Ciertamente existieron también razones contingentes a raíz de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, el hecho de que hubo quien actuó según las cínicas lógicas de la conveniencia política no contradice la evidencia de que una parte importante de la sociedad se dejó llevar por la triste ilusión de la guerra como instrumento de ‘renovación cultural’ —piénsense por ejemplo en el futurismo italiano. Según mi manera de ver, esto no puede explicarse sino a partir de una crisis cultural más profunda, precedente al estallido de la guerra.

⁵⁰ Cf. KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 48.

importante ‘dialectizar’ esta relación para poner en evidencia justamente ese ‘espíritu de la época’ del cual tanto el arte como la filosofía son el reflejo. Como afirma Adorno — polemizando en este aspecto con Georg Lukács—, es la realidad la que se escribe en la obra, y no al revés: por ello en la articulación formal de las obras es posible captar las tensiones sociales de la época.⁵¹ Será precisamente en la ‘nueva música’ de Schönberg que Adorno advertirá el anuncio de este cambio de posición: «Ya no es expresión y copia de algo interior, sino una actitud ante la realidad, a la que reconoce por cuanto ya no la reconcilia en la imagen».⁵²

Con todo, si bien una crítica de su tiempo está ciertamente presente en estas obras, es sobre todo en su inmanencia estética que va buscado su significado. Como dijo una vez Schönberg, contestando a quien lo consideraba principalmente un ‘teórico’ conocido por su influencia sobre la música moderna, «hasta ahora, creía que componía por otros motivos».⁵³ Lo fundamental, para él, era *qué* decir, no *cómo* decirlo.⁵⁴ Como escribió también Kandinsky, «este ‘*qué*’ es el contenido que sólo el arte puede tener, y que sólo el arte puede expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios».⁵⁵ También por ello, nos advierte el pintor ruso, la tarea del artista no es la de dominar la forma, sino la de adaptar la forma al contenido.⁵⁶

⁵¹ Cf. DI GIACOMO, 2009, pp. 127-128. La idea de que el arte no solamente refleja el propio tiempo sino que incluso lo determina, como una fuerza operante y funcional, puede verse en particular en el movimiento de la *Gebrauchsmusik* (literalmente, ‘música de uso’), que nace en Alemania después de la Primera Guerra Mundial como reacción al expresionismo musical.

⁵² ADORNO, 1949, trad. cast. p. 116.

⁵³ A. SCHÖNBERG, citado en GOULD, 1964, trad. cast. p. 145.

⁵⁴ Cf. A. SCHÖNBERG, carta a Kandinsky del 28 de septiembre de 1913, en SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 63.

⁵⁵ KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 31 (cursiva en el original).

⁵⁶ Cf. *ibíd.*, p. 103.

III.

EL ABSTRACTISMO COMO RECHAZO DE LA OBJETIVIDAD DEL MUNDO

1. SOBRE EL SIGNIFICADO DE LA PINTURA ABSTRACTA

La pintura abstracta nos ofrece un terreno ideal para analizar esa situación de malestar de la cultura europea a la cual se refieren muchas de las críticas de la modernidad. El arte abstracto, en efecto, nace de un rechazo de toda referencia a una realidad supuestamente objetiva, y por lo tanto del mismo concepto de representación de un mundo exterior que había dominado en la expresión artística hasta principios del novecientos. En este sentido, la adhesión al abstractismo no deriva tanto de una superación ‘técnica’ del arte como imitación de la naturaleza, sino que es el resultado de una tensión intelectual y emocional más profunda. Es por esta razón que en las obras de Kandinsky, de Malévich o de Mondrian —sin duda los grandes protagonistas de este momento de ruptura, si bien el camino que los llevó al abstractismo, así como su propio significado, es substancialmente diferente— puede leerse ese ‘espíritu objetivo’ de la época al cual se refiere Adorno.¹ Como observa también Schapiro, el arte de

¹ En este estudio me referiré principalmente a la obra de Kandinsky y Malévich, para evidenciar la dialéctica interna entre estos dos autores conectándola al mismo tiempo con el espíritu de la época a la cual me he referido hasta el momento. Por otro lado, la concepción artística y filosófica de Mondrian se aleja de la de Kandinsky y de Malévich justamente con respecto a la expresión de la temporalidad, otro tema fundamental en este discurso. Para él, el tiempo y la subjetividad dificultan la comprensión de la verdadera realidad, de tal manera que en su pintura ‘el ser emerge sin el devenir’ (cf. DI GIACOMO, 2014, p. 24). De ahí deriva también la reducción de la realidad a sus dimensiones fundamentales, representadas por las líneas verticales y horizontales. En este sentido, piénsense por ejemplo en *Muelle y océano* (1915),

Kandinsky «es una rebelión contra el ‘materialismo’ de la sociedad moderna, en el cual incluye a la ciencia y al movimiento socialista».²

No obstante, como pone en evidencia Henry en *Ver lo invisible*, en la obra de Kandinsky puede leerse un doble movimiento. Por un lado, en efecto, está presente un juicio sobre una época de la cual él advierte la profunda angustia, que nace del olvido de la verdadera realidad de las cosas y del abandono al objetivismo de la ciencia. La consecuencia más evidente de este pensamiento dirigido hacia lo ‘exterior’ es el naturalismo vacío que domina en el arte del siglo XIX. Por otro lado, es sobre todo a partir de una comprensión interna de la pintura, más que de un posicionamiento ideológico, que él llega a rechazar el materialismo del siglo XIX, entendido sobre todo en una perspectiva artística, esto es, como el intento de fundamentar el arte sobre el mundo material, y por lo tanto sobre ese mismo elemento exterior. Para Henry, «el fracaso completo de este intento —visible en el realismo, el naturalismo, [...] pero también en el impresionismo, el cubismo, etc.— implica una reorganización total de las categorías a través de las cuales el arte debe ser pensado, y la substitución, como principio de creación estética, del universo material por la *vida invisible*».³

Así, a través de su obra pictórica y de sus reflexiones teóricas, Kandinsky propone un programa de regeneración para establecer esa dimensión espiritual que le es propia al arte. Es en este sentido que puede entenderse la crítica que él dirige a su época. Una época marcada por una exterioridad que extiende su poder sobre la totalidad del Ser, reducido a la pura objetividad de los objetos. Por ello, solo liberándose del ‘peso de los objetos’ y dirigiendo la mirada hacia la realidad interior, hacia esa ‘vida invisible’, el arte puede cumplir su misión. La liberación de lo ‘espiritual’ a la cual aspira Kandinsky, observa Henry, redefine entonces ese ‘conocimiento metafísico’ que el arte asumía en el pasado: un conocimiento sin objeto, cuyo medio ontológico es la vida misma. De ese modo, el arte permite el redescubrimiento de unos fenómenos olvidados, o incluso denegados, que nos abren el camino hacia nosotros mismos. «La pintura cumple

una de sus primeras pinturas donde aparece este equilibrio basado en la relación entre horizontal y vertical (véase el Apéndice B, ilustración 5).

² SCHAPIRO, 1937, p. 204. «[...] his art is a rebellion against the ‘materialism’ of modern society, in which he includes science and the socialist movement».

³ HENRY, 1988, pp. 164-165 (la cursiva es mía). «L’ échec massif de cette tentative —visible dans le réalisme, le naturalisme, [...] mais aussi dans l’impressionnisme, le cubisme, etc.— implique une réorganisation complète des catégories à l’aide desquelles l’art doit être pensé, la substitution, comme principe de la création esthétique, de la vie invisible à l’univers matériel».

entonces su propia obra, la de un desvelamiento».⁴ En cambio, como veremos en breve, la pintura de Malévich se presenta como una ‘revelación’ más que un desvelamiento; de ahí el carácter icónico de su obra, que ‘hace visible’ precisamente la desaparición de lo visible, es decir, de la propia objetividad.⁵

La disolución de la pintura figurativa y de sus fundamentos objetivos aparece entonces a Kandinsky como el anuncio de una revolución intelectual y espiritual, que en su visión se hubiera manifestado definitivamente en el siglo XX. Justamente a partir de esta constatación empieza *De lo espiritual en el arte*, uno de los primeros ‘manifiestos’ sobre la renovación espiritual del arte del novecientos: «Nuestra alma, que después de un largo período materialista se encuentra aún en los comienzos del despertar, contiene gérmenes de la desesperación, de la falta de fe, de la falta de meta y de sentido. Todavía no ha pasado toda la pesadilla de las ideas materialistas que convirtieron la vida del universo en un penoso juego sin sentido».⁶ La realización concreta de este anuncio, que todavía aparece incierto y a la merced de aquella pesadilla, es precisamente lo que le corresponde al arte. Con todo, en el momento en que esta visión empieza a tomar forma —tanto en su obra pictórica como en sus propias reflexiones teóricas— el esfuerzo para llegar a esta manifestación se anuncia todavía muy grande: «Sólo una débil luz alborea como un puntito único en un enorme círculo negro. Esta débil luz sólo es un presentimiento que el alma no se atreve a ver, dudando si la luz será un sueño y el círculo negro la realidad».⁷

Puede verse tal vez un esbozo de esta débil luz en una de sus obras de ‘transición’, *Paisaje romántico* (1910),⁸ en la cual todavía se reconocen unas figuras —tres jinetes que corren hacia abajo y un sol que parece escondido en una atmosfera fría, casi de invierno— mientras que los elementos del paisaje comienzan a disiparse, dominados por una gran mancha negra que ‘vela’ aquella supuesta realidad objetiva. La misma mancha, aunque esta vez blanca, que en *Cuadro con orla blanca* (1913)⁹ —ya en la fase ‘consciente’ del abstractismo de Kandinsky— representa la disolución de los colores y de las formas. Una ‘ola blanca’ que se afirma luchando contra el negro al cabo de un

⁴ *Ibid.*, p. 69. «La peinture accomplit alors son œuvre propre, celle d’un dévoilement».

⁵ Cf. DI GIACOMO, 2014, pp. 102 y 110.

⁶ KANDINSKY, 1912, trad. cast. pp. 21-22.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸ Véase el Apéndice B, ilustración 1.

⁹ Véase el Apéndice B, ilustración 2.

largo proceso de creación —«no sin mucho trabajo y no sin fatiga»¹⁰— y que finalmente cae repentinamente para perderse y reaparecer en el cuadro. En este recorrido visual puede leerse el deseo de Kandinsky de resaltar los elementos temporales del cuadro, obligando al espectador a des-velar esta historia siguiendo el desarrollo temporal desde las partes más claras hasta las más oscuras.¹¹ Tal vez es justamente por la dificultad de este esfuerzo, de esta lucha a través de la cual se afirma la imagen ‘abstracta’, que muchos de aquellos caminos inciertos, en la visión de Kandinsky, se perdieron en una ‘falsa abstracción’.

El significado de la abstracción en Kandinsky, en efecto, se aleja totalmente de esa secuencia histórica que conduce de Cézanne al cubismo, incluyendo el impresionismo y los otros movimientos que normalmente definen la ‘pintura moderna’. Como pone en evidencia Di Giacomo, si en el cubismo sigue manteniéndose la conexión entre el artista y la realidad, a través de la mediación de la percepción y de un análisis radical de las formas —cuya descomposición es lo que determina el ‘aspecto abstracto’ de estas obras—, en el abstractismo es justamente esta conexión la que se rompe.¹² Así, desde la perspectiva de la obra de Malévich, el cubismo y el futurismo han atacado únicamente los procedimientos técnicos de la representación, sin poner en discusión las bases sobre las cuales se fundaba la pintura tradicional. «Los cubistas, en particular, no han hecho más que ‘desfigurar’ las cosas, pero sin llegar a liberarse de la figuración y, si no han conseguido una innovación, es porque no han empezado desde la Nada».¹³

Para Henry, sin embargo, incluso en los artistas totalmente no figurativos, como Malévich o Mondrian, siguen presentes los presupuestos de la tradición de la pintura occidental, puesto que el contenido de la obra permanece vinculado de alguna manera al plano de lo visible. Oponiéndose a esta interpretación, Di Giacomo observa en cambio que es solo en el suprematismo de Malévich, en el cual las formas geométricas son liberadas de todo psicologismo —y por lo tanto de aquella dimensión ‘espiritual’ que es propia de Kandinsky—, que aparece la posibilidad de expresar ‘lo otro’ del mundo. Será precisamente el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915),¹⁴ definido por el mismo

¹⁰ KANDINSKY, 1974, trad. cast. p. 139.

¹¹ Cf. J. HAHN-KOCH, en SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 153.

¹² Cf. DI GIACOMO, 2014, pp. 34-35.

¹³ *Ibid.*, p. 90. «I cubisti in particolare non hanno fatto altro che ‘sfigurare’ le cose, senza però giungere a liberarsi della figurazione e, se essi non hanno innovato, è perché non sono partiti dal Niente».

¹⁴ Véase el Apéndice B, ilustración 7.

Malévich como el ‘icono de su tiempo’, que revelará este carácter epifánico, aunque entendido como manifestación de la Nada.¹⁵ «El cuadrado —escribe Malévich— no es una forma subconsciente. Es la creación de la razón intuitiva. [...] Nuestro mundo artístico se ha vuelto nuevo, no objetivo, puro. Todo ha desaparecido, sólo queda la masa de materiales con los que se construirá la forma nueva».¹⁶

En este sentido, es justamente el concepto de abstracción lo que revela una concepción diferente, tanto en lo que concierne a los medios expresivos, como también —y es lo que más nos interesa en esta discusión— a la realidad con la cual estas obras se confrontan. En su significado corriente, el término abstracción se refiere a un proceso por el cual, en lugar de concebir la realidad según el conjunto de sus propiedades, se mantienen únicamente algunas de ellas para considerarlas separadamente. Es principalmente en este sentido, observa Henry, que la crítica de arte considera la ‘pintura abstracta’: «La ‘realidad abstracta’ que la pintura representa en sus prácticas más modernas es en todo caso una realidad *abstracta del mundo*, concebida, delimitada, decidida, elaborada a partir de él, en último término como su modo de expresión más adecuado».¹⁷ El contenido de la obra permanece de ese modo en el plano de lo visible; se trata únicamente de expresarlo según sus múltiples posibilidades.

Es justamente por esta razón que «*la abstracción del cubismo pertenece al proyecto figurativo y debe entenderse como una de sus modalidades de realización*», puesto que «es siempre esta realidad la que inspira los diferentes tratamientos a la que está sometida, *es el objeto lo que dicta al artista las reglas de su deconstrucción como las de su reconstrucción*».¹⁸ Un objeto del cual este tipo de abstracción intenta captar la verdadera naturaleza en su propia visibilidad: ya sea una «‘luz sensible’ (el impresionismo) o trascendental (Mondrian, Malévich)».¹⁹ De ese modo, concluye Henry, los diferentes movimientos artísticos que, a la par del cubismo, permanecen vinculados al objeto, eliminando todo aspecto sensible para ‘abstraer’ así las figuras y

¹⁵ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 107.

¹⁶ K. MALÉVICH, *Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*, en MALÉVICH, 1996, trad. cast. p. 253.

¹⁷ HENRY, 1988, p. 27. «La ‘réalité abstraite’ que la peinture représente dans ses démarches les plus modernes, c’est dans tous les cas une réalité *abstraite du monde*, conçue, délimité, décidé, élaboré à partir de lui, et finalement comme son mode d’expression le plus adéquat».

¹⁸ *Ibid.*, p. 28. «*L’abstraction du cubisme appartient au projet figuratif et doit se comprendre comme l’une de ses modalités de réalisation. [...] c’est l’objet qui dicte à l’artiste les règles de sa déconstruction comme de sa reconstruction*».

¹⁹ *Ibid.*, p. 30. «[...] lumière sensible (l’impressionnisme) ou transcendantale (Mondrian, Malevitch)».

las formas en cuya esencia geométrica reside el conocimiento adecuado, seguirían con trescientos años de retraso la concepción galileana sobre la cual se fundamenta el pensamiento moderno.

Las reflexiones teóricas de Kandinsky, en realidad, no son tan concluyentes al respecto. En ellas puede verse incluso un cierto reconocimiento del papel desarrollado por las otras vanguardias en el ‘rechazo de la objetividad’. Así, escribiendo en 1930 sobre el nacimiento del abstractismo, se refiere precisamente al cubismo como a la otra ‘grande corriente’ que en ese momento se anunciaba en la pintura: «Casi en un día (1911-1912) nacieron para la pintura dos grandes corrientes: el cubismo y la pintura abstracta (absoluta). Al mismo tiempo, el futurismo, el dadaísmo y el pronto victorioso expresionismo. ¡Las calderas echaban humo!»²⁰ Con todo, justamente con respecto a estos caminos resulta visible lo que para él constituye el elemento crucial del abstractismo. En *De lo espiritual en el arte*, refiriéndose en particular al desarrollo del cubismo, pone el acento sobre las motivaciones que deberían guiar toda búsqueda y todo procedimiento formal:

La renuncia a lo figurativo —uno de los primeros pasos hacia el *reino abstracto*— correspondió en el sentido gráfico-pictórico a la renuncia a la tercera dimensión [...] se acercó el objeto real al objeto abstracto, lo que significó un progreso. Pero inmediatamente las posibilidades de la pintura quedaron reducidas a la superficie real del lienzo: la pintura adquirió un matiz evidentemente material. [...] El esfuerzo por liberarse de ese materialismo y esa limitación, unido a la tendencia hacia la composición, condujo naturalmente a *prescindir de la superficie*. Los artistas intentaron situar el cuadro sobre una superficie ideal, que debían crear frente a la superficie material del lienzo. La composición con triángulos planos condujo pues a la composición con triángulos plásticos, tridimensionales, es decir con pirámides (lo que se llama ‘cubismo’). Pronto, sin embargo, se produjo también el efecto de la inercia, que se concentró precisamente en esta forma y condujo al empobrecimiento de posibilidades, resultado inevitable de la utilización externa de un principio nacido de la necesidad interior.²¹

Puede verse aquí, en forma negativa, un reflejo de aquel principio de la ‘necesidad interior’ que está en la base de la concepción artística y filosófica de Kandinsky, y que puede definirse simplemente como la necesidad que preside la elección de la forma en

²⁰ W. KANDINSKY, *Ensayos sobre arte y artistas*, citado en SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 181.

²¹ KANDINSKY, 1912, trad. cast. pp. 86-87 (cursiva en el original).

cuanto determinación de la vida interior.²² Así, al rechazar el concepto de mimesis y con ello la idea de representar el mundo y sus objetos, la pintura se dirige hacia lo interior, volviendo su mirada desde lo visible hacia lo *invisible*. Es justamente a partir de esta necesidad interior que Kandinsky llega al abstractismo, aboliendo finalmente toda distinción entre un contenido interior y unos medios exteriores: no solamente el contenido de la pintura deja de pertenecer al mundo como uno de sus elementos o de sus partes, sino también los medios que permiten la expresión de este contenido ‘invisible’ deben concebirse como ‘interiores’ en su significado y en su íntima realidad; una realidad, precisamente, invisible.²³ De ese modo, como observa Di Giacomo, lo que Kandinsky quiere expresar a través de la pintura abstracta ya no es la ‘cosa’ pintada, sino lo que de ella emerge.²⁴

Lo ‘abstracto’ por lo tanto ya no designa algo que proviene del mundo, como resultado de un proceso de reducción o de simplificación, sino que remite directamente a una esencia que precede y está más allá de la pintura. Esta esencia es la propia vida interior, el único centro hacia el cual el artista debería dirigir su mirada. Así, «*la armonía formal se debe basar únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma*».²⁵ Es precisamente esta la primera definición del principio de la ‘necesidad interior’ que aparece en *De lo espiritual en el arte*. A ello se conecta otra afirmación fundamental para entender el concepto de abstracción en Kandinsky: «*Toda forma tiene un contenido interno. La forma es, pues, la expresión del contenido interno*».²⁶ Más la forma es abstracta, despojada de todo significado extrínseco, más la sonoridad interior puede revelarse en su esencia profunda. De ese modo, este ‘sonido puro’ llega a dominar sobre el significado de las formas consiguiendo sacudir directamente el alma, que experimenta así «una vibración ‘sin objeto’».²⁷ El principio de la necesidad interior significa entonces la exigencia de subordinar la sonoridad de cada una de las formas al pathos de la totalidad, de la cual la obra de arte intenta revelar su realidad invisible. En cambio, el hecho de privilegiar la sonoridad de una forma particular —ya sea por su ‘belleza’ o por su valor propio— constituye una inversión del orden natural de las cosas,

²² Cf. *ibíd.*, p. 58.

²³ Cf. HENRY, 1988, p. 23.

²⁴ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 35.

²⁵ KANDINSKY, 1912, p. 58 (cursiva en el original).

²⁶ *Ibíd.* (cursiva en el original).

²⁷ *Ibíd.*, p. 40.

como si fuese la resonancia interior de cada forma lo que sugiere aquella misma necesidad interior.²⁸

Esta concepción sobre la relación entre las diferentes formas que expresan la ‘totalidad’ es visible en particular en las *Composiciones*, sin duda las más complejas entre las pinturas de su primera etapa en el abstractismo. En las obras de este período — realizadas entre 1910 y 1914—, donde «la composición sinfónica aún está fuertemente unida a la melódica»,²⁹ el mismo Kandinsky distingue tres ‘fuentes’ diferentes: la «impresión directa de la ‘naturaleza externa’», a partir de la cual nacen los cuadros que él llama ‘impresiones’; la «expresión principalmente inconsciente [...] de procesos de carácter interno, es decir, impresión de la ‘naturaleza interna’», que da lugar a las ‘improvisaciones’; y finalmente la «expresión de tipo parecido, pero que se crea con lentitud extraordinaria y que analizo y trabajo larga y pedantemente después del primer esbozo»,³⁰ que da vida a las ‘composiciones’. Son justamente estas últimas las obras que mejor definen esa capacidad de manifestar el pathos de la sonoridad interior.

Así, en *Composición VII* (1913),³¹ la red de correspondencias entre disoluciones, contrastes cromáticos y movimientos de las masas de colores asume una complejidad sin precedentes, consiguiendo aún más ese ‘desvelamiento’ de su dimensión temporal a través del movimiento visual entre las formaciones de color más cálidas y las más frías. Y sin embargo, a pesar del aspecto aparentemente caótico, la combinación de formas y de colores es extremadamente elaborada, dando lugar, justamente, a una estructura ‘sinfónica’.³² El mismo Kandinsky habla a tal propósito de ‘modulaciones y ofuscamientos’ que desaparecen lentamente, como en un lento *diminuendo* desde el ‘abismo’ de la parte central hasta la sensación de quietud y la serenidad de los márgenes.³³ Sin embargo, como afirma el pintor ruso en la Conferencia de Colonia, no se trata de «pintar música»,³⁴ sino de buscar en la música, como único arte

²⁸ Cf. HENRY, 1988, pp. 169-170.

²⁹ KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 107.

³⁰ *Ibíd.*, p. 108.

³¹ Véase el Apéndice B, ilustración 3.

³² El origen y la evolución de esta obra están documentados por el gran número de esbozos preparatorios realizados a lo largo de varios meses, así como por una serie de fotografías tomadas por Gabriele Münter a lo largo de su realización (completada en apenas cuatro días). Todo eso demuestra cómo su obra no es el resultado de una acción improvisada o de una gestualidad inconsciente, sino de un lento y cuidado trabajo de composición. Cf. AA.VV., 2004, p. 122.

³³ Cf. *ibíd.*

³⁴ KANDINSKY, 1974, trad. cast. p. 209. Esta afirmación, junto al rechazo de pintar «estados de ánimo», aparece en la *Conferencia de Colonia* (1914), una conferencia prevista para la inauguración de la exposición de Kandinsky al *Kreis fur Kunst* de Colonia, que en realidad no llegó a ser pronunciada. El

auténticamente abstracto, aquellos elementos que permiten a las formas y a los colores hablar por sí mismos.³⁵

Este contraste entre las diferentes sonoridades de las formas, y aún más entre el contenido interior de la obra —cuya esencia pertenece ya al ámbito de lo invisible—, y los medios ‘exteriores’ necesarios para expresar este contenido, remite finalmente a la dialéctica entre objetividad y subjetividad, o entre la eternidad y el instante. Así, para Kandinsky «el efecto de la necesidad interior y, en consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo».³⁶ Es con respecto a esta dimensión temporal que su obra muestra quizás la mayor afinidad con el suprematismo de Malévich, alejándose en cambio del ‘equilibrio contemplativo’ de Mondrian.³⁷ En la concepción de Kandinsky, en efecto, —como también en Malévich— no hay lugar en el arte para una forma eterna, esto es, independiente de nuestro sentir, que al contrario está íntimamente conectado con la temporalidad y la contingencia.³⁸ Con todo, el devenir de los fenómenos está ordenado en base a la sensibilidad interna, y no al mundo de la objetividad. Como observa Di Giacomo, en referencia a la obra de Malévich, «lo verdadero y lo real están entonces solamente en la emoción, y el nuevo arte —que empieza precisamente con el *Cuadrado negro*— tiene como fin el de hacer visible una tal emoción en la cual se resuelve todo objeto».³⁹

Todo eso significa que el abstractismo no elimina necesariamente el objeto, pero lo entiende no como objeto ‘existente’, sino como objeto ‘posible’. «Así —continúa Di Giacomo—, si el cuadro posee una dimensión irreal, tal irrealidad se manifiesta solo en relación con el mundo objetivo existente y no con otros mundos posibles, y es esto,

borrador fue publicado solamente en 1957 con el título *Kandinsky über seine Entwicklung*. Cf. KANDINSKY, 1974, trad. cast. pp. 199-210. Véase también la nota 82 en este capítulo.

³⁵ Cf. J. HAHN-KOCH, en SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 153.

³⁶ KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 67.

³⁷ Sin entrar aquí en una discusión sobre su concepción artística y filosófica, se puede observar que para Mondrian es justamente el tiempo y la subjetividad lo que dificulta la comprensión de la verdadera realidad. El Neo-Plasticismo se propone así la liberación de estas limitaciones, de tal manera que «la vivencia del equilibrio puede hacerse cada vez más intensa en nosotros». En su visión, en efecto, la realidad sólo nos parece trágica a causa del desequilibrio y de la confusión de su apariencia. «Pero podemos escapar de la opresión trágica ayudados por una visión de la verdadera realidad, que existe, pero está velada. Si bien no podemos liberarnos, podemos liberar nuestra visión». En definitiva, para Mondrian «el arte no debería guiarse por intuiciones relativas a nuestra vida en el tiempo, sino sólo por aquellas que atañen a la verdadera realidad». MONDRIAN, 1945, trad. cast. pp. 31-32.

³⁸ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 43.

³⁹ *Ibid.*, p. 91. «Il vero e il reale sono allora soltanto nell’emozione, e l’arte nuova —che si istituisce proprio con il *Quadrato nero*— ha come fine quello di rendere visibile una tale emozione nella quale si risolve ogni oggetto».

además, lo que constituye la dimensión creativa y utópica del arte». ⁴⁰ Para Kandinsky, en particular, el objeto, reducido a su esencia interior, deja aparecer entonces su ‘sonoridad pura’, como una forma o un color que ya no se parecen a nada: ‘abstractos’, justamente. De ese modo, a través de una transformación radical, el elemento exterior libera su tonalidad originaria, dando lugar a esa composición sinfónica que nace de la expresión de la ‘totalidad’. Solamente así «*la mayor diferencia en lo exterior se convierte en la mayor igualdad en lo interior*». ⁴¹

Sobre los enfrentamientos que Kandinsky mantuvo con la esencia interior del objeto nos da una interesante visión el compositor ruso Thomas von Hartmann, amigo y colaborador de Kandinsky, en un ensayo escrito en 1913 para el volumen *Kandinsky, 1901-1913*. ⁴² Hartmann pone en evidencia cómo ya en el período crucial de la evolución hacia el abstractismo, entre 1908 y 1909, puede notarse en la pintura de Kandinsky un progresivo alejamiento del ‘retratismo común’, al cual siguió la desaparición del objeto en favor del contrapunto lineal-colorista. De ese modo, como ya se ha visto en sus *Composiciones*, la pintura se acerca a la música, buscando la pureza y la conveniencia de las combinaciones de sonido. En lo que se refiere al objeto, observa Hartmann,

Kandinsky lo trata con el máximo cuidado, utilizándolo probablemente en mayor profundidad de lo que creen los que no conocen su modo de crear. Mientras que aquellos que lo conocen saben que se mantiene en muchas obras, ante todo en los borradores, aún *muy cerca de lo concreto*, relegando el objeto, sólo al cabo del tiempo y pasando por esfuerzos y pruebas frecuentemente angustiosos, casi inconscientemente, cada vez más a segundo plano, de forma que normalmente sólo permanece una débil insinuación de su esencia, comprendida en el valor temporal y pictórico del objeto. ⁴³

A esta ‘insinuación’ de la esencia de las cosas se refiere el mismo Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, cuando afirma que «a veces la forma expresa lo necesario de la manera más expresiva cuando no va hasta el límite sino que se queda en esbozo e

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 39. «Così, se il quadro ha una dimensione irreal, tale irrealità si manifesta solo in rapporto al mondo oggettivo esistente e non ad altri mondi possibili, ed è ciò, tra l’altro, a costituire la dimensione creativa e utopica dell’arte».

⁴¹ W. KANDINSKY, *Sobre la cuestión de la forma*, en KANDINSKY, MARC, 1912, trad. cast. p. 150 (cursiva en el original).

⁴² Se trata del álbum editado por Herwarth Walden (Der Sturm, Berlin, 1913) en ocasión del *Erster Deutscher Herbstsalon* (Primer Salón de Otoño alemán). Sin embargo, el ensayo de Hartmann no fue terminado a tiempo para ser publicado en ese volumen. Cf. SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 145.

⁴³ T. VON HARTMANN, *El Kandinsky indescifrable*, citado en KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 145 (cursiva en el original).

indica meramente la dirección hacia la expresión externa».⁴⁴ De alguna manera, una forma que ‘dice desdiciendo’, como afirma Lukács a propósito de la novela moderna, que justamente a través de la reflexión muestra ser consciente de fundarse en la ficción y en su misma negación.⁴⁵ Es lo que también puede leerse, en un sentido místico, en el *Cuadrado negro* de Malévich, interpretable justamente en el sentido de la mística apofática, o sea del *Deus absconditus*, que se muestra y se vela al mismo tiempo y por eso mismo permanece impenetrable tanto al conocimiento sensible como al intelectual.⁴⁶ O bien, a un nivel de pura gestualidad más que de intencionalidad, en lo que hará Jackson Pollock en sus pinturas abstractas, retomando instintivamente algunos de los rasgos del primer abstractismo y a la vez alejándose del él, en busca de una concepción vital y dilatada del espacio. «Una vez he preguntado a Jackson por qué no dejaba de pintar —dirá Lee Krasner, su compañera y colaboradora— después de haber alcanzado una cierta imagen. Me ha contestado: ‘quiero velar la imagen’».⁴⁷

2. ENTRE DESVELAMIENTO Y REVELACIÓN. EL SENTIDO DE LO INVISIBLE EN KANDINSKY Y MALÉVICH

A la luz del discurso que se ha delineado sobre el significado del abstractismo, se puede observar que es ciertamente reductivo considerar el arte abstracto como un alejamiento de la ‘realidad’, puesto que la relación con la realidad es finalmente ineliminable; ya no la realidad objetiva vinculada al mundo visible, sino una realidad que pertenece al ámbito de lo invisible, y, como tal, solo puede ser sentida.⁴⁸ Es lo que afirma Di Giacomo a propósito del abstractismo de Malévich, y que se manifiesta igualmente, aunque con una finalidad diferente, en la obra de Kandinsky.

Con todo, como ya se ha empezado a ver, existen diferencias importantes entre los dos con respecto al mismo sentido de abstracción, así como a la diferencia entre ‘no-figuración’ y ‘no-objetividad’. Como observa Jean-Claude Marcadé, Malévich utiliza raramente el término *abstraksia* (abstracción), poco frecuente en ruso y en cambio

⁴⁴ KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 59.

⁴⁵ Cf. DI GIACOMO, 1999, trad. cast. p. 18. [El pasaje al cual se hace referencia pertenece al prefacio a la edición española, y por lo tanto no aparece en la edición original].

⁴⁶ Cf. DI GIACOMO, 2014, pp. 78-79.

⁴⁷ L. KRASNER, en KARMEL, 1999, p. 252. «Once I asked Jackson why he didn't stop the painting when a given image was exposed. He said, 'I choose to veil the imagery'».

⁴⁸ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 132.

típico del vocabulario filosófico de Kandinsky, prefiriendo el término *bepresmietnost*, que correspondería a ‘no-figuración’.⁴⁹ Esto no significa, sin embargo, que no esté presente en él un alejamiento del objetivismo; al contrario, justamente rechazando la contraposición entre objetividad y no-objetividad, Malévich daría en sus escritos una ‘dignidad filosófica’ a un término que pertenece más bien al vocabulario de la crítica de arte. «Así, Malévich hace una distinción clara entre la ‘no-figuración’ como modo operativo en las artes plásticas y la ‘no-figuración’ en general, filosófica, suprematista».⁵⁰ Al mismo tiempo, afirma Marcadé, puede leerse incluso una cierta ‘objetividad’ en la obra de Malévich: «La objetividad de la ausencia total del objeto. [...] Es esta nada que el suprematismo quiere liberar del peso figurativo».⁵¹ Por ello «el suprematismo no es una filosofía de la negación en un proceso dialéctico, es una filosofía del ‘sin’, de la ausencia».⁵²

Como pone en evidencia Di Giacomo, para Malévich el arte se manifiesta justamente en el momento en que se da en la obra como lo que ‘se subtrae’ en ella. No se trata por lo tanto de un *abstractio ab*, sino de un *abstractio ad*, que se dirige ‘hacia’ lo no-manifestable, es decir, hacia la Nada.⁵³ Una Nada que aparece ya en el campo blanco en el cual emerge —o más bien, se ‘retrae’— el *Cuadrado negro*,⁵⁴ y que se afirmará aún más claramente en la obra que constituye la culminación del suprematismo, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918).⁵⁵ Una vez alcanzada la Nada, que coincide con el ‘abismo del Ser’, con el Uno que genera todo lo existente, Malévich explora así los espacios de este abismo,⁵⁶ transfigurándose en ese «cero de las

⁴⁹ Cf. J.-C. MARCADÉ, *A propos de la non-figuration*, en MALÉVICH, 1977, pp. 35-38. Crecido en un ambiente cultural próximo a la cultura alemana, Kandinsky fue marcado en particular por un libro de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (Heuser, Neuwied, 1907). Esto explica probablemente la utilización en sus escritos del término *abstraksia*, que a partir de él deviene de uso corriente en Rusia aplicado a teoría de la pintura. También Malévich utiliza este término, aunque de manera muy esporádica.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37. «Ainsi, Malévitch fait une nette distinction entre la ‘non-figuration’ comme mode opératoire dans les arts plastiques et la ‘non-figuration’ en général, philosophique, suprématisme».

⁵¹ *Ibid.*, p. 38. «[...] l’objectivité de l’absence totale d’objet. [...] C’est ce rien que le suprématisme veut libérer du poids figuratif».

⁵² *Ibid.* «Le suprématisme n’est pas une philosophie de la négation dans un processus dialectique, c’est une philosophie du ‘sans’, de l’absence».

⁵³ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 134.

⁵⁴ «El cuadrado negro sobre campo blanco era la primera forma de expresión de la Sensibilidad no objetiva: el cuadrado = la Sensibilidad, el campo blanco = la ‘Nada’ fuera de esta sensibilidad». K. MALÉVICH, *Manifiesto del suprematismo*, citado en MARTINEAU, 1977, p. 200.

⁵⁵ Véase el Apéndice B, ilustración 8.

⁵⁶ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 144.

formas»⁵⁷ que representa para él, precisamente, la liberación de la Nada: «He bautizado el mundo blanco de la inobjetividad suprematista como manifestación de la Nada liberada».⁵⁸

Es justamente con respecto a esta reducción a un ‘nivel cero’, visto más bien en clave nihilista, que Kandinsky polemizará con aquellos artistas que «pintan con negro sobre negro, con blanco sobre blanco»,⁵⁹ en clara referencia a Malévich. Como observa Argan, «Kandinsky no podía aceptar su aun noble integrismo revolucionario: significaba llegar al nivel cero, obligarse a la terrible elección entre revolución como totalidad o anulación de la existencia».⁶⁰ En esta elección él veía el peligro de un extremismo que hubiera llevado probablemente a una reacción, como efectivamente ocurrió algunas décadas más tarde. Con todo, como observa Emanuel Martineau en referencia a la interpretación de Andréi Nakov,⁶¹ «el ‘furor iconoclasta’ de Malévich [...] concierne únicamente a la *imago*»,⁶² en cuanto representación de un mundo exterior, dejando pero intacto su carácter icónico como similitud no imitativa, y por lo tanto como realización de lo pictórico en cuanto tal. Esto significa que con su liberación Malévich no entiende ‘revelar lo invisible’, como en Kandinsky, sino hacer visible la desaparición de lo visible,⁶³ es decir, de la propia objetividad:

Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar el arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse un icono que no presentaba otra cosa que un cuadrado negro sobre fondo blanco, la crítica suspiró, y con ella la sociedad: ‘todo lo que hemos amado ha muerto: estamos en un desierto... Delante de nosotros, ¡un cuadrado negro sobre fondo blanco!’ [...] Pero el sentimiento de éxtasis de la no objetividad liberadora me ha llevado violentamente hacia el ‘desierto’, donde solo la sensibilidad posee un carácter factual... y así la sensibilidad ha devenido el tenor de mi vida. No era un ‘cuadrado vacío’ lo que había expuesto, sino la experiencia de la ausencia de objetividad.⁶⁴

⁵⁷ K. MALÉVICH, *Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*, en MALÉVICH, 1996, trad. cast. p. 235.

⁵⁸ K. MALÉVICH, *Suprematismo*, citado en MARTINEAU, 1977, p. 47.

⁵⁹ KANDINSKY, 1974, trad. cast. p. 231. [Entrevista concedida a C. A. Julien el 10 de julio de 1921; publicada por primera vez en ‘Revue de l’Art’, n. 5, 1969, pp. 71-72].

⁶⁰ G.C. ARGAN, en AA.VV., 2004, p. 18. «Non poteva accettare il suo pur nobile integralismo rivoluzionario: significava spingersi al grado zero, costringersi alla terribile scelta tra rivoluzione come totalità o nullità dell’esistenza».

⁶¹ Cf. A. NAKOV, *El furor iconoclasta*, en MALÉVICH, 1996, trad. cast. pp. 51-104.

⁶² E. MARTINEAU, *Préface*, en MALÉVICH, 1977, p. 33, nota. «[...] ‘la fureur iconoclaste’ de Malévitch [...] ne s’exerce que sur l’*imago*».

⁶³ Cf. DI GIACOMO, 2014, pp. 78 y 102.

⁶⁴ K. MALÉVICH, *Manifiesto del suprematismo*, citado en MARTINEAU, 1977, p. 200.

Así, el *Cuadrado negro*, ese «icono desnudo, sin marco»,⁶⁵ no representa nada, sino que *es* la experiencia de la Nada. Es precisamente este su carácter icónico.⁶⁶ «En el icono, en efecto, lo invisible se da *en cuanto* invisible, y puesto que ninguna imagen podría refigurarse un tal invisible, a menos de darse como un ‘ídolo’, el icono rechaza todo lo que pertenece a la imagen».⁶⁷ En este sentido, el icono no imita, no representa, sino que deja aparecer lo invisible sin explicarlo, dejándolo justamente invisible. En cuanto al *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, ya no aparece esa tensión generada por el contraste con el fondo, sino más bien una tensión interna, como expresión de la propia sensibilidad. Una voz sin palabras y sin objeto que justamente por ello revela la exigencia del silencio, en cuanto ‘otro’ de lo decible, es decir, de la objetividad externa. Y por eso mismo, una imagen sin imagen que se transforma en ‘icono de su tiempo’, a través de la cual solo se puede mostrar, pero no decir.⁶⁸ Será justamente esto, como ya se ha visto, el sentido de la séptima proposición del *Tractatus* de Wittgenstein: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse».⁶⁹

En definitiva, en la visión de Di Giacomo es justamente Malévich el que ha realizado de manera más radical esa liberación de la ‘opresión de los objetos’, puesto que «ha eliminado del cuadro primero la forma figurativa, después la forma geométrica y, después de haber desmaterializado lo que queda de la forma en sus obras, ha alcanzado una forma inmaterial, que no puede ser más que una ‘no-forma’».⁷⁰ Al mismo tiempo, con esa liberación de la Nada, o sea del mundo sin objetos, Malévich es consciente de que la obra de arte no puede agotarse en su propia contemporaneidad, sino que debe proponerse como inactuante, destinada a ese otro tiempo que justamente el suprematismo se propone construir.⁷¹

⁶⁵ K. MALÉVICH, carta a Alexánder Benuá de mayo de 1916, en MALÉVICH, 1996, trad. cast. p. 220.

⁶⁶ En este sentido, no deja de ser significativo el hecho de que el *Cuadrado negro*, presentado en diciembre de 1915 en San Petersburgo en ocasión de la última exposición futurista ‘0.10’, fue dispuesto en un rincón en el límite entre la pared y el techo: precisamente el lugar tradicionalmente reservado a los iconos en las casas campesinas, adonde se llevaban los invitados para honrarlos —el ‘rincón rojo’, donde ‘rojo’ en ruso antiguo significa ‘hermoso’. Véase el Apéndice B, ilustración 6.

⁶⁷ DI GIACOMO, 2014, p. 111. «Nell’icona infatti si dà l’invisibile *in quanto* invisibile, e dal momento che nessuna immagine potrebbe raffigurare un tale invisibile, a meno di darsi come un ‘ídolo’, l’icona rifiuta tutto ciò che appartiene all’immagine».

⁶⁸ Cf. *ibíd.*, p. 123.

⁶⁹ WITTGENSTEIN, 1921 (TLP 7), trad. cast. p. 203.

⁷⁰ DI GIACOMO, 2014, p. 135. «[...] ha eliminato dal quadro prima la forma figurativa, poi la forma geometrica e, dopo avere smaterializzato quel che resta della forma nelle sue opere, ha raggiunto una forma immateriale, che non può essere altro che una ‘non-forma’».

⁷¹ Cf. *ibíd.*, p. 131.

En cambio, siempre según Di Giacomo, el abstractismo de Kandinsky pertenece a una concepción de la pintura abstracta como *ab-trahere*, y en cuanto tal no consigue abandonar el mundo sensible: a la reproducción de un mundo exterior objetivo se substituye simplemente la de un mundo interior subjetivo. «En este caso, el arte abstracto se presenta como un arte *abstraente*, esto es, como un arte que haría precisamente abstracción de lo exterior para concentrarse en lo interior, y al mismo tiempo haría abstracción del mundo sensible para alcanzar lo inteligible».⁷² Es justamente esta antítesis entre sensible e inteligible lo que es ajeno al pensamiento de Malévich, y por ello, desde esta perspectiva, una abstracción de este tipo sería una ‘mala abstracción’.

Sin embargo, mirando bien a la concepción artística y filosófica de Kandinsky — sobre todo con respecto a la relación entre arte y vida—, no es tan fácil reconocer esa idea de una simple ‘substitución’ del mundo exterior por el interior. Si fuera así —se pregunta Henry—, puesto que esa interioridad ya ha manifestado su esencia, recorriendo todo el ciclo de sentimientos que de ella se generan, «¿por qué entonces expresarla, decirla una segunda vez?». ⁷³ Reducido a este ‘segundo decir’, a esta mimesis de la interioridad, en efecto, el arte aparecería superfluo. Así, si la vida tomara simplemente el lugar del mundo objetivo, convirtiéndose a su vez en el tema de la representación, se repetiría la misma situación que precisamente Kandinsky critica en la pintura figurativa: el hecho de que el sujeto, en lugar de ser parte integrante de la experiencia estética, al contrario limita y dificulta tal experiencia. Al mismo tiempo, una tal ‘representación de la vida’ significaría la destrucción de su esencia interior, puesto que en su propio ser la vida ignora todo tipo de exterioridad. Por ello, concluye Henry, «la vida objeto de representación es para el arte un obstáculo tan grande como el mundo objetivo. Y por la misma razón: porque, devenido objeto, el contenido de un espectáculo, la vida ya no es la vida sino su opuesto: la muerte, una cosa al mismo título que todas las que llenan el mundo».⁷⁴

⁷² *Ibíd.*, p. 135. «In questo caso, l’arte astratta viene presentata come un’arte *astraente*, come un’arte cioè che farebbe appunto astrazione dell’esteriore per consacrarsi all’interiore, e nello stesso tempo farebbe astrazione dal mondo sensibile per raggiungere l’intelligibile».

⁷³ HENRY, 1988, p. 205. «[...] à quoi bon alors l’exprimer, la dire une seconde fois ?».

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 207. «La vie objet de représentation est pour l’art un obstacle aussi puissant que le monde objectif. Et pour la même raison : parce que, devenue cet objet, le contenu d’un spectacle, la vie n’est plus la vie mais son contraire —de la mort, une chose au même titre que toutes celles qui peuplent le monde».

Tal vez puede verse aquí un paralelo con la aspiración de Malévich a reencontrar la verdadera esencia de la pintura —una vez salido «del torbellino de porquerías del Arte académico»⁷⁵ y liberado de la esclavitud del sujeto— oponiendo justamente esa ‘vida’ a la ‘muerte’ de toda representación del mundo objetivo: «Lo más precioso en la creación pictórica —afirma Malévich— es el color y la textura; constituyen la esencia pictórica que siempre ha matado el tema. Y si los artistas del Renacimiento hubieran encontrado la superficie-plano pictórica, ésta hubiera sido mucho más bella, mucho más preciosa que cualquier madona o gioconda».⁷⁶ En cambio, disponiéndose a ‘representar la vida’, se representaba en el cuadro lo que está muerto: «Lo vivo era reducido a la inmovilidad, al estado de muerte. Se tomaba todo lo que vivía y palpitaba y se clavaba sobre la tela, como se clava a los insectos sobre las planchas de una colección».⁷⁷ Una imagen que expresa claramente la exigencia de todo el abstractismo de recuperar esa vida interior de las cosas, superando la objetividad del mundo junto a la misma idea de representación.

Ahora bien, justamente en la parte conclusiva de su ensayo sobre Kandinsky — después de haber analizado tanto el ‘medio ontológico’ como los procedimientos expresivos del abstractismo—, Henry muestra cómo una pregunta sobre ese ‘segundo decir’ ya no tiene lugar en la concepción artística y filosófica de Kandinsky, puesto que en él, «el arte no es una mimesis de la vida tal como no lo es de la naturaleza».⁷⁸ Si fuera una mimesis de la vida, en efecto, volvería a serlo también de la naturaleza, puesto que la vida, puesta ‘delante de él’, se convertiría en algo opaco, justamente como una naturaleza muerta. Para Henry, «es esta, en efecto, la última intuición de Kandinsky: precisamente porque la vida no es nunca un objeto para sí misma, puede y debe formar el contenido único del arte y de la pintura, en la medida en que ese contenido es abstracto, invisible».⁷⁹ Queda sin embargo el hecho de que la vida, entendida como una realidad más allá del arte, podría verse aún como el objeto de este ‘contenido único’, en el sentido que evidenciaba Di Giacomo. Pero la vida, en la visión de Henry, nunca está

⁷⁵ K. MALÉVICH, *Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*, en MALÉVICH, 1996, trad. cast. p. 235 (cursiva en el original).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 241.

⁷⁸ HENRY, 1988, p. 206. «[...] *l'art n'est pas plus une mimésis de la vie qu'il n'est celle de la nature*».

⁷⁹ *Ibid.*, p. 207. «Et c'est là en effet l'ultime intuition de Kandinsky : *c'est parce que la vie n'est jamais pour elle-même un objet qu'elle peut et doit former l'unique contenu de l'art et de la peinture — pour autant que ce contenu est abstrait, invisible*».

presente en el arte en cuanto ‘objeto’. Si es ella lo que constituye la única realidad y el único contenido del arte, no hay el arte por un lado y la vida por el otro: «El arte, en verdad, es un modo de la vida y por esta razón, en definitiva, un modo de vida».⁸⁰ No en vano el pintor mexicano Diego Rivera, en ocasión de una exposición de la obra de Kandinsky en San Francisco, escribió que su arte no es una reproducción de la vida, sino la vida misma.⁸¹ Es esta una cuestión, como se verá más adelante, que asumirá una importancia central en el debate artístico y filosófico generado por los movimientos de vanguardia del novecientos.

En definitiva, al ser la culminación de ese eterno movimiento que es la vida, el arte no se dirige hacia un ‘estado’ del ser, sino que expresa el mismo devenir de la vida. Por ello Kandinsky afirma que no está interesado en «pintar estados de ánimo».⁸² Más bien, lo que se propone con su pintura abstracta es hacer visible lo que todavía no se ha visto —‘ver lo invisible’, en la lectura de Henry— intensificando la propia capacidad de ver, el pathos interno de la visión. Es por lo tanto en este sentido, siempre según esta interpretación, que el arte es un hecho cultural, porque constituye la culminación de la esencia de la vida, la respuesta que la misma vida ofrece a las exigencias de su propia naturaleza: justamente, a su ‘necesidad interior’. Así, concluye Henry, el movimiento interior del arte es el mismo que expresa la esencia de la vida: «Antes de ser el sueño luminoso de mundos que todavía no han nacido y su aparecer deslumbrante, la imaginación es el propio historial de la subjetividad, la expansión de su pathos, el movimiento por el cual cada sonoridad despierta en ella misma otra y después otra».⁸³

Sin duda, la concepción de Henry del abstractismo es influenciada por su acercamiento fenomenológico al arte, aunque ciertamente está basada en los escritos teóricos de Kandinsky, a través de los cuales, en el intento de construir un fundamento filosófico para su trabajo —más allá de ofrecer una simple clave de lectura para su obra pictórica—, el mismo Kandinsky «ha dado además una teoría explícita de la pintura abstracta».⁸⁴ Tal vez es justamente esta una crítica que se podría dirigir a Henry: el

⁸⁰ *Ibid.*, p. 209. «L’art en vérité est un mode de la vie et pour cette raison, éventuellement, un mode de vie».

⁸¹ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 41.

⁸² KANDINSKY, 1974, trad. cast. p. 209 (véase la nota 34 en este capítulo). Cf. también HENRY, 1988, p. 204.

⁸³ HENRY, 1988, p. 215. «Avant d’être le rêve lumineux des mondes non encore nés et leur jaillissement éblouissant, l’imagination est le propre historial de la subjectivité, l’expansion de son pathos, le mouvement par lequel chaque sonorité en éveille en elle-même une autre et puis une autre».

⁸⁴ *Ibid.*, p. 10. «[...] il a donné en outre une théorie explicite de la peinture abstraite».

hecho de haber mirado principalmente a tales escritos, como a una ‘piedra de Rosetta’ con la cual descifrar su obra y de ahí el arte en general,⁸⁵ en lugar de captar en el ‘movimiento interior’ de las obras de arte —en su pura ‘inmanencia estética’, diría Adorno— la verdad de aquellas mismas obras. Como observa Argan, en efecto, «la filosofía del arte se deduce del arte, no la preside»;⁸⁶ por ello no se puede definir la autonomía del arte partiendo de postulados filosóficos. Es lo que demostraría precisamente *De espiritual en el arte*, donde el término ‘espiritual’, para Kandinsky, no remite tanto a un sentido de trascendencia, cuanto a un valor intelectual que se realiza en el arte en la realidad concreta de la forma.⁸⁷

3. LA MÚSICA COMO RESPUESTA A LA BÚSQUEDA DE UN ‘NUEVO CONTENIDO’

La música nos ofrece justamente un camino para superar esta aparente escisión entre inmanencia y trascendencia, o entre forma y contenido. Por su propia naturaleza, la música es quizás la forma de arte que más aspira a trascender los límites físicos de su representación, y por eso mismo una tal diferencia tiende a desaparecer. O como escribió Adorno, «todas las formas de música, no sólo las del expresionismo, son contenidos precipitados».⁸⁸ Precisamente la música tuvo un papel fundamental en el nacimiento del abstractismo de Kandinsky. No solamente por esa afinidad en el ‘lenguaje de las formas y los colores’ sobre la cual se construye *De lo espiritual en el arte*, sino porque él veía en la música, como único arte auténticamente ‘abstracto’, la esencia fundamental a la cual todas las artes deberían mirar. «El sonido musical —así empieza la parte central del ensayo, que constituye la ‘gramática’ de su lenguaje pictórico— tiene acceso directo al alma. Inmediatamente encuentra en ella una resonancia porque el hombre ‘lleva la música en sí mismo’».⁸⁹ En su concepción, observa también Jelena Hahl-Koch, «así como los sonidos son el único material de la música, podrían utilizarse en la pintura los colores y las formas como valores propios e

⁸⁵ Cf. *ibíd.*

⁸⁶ G.C. ARGAN, en AA.VV., 2004, p. 11. «[...] la filosofía dell’arte si deduce dall’arte, non la presiede».

⁸⁷ Cf. *ibíd.*

⁸⁸ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 46.

⁸⁹ KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 56.

independientemente de cualquier imitación de la Naturaleza, de forma que hablaran por sí mismos».⁹⁰

La música se presenta así como una respuesta natural a la pregunta sobre el ‘nuevo contenido’ del arte, una vez que las formas y los colores se han liberado del peso de los objetos y su esencia ya no se confunde con su apariencia objetiva. Como el mismo Kandinsky escribirá más tarde, «se me manifestó muy claramente que el arte en general poseía una fuerza mucho mayor de lo que me había parecido al principio y que, por otra parte, la pintura podía desplegar las mismas fuerzas que la música».⁹¹ De ese modo, Kandinsky vio en la música, en su capacidad de expresar inmediatamente la sonoridad interior de la vida, esa guía que permitirá a la pintura salir del *empasse* en el cual se encontraba, reconociendo finalmente su finalidad.⁹²

En esta dirección, la música de Schönberg tuvo para él ese valor de iluminación, o más bien, de una confirmación de unas intuiciones apenas vislumbradas.⁹³ Es lo que anuncia el propio Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, en el capítulo que intitula justamente ‘el cambio de rumbo espiritual’:

El compositor vienés Arnold Schönberg es el único que, actualmente, va por este camino de la renuncia total a la belleza acostumbrada y defiende *todos* los medios que conduzcan al fin de la autoexpresión. [...] en el camino hacia la necesidad interior, ha descubierto ya verdaderas minas de la nueva belleza. La música de Schönberg nos introduce en un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son acústicas, sino puramente anímicas. Aquí comienza la ‘música del futuro’.⁹⁴

⁹⁰ J. HAHN-KOCH, en SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 153.

⁹¹ KANDINSKY, 1974, trad. cast. p. 103.

⁹² Cf. HENRY, 1988, p. 194.

⁹³ Como pone en evidencia Hahl-Koch, la idea de una posible influencia mutua entre Kandinsky y Schönberg en el origen del abstractismo y de la música atonal no se corresponde a la realidad, puesto que los dos se conocieron y ‘descubrieron’ su afinidad —como veremos a continuación— solamente a principios de 1911, cuando ambos ya habían emprendido con decisión este camino. Con todo, es innegable el valor de confirmación que este encuentro representó para el desarrollo posterior de sus propias concepciones artísticas, en particular para Kandinsky. Cf. SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. pp. 138-141.

⁹⁴ KANDINSKY, 1912, trad. cast. pp. 41-42 (cursiva en el original). La referencia a la ‘música del futuro’ remite sin duda al título de un escrito de Wagner, reconectándose así al ideal wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*. Como reconoció el propio Kandinsky, la música de Wagner tuvo inicialmente una influencia decisiva en su concepción sobre la esencia de las artes; en este sentido, los dos acontecimientos que marcarán su camino, ‘conmoviéndolo hasta lo más profundo’, fueron una exposición de los impresionistas franceses y una representación del *Lohengrin* de Wagner. Sin embargo, la idea de un ‘paralelismo espiritual’ con la música y de ahí la concepción de un ‘arte monumental’, que aparece ya en *De lo espiritual en el arte* y que el pintor ruso desarrollará en sus obras sucesivas, se aleja radicalmente del ideal wagneriano: para Kandinsky, es solo a través de los elementos interiores que se puede llegar a esa unión, y no por la yuxtaposición de ‘aparatos teatrales, ballets o efectos de luces’. Para una discusión sobre este tema véase KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 40; KANDINSKY, 1974, trad. cast. pp. 101-103; SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. pp. 152-154; HENRY, 1988, pp. 178-179.

En esta imagen puede verse sin duda el reflejo del ‘giro espiritual’ que el mismo Kandinsky había vivido en aquellos años y que representa también a través del símbolo de un triángulo, cuyo lento e imperceptible movimiento hacia arriba ‘llegará al cielo’.⁹⁵ Pero «el ‘cielo’ se ha vaciado. ‘Dios ha muerto’».⁹⁶ La época que ‘se escribe’ en sus obras lo refleja. Por ello la mayoría de los que habitan en las partes inferiores del triángulo mira hacia abajo, por el miedo de adentrarse en lo desconocido. Solo más arriba el miedo se disipa, dejando entrever ese cambio espiritual que se anuncia a través del arte. «La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente, e intuyen lo grande, que algunos perciben como un punto diminuto y que no existe para la gran masa. Reflejan la gran oscuridad que aparece apenas esbozada».⁹⁷ Precisamente el anuncio de esta ‘época de la gran espiritualidad’ cierra *De lo espiritual en el arte*, un ensayo que es a la vez sobre el abstractismo y sobre una visión utópica del arte. No parece necesario decir que aquella época nunca ha llegado, como el propio Kandinsky, probablemente, tuvo el tiempo de darse cuenta. Y a pesar de ello, justamente a través de esta visión utópica y a la vez concreta de una ‘nueva espiritualidad’, así como de su confrontación con el camino paralelo de la música atonal, puede entenderse el sentido de esta transformación tanto ética como estética del arte del siglo XX. A esta confrontación dedicaré las páginas que siguen, antes de volver, en la segunda parte de la tesis, a las respuestas que ofrece el arte de nuestro tiempo.

En el momento en que Kandinsky y Schönberg coincidieron en el panorama cultural europeo, en los años de crisis y de fervor que precedieron a la Primera Guerra Mundial, ambos vivían ya el anuncio de un renacimiento interior después de su progresivo alejamiento del mundo de las convenciones heredadas. Ya habían vuelto las espaldas al objetivismo figurativo y al universo de la tonalidad, pero aún quedaba una sensación de vacío y de incertidumbre. Aquella pálida luz que presentía Kandinsky todavía no era suficiente para dar un forma definitiva a las obras que sentían la exigencia de crear. De ahí aquella ‘brevedad inexorable’ que caracteriza en particular las composiciones del expresionismo musical, como una manifestación visible de la renuncia a una totalidad reconciliadora: «La música, contraída al instante, es verdadera

⁹⁵ Cf. KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 27; véase también pp. 33 y 48.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 33.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 38.

en cuanto resultado de una experiencia negativa»,⁹⁸ dirá Adorno refiriéndose justamente a las composiciones de Schönberg del período expresionista.

Para los dos fueron años de liberación de un mundo en que ya no se reconocían y de experimentación en un terreno totalmente nuevo, sin obedecer todavía a un ‘sistema’ capaz de ordenar aquellas intuiciones. Solo más tarde, casi en los mismos años, llegarán a ese nuevo sistema con el cual pudieron nuevamente dar una ‘forma’ a sus creaciones artísticas. Un sistema que se cristalizó en el ‘método de composición con doce sonidos’ y en el equilibrio geométrico de las pinturas de los años del Bauhaus, y que constituyó una nueva fuente de inspiración gracias a la cual pudieron superar aquel sentimiento de suspensión.⁹⁹ Con todo, en los años en que se produjo aquella ruptura tanto Schönberg como Kandinsky se encontraban aún en una situación difícil, ignorados por el público, acostumbrados a expresiones de disgusto por parte de la crítica y guiados únicamente por la fe en la ‘verdad’ de su arte. Probablemente es también por esta situación de aislamiento que el descubrimiento de su afinidad espiritual produjo en ambos un sentimiento de reconforto, como testimonia la intensa y conmovida correspondencia que mantuvieron durante años.

El primer encuentro de Kandinsky con la música de Schönberg fue en ocasión de un concierto al cual asistió junto con el pintor Franz Marc y otros colegas de la Nueva Asociación de Artistas, el 1 de enero de 1911. Entre las composiciones que se interpretaban, figuraba el *Streichquartett* op. 10 (1908) y los *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909). Es necesario observar enseguida —aunque volveré sobre ello en el siguiente capítulo— que el *Streichquartett* fue considerado por el propio Schönberg como una composición clave en el desarrollo hacia la ‘atonalidad’ (si bien los primeros tiempos siguen adscritos a una tonalidad específica, en el último tiempo aparecen ya unas ‘modulaciones suspendidas’), mientras que los *Drei Klavierstücke* son las primeras composiciones donde se realiza de manera completa esa ‘suspensión tonal’, preanunciada ya desde el ‘cromatismo exasperado’ de *Verklärte Nacht* op. 4 (1899) y la ‘disolución tonal’ de la *Kammersymphonie* op. 9 (1906). Al mismo tiempo, el contenido programático del *Streichquartett*, cuyos últimos dos tiempos están contruidos sobre unos poemas de Stefan George, es otro elemento que contribuyó probablemente a

⁹⁸ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 42. Véase también ADORNO, 1950, trad. cast. p. 65.

⁹⁹ Como se verá más adelante, las primeras composiciones dodecafónicas de Schönberg aparecieron en 1923, en el mismo momento en que Kandinsky empezaba su ‘período geométrico’: piénsense en *Composición VIII* (1923), o en *Amarillo, rojo, azul* (1925); cf. el Apéndice B, ilustración 4.

reforzar esa sensación de ‘alejamiento’. Así, en el tercer tiempo se eleva la *Litanei* (Letanía), que comienza con unas palabras que parecen evocar el momento de crisis que atravesaba Schönberg: «Profunda es la tristeza que me envuelve»; en el cuarto tiempo, en cambio, utiliza una poesía titulada *Entrueckung* (Éxtasis), el primer verso de la cual suena como el anuncio de un nuevo universo: «Siento aire de otros planetas».¹⁰⁰

Sea como fuere, la impresión que a Kandinsky le provocó esa música donde la tonalidad parecía haber sido anulada, en la cual veía sin duda reflejado su ideal de una pintura ‘sin objeto’, y a la vez la fascinación por esa ‘emancipación de la disonancia’ que aparecía en aquellas obras fueron tales que se decidió inmediatamente a escribir al compositor vienés, confesándole la profunda emoción generada por aquel concierto y por el descubrimiento de la afinidad que entreveía con su ideal artístico:

En sus obras ha hecho Vd. realidad aquello que yo, de forma incierta desde luego, he estado buscando en la música con tanto anhelo. Ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también yo intento encontrar en la pintura. [...] Pienso que la armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo ‘geométrico’, sino por lo directamente antigeométrico, ilógico. Y éste es el camino de las ‘disonancias en el arte’ tanto en la pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura no es otra cosa que la consonancia de ‘mañana’.¹⁰¹

Tan solo de este fragmento puede verse que en el momento de escribir esta carta (apenas dos semanas después del concierto) Kandinsky conocía ya algunas de las ideas que Schönberg estaba ‘componiendo’ en su *Harmonielehre* (el *Tratado de armonía*, escrito entre 1909 y 1911 y publicado a finales de 1911), un capítulo del cual había sido publicado en octubre de 1910 en la revista *Die Musik*.¹⁰² Precisamente en aquel artículo Schönberg afirmaba que la distinción entre consonancia y disonancia estaba destinada a desaparecer, y más en general expresaba el deseo de suprimir «todas las indicaciones que se refieren al tratamiento de la disonancias, a la tonalidad, a la modulación».¹⁰³

¹⁰⁰ Cf. ROGNONI, 1954, pp. 38-67; GARCÍA LABORADA, 1989, pp. 13-39.

¹⁰¹ W. KANDINSKY, carta a Schönberg del 18 de enero de 1911, en SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 17.

¹⁰² Cf. A. SCHÖNBERG, *Sobre octavas y quintas paralelas*, en ‘Die Musik’, X, n. 2 (1910), pp. 96-105; véase también SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. pp. 63-76. Hay que observar que en el anuncio del concierto se publicaron algunas frases de este artículo, sobre la relación entre consonancia y disonancia: «Las disonancias sólo se diferencian en grado de las consonancias; [...] no son otra cosa que consonancias más lejanas». (SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. p. 70). Cf. también SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 20.

¹⁰³ SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. p. 75.

Kandinsky quedó sin duda impresionado por su concepción de la disonancia, viendo probablemente en ello una profundización de la misma idea que había entrevisto en aquel concierto, en ese lenguaje sin objeto que es propio de la música y que la ‘nueva música’ parecía liberar definitivamente del peso de las convenciones. De ello, además de la ‘confesión’ presente en su carta, quedará un reflejo en *De lo espiritual en el arte*, en un pasaje en el cual Kandinsky cita explícitamente el artículo de Schönberg a propósito de la libertad de creación en el camino hacia la ‘belleza interior’: «Todo acorde, toda progresión musical es posible».¹⁰⁴

Se podría observar naturalmente que Kandinsky debió leer ese artículo en la perspectiva de sus propias reflexiones sobre el arte, realizando una ‘transposición’ de aquellas ideas sobre el movimiento armónico de los acordes de quinta y de octava en el ámbito de su concepción sobre la ‘necesidad interior’ que debería guiar el nuevo arte. En este sentido, un eco de las impresiones generadas por la concepción musical de Schönberg y de las discusiones que nacieron en la Asociación de Artistas puede verse en una carta que Franz Marc envió a August Mache después de ese concierto:¹⁰⁵

¿Puedes imaginarte una música en la que la tonalidad (es decir, el mantenimiento de cualquier tipo de tonalidad) haya sido anulada totalmente? Tuve que pensar continuamente en la gran composición de Kandinsky, que tampoco admite ningún tipo de tonalidad [...] Schönberg parte del principio de que no existen en absoluto las ideas de consonancia y disonancia. Una llamada disonancia no es otra cosa que una consonancia más alejada.¹⁰⁶

Unas semanas más tarde volvió a escribirle a propósito de una larga conversación que había tenido con Kandinsky sobre la música de Schönberg, en particular sobre la idea de que aquella música fuese como una mezcla de sonidos totalmente indisolubles, compuestos solo a través de la expresión. «Kandinsky se entusiasmó con esta opinión: Esta es su meta; su ‘colorismo hermoso’, la disolución de sus colores en una *gran*

¹⁰⁴ KANDINSKY, 1912, trad. cast. p. 41; véase también SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. p. 74.

¹⁰⁵ Para dar una idea de la reacción del público de la época a la ‘nueva música’ de Schönberg —lo que pone aún más en relieve el interés que generó en Kandinsky o en Marc—, se puede recordar un célebre escándalo que tuvo lugar en ocasión de un concierto en el *Musikverein* de Viena, en marzo de 1913, donde debía interpretarse la *Kammersymphonie* op. 9 de Schönberg junto a otras composiciones de Webern y Berg. La reacción del público fue tan violenta que el concierto fue interrumpido después de las obras de Schönberg y Webern, sin poder ni siquiera acabar los *Orchesterlieder* de Berg. Cf. Z. MEHTA, *Note tempestose*, en ‘Il corriere della sera’, 1 de septiembre de 2013, p. 31.

¹⁰⁶ F. MARC, carta a August Mache del 14 de enero de 1911, en SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 140. Como se puede ver, Marc hace una referencia explícita a la frase publicada en el anuncio del concierto, o tal vez al mismo artículo publicado en ‘Die Musik’ (cf. la nota 102).

armonía, son un *faute de mieux* en su creación que aún tendrá que superar». ¹⁰⁷ Mirando desde nuestra perspectiva, en efecto, las obras de los años del Bauhaus, en las que ese carácter ‘misterioso’ deja su lugar al equilibrio y al dominio de la técnica, pueden verse justamente como una *superación* de aquel proceso de disolución, como el paso del *pathos* a la dimensión del *logos*. ¹⁰⁸ Se puede entender entonces con más claridad por qué Kandinsky vio en la música de Schönberg la respuesta que había estado buscando sobre el ‘nuevo contenido’ del arte. Como observarán mucho más tarde los historiadores y los críticos de arte, ya en ese momento empezó a resultar clara la correspondencia entre el rechazo del objeto en la pintura y el abandono de la tonalidad en la música, o entre la liberación de los colores y de las formas y la emancipación de la disonancia. ¹⁰⁹

Schönberg contestó enseguida a aquella carta, agradeciendo por sus amables comentarios y reconociendo la existencia de ‘relaciones y similitudes’ ciertamente no casuales. Con todo, al referirse a las ideas expresadas por Kandinsky, prefirió hablar de un elemento ‘inconsciente’, como dimensión a la cual pertenece el arte, más que de lo ‘ilógico’. Como se verá más adelante, a pesar de la libertad aparentemente ilimitada conquistada con la ‘atonalidad’, los vínculos de una lógica interna —que constituirán la propia esencia del ‘método de composición con doce sonidos’— ya están presentes en las composiciones de este período. Así, en la concepción de Kandinsky, ‘desvelada’ tanto a través de sus palabras como de sus propias obras (junto a la carta, el pintor le había enviado una carpeta con unas fotos de algunos cuadros suyos), Schönberg vio sin duda el reflejo de su propia búsqueda, poniendo sin embargo el acento sobre la diferente interpretación de ese mismo elemento interior:

Lo entiendo perfectamente y estoy seguro de que coincidimos en ello. Y, además, en lo fundamental. En lo que Vd. llama lo ‘ilógico’ y yo denomino la ‘eliminación de la voluntad consciente en el arte’. [...] Y, sin embargo, el arte pertenece al *inconsciente*. ¡Uno debe expresarse! ¡Hay que expresarse directamente! [...] toda creación consciente juega con ciertas matemáticas o geometrías, con el segmento áureo y cosas parecidas. Sin embargo, la creación inconsciente que se plantea la ecuación ‘Forma = Apariencia’, sólo ella crea una creatividad auténtica. ¹¹⁰

¹⁰⁷ F. MARC, carta a August Mache del 14 de febrero de 1911, en *ibíd.* (cursiva en el original).

¹⁰⁸ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 36.

¹⁰⁹ En este sentido, uno de los primeros en aludir expresamente a la conexión entre la pintura abstracta y la música de Schönberg, refiriéndose en particular a las complejas formaciones de acordes que resultan de la ‘emancipación de la disonancia’, fue el escritor Paul Stefan, alumno de Schönberg y editor de *Musikblätter des Anbruch* (1921-1938). Cf. GARCÍA LABORADA, 1989, p. 54.

¹¹⁰ A. SCHÖNBERG, carta a Kandinsky del 24 de enero de 1911, en SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 19 (cursiva en el original).

Justamente de ahí nace la exigencia de «oírse a sí mismo» para reconocer la «visión percibida», de expresar en la música «únicamente procesos e imágenes internos» sin necesidad de otros apoyos que el propio pensamiento. Una exigencia que para Schönberg constituye «el auténtico deber de la Humanidad en cualquier campo espiritual o artístico».¹¹¹ Puede intuirse ya el rechazo de una idea del arte como representación de la belleza, aceptando el riesgo de una forma inacabada, de una música sin armonía preestablecida. Precisamente en este rechazo puede verse quizá la mayor afinidad con la visión de Kandinsky, para el cual el arte no es la interpretación de una realidad objetiva o el reflejo de una belleza exterior, sino la manifestación de una dimensión espiritual de la existencia. Como él mismo contestó a Schönberg, reconociendo a su vez la cercanía con su punto de vista, el arte es la expresión de una ‘voz interna’ que habla y dirige el trabajo del artista.¹¹²

Esta misma concepción puede encontrarse claramente en el *Tratado de armonía*. Desde los primeros capítulos, al abordar la cuestión del ‘método de enseñanza de la armonía’, Schönberg reconoce que su objetivo no es solo el de ofrecer un manual práctico para la composición, sino el de abrir nuevas perspectivas «sobre las relaciones recíprocas entre lo que se da en la naturaleza fuera de nosotros y el sujeto operante o contemplador».¹¹³ A partir de ahí, deja en seguida claro su rechazo del arte como imitación de una naturaleza exterior, afirmando que «en su nivel más alto, el arte se ocupa solamente de reproducir la naturaleza interior».¹¹⁴ Una referencia aún más clara a la idea de una ‘necesidad interior’, como único e imprescindible criterio para la creación artística, puede verse en el último capítulo, sobre la ‘valoración estética de los acordes de seis y más sonidos’: «El artista no hace lo que los demás consideran bello, sino sólo lo que le es necesario. Si a sus obras quieren aplicarle los demás unas leyes de belleza, es asunto de ellos [...] Pero ¿son verdaderamente necesarias?».¹¹⁵ De ahí el rechazo de todas leyes ‘exteriores’ y el consecuente reconocimiento de la sensibilidad como elemento imprescindible para la comprensión del arte. Aquellas leyes valen tal vez para los críticos de arte, pero no para el profano que puede ‘sentir’ y por lo tanto valorar el arte. No en vano, reconoce Schönberg, pensando tal vez en su encuentro con Kandinsky

¹¹¹ *Ibíd.*, pp. 19 y 20.

¹¹² W. KANDINSKY, carta a Schönberg del 26 de enero de 1911, en SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 21.

¹¹³ SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. p. 11.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 13.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 493.

y a la vez en sus propias experiencias en el ámbito de la pintura, «hay músicos más sensibles para la pintura que muchos pintores, y pintores más sensibles para la música que la mayoría de los músicos».¹¹⁶

No es necesario entonces seguir el hilo de este encuentro para entender lo que debió acercarlos y a la vez lo que cada uno de ellos leyó en la obra del otro. Tal como Kandinsky vio en la música de Schönberg la respuesta al vacío generado por el abandono del objeto, también este último fue profundamente impresionado por sus pinturas; «sobre todo el increíble y poderoso efecto del color»,¹¹⁷ dirá en otra carta después de haber admirado algunas de sus obras en la exposición de la *Neue Secession* de Berlín.¹¹⁸ Con todo, el punto que aparece crucial es la cuestión de la ‘forma’ y de su relación con la ‘apariencia’ —como el propio Schönberg pone en evidencia en su primera carta a Kandinsky—, vista desde la perspectiva de la música expresionista. Sobre ello se centrará el siguiente capítulo, considerando en particular las obras en las que el compositor vienés se movió en esa ‘suspensión de la tonalidad’, como en una tierra de nadie, antes de llegar a la reorganización en el nuevo sistema dodecafónico.

Como anotación final sobre la historia de este encuentro, es interesante observar que a finales de ese mismo año, con una coincidencia asombrosa, Schönberg y Kandinsky recibieron el mismo día —el 9 de diciembre de 1911— los primeros ejemplares de las obras en las cuales habían dado forma a ese esfuerzo dialéctico entre reflexión teórica y experiencia artística: el *Tratado de armonía* y *De lo espiritual en el arte*. Kandinsky le envió ese mismo día un ejemplar de su ensayo, limitándose en su dedicatoria a la expresión de su admiración y simpatía. Schönberg hizo lo mismo tres días más tarde, con una larga dedicatoria en la que ya hace referencia a la obra de Kandinsky. Dos días después escribió nuevamente en una carta: «Va a extrañarse Vd. al ver cuántas cosas digo de modo similar a Vd.».¹¹⁹

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ A. SCHÖNBERG, carta a Kandinsky del 11 de noviembre de 1911, en SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 30.

¹¹⁸ Entre las obras expuestas en la ‘Nueva sucesión’ de Berlín (noviembre 1911 – enero 1912), figuraban *Paisaje romántico* (véase la discusión en la página 57), *Composición IV* e *Improvisación 18*. Cf. SCHÖNBERG, KANDINSKY, 1980, trad. cast. p. 35.

¹¹⁹ A. SCHÖNBERG, carta a Kandinsky del 14 de diciembre de 1911, en *ibíd.*, p. 38.

LA DISOLUCIÓN DEL UNIVERSO DE LA TONALIDAD

1. EL CAMINO HACIA LA ‘NUEVA MÚSICA’

La figura de Schönberg está generalmente asociada al ‘dodecafonismo’, el método compositivo con el cual el compositor vienés habría ‘traído el orden’¹ después del desorden generado por el abandono del sistema tonal, que había regido la música occidental en los últimos tres siglos. Esta observación, sin embargo, no expresa de manera suficientemente clara el sentido de ruptura de la *Neue Musik*. Por un lado, en efecto, el ‘método de composición con doce sonidos’ es más bien un procedimiento creativo del cual se sirve el compositor, pero no constituye por sí mismo la esencia de la composición. Con una imagen sugestiva que nos ofrece Adorno, puede decirse que es como una paleta sobre la cual el compositor dispone el material, como los colores para el pintor;² solo después de esta preparación comienza la ‘composición’, que sigue las exigencias propias dictadas por la fantasía y por la búsqueda de una ‘verdad’, más allá de cualquier disposición inicial de los colores, o de los sonidos de la ‘serie’. Como observa también Glenn Gould, aunque la serie dodecafónica puede aparecer a veces como unidad melódica, sobre todo en las primeras composiciones debía permanecer como algo distinto de la misma pieza, constituyendo un simple punto de referencia para

¹ Cf. ADORNO, 1950, trad. cast. p. 133. Se trata en realidad de una expresión de Jean Cocteau, con el cual Adorno polemiza en este pasaje.

² Cf. *ibíd.*, p. 120.

la imaginación del compositor.³ Por esta razón el método dodecafónico no puede verse como un ‘nuevo orden’, o por lo menos no en el sentido que ciertamente posee la música tonal. «La tonalidad —observa Adorno— articulaba la música inmediatamente, de manera semejante al lenguaje, [...], por medio de un acervo de fórmulas armónicas y los momentos estructurales correspondientes a éstas».⁴ En este sentido, el sistema tonal constituye no solo un procedimiento creativo sino también una expresión inmediatamente comprensible; en cambio, «el dodecafonismo no hace nada de eso».⁵

Con todo, no puede negarse que el método dodecafónico constituyó para el propio Schönberg un ‘orden interior’ que le permitió volver a componer, después de un largo período ‘a la deriva’ en el cual estuvo casi diez años sin completar una obra.⁶ Como observa Gould, con su habitual tono irreverente contra toda convención estética, es principalmente este el mérito de la dodecafonía: «Fue necesaria esta técnica, por infantil, arbitraria e ingenua que sea, para hacer renacer Schönberg como compositor».⁷ Así, la ‘mística de los números’ que está en la base de la dodecafonía no sería más que un pretexto, una manera de justificar una invención en base a una supuesta lógica formal que permitiría la utilización de la ‘disonancia total’. Y sin embargo, «con este sistema hipersimplificado y exagerado, Schönberg empezó a componer de nuevo; y no sólo [...]: inició un período de unos cinco años que contiene algunas de las músicas más hermosas, llenas de color, imaginativas, frescas e inspiradas que escribió jamás».⁸

Por otro lado, justamente en el proceso que conduce a la ‘disolución’ y a la sucesiva ‘suspensión’ de la tonalidad —una evolución que toma forma entre la primera década del novecientos hasta principios de los años veinte⁹—, más allá de su

³ Cf. GOULD, 1964, trad. cast. p. 154.

⁴ ADORNO, 1950, trad. cast. p. 133.

⁵ *Ibíd.*

⁶ Hay que observar que en el período que transcurre entre los *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22 (compuestos entre 1913 y 1916) y los *Fünf Klavierstücke* op. 23 (1920-1923) Schönberg trabajó en el proyecto del oratorio *Die Jakobsleiter*, que sin embargo permaneció inacabado aun habiendo completado buena parte de la escritura musical (sin la orquestación). A ello hay que añadir su actividad didáctica y la continuación de su esfuerzo teórico, culminado en la publicación de una nueva edición de la *Harmonielehre* en 1921, con numerosas modificaciones y la inclusión de notas técnicas y polémicas.

⁷ GOULD, 1974, p. 79 (traducción propia de la edición francesa).

⁸ GOULD, 1964, trad. cast. p. 154.

⁹ Si se quisieran definir los límites del ‘período atonal’, podrían fijarse tal vez entre 1908 y 1923, considerando los *Drei Klavierstücke* op. 11 como la primera obra donde se realiza definitivamente la ‘suspensión de la tonalidad’ y, por otro lado, el *Vals* del op. 23 y la *Suite* op. 25 (compuestos entre 1921 y 1923) como las primeras piezas donde Schönberg utiliza el método dodecafónico. Como observa también Webern, en efecto, «si pretendemos determinar desde un punto de vista histórico cómo desapareció de repente la tonalidad [...] tendríamos que hablar del año 1908, cuando aparecieron las Piezas para piano op. 11 de Schönberg. Ésas fueron las primeras piezas ‘atonales’». WEBERN, 1933, trad. cast. p. 89.

importancia fundamental para el desarrollo de la música en el siglo XX, puede verse ese espíritu de ruptura del ‘mundo de las convenciones’ que nos interesa en nuestra discusión. Al mismo tiempo, no se puede pasar por alto la extraordinaria riqueza de las obras compuestas en este período de ruptura —entre ellas, observa a su vez Adorno, se encuentra quizás «lo más inspirado y espontáneo»¹⁰ de la música de Schönberg—, como si fuesen únicamente un ‘esbozo’ en ese proceso de transición hacia el período ‘constructivista’ de la dodecafonía. Es por lo tanto en tales obras que centraré este discurso, buscando en su ‘inmanencia estética’ los temas sobre los cuales podrá desarrollarse el discurso filosófico sobre la ‘manifestación de la crisis’.

Ciertamente, como observa Gould, no se puede interpretar en clave únicamente social la extraordinaria transformación que ha determinado el abandono de la tonalidad. El origen y el significado de la ‘atonalidad’ —aún más que en el caso de la pintura abstracta— puede entenderse para él solamente en relación con la propia evolución de la música, en particular a través de la confrontación con aquellos momentos que también han significado una ruptura del orden existente, como el paso de la música modal al nuevo sistema de la tonalidad al final del Renacimiento.¹¹ Y sin embargo, refiriéndose precisamente a las obras que marcan el abandono de la tonalidad, el mismo Gould admite que «es difícil no tomar en consideración al mismo tiempo la perspectiva y la producción artística del período intermedio de Schönberg y [...] las relaciones de esta producción con el *Zeitgeist*».¹² Como afirma también Adorno, «el compositor no tiene el poder de hacer olvidar las implicaciones históricas del material»;¹³ sean estas en el origen de la propia evolución o tan solo un elemento implícito en la concepción filosófica de la época.

En este sentido, es muy útil seguir esa dialéctica entre la música y las reflexiones teóricas generadas alrededor de ella, como las que el mismo Schönberg ha desarrollado en el *Tratado de armonía*, o bien las de otros ensayos suyos o de sus discípulos que constituyen una importante mirada retrospectiva sobre el ‘camino hacia la nueva música’.¹⁴ Precisamente esta mirada desde el interior debería constituir el bajo continuo de todo discurso filosófico sobre la música, aunque finalmente sea este último el

¹⁰ ADORNO, 1950, trad. cast. p. 33.

¹¹ Cf. GOULD, 1964, trad. cast. p. 150.

¹² GOULD, 1974, p. 66 (traducción propia de la edición francesa).

¹³ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 80.

¹⁴ Es justamente este el título de un libro de Anton Webern, que recoge unas conferencias que dio entre 1932 y 1933 sobre el desarrollo de la *Neue Musik*. Cf. WEBERN, 1933.

horizonte de la presente discusión. A su vez, como contrapunto a tales reflexiones en una dirección propiamente filosófica, puede ser muy útil referirse a los numerosos escritos que Adorno ha dedicado a la ‘nueva música’ —empezando naturalmente por la *Filosofía de la nueva música*—, que nos ofrecen una clave para entender la relación entre la música contemporánea y el desarrollo de la sociedad del siglo XX.¹⁵

El proceso que conduce al abandono de la tonalidad sigue en efecto una lógica puramente musical, como resultado de una transformación interna del significado de la armonía tradicional, o más bien, de un ‘desarrollo exasperado’ de sus propias potencialidades. Como es tal vez inevitable en el arte —y en la música en particular— el sentido no precede a la creación sino que es inmanente a ella. Esto vale más aún para una obra, la de Schönberg, que puede verse justamente como el resultado de una evolución ineludible, cuyo anuncio aparece ya en el ‘acorde suspendido’ del *Tristan und Isolde* (1859) de Richard Wagner. En la base de este proceso se halla evidentemente la puesta en discusión del sistema tonal, entendido no tanto como un ‘lenguaje musical’ sino más bien como un marco de referencia en el interior del cual se mueve la composición; un sistema, como se ha dicho, inmediatamente comprensible y por lo tanto identificable con el propio desarrollo interior de la música.

Sin embargo, lo que Schönberg pone en discusión no es el hecho de utilizar el lenguaje de la tonalidad —en efecto, en las obras de su último período vuelven a estar presentes acordes referibles a un ámbito tonal, e incluso a nivel teórico deja abierta la posibilidad de ‘seguir escribiendo’ música tonal.¹⁶ Lo que él rechaza es la concepción según la cual «la tonalidad sea una ley eterna, una ley natural de la música».¹⁷ Como observa Adorno, en este rechazo de un «derecho ontológico propio» atribuido a la tonalidad está implícita la puesta en discusión de la propia «psicología del oído», es decir, de la idea de que «la tríada es la condición necesaria y universalmente válida [...] y, por tanto, de que toda música debe atenerse a ella».¹⁸ Para Adorno, esta idea la

¹⁵ Cf. en particular ADORNO, 1949. Hay que recordar que Adorno estudió composición con uno de los discípulos de Schönberg, Alban Berg, frecuentando gracias a él el ambiente de la vanguardia musical vienesa. Emigrado a los Estados Unidos durante el nazismo, escribió allí la *Filosofía de la nueva música*, su obra quizás más importante dedicada a la música; una obra, en palabras del mismo autor, que «podría tomarse como un excursus añadido a la *Dialéctica de la ilustración*». ADORNO, 1949, trad. cast. p. 11.

¹⁶ Véase en este sentido un ensayo de 1926, *Prejuicio o convicción?*, en ROGNONI, 1954, pp. 246-254.

¹⁷ SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. p. 26.

¹⁸ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 38. La ‘tríada’ es el acorde formado por el primer, el tercer y el quinto grado de la escala diatónica (ej. *Do-Mi-Sol*, en la tonalidad de Do mayor). Precisamente a partir del concepto tríada se desarrolla la estructura de la armonía tradicional.

desmiente la capacidad del oído de aprehender las más complicadas relaciones armónicas, sin que exista necesariamente un impulso natural hacia la ‘resolución’ de las disonancias; más bien, como demuestra el propio desarrollo de la ‘nueva música’, el oído se rebela contra las resoluciones, en cuanto regresión a los modos más ‘primitivos’. Así, «las exigencias que el material impone al sujeto derivan más bien del hecho de que el ‘material’ mismo es espíritu sedimentado, algo preformado socialmente, por la consciencia de los hombres».¹⁹ Como se verá más adelante, para Adorno la forma no es nunca puro formalismo, sino que es siempre portadora de un significado: es «contenido sedimentado»,²⁰ como afirma al principio de la *Teoría estética*.

Volviendo al camino que ha llevado a la disolución y finalmente a la suspensión de la tonalidad, el propio Schönberg pone el acento sobre el concepto de ‘tonalidad extendida’ como uno de los elementos fundamentales para entender este proceso. Con ello se refiere al enriquecimiento de la armonía a través de elementos ajenos a una tonalidad específica —en particular, los acordes ambiguos pertenecientes a diferentes tonalidades—, cuyo progresivo empleo contribuyó a derrumbar la hegemonía del sistema tonal. De ese modo, la creciente utilización de modulaciones armónicas que no desembocaban en una resolución ‘normal’ ha abierto el camino a tonalidades inesperadas o incluso ‘indeterminadas’, en las cuales es cada vez más difícil distinguir un centro tonal. El cromatismo wagneriano es justamente uno de los ejemplos más claros de este proceso de ‘expansión’ de la tonalidad. A ello se refiere Schönberg en un ensayo sobre el camino que ha llevado a ‘la composición con doce sonidos’:

En los últimos cien años, el concepto de la armonía cambió enormemente mediante el desarrollo del cromatismo. La idea de que la tonalidad fundamental [...] predominara en la constitución de los acordes y regulara su sucesión —concepto de *tonalidad*— hubo de determinar primeramente el concepto de *tonalidad extendida*. Muy pronto resultó dudoso el que la tónica constituyese el centro permanente al que habría de corresponder toda armonía o sucesión armónica. La armonía de Ricardo Wagner hubo de promover el cambio en la lógica y en la facultad constructiva de la armonía.²¹

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ ADORNO, 1970, trad. cast. p. 14. Véase también pp. 190-199 para una discusión sobre el concepto de forma y su relación con el contenido, en particular en la perspectiva del arte moderno.

²¹ SCHÖNBERG, 1941, trad. cast. p. 144 (cursiva en el original).

Con *Tristan und Isolde*, en efecto, Wagner había llevado a un límite extremo el concepto de tonalidad. En este sentido, como observa también Luigi Rognoni, la experiencia de Schönberg nace también como una búsqueda de una solución a la exasperación cromática de Wagner: «La progresión cromática al infinito parece haber destrozado el mecanismo del sistema modal y haber hecho precipitar la armonía y la melodía en el vórtice de un movimiento perpetuo, sin ofrecer ninguna otra salida a la sensibilidad musical».²² Este ‘movimiento perpetuo’ puede verse claramente en el estado de suspensión y de ambigüedad de los primeros compases del preludio del *Tristan*:²³ ya en la primera nota, un *La* que surge gradualmente del silencio —en la música, en efecto, la primera nota *no es* el inicio, porque proviene del silencio que la precede; pero aquí esta conexión es particularmente evidente—; y después en la preparación y en el desarrollo del famoso ‘acorde del *Tristan*’, sobre el cual se construye todo el preludio. Sobre ello nos ofrece una imagen muy sugestiva un músico de nuestro tiempo, Daniel Barenboim, en un ensayo cuyo título expresa muy bien esa dimensión formal y a la vez ‘interior’ del tiempo, en cuanto sujeto y a la vez objeto de toda representación artística: *La música despierta el tiempo*:²⁴

Al comienzo del preludio del *Tristan und Isolde* la música empieza de la nada, en una única nota. [...] podemos imaginar que esta nota pertenece a muchas tonalidades diferentes; esto crea una sensación de ambigüedad y de espera que es absolutamente esencial para preparar el famoso ‘acorde del Tristán’ que aparece al principio del segundo compás. [...] Wagner crea inicialmente una situación de desplazamiento, en el plano armónico y melódico, como si estuviéramos en una tierra de nadie. A ello sigue un acorde cuya disonancia no se resuelve completamente, sino que permanece suspendida en el aire. [...] Es precisamente la sensación provocada por una resolución solamente parcial lo que le permite a Wagner crear siempre más ambigüedad y tensión a medida de que este proceso continúa; cada acorde no resuelto es un nuevo comienzo.²⁵

²² ROGNONI, 1954, p. 40. «[...] la progressione cromatica all’infinito sembra aver frantumato il meccanismo del sistema modale e gettata l’armonia e la melodia in un vorticoso moto perpetuo, senza offrire alcun’altra via d’uscita alla sensibilità musicale».

²³ Pueden verse los primeros compases del Preludio del *Tristan und Isolde* de Wagner en el Apéndice C, ejemplo 1.

²⁴ Cf. BAREMBOIM, 2008. El título del libro hace referencia probablemente a un pasaje de *La montaña mágica* de Thomas Mann, cuyo sentido del tiempo también merecería un espacio en nuestra discusión: «La música despierta el tiempo [*Die Musik weckt die Zeit*], nos despierta al disfrute más refinado del tiempo. La música despierta..., y en este sentido es moral, ética. El arte es moral en la medida en que despierta». T. MANN, *Der Zauberberg*, Fischer, Frankfurt, 1952, p. 162.

²⁵ BAREMBOIM, 2008, p. 16. «When Wagner begins the prelude of *Tristan und Isolde*, he starts the music out of nothing, on one note. [...] we can imagine that this note belongs to many tonalities, or musical keys. This creates a feeling of ambiguity and expectation that is absolutely essential in setting up

Así, la tonalidad del *Tristán* permanece en un estado de ambigüedad, como difuminada intencionalmente detrás de otros acordes que contribuyen a aumentar este sentido de tensión y de ampliación armónica; una tonalidad que resulta clara solamente al final del preludio, que termina justamente en La mayor. De esta forma, tal como al final del Renacimiento las alteraciones determinaron la progresiva desaparición de los antiguos modos eclesiásticos, que dejaron su lugar a los dos modos de la música tonal —el mayor y el menor—,²⁶ también estos últimos, a través de esa creciente ‘ambigüedad tonal’, han empezado a disolverse en una única escala cromática.²⁷

Schönberg llevó este principio hasta sus extremas consecuencias. Como observa también Gould, «su actividad creativa [tuvo] lugar en un momento de transición en las artes, un momento de transición al menos tan profundo y quizá tan inevitable como el que hubo hacia el final del Renacimiento».²⁸ En aquel momento, a principios del seiscientos, la polifonía renacentista empezó a ser pensada armónicamente —esto es, de manera ‘vertical’— más que en el modo lineal típico del Renacimiento, determinando al mismo tiempo una ‘atracción recíproca’ de los eventos armónicos. De ese modo, la complejidad de la escritura modal dejó el paso a la relativa sencillez y al carácter de inmediatez de lo que llegará a ser el sistema tonal, sobre el cual se basará la música occidental (al menos) hasta principios del novecientos. Schönberg apareció justamente en el momento en que la armonía del romanticismo tardío estaba nuevamente dejando el paso a estructuras lineales; «un momento —continúa Gould— en que surgía la necesidad de un control más rígido de los elementos de la composición».²⁹

the famous ‘Tristan chord’ that arrives at the beginning of the second measure. [...] Wagner first creates a situation of being in no-man’s-land, harmonically and melodically. This is followed by a chord whose dissonance does not completely resolve, but is left suspended in mid-air. [...] It is precisely the sensation caused by an only partial resolution, though, that allows Wagner to create more and more ambiguity and more and more tension as this process continues; each unresolved chord is a new beginning».

²⁶ Como observa Webern (refiriéndose a los ‘tonos’, o *tonoi*, de acuerdo con la terminología de la teoría musical griega), «fue la necesidad de una cadencia, de un final, lo que condujo a la preferencia de dos modos eclesiásticos, la necesidad de una nota sensible que no existía en los otros modos. Luego esto se trasplantó también a otras escalas, y éstas, gracias a ello, se equipararon a las dos primeras. Las alteraciones, por lo tanto, vinieron a darle el tiro de gracia al universo de los modos eclesiásticos». WEBERN, 1933, trad. cast. pp. 55-56.

²⁷ Evidentemente esta descripción quiere ser solo una breve esquematización; el proceso que ha llevado a la ‘crisis’ del sistema tonal es ciertamente más amplio. Tanto los síntomas como las consecuencias de esta crisis pueden encontrarse en efecto en autores y en ‘estilos’ muy diferentes —piénsense por ejemplo en el impresionismo de Debussy. Con todo, puesto que la presente discusión no tiene la pretensión de una reconstrucción histórica, y considerando que el mismo Schönberg se refiere en sus escritos al cromatismo wagneriano, puede valer aquí como una idea emblemática de este proceso.

²⁸ GOULD, 1964, trad. cast. p. 145.

²⁹ *Ibíd.*, p. 146.

Por ello, a pesar de su estructura aparentemente ‘caótica’, la música que nace de este proceso de disolución posee un carácter de ‘ruptura’ y a la vez de ‘simplificación’, entendido este último como una respuesta a la tensión generada por la tradición tardo romántica: como observará el propio Schönberg, su innovación «destruía a la vez que creaba».³⁰ En este sentido, si se piensa en la complejidad del lenguaje de Wagner, de Richard Strauss o de Gustav Mahler, caracterizado por la acumulación de sugerencias emotivas y la afinación de las posibilidades expresivas implícitas en la tonalidad, o incluso por la búsqueda de la ‘transgresión’ con finalidades expresivas —una exasperación, en definitiva, tanto en el plano sintáctico como semántico, que conduce a una deformación de aquella simplicidad inicial de la tonalidad—, no se puede evitar ver en la música de Schönberg un intento de organización y de racionalización del lenguaje musical.³¹ Como observa también Anton Webern, en la base de la búsqueda de Schönberg —en particular, evidentemente, en la música dodecafónica— está implícita la aspiración a una coherencia interior de la música: «Lo importante en este punto es el elemento de la comprensibilidad: ¡introducir una unidad cada vez mayor! Ésa ha sido la razón de este estilo de composición».³²

De ese modo, en el mismo proceso de disolución de la música tonal, y en particular en las obras del período de ‘libre atonalidad’ de Schönberg,³³ donde el aparente caos del ‘abstractismo musical’ revela en cambio una profunda fuerza expresiva y una elaborada estructuración formal, volvemos a encontrar lo que ya hemos observado en las *Composiciones* de Kandinsky: la renuncia a un centro *exterior* y a la vez la búsqueda de una coherencia *interior* en la ‘composición’ de los colores y de las formas, revelando así su propia ‘sonoridad’. No en vano, como se ha visto, el propio Kandinsky utiliza un lenguaje y una ambientación propiamente musical.

Así, ya a partir de *Verklärte Nacht* op. 4 (1899), la exasperación del cromatismo wagneriano anuncia una disgregación del ámbito tonal, evidenciado aún más por el particular desarrollo armónico de ese poema sinfónico, en el que ya aparecen acordes disonante hasta entonces ‘prohibidos’.³⁴ De ahí, pasando por la ‘disolución tonal’ de la

³⁰ SCHÖNBERG, 1941, trad. cast. p. 146.

³¹ Cf. GOULD, 1964, trad. cast. p. 147.

³² WEBERN, 1933, trad. cast. p. 63.

³³ Es esta una definición que utiliza frecuentemente Adorno para referirse a la música de la fase expresionista de Schönberg. Para una discusión sobre el significado y las dificultades de una definición de ‘atonalidad’ véase la nota 46 en este capítulo.

³⁴ En este sentido, es interesante observar el contraste generado por el propio texto sobre el cual se construye *Verklärte Nacht* (Noche transfigurada), un poema de Richard Dehmel que, aun situándose en

Kammersymphonie op. 9 (1906) y las ‘modulaciones suspendidas’ del *Streichquartett* op. 10 (1908), a través de la utilización cada vez más intensa de la ‘armonía de cuartas’ y de acordes de séptima y de novena, Schönberg llegará a ese punto de no regreso en el cual la propia tonalidad queda suspendida, con los *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909), y finalmente al abstractismo atonal de los *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911), que culminan la experiencia expresionista schönbergiana, como resultado de una reducción de la idea musical a su mínima esencia. La relación con un sonido fundamental, que define la propia esencia de tonalidad, es así definitivamente perdida.³⁵

De ahí, una vez que las doce notas de la escala cromática se han ‘emancipado’ de su función armónica adquiriendo cada una la misma importancia, el camino hacia el sistema dodecafónico aparece despejado. El viejo sistema había caído bajo su propio peso, el de un desarrollo extremo de las propias posibilidades de modulación cromática. A partir de ahí solo era necesario construir una lógica interna con la cual los diferentes sonidos pudieran ser conectados en su desarrollo armónico y melódico, libres de toda referencia a un ‘centro tonal’, y al mismo tiempo las diferentes partes pudieran formar una estructura unitaria superando aquella ‘contracción inexorable’ que caracteriza las composiciones del período expresionista. Es precisamente lo que hará Schönberg con el ‘método de composición con doce sonidos’. Y por eso mismo, la culminación de esta revolución significará un regreso hacia unos vínculos formales, aunque sea de naturaleza diferente; como observa Adorno, con el dodecafonismo Schönberg «encadena la música al liberarla».³⁶ Todo eso, evidentemente, va mucho más allá de los límites del presente discurso, enfocado principalmente en el abandono del concepto de arte figurativo y del universo de la tonalidad. Con todo, por su repercusión en los

una atmósfera típicamente romántica, posee ya muchos signos de una ambientación expresionista. Cf. ROGNONI, 1954, pp. 40-42.

³⁵ No se pueden pasar por alto, al mismo tiempo, las experiencias que en esta misma dirección estaban desarrollando Berg y Webern. Precisamente en 1908 aparecen sus primeras obras de un cierto relieve, la *Sonata* op. 1 para piano del primero y la *Passacaglia* op. 1 para orquesta del segundo, que surgen directamente de la experiencia schönbergiana. En particular, la *Sonata* de Berg sigue la misma configuración formal de la *Kammersymphonie*, siendo construida en un solo tiempo, con un esquema tripartido, y siguiendo la misma ambientación armónica y melódica. Tal influencia, sin embargo, no se limita a una simple asimilación didáctica, sino que muestra una fuerte entonación individual en el marco de la misma ambientación expresionista de aquellos años. En este sentido, es precisamente en la capacidad de crear una tensión unitaria a partir de dibujos melódicos y de progresiones armónicas ‘libres’ y continuamente cambiantes (cf. por ejemplo la relación entre el motivo inicial de tres notas y las variantes que se generan a partir de él), que Gould ve una conexión con los *Drei Klavierstücke* de Schönberg. Y al mismo tiempo, es ciertamente visible en esta Sonata el impulso romántico y la ‘tensión estática’ propia de Berg. Cf. ROGNONI, 1954, p. 58; GOULD, 1958, trad. cast. pp. 247-249. Pueden verse los primeros compases de la *Sonata* op. 1 de Berg en el Apéndice C, ejemplo 2.

³⁶ Cf. ADORNO, 1949, trad. cast. p. 65.

caminos que tomará la música moderna, en la segunda parte de la tesis volveré sobre algunas de las contradicciones que nacen a partir de la experiencia del ‘serialismo’ schönbergiano.

Volviendo ahora a aquellos primeros pasos en el mundo de la atonalidad, hay que observar que ya en ese momento Schönberg era consciente de que el abandono de la tonalidad significaba una pérdida de aquel sentido de organización y de unidad que precisamente las relaciones tonales y la armonía funcional habían hecho posible hasta ese momento.³⁷ En este sentido, el sistema tonal ofrece la posibilidad de instituir una relación entre todos los elementos armónicos y un tono fundamental, a través de la cual estos elementos poseen una correcta relación recíproca. De ese modo es posible obtener a priori un efecto formal unitario, independientemente de la lógica o la coherencia con la cual está construida una determinada composición.³⁸ El abandono de la tonalidad implicaba por lo tanto la búsqueda de unos elementos que pudieran sustituir estas referencias armónicas, así como de unos principios constructivos capaces de estructurar las diferentes partes. Como observa Gould, «el problema al que se enfrentaba Schönberg era decidir de qué manera podía organizarse este vacío de disonancia que había creado para sí, de qué manera podía manipularse de una forma más significativa. Las cosas podían ir de muchas maneras en este extraño nuevo mundo de la disonancia». ³⁹ En esta búsqueda puede ciertamente verse el mismo proceder incierto que caracterizó el abandono del objeto en el abstractismo. También ahí estaba claro lo que se debía abandonar, pero no fue fácil encontrar una respuesta a este vacío, ni la manera de volver a crear una organización de la experiencia pictórica, tanto a nivel espacial como temporal.

Así, esa misma aspiración a una mayor coherencia fue acompañada por ‘terribles luchas’ y momentos de duda, con el miedo incluso de preguntarse si eso ‘fuera posible’.⁴⁰ Tal como ocurre en todas las transformaciones que abren el camino a una nueva sintaxis y a diferentes perspectivas estéticas, del mismo modo el paso al mundo

³⁷ El concepto de ‘armonía funcional’ se refiere esencialmente al uso estructural de la modulación, a través del cual se crea generalmente el propio tejido narrativo de la música tonal, caracterizado por las tensiones dramáticas y el sentido de conflicto típico de la estructura sinfónica o del primer tiempo de sonata. Naturalmente, no siempre en la música tonal hay un uso funcional de la armonía: es el caso, por ejemplo, de la música en el estilo ‘tintinnabuli’ de Arvo Pärt (si bien, en efecto, tampoco sería correcto definirla como ‘música tonal’).

³⁸ Cf. A. SCHÖNBERG, *Prejuicio o convicción?*, en ROGNONI, 1954, pp. 250-251.

³⁹ GOULD, 1964, trad. cast. p. 153.

⁴⁰ Cf. WEBERN, 1933, trad. cast. pp. 91 y 97.

‘atonal’ provocó un sentimiento de confusión y de pérdida. También por esto el público rechazó con vehemencia las obras de Schönberg y de sus discípulos, al igual que ocurrió medio siglo antes con el cromatismo exasperado del *Tristan*; una nueva sensibilidad auditiva aún tenía que formarse.⁴¹ Como sugiere también Gould, refiriéndose a las ‘trazas tonales’ que vuelven a la superficie incluso en las obras de ruptura —piénsense en los primeros dos de los *Drei Klavierstücke*—, casi como un eco nostálgico de una época pasada, es posible que en aquellos años Schönberg se haya preguntado si no hubiese ido demasiado lejos; para una revolución de esta amplitud hubiera sido necesaria quizá una vida entera.⁴²

Y sin embargo, él no cedió a la tentación de volver a la ‘tierra firme’ en la cual se había movido hasta pocos años antes. Estaba decidido a recorrer el camino que había emprendido, aunque esto hubiera significado limitarse a la composición de breves piezas para piano, procediendo de manera puramente intuitiva gracias a su extraordinaria ‘intuición de la forma’.⁴³ Como recuerda Webern, en efecto, hablando al mismo tiempo de su propia búsqueda, «para nosotros las cosas sucedieron de un modo inconsciente e intuitivo».⁴⁴ El resultado de la dificultad de proceder en esta nueva tierra es visible, en particular, en la brevedad de las composiciones atonales, así como en la inevitabilidad de apoyarse en un texto para establecer una relación entre elementos heterogéneos, lo que permitió dar vida a composiciones de mayor extensión: piénsese en los lieder *Das Buch der Hängenden Gärten* op. 15 (1908-1909), o en el monodrama *Erwartung* op. 17 (1909), así como en los lieder de Webern y de Alban Berg compuestos en aquellos años.⁴⁵

Precisamente los lieder *Das Buch der Hängenden Gärten*, sobre unos poemas de Stefan George, muestran un cambio fundamental en la concepción estética de Schönberg. En una conferencia pronunciada en Barcelona en 1932, el propio compositor se refiere así a esta sensación de incertidumbre generada por el alejamiento de un centro tonal: «Hacia 1908 había realizado con diversos Lieder los primeros pasos en el campo de aquella técnica de composición falsamente llamada atonal,⁴⁶

⁴¹ Cf. ROGNONI, 1954, pp. 56-57.

⁴² Cf. GOULD, 1964, trad. cast. pp. 151-153.

⁴³ Cf. WEBERN, 1933, trad. cast. p. 97.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 91.

⁴⁵ Para una discusión sobre la función del lenguaje en la música atonal véase por ejemplo GARCÍA LABORADA, 1989, pp. 26-28.

⁴⁶ Hay que recordar que el mismo Schönberg consideraba la definición de ‘música atonal’ como desprovista de sentido, puesto que «atonal podría simplemente significar: algo que no tiene nada que ver

caracterizada por la renuncia a un centro tonal y a los métodos tradicionales del tratamiento de la disonancia».⁴⁷ En el ámbito de la tonalidad, en efecto, la disonancia nace en el interior de una estructura armónica y se resuelve en ella, constituyendo de hecho un elemento ornamental. En cambio, Schönberg empezó a introducir disonancias que resultaban siempre más alejadas de un esquema de resolución: ya no estaban conectadas a través de estructuras armónicas basadas en la tríada, sino que se constituían en una sucesión de acordes concebidos ya de manera disonante.⁴⁸ Todo eso, como veremos en breve, contribuyó al definitivo alejamiento del mundo de la tonalidad. Al mismo tiempo, siempre a propósito de esta obra, Schönberg hace referencia a esa aspiración a la ‘expresividad’ que constituye uno de los elementos fundamentales para entender las obras de este período: «Con los Lieder de George he conseguido por primera vez acercarme a *un ideal de expresión y de forma* que perseguía desde hace años. [...] ahora que me he adentrado definitivamente en este campo soy consciente de haber traspasado las barreras de una estética pasada».⁴⁹

Será precisamente con los *Drei Klavierstücke* op. 11 que esos primeros pasos llevarán Schönberg hasta la ‘suspensión’ total de la tonalidad, que aparece casi ‘visible’ en la tercera de estas piezas para piano. En esta obra una nueva escritura armónica y melódica se afirma a partir de la misma ambientación tardo romántica que contribuye a poner en discusión, como un eco de un pasado que el propio Schönberg no deja de admirar —en este sentido, sobre todo en la primera pieza la influencia brahmsiana es particularmente evidente. Una escritura caracterizada por una estructura asimétrica, por la ausencia de todo ornamento superfluo y sobre todo por una reducción a lo esencial.

con la naturaleza del sonido» (SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. p. 484, nota). En este sentido, él prefería hablar eventualmente de ‘pantonalidad’, refiriéndose justamente al concepto de ‘ampliación’ de la tonalidad (un concepto que no hay que confundir con el de ‘politonalidad’, tal como se encuentra por ejemplo en Stravinski, caracterizada por la utilización de tonalidades distintas y sobrepuestas que dan origen a una ‘deformación’ armónica). No obstante, aunque el término ‘atonalidad’ fue utilizado inicialmente por sus propios detractores con una connotación polémica, ha pasado a significar en general una música sin una tonalidad precisa, refiriéndose en particular a la música de Schönberg de la fase expresionista (cf. la observación de Webern en la nota 9 de este capítulo). Es necesario observar sin embargo que una definición de atonalidad en base a la simple ausencia de una tonalidad precisa —así como a la prevalencia de la disonancia o a un uso ‘no funcional’ de la armonía— no sería propiamente correcta, ya sea por los ejemplos que pueden encontrarse en este sentido en composiciones ajenas a tal estilo, como sobre todo por el hecho de que esta música no ha cristalizado en una forma ‘pura’, tal como ha ocurrido precisamente con la dodecafonía. Con todo, seguiré utilizando el término ‘atonalidad’ para referirme a la música de Schönberg de este período, puesto que tal definición, más allá de su connotación técnica, ha finalmente adquirido un significado estético más amplio. Cf. SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. pp. 484-485; WEBERN, 1933, trad. cast. p. 86; ADORNO, 1950, trad. cast. pp. 61-62; ROGNONI, 1954, p. 43.

⁴⁷ A. SCHÖNBERG, citado en GARCÍA LABORADA, 1989, p. 84.

⁴⁸ Cf. GOULD, 1964, trad. cast. p. 149.

⁴⁹ A. SCHÖNBERG, citado en GARCÍA LABORADA, 1989, p. 84 (la cursiva es mía).

Ya han desaparecido los elementos fundamentales de la armonía tradicional, como los acordes perfectos, las cadencias, el doblamiento de octavas o las reexposiciones temáticas literales. El nuevo lenguaje atonal posee ya su propia fuerza expresiva, libre de los prejuicios del pasado; todo transcurre en un único impulso expresivo, sin repetir nunca lo que ya se ha expuesto.⁵⁰ La tensión unitaria se genera entonces a partir de dibujos melódicos que no presentan un particular interés en sí: cada idea musical vale por lo que puede devenir, no por lo que es.⁵¹ Es justamente este aparente desfase entre la ambientación sonora y la lógica interna de la construcción, o entre la fuerza expresiva y la estructuración formal, lo que más contribuye a aquella sensación de desplazamiento.

Como observa Henry-Luis de la Grange, este «primer intento de sobrevivir en un universo que ya no se rige por el acorde perfecto» (la expresión es de Gould) se libera a través de «un pensamiento fuerte y disciplinado, libre de los prejuicios clásicos, de una invención abundante, en las fronteras del atematismo, de una nueva lógica que, detrás de la aparente flexibilidad del discurso, disimula una extrema concentración y un rechazo deliberado de la simetría tradicional».⁵² Al mismo tiempo, Schönberg utiliza en un lenguaje atonal una polifonía cada vez más cerrada, capaz de recorrer las más sutiles figuraciones rítmicas y dinámicas hasta llegar a una condensación armónica extrema, con acordes de séptima o de novena de múltiples sonidos formados por los armónicos obtenidos de las otras notas del bajo.⁵³ Todo eso anuncia ya los principios del ‘cromatismo total’ y de la ‘variación perpetua’, que serán algunos de los elementos fundamentales de la técnica dodecafónica.

Así, sobre todo en la tercera pieza, en la que Schönberg indica *Bewegt* (agitado), aparece esa escritura densa, llena de contrastes armónicos y dinámicos y de figuraciones rápidas que se convertirá en una característica de su estilo.⁵⁴ Un contraste visible sobre todo en la diferencia entre la acumulación armónica de los primeros compases (escritos incluso con tres pentagramas, para diferenciar más los complejos grupos armónicos) y la reducción extrema a la que llega en el último compás: todo queda reducido al *pianissimo* de un único sonido, precedido por unos contrastes armónicos fuertemente

⁵⁰ Cf. GARCIA LABORADA, 1989, p. 106.

⁵¹ Cf. GOULD, 1958, trad. cast. p. 249.

⁵² DE LA GRANGE, 1989, p. 8. «[...] une pensée vigoureuse et disciplinée, libérée des principes classiques, dans une invention abondante, aux frontières de l'athématisme, dans une nouvelle logique qui, derrière la souplesse apparente du discours, dissimule une extrême concentration et un refus délibéré de la symétrie traditionnelle».

⁵³ Cf. ROGNONI, 1954, p. 61.

⁵⁴ Cf. GARCÍA LABORADA, 1989, pp. 105-108.

disonantes (un doble movimiento en intervalos de segunda, de un *Do* a un *Do sostenido* y de un *Sol bemol* a un *Sol*).⁵⁵ La ‘disolución’ de la tonalidad se resuelve así en un estado de ‘suspensión’ y a la vez en la afirmación del nuevo lenguaje de la atonalidad, marcado —entre otras cosas— por esa ‘emancipación de la disonancia’ en la que Adorno leyó las contradicciones y el sufrimiento de la sociedad contemporánea. De ese modo, ese ideal ‘de expresión y de forma’ que Schönberg perseguía desde hace años da vida a unas piezas caracterizadas por un extraordinario impulso expresivo, donde «la emoción sonora es ya el producto de una inmediata aparición interior».⁵⁶ Como observará el mismo Schönberg, en referencia a las composiciones del período atonal,

las características de estas piezas *in statu nascendi* las constituían su extremada expresividad y su brevedad extraordinaria. En aquella época, ni yo ni mis discípulos nos percatábamos de las razones de esas peculiaridades. Más tarde descubrí que nuestro sentido de la forma obró apropiadamente al obligarnos a equilibrar la emotividad extremada con la extraordinaria brevedad.⁵⁷

Será precisamente este impulso hacia una ‘expresividad extraordinaria’, en un plano tanto emocional como puramente formal, lo que marcará la música escrita por Schönberg y sus discípulos en aquellos años de ruptura, expresando de esta forma el ideal del movimiento expresionista que ese mismo momento se afirmaba en el panorama cultural europeo.⁵⁸

⁵⁵ Pueden verse los primeros y los últimos compases de la partitura del *Klavierstücke* op. 11 n. 3 en el Apéndice C, ejemplo 3.

⁵⁶ ROGNONI, 1954, p. 61.

⁵⁷ SCHÖNBERG, 1941, trad. cast. p. 146.

⁵⁸ El movimiento expresionista se desarrolló en el ámbito de la pintura, de la música y de la literatura, defendiendo un nuevo ideal del arte marcado por la exigencia de inmediatez interior en la expresión artística, a partir del cual surgen el motivo del *Ur-schrei*, el grito originario, y la inmediatez del *Ur-laut*, el lenguaje como sonido indistinto. El movimiento tomó forma principalmente en Alemania entre 1910 y 1925, aunque la concepción del arte y de la vida que de él deriva permaneció viva en muchos de los movimientos de vanguardia del novecientos. Entre los grupos artísticos que dan origen al expresionismo hay que recordar el que se creó alrededor de *Der blaue Reiter* (‘El jinete azul’, del nombre de un cuadro de Kandinsky), una publicación editada por Kandinsky y Marc y en la cual colaboró el mismo Schönberg, que recoge una serie de artículos sobre pintura, música y literatura inspirados en el ideal artístico del movimiento (cf. KANDINSKY, MARC, 1912). En la música, los compositores que más claramente se identifican con este movimiento son justamente Schönberg y sus discípulos Webern y Berg, aunque las huellas de la fase expresionista pueden encontrarse también, entre otros, en los trabajos juveniles de Hindemith y Křenek. Cf. ROGNONI, 1954, pp. 38 y 52-53; ADORNO, 1950, trad. cast. p. 64.

2. LA MÚSICA COMO EXPRESIÓN DEL ‘GRITO ORIGINARIO’

Sobre la última fase de la evolución hacia la música atonal, como se ha visto, Webern nos ofrece la imagen de una lucha inevitable, como un intento de hacer salir a la luz la libertad que le corresponde a cada nota, o la ‘necesidad interior’ de la propia música. Refiriéndose en particular a la música compuesta antes de 1908, nos muestra así como se abrió aquella ‘grieta’ anunciada ya desde el cromatismo wagneriano:

La primera brecha la encontramos en los movimientos de sonata, en los que la tonalidad principal se veía penetrada en ocasiones, como por una quilla, por alguna tonalidad distinta. Con ello, la tonalidad principal era desplazada de vez en cuando hacia un lado [...] lo que condujo finalmente a la ruptura de la tonalidad principal. En un inicio, al final, siempre se volvía a desembocar en el tono principal. Pero en ocasiones se fue tan lejos que, finalmente, ya no se veía la necesidad de tener que regresar al tono principal.⁵⁹

De ese modo, esta tentación inconsciente de ‘volver a casa’ ha sido finalmente remplazada por el deseo de aventurarse más allá de aquel límite, de preguntarse ‘por qué tengo que volver’. Las rígidas relaciones de la armonía tradicional han aparecido siempre más como un conjunto de convenciones superfluas de las cuales el oído podía fácilmente prescindir. En este cambio de actitud han sido ciertamente determinantes varios factores puramente musicales, como el enriquecimiento de la forma de la ‘cadencia’ (definida por Webern justamente como el intento de delimitar una tonalidad con respecto a las otras), la utilización de alteraciones en los grados principales y la progresiva independencia de los ‘acordes secundarios’, de tal manera que la posibilidad de volver a la tonalidad principal ha finalmente desaparecido.⁶⁰ Con todo, en este impulso puede verse al mismo tiempo el reflejo de esa ‘dura oposición’ contra el mundo de las convenciones, como para el abstractismo lo fue el rechazo del arte figurativo. Como admite el mismo Webern, «para nosotros fue un impulso hacia adelante que era preciso dar, un impulso que jamás se había dado antes».⁶¹

Así, precisamente ese ‘impulso interior’ que conduce a de la disolución de la tonalidad —más allá de su significado de anticipación del método dodecafónico⁶²— es

⁵⁹ WEBERN, 1933, trad. cast. p. 90.

⁶⁰ Cf. *ibíd.*, pp. 90-91.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 91.

⁶² Este significado de ‘anticipación, naturalmente, también está presente en la música ‘atonal’, tanto a nivel inconsciente como de experimentación formal. Un ejemplo en este sentido puede ser el

lo que marcará la música escrita por Schönberg y sus discípulos en aquellos años de ruptura, manifestando de ese modo una conexión con los movimientos simultáneos del expresionismo pictórico y literario. En este sentido, como observa Adorno —y como evidencia también aquella carta de Schönberg a Kandinsky⁶³—, el término ‘expresionismo’ remite fundamentalmente a la ‘inmediatez’ de la expresión: «la música expresionista trata de eliminar todos los elementos convencionales de la tradición, todo lo formulariamente rígido, es más, toda la universalidad del lenguaje musical [...]: análogamente al ideal poético del ‘grito’». ⁶⁴

Al mismo tiempo, el ‘giro expresionista’ concierne también al propio contenido del arte. Lo que se busca es «la verdad inaparente, indisimulada, no transfigurada por la emoción subjetiva». ⁶⁵ Es lo que afirma también Kandinsky en la conferencia de Colonia: no se trata de pintar «estados de ánimo», ⁶⁶ sino de buscar la ‘verdad’ de las cosas, su propia esencia interior. Con todo —como muestra siempre aquella carta—, para Schönberg el ámbito al que pertenece esta búsqueda es el del ‘inconsciente’. «Su obra más audaz y avanzada, —observa Adorno— el monodrama *Erwartung*, Schönberg la compuso en catorce días, evidentemente como en una especie de trance, de manera en absoluto tan distinta a como más tarde se entendieron los escritos automáticos de los surrealistas; realmente gracias a una explosión del inconsciente». ⁶⁷ De ahí, en la lectura de Adorno, derivaría la cercanía de esta música con el psicoanálisis: en el centro se halla la representación del miedo, cuya representación fenomenológica conduce a la prevalencia de la disonancia, ⁶⁸ entendida como «símbolo del dolor y del sufrimiento». ⁶⁹ Como observa también Di Giacomo —refiriéndose en general a la radicalización del lenguaje en la música de Schönberg—, si la nueva música testimonia el sufrimiento de un mundo víctima de la catástrofe es precisamente a través de la dimensión de la disonancia. Es lo que muestra también el teatro de Beckett, en el cual la disolución

llamado ‘principio de complementariedad’, entendido como la tendencia a utilizar la mayor riqueza posible de sonidos, sin aquella repetición, característica de la música tonal, que confería una ‘centralidad’ a determinados sonidos. De ahí surge la formación de bloques armónicos de múltiples sonidos, llegando a veces a la aparición de los doce sonidos de la escala cromática. Con todo, en la música atonal este principio todavía no aparece en un sentido estricto, como lo será en cambio en el dodecafonismo. Cf. GARCÍA LABORADA, 1989, p. 34.

⁶³ Cf. la nota 110 en el capítulo III.

⁶⁴ ADORNO, 1950, trad. cast. p. 65.

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ KANDINSKY, 1974, trad. cast. p. 209. Cf. la nota 82 en el capítulo III.

⁶⁷ ADORNO, 1963, trad. cast. p. 286.

⁶⁸ Cf. ADORNO, 1950, trad. cast. p. 65.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 78. Precisamente al sentido de la disonancia en la música expresionista será dedicada la siguiente sección.

sintáctica y semántica no representa la insensatez del mundo, sino que es un testimonio de ello.⁷⁰

Más en general, el arte expresionista es siempre un arte de ‘contenido’, incluso cuando la música no está vinculada a un tema literario. Se trata pero de un ‘contenido expresivo’ que es implícito en la emoción sonora, tal como es implícito en la violenta emoción de las formas y los colores de la pintura expresionista.⁷¹ Como escribe el propio Schönberg en el *Tratado de armonía*, refiriéndose a aquella misma ‘necesidad interior’ que está en la base de la concepción artística de Kandinsky, «al componer, decide siempre mi sentimiento, mi sentido de la forma. Este me dice lo que debo escribir, y todo lo demás queda excluido. Cada acorde que inserto corresponde a una constricción: a una constricción de mi *necesidad expresiva*». ⁷² Una referencia a la necesidad de privilegiar la expresividad interior de la música, en lugar de interpretarla en relación a un sentido exterior, aparece también en un artículo sobre la relación de la música con el texto, escrito en 1912 para *Der blaue Reiter*:

Existen relativamente pocos hombres capaces de entender pura y musicalmente lo que tiene que decir la música. [...] Hasta Schopenhauer, que en un principio alcanza a comprender realmente la naturaleza de la música gracias a un maravilloso pensamiento (‘El compositor revela la esencia del mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que su sentido común no alcanza a comprender [...]’), luego se pierde en el intento de traducir detalles de este lenguaje, *los que el sentido común no comprende*, mediante nuestros conceptos. En este afán por traducir aquello mediante conceptos conocidos y con el lenguaje del hombre, lo que conduce a la abstracción y la reducción hasta lo reconocible, él, sin embargo, tiene que ser consciente de que se pierde el lenguaje del mundo, *que quizás tenga que permanecer incomprensible y que solamente se tenga que sentir*.⁷³

En este rechazo de una ‘traducción’ del arte en el lenguaje de la razón puede verse una vez más una afinidad con el programa de ‘espiritualización’ del arte de Kandinsky. Lo esencial permanece accesible solo a través de la sensibilidad: es esta la ‘condición interna’ para llegar a la esencia de las cosas. Solamente así —escribirá a su vez el compositor Thomas von Hartmann, en otro artículo publicado en *Der blaue Reiter*— el artista puede expresar lo que en ese momento es la voluntad de su intuición; porque «la

⁷⁰ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 20.

⁷¹ Cf. ROGNONI, 1954, p. 52.

⁷² SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. p. 496 (la cursiva es mía).

⁷³ A. SCHÖNBERG, *La relación con el texto*, en KANDINSKY, MARC, 1912, trad. cast. pp. 67-68 (la primera cursiva está en el original; la segunda es mía).

correspondencia de los medios de expresión con la necesidad interior es la esencia de la belleza de una obra». ⁷⁴ El mismo Kandinsky vuelve sobre el significado de esta condición interior re conectándola al concepto del *Ur-schrei*, el ‘grito originario’, que caracteriza el arte expresionista: «La fuerza que mueve al espíritu humano en la vía libre hacia adelante y arriba es el espíritu abstracto. Naturalmente tiene que resonar, se debe poder escuchar. La llamada tiene que ser posible. *Esta es la condición interna*». ⁷⁵

El motivo del el ‘grito originario’ y la inmediatez del lenguaje como sonido indistinto marcan así la concepción estética del arte expresionista. De ahí nace el rechazo de todo elemento ajeno a esta expresión directa. En la música, esto se traduce en una reducción a lo esencial, en la ausencia de todo ornamento superfluo, y al mismo tiempo en una obra que renuncia a la expresión de la totalidad a través de su forma fragmentaria. Como observa Adorno en la *Teoría estética*, refiriéndose una vez más a las composiciones de la fase expresionista de Schönberg, «el arte de pretensión máxima conduce más allá de la forma en tanto que totalidad, a lo fragmentario». ⁷⁶ El concepto mismo de ‘obra’ se vuelve sospechoso; las composiciones de este período aspiran a la brevedad, a la máxima consistencia: es esto, para Adorno, lo que prohíbe lo superfluo. Así, en esta música que renuncia a una expresión simétrica y extensiva, una música ‘contraída al instante’ que se opone a la «dilatación temporal que subyace a la concepción de la obra musical desde el siglo XVIII», ⁷⁷ puede verse ese rechazo de una ‘totalidad reconciliadora’ que constituía la propia esencia de la obra de arte ‘orgánica’. Justamente una tal obra ‘no orgánica’, esto es, construida no como una totalidad homogénea sino ‘juntando sus fragmentos’, revela ese carácter de ‘creación’ que en cambio el arte tradicional intentaba ocultar. ⁷⁸ Es en este sentido que la música de Schönberg representa para Adorno una de las expresiones más coherentes del arte moderno. Y por eso mismo, en la *Filosofía de la nueva música* identifica Schönberg con el ‘progreso’, oponiendo precisamente su concepción de la ‘forma’ a la de Ígor Stravinski, visto en cambio como emblema de la ‘restauración’. ⁷⁹

⁷⁴ T. VON HARTMANN, *Sobre la anarquía en la música*, en KANDINSKY, MARC, 1912, trad. cast. pp. 93-94.

⁷⁵ W. KANDINSKY, *Sobre la cuestión de la forma*, en KANDINSKY, MARC, 1912, trad. cast. p. 133 (cursiva en el original).

⁷⁶ ADORNO, 1970, trad. cast. p. 198.

⁷⁷ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 41.

⁷⁸ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 206.

⁷⁹ Cf. ADORNO, 1949. En la *Filosofía de la nueva música* Adorno se refiere principalmente a las figuras emblemáticas de Schönberg y Stravinski, que representan para él no solamente dos caminos

En definitiva, el carácter ‘expresivo’ de la música atonal es cualitativamente diferente de lo que poseía la música hasta el romanticismo, alejándose incluso de la exasperación expresiva wagneriana. En Schönberg, «el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, *shocks*, traumas».⁸⁰ De ese modo, las innovaciones formales de Schönberg están conectadas directamente con la modificación del ‘contenido’ de la expresión. Es justamente esta conexión, en la lectura de Adorno, lo que explicaría la brevedad y a la vez el carácter ‘expresivo’ de la música atonal.

Por otro lado, observa Gould, en esa ‘contracción inexorable’ de la música expresionista puede verse el reflejo de la situación desesperada en la que Schönberg se encontraba en aquel momento, entregando todo sí mismo a «un lenguaje que no conocía, un lenguaje que no tenía ningún medio de gobernar salvo a través de su musicalidad innata».⁸¹ El propio Schönberg, en este sentido, deja abiertas muchas posibles interpretaciones. Si bien admite que la exigencia de componer piezas breves surgió inicialmente como una limitación inconsciente, que solo en apariencia revelaba una oposición a un estilo ‘largo’, mirando retrospectivamente ese proceso, sin embargo, se dio cuenta de que la razón se encontraba tanto en un plano emocional como puramente formal. Por un lado, como ya se ha recordado, existía la necesidad de «equilibrar la emotividad extremada con la extraordinaria brevedad»,⁸² pero al mismo tiempo esta se debía a la falta de una ‘articulación precisa’ capaz de estructurar y unificar las diferentes partes; o tal vez, al hecho de no haber encontrado aún la manera de crear esta articulación *internamente*. «Por ello —observa el mismo Schönberg— las únicas obras bastante amplias de esta época son composiciones con un texto, donde precisamente la palabra constituye el elemento unificador».⁸³ La misma expresividad del texto, a partir de las diferencias en la conformación de sus partes, se reflejaba así en la música: «En la forma y tamaño de la composición, en su dinámica y ‘tempo’, notación y acentos, instrumentación y orquestación».⁸⁴ De ese modo, Schönberg pudo

opuestos en el ámbito de la música moderna, sino también dos maneras de responder a los condicionamientos dictados por la sociedad moderna.

⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 42-43.

⁸¹ GOULD, 1964, trad. cast. p. 152.

⁸² SCHÖNBERG, 1941, trad. cast. p. 146.

⁸³ A. SCHÖNBERG, *Prejuicio o convicción?*, en ROGNONI, 1954, p. 252.

⁸⁴ SCHÖNBERG, 1941, trad. cast. p. 147.

encontrar una solución ‘provisional’ al problema de la contracción de la música expresionista, y a la vez una manera de organizar las diferentes partes tal como antes era posible gracias a la función estructural de la armonía. Con todo, él mismo era consciente de que se trataba de un ‘sucedáneo’, de una solución transitoria para llegar a construir formas de mayor amplitud: «En efecto, ya que la longitud es un concepto relativo, pero es en todo caso una de las dimensiones de la música, [...] la solución de piezas breves puede ser solamente ocasional».⁸⁵ Es justamente a partir de estas consideraciones que llegó al ‘método de composición con doce sonidos’.

Tan solo en este elemento formal —aunque el tiempo no es nunca un elemento puramente formal, entendido como ‘duración’ y más aún como dimensión interior de la música—, en esta interpretación de la ‘brevedad’ de la música expresionista, puede verse un ejemplo de la dificultad de construir una lectura filosófica de los procesos que rigen la creación artística. El propio Adorno, en cierto modo, contribuyó a la ‘novelización’ de la lectura de la *Neue musik* al colaborar en la ‘composición’ del *Doktor Faustus* de Thomas Mann, donde muchos aspectos de su interpretación de la música de Schönberg desarrollados en la *Filosofía de la nueva música*, al igual que otras reflexiones sobre Beethoven, Kierkegaard o Berg, se integran en el tejido narrativo de la novela adaptándose a las exigencias propias de los personajes.⁸⁶ Así, en el capítulo XXI, en el diálogo entre Adrian Leverkühn y Serenus Zeitblom, encontramos una transposición literaria de aquellas mismas reflexiones sobre la aspiración a la ‘máxima

⁸⁵ A. SCHÖNBERG, *Prejuicio o convicción?*, en ROGNONI, 1954, p. 253.

⁸⁶ Cf. MANN, 1947. Sobre la colaboración en el *Doktor Faustus*, hay que observar que Adorno se limitó inicialmente a un papel de ‘consejero’, dando a conocer al novelista muchos de sus ensayos sobre la música (algunos todavía inéditos) y contestando a las solicitudes de ayuda sobre determinadas cuestiones musicales. Más tarde, la colaboración se intensificó a medida en que la novela se acercaba a la conclusión. Adorno participó con gran intensidad en la revisión final, asumiendo casi el papel de ‘coautor’ de la parte musical. Thomas Mann, naturalmente, reconoció la contribución de Adorno: «Mi único mérito —escribió en una carta a Adorno— es haber dispuesto bien las buenas cosas y haberlas incorporado al alma de la composición». (T. MANN, citado en ADORNO, MANN, 2002, trad. cast. p. 31). Por otro lado, el novelista pudo contar también con las explicaciones del mismo Schönberg sobre el sistema musical dodecafónico. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió con Adorno, Schönberg protestó vivamente cuando el *Doktor Faustus* fue publicado, pretendiendo que se añadiera una nota explicativa para aclarar que la propiedad intelectual de la música dodecafónica era suya. Esto explica la *Nota* que cierra el *Doktor Faustus*, añadida por primera vez en la edición alemana de 1948 (aunque no siempre incluida en las ediciones más recientes): «No parece superfluo hacer saber al lector que el tipo de composición descrito en el capítulo XXII, llamado técnica dodecafónica o serial, en realidad es la propiedad intelectual de un compositor y teórico contemporáneo, Arnold Schoenberg, y que fue transferida por mí, en determinado contexto ideal, a una personalidad musical de invención libre, al héroe trágico de mi novela. Por lo demás, las partes sobre teoría musical del libro le deben algunos detalles a la teoría de la armonía de Schoenberg». (T. MANN, citado en *ibíd.*, p. 45). Sobre las aportaciones de Adorno véase en particular *Notas de Adorno sobre Doktor Faustus*, en *ibíd.*, pp. 159-167; cf. también un breve ensayo mío: *El llegat de l'últim Beethoven, entre Adorno i Thomas Mann*, MALQUORI, 2010.

consistencia' de la música expresionista, junto con una referencia a la polémica contra el «carácter de apariencia de la obra de arte burguesa»;⁸⁷ solo así, escribía Adorno, «con la negación de la apariencia y del juego, la música tiende al conocimiento».⁸⁸

La obra es un engaño —afirma Leverkühn casi con rabia. Es algo que los buenos burgueses desearían que no hubiese muerto. Es contraria a la verdad y a la seriedad. Auténtico y serio, únicamente, el muy breve y enérgicamente acentuado momento musical... [...] Apariencia y juego tienen hoy ya en contra la conciencia del arte. El arte quiere dejar de ser apariencia y juego. Aspira a ser conocimiento y comprensión.⁸⁹

También por ello nació ese impulso hacia una 'espiritualización' del arte que el mismo Adorno reconoce en la fase expresionista de Schönberg. El abandono del sistema tonal, a la par que el alejamiento del objetivismo figurativo en la pintura moderna, nacieron también de la defensiva contra la 'mercancía artística mecanizada'.⁹⁰ Sin embargo, observa Adorno, de la misma manera en que ocurrió con la pintura expresionista, este proceso de espiritualización presupone el hecho de que las nuevas condensaciones armónicas que dan forma a estos sonidos 'nunca oídos' sean portadoras por sí mismas de una expresión capaz de significar algo como tal, al igual que los colores o los otros elementos de la pintura. Pero esto, para Adorno, solo puede serlo de manera mediata, no inmediata: el significado de estos valores dependen también de la relación con aquellos elementos de la tradición que tanto la música como la pintura moderna niegan y que a la vez conservan en esta misma negación.⁹¹

Es este un tema central en la concepción estética de Adorno, sobre el cual volveré más adelante: la exigencia de 'disgregación' del arte moderno, que revela como apariencia la identidad de sujeto y objeto de la obra de arte 'cerrada'. Así, «la nueva música absorbe en su propia consciencia y en su propia configuración la contradicción en la que se encuentra con respecto a la realidad. En tal actitud se aguza hasta

⁸⁷ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 43.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 45.

⁸⁹ MANN, 1947, trad. cast. p. 258.

⁹⁰ Cf. ADORNO, 1949, trad. cast. p. 15.

⁹¹ Cf. ADORNO, 1956, trad. cast. p. 153. El tema de la 'influencia histórica' en la percepción sensible, como un factor paralelo a los modos globales de existencia, aparece también en Benjamin: «Pues el modo y manera en que la percepción sensible humana se organiza [...] no está sólo natural sino también históricamente condicionado». BENJAMIN, 1936, trad. cast. p. 56.

convertirse en conocimiento». Por eso, concluye Adorno, «solo en la obra fragmentaria, que renuncia a sí misma, se libera el contenido crítico».⁹²

3. DE LA EMANCIPACIÓN DE LA DISONANCIA A LA LIBERACIÓN DE LAS FORMAS

En esta misma dirección, el ejemplo más claro de la dificultad de lectura de la música expresionista lo ofrece sin duda el significado de la disonancia. Como ya se ha observado, el concepto fundamental para comprender el proceso de disolución de la música tonal es el de ‘tonalidad extendida’, cuya utilización sistemática ha dado lugar a un alejamiento definitivo de un centro tonal. Sin embargo, observa Schönberg, «esto solo quizá no hubiese causado un cambio radical en la técnica de la composición»;⁹³ fue necesario el proceso que confluía en la que él mismo llama la ‘emancipación de la disonancia’. Una vez más, puede entenderse el sentido de este cambio a partir de su propio despliegue en la inmanencia estética de la música:

El oído se fue familiarizando gradualmente con gran número de disonancias, hasta que llegó a perder el miedo a su efecto ‘perturbador’. Ya no se esperaba ninguna preparación para las disonancias de Wagner, ni resolución para las discordancias de Strauss; no molestaban las armonías irregulares de Debussy, ni las asperezas contrapuntísticas de los últimos compositores. Este estado de cosas condujo a un empleo más libre de las disonancias, comparable a la utilización entre los compositores clásicos de los acordes de séptima disminuída, que podían preceder o suceder a cualquier otra armonía, consonante o disonante, como si no existiese ninguna clase de disonancia.⁹⁴

La concepción de la disonancia como una ‘consonancia más alejada’, como se ha visto, aparece ya en el *Tratado de armonía*, encontrando también un eco en las reflexiones teóricas de Kandinsky. Para Schönberg, lo que distingue las disonancias de las consonancias no es la belleza, sino la ‘comprensibilidad’: los sonidos considerados disonantes son aquellos más lejos del armónico fundamental, resultando por lo tanto menos comprensibles, o menos familiares para el oído. Pero esta distancia no justifica una separación radical entre consonancia y disonancia, porque se trata solo de una diferencia *gradual*. Es cierto, admite Schönberg, que los acordes disonantes no son

⁹² ADORNO, 1949, trad. cast. pp. 112 y 113.

⁹³ SCHÖNBERG, 1941, trad. cast. p. 144.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 145.

‘bellos’. Tampoco debería decirse el contrario, en realidad, ya que para él nada es bello en sí, tampoco un sonido. Pero el oído puede gradualmente familiarizarse, así que incluso los acordes disonantes pueden despertar ‘sentimientos de belleza’.⁹⁵ Y sin embargo, para Schönberg no es ciertamente la belleza la finalidad del arte: es la necesidad de expresar lo verdadero, que solo puede aparecer a través de la búsqueda de lo ‘nuevo’: «Podría ser que la belleza sólo apareciera precisamente en el momento en que los estériles comenzasen a notar su falta. Antes no existía, porque el artista no tiene necesidad de ella. Le basta la veracidad. Le basta haberse expresado».⁹⁶ También por ello, si quiere ser algo real, la belleza «no puede exponerse como un problema matemático», ni el arte puede reducirse a un equilibrio formal: «La vida no puede simbolizarse así, porque es una sola cosa: movimiento».⁹⁷

Esta afirmación, aparentemente, podría sonar como una contradicción en un compositor que ha creado un método formal tan estricto para dar vida a su nueva música. Sin embargo, —más allá del hecho de que el *Tratado de armonía* fue escrito en su plena fase expresionista, mucho antes de llegar a la dodecafonía— esta última, como se ha observado, debería verse justamente como un ‘método de composición’, es decir, un orden interior para estructurar los sonidos en un sentido armónico y melódico, dándole así una unidad lógica; pero esto no implica ciertamente una renuncia a la necesidad de expresión, ni a la búsqueda de veracidad en el arte. En efecto,

La ordenación que nosotros llamamos ‘forma artística’ no es una finalidad en sí, sino un medio auxiliar. Como tal debemos aceptarla, pero rechazándola si se nos quiere presentar como un valor superior, como una estética. Esto no quiere decir que debe faltar en una obra de arte el orden, la claridad y la inteligibilidad, sino simplemente que por ‘orden’ no debemos entender sólo aquellas cualidades que nosotros percibimos como tales. Pues la naturaleza es también hermosa cuando no la comprendemos y cuando nos aparece como caótica.⁹⁸

En definitiva, concluye Schönberg, una vez que el arte se haya liberado de la vieja concepción de la belleza y se haya entendido que «sólo la *necesidad* le obliga a *producir* lo que quizá designaremos luego como belleza»,⁹⁹ se comprenderá entonces que la claridad y la inteligibilidad no son unas condiciones que nacen de la música, sino

⁹⁵ Cf. SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. p. 389.

⁹⁶ *Ibíd.*

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 390 (cursiva en el original).

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 29.

⁹⁹ *Ibíd.* (cursiva en el original).

unas condiciones que el espectador espera ver en ella. Solo así la disonancia podrá emanciparse de aquella función puramente dramática que poseía hasta el romanticismo.

Así, en las reflexiones que Schönberg formulaba al principio de su camino en la música atonal, puede verse la expresión de su concepción musical y a la vez el deseo de un cambio de actitud del público frente a la obra de arte. Una transformación, podríamos decir desde nuestra perspectiva, que ha efectivamente ocurrido, aunque no en el sentido que tal vez imaginaba Schönberg. Como observa también Adorno, en efecto, el mismo concepto de ‘disonancia’ es incompatible con una concepción del arte como medio de distracción; precisamente de una tal concepción nace el deseo de refugiarse en las formulas ‘reconocibles’ de la música tradicional. «Pero el arte que acata conscientemente dicha supresión y participa en el juego porque se ha vuelto demasiado débil [...] renuncia así precisamente a la verdad que únicamente le otorga su derecho a existir».¹⁰⁰ La música de Schönberg supone así una renovación de la actitud del público, forzándolo a participar en la expresión de una forma que ya no es estructurada según las convenciones formales de la estética tradicional, sino según la propia visión interior del compositor, a partir, justamente, de la idea de disonancia.

También por esto, a nivel formal, se impone la ‘exclusión’ de los acordes consonantes: «Según mi sensibilidad de la forma [...] la inserción tan solo de un único acorde tonal tendría tales consecuencias y reclamaría para sí un tal espacio del cual no puedo disponer en el ámbito de mi forma. Un acorde tonal tiene pretensiones sobre lo que sigue y, retrospectivamente, sobre todo lo que precede».¹⁰¹ Es precisamente por esta voluntad de forzar un desplazamiento de la capacidad de percepción del público que la música de Schönberg ha sido vista como una radicalización del lenguaje musical. Él mismo, ciertamente, es consciente del peligro de que «en lugar del seco entusiasmo por el formalismo irrumpa la blandura de un exceso de somnolencia sentimental y moral».¹⁰² Pero en el momento de empezar este camino, en pleno fervor expresionista, estaba dispuesto a enfrentarse a esta situación de incertidumbre: «¡No importa! ¡Que surja este peligro! [...] aunque no fuera propiamente más justo que lo que antes habíamos encontrado, *será al menos nuevo*».¹⁰³

¹⁰⁰ ADORNO, 1956, trad. cast. p. 146.

¹⁰¹ A. SCHÖNBERG, *Prejuicio o convicción?*, en ROGNONI, 1954, p. 252.

¹⁰² SCHÖNBERG, 1911, p. 390.

¹⁰³ *Ibíd.* (cursiva en el original).

No hay que olvidar, sin embargo, que en la base de una tal radicalización está justamente su extraordinaria ‘intuición de la forma’, tal como lo define Webern.¹⁰⁴ De ahí deriva la necesidad de evitar que el pensamiento pueda inadvertidamente encaminarse en una dirección equivocada a partir de la presencia de un acorde consonante, puesto que cada nota posee la ‘tendencia’ a devenir una nota fundamental: «No se pretenderá que yo eche al aire todo lo que precede porque un acorde tonal, escapado inadvertidamente, quiera ser reintegrado en sus derechos. Más bien, entonces, prefiero no equivocarme en absoluto».¹⁰⁵ Con todo, como ya se ha recordado, el mismo Schönberg deja abierta la posibilidad de utilizar el esquema de la música tonal, llegando incluso, en algunas de sus últimas composiciones, a mezclar la misma técnica dodecafónica con una reminiscencia del antiguo centro tonal. Sin embargo, en su visión, esto puede hacerse únicamente para asegurar una mayor estructuración formal, y no ciertamente para crear ‘estados de ánimo’ o para seguir una concepción estética que pueda complacer al público. Porque la utilización ‘exterior’ de unos medios auxiliares que tienen un sentido únicamente en su totalidad no tiene ningún poder de favorecer el ‘devenir de la forma’, sino que actúa únicamente como ‘estilo’, y por lo tanto como un ocultamiento de la verdadera esencia de la música.¹⁰⁶

Precisamente alrededor de la relación entre consonancia y disonancia, así como del mismo concepto de ‘emancipación de la disonancia’, Adorno desarrolla su análisis del expresionismo musical de Schönberg. De entrada, observa Adorno, «sólo en la tensión con la consonancia es posible la disonancia», mientras que esta última «se transforma en un mero complejo de múltiples tonos en cuanto deja de oponerse a la consonancia».¹⁰⁷ Sin embargo, si en la música tonal las disonancias eran utilizadas fundamentalmente con una función dramática, como una acumulación momentánea de tensión que se resolvía finalmente en una estructura armónica basada en la tríada, es solo en la música atonal que se produce un alejamiento de este esquema de resolución. La disonancia adquiere así un significado puramente musical, «a saber, el de sustraerse lo máximo posible al dominio [...] del sistema tonal de tríadas, y realizar la irrepitibilidad del instante musical».¹⁰⁸

¹⁰⁴ Cf. WEBERN, 1933, trad. cast. p. 97.

¹⁰⁵ A. SCHÖNBERG, *Prejuicio o convicción?*, en ROGNONI, 1954, p. 252.

¹⁰⁶ Cf. *ibíd.*, p. 251.

¹⁰⁷ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 80.

¹⁰⁸ ADORNO, 1950, trad. cast. p. 78.

De ese modo, la particular fuerza expresiva de la disonancia adquiere un carácter autónomo e independiente de su origen en el esquema de la armónica tradicional — explicable en general a partir de la introducción de notas ‘ajenas a la armonía’. Consecuentemente, al menos en apariencia, el contraste entre la idea de consonancia como placer y de disonancia como dolor, en la que se basa la interpretación de la música atonal como expresión directa del *Zeitgeist*, se vuelve obsoleto: «Al final de esta evolución, la disonancia universal deja de funcionar en general de una manera todavía esencialmente expresiva y se convierte en material armónico, por entero libre de las cadenas del esquema tonal».¹⁰⁹ El primero en desarrollar esta ‘totalidad de la disonancia’ fue precisamente Schönberg, forzando la evolución expresiva de la disonancia en un sentido puramente musical. Es justamente a partir de esta concepción que el alejamiento de un centro tonal y el consecuente abandono de la armonía funcional encuentran su principal justificación. Como observa el propio compositor,

el concepto de *emancipación de la disonancia* se refiere a su comprensión [...]. El estilo basado en esta premisa tratará las disonancias como consonancias y renunciará al centro tonal. No estableciendo referencia moduladora, quedará excluida la modulación, puesto que modulación significa abandono de la tonalidad establecida para construir *otra* tonalidad.¹¹⁰

Por otro lado, en el proceso de ‘emancipación de la disonancia’ Adorno lee al mismo tiempo la afirmación del ‘impulso subjetivo’ de la nueva música. En este sentido, si en la armonía tradicional el acorde individual, en cuanto expresión de la subjetividad, es contrapuesto a la objetividad polifónica, solamente en la ‘armonía emancipada’ es reconocido su propio carácter ‘polifónico’: «Cuanto más disonante un acorde, cuantos más sonidos diferentes entre sí y eficaces en su diferenciación contiene en sí, tanto más ‘polifónico’ es, tanto más cada sonido individual [...] adquiere ya en la simultaneidad del sonido conjunto el carácter de ‘voz’».¹¹¹

Así, aunque el predominio de la disonancia parece destruir las relaciones ‘lógicas’ de la tonalidad, para Adorno es justamente en la disonancia donde se evidencia de manera más compleja y articulada la relación de los sonidos presentes en ella, en lugar de adquirir su unidad mediante la ‘apariencia’ de un sonido homogéneo. Por ello, en la

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 79.

¹¹⁰ SCHÖNBERG, 1941, trad. cast. pp. 145-146 (cursiva en el original).

¹¹¹ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 58.

nueva música, los nuevos sonidos que nacen de la disonancia no son «los inocuos sucesores de las antiguas consonancias», sino que se distinguen de estas precisamente por su articulación interior: «Los tonos individuales del acorde se unen en verdad para configurar el acorde, pero al mismo tiempo dentro de esta configuración acórdica todos se distinguen mutuamente como individuales».¹¹² En otros términos, aunque mantengan su relación de disonancia, ya no es con respecto a una consonancia que se definen como ‘disonantes’, sino en sí mismos. De ese modo, el impulso subjetivo y la aspiración a una unificación del material, sin la apariencia de las relaciones armónicas basadas en la tríada, se convierten en el principio constructivo de la obra ‘objetiva’. Es justamente esta ‘nueva racionalidad’ lo que hace totalmente maleable para la subjetividad el material sonoro, determinando al mismo tiempo la desaparición de todo elemento superfluo, o de todo sonido que aparezca en un plano secundario: «En una música en la que cada sonido individual está claramente determinado por la construcción del todo, la diferencia entre lo esencial y lo accidental desaparece. Tal música está igualmente cerca del centro en todos sus momentos. [...] Entre los momentos esenciales, los ‘temas’, ya no hay ninguna transición inesencial».¹¹³ En definitiva, aunque el proceso de emancipación de la armonía ha convertido la disonancia en un ‘material’ con un significado puramente musical, ‘objetivando’ así su significado, la disonancia mantiene para Adorno ese carácter de ruptura y de dolor que poseía en la musical tonal, aun cuando su función sea totalmente diferente:

las disonancias nacieron como expresión de la tensión, la contradicción y el dolor. Se sedimentaron y se convirtieron en ‘material. Ya no son medios de la expresión subjetiva. Pero no por ello reniegan de su origen. Se convierten en caracteres de la protesta objetiva. [...] precisamente en virtud de su transformación en material, dominan, conservándolo, el dolor que antaño manifestaban.¹¹⁴

De ese modo, concluye Adorno, aun encerrando tácitamente en sí la consonancia, la negatividad de la disonancia «se mantiene fiel a la utopía».¹¹⁵ Justamente en este contraste de sentidos, en este ‘decir desdiciendo’, como en el ‘velamiento’ de la pintura abstracta, la obra de arte fragmentaria, renunciando a sí misma, revela su contenido crítico. Es lo que afirma también Lukács en la *Teoría de la novela*: la obra de arte

¹¹² *Ibíd.*, p. 80.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 58.

¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 80-81.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 81.

presupone la existencia de la ‘disonancia’, entendida como una pérdida del sentido, como el mundo abandonado al no-sentido, a través de una forma que viene afirmada y negada al mismo tiempo.¹¹⁶ Así, «en su relación con la vida, el arte es siempre un a-pesar-de-todo; producir forma es la más profunda confirmación que puede pensarse de la existencia de la disonancia».¹¹⁷

A través del contraste entre consonancia y disonancia, o entre la búsqueda del sentido y el rechazo a ‘cerrar’ su evolución, volvemos entonces a la relación del arte con la vida, a partir de la cual, no en vano, toma forma el *Tratado de armonía* de Schönberg:

La armonía [...] no es inmovilidad de unos factores inertes, sino el equilibrio de fuerzas en una tensión máxima. Y esta enseñanza debe conducir a la vida, donde se dan estas fuerzas y estas batallas. Representarse la vida en el arte con su movilidad, con sus posibilidades de cambio y con sus necesidades; reconocer en la evolución y en la mutación la única ley eterna —todo esto será más fructífero que suponer un término a la evolución porque así el sistema se redondea.¹¹⁸

Justamente de ahí nace el esfuerzo teórico de Schönberg, de esta responsabilidad para enseñar el camino que ‘conduce a la vida’. Es necesario aprender las leyes de la tonalidad para entender los movimientos que conducen a su disolución, porque «las condiciones para la disolución del sistema tonal están contenidas en los supuestos mismos sobre los que se funda».¹¹⁹ Pero esto no vale solo para la música, ni para el arte en general. Es la vida misma que contiene ese doble movimiento expresado por el contraste entre consonancia y disonancia, o entre revelación y velamiento. Por ello el *Tratado de armonía* no se limita a una ‘teoría de la armonía’, sino que se origina y a la vez expresa una concepción del arte y de la vida. «En todo lo que vive está contenido su propio cambio, desarrollo y disolución. La vida y la muerte están ya en el mismo germen. *Lo que hay entre ellas es el tiempo*».¹²⁰

¹¹⁶ Cf. DI GIACOMO, 1999, p. 26.

¹¹⁷ LUKÁCS, 1916, trad. cast. p. 339.

¹¹⁸ SCHÖNBERG, 1911, trad. cast. p. 31.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 28.

¹²⁰ *Ibíd.*, pp. 28-29 (la cursiva es mía).

Parte segunda

DESPUÉS DEL 'FIN DEL ARTE'

EL ARTE COMO EXPRESIÓN DE LA FRAGMENTARIEDAD DEL MUNDO

1. MUERTE O CREPÚSCULO DEL ARTE

«Como muchos otros conceptos hegelianos, también el de la muerte del arte ha resultado profético con respecto a los fenómenos verificados en la sociedad industrial avanzada, aunque no en el sentido exacto que tenía en Hegel, sino más bien, como nos ha mostrado repetidamente Adorno, en un sentido extrañamente pervertido».¹ Así empieza el ensayo de Vattimo sobre ‘muerte o crepúsculo del arte’ en la segunda parte

¹ VATTIMO, 1985, p. 59. «Come molti altri concetti hegeliani, anche quello della morte dell'arte si è rivelato profetico rispetto agli sviluppi effettivamente verificatisi nella società industriale avanzata, anche se non nel senso esatto che esso aveva in Hegel, ma piuttosto, come ci ha costantemente insegnato Adorno, in un senso stranamente pervertito». Como es conocido, en las *Lecciones de estética* Hegel expresa de un modo bastante inequívoco la tesis del ‘fin del arte’; una tesis estrictamente conectada con el núcleo de su pensamiento, más que con la observación del desarrollo histórico del arte. Para Hegel, «el arte, en lo que respecta a sus más elevadas posibilidades, es y seguirá siendo cosa del pasado. Ha perdido su vitalidad y su veracidad [...] ahora ha sido transferida a nuestro mundo de ideas». De ese modo, la historia filosófica del arte consistiría en una progresiva disolución en la filosofía: el arte habría llegado a su fin, convirtiéndose en el objeto de su propia conciencia teórica. Evidentemente, seguirían produciéndose obras de arte, pero serían obras carentes de un significado histórico: «El arte puede utilizarse como un juego fugaz al servicio del placer y de la distracción, para decorar nuestro entorno, para hacer agradables las circunstancias exteriores de la vida». Pero este tipo de arte, afirma Hegel, no es realmente libre, «sino que sirve a otros objetos». El arte solo es verdaderamente libre cuando «se ha establecido en una esfera compartida con la religión y la filosofía, convirtiéndose de ese modo en una modalidad a través de la cual [...] se revelan las más grandes verdades espirituales». Como observa Arthur Danto, la tesis del fin del arte significa entonces la liberación de la necesidad de encontrar una equivalencia sensorial al contenido de nuestro pensamiento. En este sentido, no puede entenderse como una ‘predicción’ para el futuro; porque no se refiere al arte, sino a nuestra relación con él. Más que de ‘muerte’ del arte, se trata por lo tanto del final de un cierto tipo de ‘narrativa’ asociada al arte. Sobre este punto volveré más adelante, a propósito de la tesis expresada por Danto en *The End of Art*. Cf. DANTO, 1986; G.W.F. HEGEL, *Lecciones de estética*, citado en *ibíd.*

de *El fin de la modernidad*, enfocada justamente sobre la cuestión de ‘la verdad en el arte’. Precisamente alrededor de ese sentido ‘pervertido’ ruedan muchas de las lecturas de la experiencia artística de nuestro siglo, tanto desde el punto de vista de la filosofía como de la propia crítica de arte. En este capítulo intentaré seguir algunos de estos caminos, empezando por las lecturas filosóficas de esta transformación de sentido. Una vez más, no se trata de encontrar una vía directa hacia la ‘verdad’, o una respuesta capaz de resumir la multiplicidad y la fragmentariedad que el propio arte asume en la época de la ‘posmodernidad’, sino más bien de ‘dialectizar’ estas respuestas confrontando unas visiones *sobre* el arte con otras *desde* el arte. Así, a través del ensayo de Vattimo, es posible mostrar cómo la ‘estética de la negatividad’ de Adorno y el concepto de ‘pérdida del aura’ de Benjamin pueden leerse como diferentes maneras de expresar un evento continuamente anunciado y finalmente incorporado en la misma práctica artística, como es, justamente, el del ‘fin del arte’. A partir de esta lectura intentaré explorar las consecuencias de esa nueva concepción del arte en la expresión de algunas de las vanguardias del novecientos, así como en sus respectivas interpretaciones críticas. De ahí, en los siguientes capítulos, volveré sobre el caso concreto de las artes plásticas y de la música, para mostrar cómo la herencia de la pintura abstracta y del serialismo schönbergiano ha conducido a una situación de tensión extrema que se manifiesta tanto en la forma como en la propia intencionalidad del arte, a partir de la cual se produce esa ‘explosión’ que caracteriza el arte de la segunda mitad del siglo XX.

En la lectura de Vattimo, la muerte del arte no puede entenderse como una ‘noción’ que pueda eventualmente confrontarse con un estado de las cosas, sino que es más bien un ‘evento’ que constituye el contexto histórico-ontológico en el cual nos movemos. «En este sentido [...] la muerte del arte es algo que nos concierne y que no podemos dejar de tener en cuenta. Ante todo, como profecía-utopía de una sociedad en la cual el arte ya no existe como fenómeno específico, suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia».² Ahora bien, el punto fundamental para comprender la evolución del arte del siglo XX es que esta ‘profecía’ no se ha expresado solamente como una utopía en el plano teórico, sino que ha estado presente en la práctica artística ya a partir de las primeras vanguardias. De ese modo,

² VATTIMO, 1985, p. 60. «In questo senso [...] la morte dell’arte è qualcosa che ci concerne e con cui non possiamo non fare i conti. Anzitutto, come profezia-utopia di una società in cui l’arte non esiste più come fenomeno specifico, soppressa e hegelianamente superata in una generale estetizzazione dell’esistenza».

observa Vattimo, en el arte se manifiesta una ‘explosión’ de la estética fuera de los límites institucionales que le habían sido asignados por la tradición:

Las poéticas de la vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía, sobre todo de inspiración neokantiana y neoidealista, les impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia ateórica y apráctica, sino que se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada del individuo y de las sociedades, como instrumentos de verdadera agitación social y política.³

La herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la neovanguardia con un significado sin duda menos ‘totalizador’ y metafísico, pero siempre bajo el signo de una explosión de la estética fuera de sus límites tradicionales. Una explosión que se manifiesta en la negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia artística —la sala de concierto, el teatro, la galería, el museo— así como en las propias formas de expresión del arte tradicional, como es el caso, entre otras, de la ‘forma novela’. Como observa también Di Giacomo, la herencia de la vanguardia consiste justamente en la negación de la posibilidad de establecer unas normas estéticas válidas en un sentido absoluto: «Tal como la arquitectura se ha liberado del elemento ornamental, así han hecho la pintura con respecto al predominio de la figuratividad y el *Nouveau Roman* con respecto de las categorías tradicionales de la narración (trama y personaje)».⁴ De ese modo, el arte renuncia al carácter ilusionístico en nombre de una diferente relación con la realidad, en la cual la función crítica de la obra de arte pasa definitivamente al primer plano. «No en vano en la nueva novela —de Marcel Proust a Thomas Mann y a Robert Musil— la reflexión está entrelazada con la narración. [...] La de la novela moderna es una toma de posición en contra de la mentira de la narración, y por lo tanto contra el mismo narrador».⁵ Justamente por esa búsqueda del sentido

³ *Ibíd.*, p. 61. «Le poetiche dell’avanguardia rifiutano la delimitazione che la filosofia, soprattutto di ispirazione neokantiana e neoidealista, impone loro; non si lasciano considerare esclusivamente come luogo di esperienza ateoretica e apratica, ma si propongono come modelli di conoscenza privilegiata del reale, e come momenti di eversione della struttura gerarchizzata dell’individuo e delle società, come strumenti di vera e propria agitazione sociale e politica».

⁴ DI GIACOMO, 2008, p. 207. «Come l’architettura si è liberata dell’elemento ornamentale, così hanno fatto la pittura nei confronti del predominio della figuratività e il *Nouveau Roman* nei confronti delle tradizionali categorie della narrazione (trama e personaggio)».

⁵ DI GIACOMO, 2009, p. 128. «Non a caso nel nuovo romanzo —da Proust a Thomas Mann e a Musil— la riflessione è intrecciata con la narrazione. [...] Quella del romanzo moderno [...] è una presa di posizione contro la menzogna della narrazione e dunque contro lo stesso narratore».

entrelazada con la denuncia de su propia ficción, Proust estaría así ‘entre dos mundos’, al principio de lo que puede definirse como ‘arte moderno’.

Ciertamente, continúa Vattimo, las nuevas experiencias que dan vida a la *land art*, al teatro de la calle, a las formas de arte entendidas como participación colectiva, no tienen la misma ‘ambición metafísica’ o revolucionaria de las primeras vanguardias, pero se introducen de una manera más concreta en la cultura actual. «Ya no se espera que el arte sea convertido en algo inactual y sea suprimido en una futura sociedad revolucionaria; al contrario, se intenta de alguna manera la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral». ⁶ De ese modo, la obra de arte se convierte en algo constitutivamente ambiguo. Ya no aspira a esa forma acabada que le garantice su presencia en el interior de la institución ‘arte’; más bien, a través de su propia forma, intenta poner en discusión esta misma institución, superando así los confines de su propia dimensión ética y estética.

En esta perspectiva, observa Di Giacomo, contra las tendencias que conducen a una disolución del arte en las acciones o en la vida cotidiana, Adorno defiende la idea de la autonomía del arte, intentando respetar al mismo tiempo su distancia irreducible de la realidad empírica y su carácter de ‘hecho social’. ⁷ En su visión, a través de la autonomía de la forma el arte puede expresar esa ‘negación determinada’ que constituye la característica esencial de la creación artística. Precisamente gracias a esta negación, a esta ‘distancia polémica’ de la realidad, la obra de arte posee un contenido de verdad que le permite ejercer una función crítica con respecto a la realidad. Así,

Adorno ve en la obra de arte un doble movimiento: por un lado reconcilia en modo ideal, transfigurado, lo que en la realidad social permanece dividido, irreconciliado; por otro lado sin embargo la misma obra denuncia como ficción esta conciliación. La obra por lo tanto dice y desdice contemporáneamente: es esta la ‘función crítica’ que debe caracterizar la verdadera obra de arte, cuya forma es así negación determinada de su mismo contenido sedimentado. ⁸

⁶ VATTIMO, 1985, p. 61. «Non si attende più che l’arte venga resa inattuale e soppressa in una futura società rivoluzionaria; si tenta invece, comunque, subito l’esperienza di un’arte come fatto estetico integrale».

⁷ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 217.

⁸ *Ibid.*, p. 220. «[...] Adorno vede nell’opera d’arte un doppio movimento: da una parte essa riconcilia in modo ideale, trasfigurato, ciò che nella realtà sociale resta diviso, irconciliato, dall’altra però la stessa opera denuncia come finzione questa conciliazione. L’opera dunque dice e disdice contemporaneamente: è questa la ‘funzione critica’ che deve caratterizzare la vera opera d’arte, la cui forma è così negazione determinata del suo stesso contenuto sedimentato».

Es lo que afirma Lukács en la *Teoría de la novela*, como se ha visto, y que puede leerse también en el ‘velamiento’ de la pintura abstracta o en el mismo concepto de disonancia, en un sentido formal o puramente filosófico. De ese modo, en la visión de Adorno, en el arte moderno es la propia forma la que testimonia la inautenticidad y la falsedad del mundo, expresando *negativamente* la perspectiva de una reconciliación entre el individuo y el mundo; una ilusión que hay que condenar, puesto que promueve la idea de un mundo orgánico, y por ello dotado de sentido, en lugar de poner en evidencia las contradicciones de la sociedad moderna.⁹ Así, la promesa de felicidad de la cual es portadora la belleza es destinada a permanecer irrealizada. El *Wozzeck* de Berg, escribe Adorno, ha sido considerada como una de las primeras ‘obras duraderas’ de la nueva música; justamente en ello está su carácter regresivo: «*Wozzeck* reabsorbe la propia posición de partida, precisamente en los momentos en que la desarrolla. Los impulsos de la obra, que viven en sus átomos musicales, se rebelan contra la obra a que ellos dan lugar. No toleran ningún resultado».¹⁰

Por amor de la belleza, entonces, el artista moderno debe renunciar a la belleza. Una posición, la de Adorno, que se explica también a partir de la experiencia trágica de nuestro tiempo: después de la Shoah, la belleza sería una ofensa. Por ello, aun sabiendo qué es la belleza, el artista no puede buscarla. Como observa Di Giacomo, «Auschwitz y la Shoah han demostrado, según Adorno, la inutilidad de la cultura occidental, ya que esta se ha revelado impotente para prevenir lo que no puede permanecer sino ‘innombrable’».¹¹ No obstante, renunciar al arte significaría abdicar frente a la barbarie, manifestando la incapacidad de testimoniar el sufrimiento de la humanidad, y por lo tanto de conservar su ‘memoria’. Porque el arte, en la visión de Adorno, expresa la ‘posibilidad de lo posible’; si desaparece, el pensamiento se reduce al dominio de lo ‘fáctico’, de lo que simplemente *es*. De ahí la búsqueda de un equilibrio entre la renuncia a la belleza y la resistencia a la absorción por parte de la industria cultural; para no perder esa función crítica que está en la base de su propia posibilidad de existencia. Como escribe en la *Filosofía de la nueva música*, justo al final del ensayo sobre ‘Schönberg y el progreso’: «La inhumanidad del arte debe sobrepasar a la del

⁹ Cf. *ibíd.*, p. 221.

¹⁰ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 37.

¹¹ DI GIACOMO, 2008, p. 221. «Auschwitz e la Shoah hanno dimostrato, secondo Adorno, l’inutilità della cultura occidentale, giacché questa si è rivelata impotente a prevenire ciò che non può che restare ‘innominabile’».

mundo por mor de lo humano». ¹² Es esta la única dimensión utópica del arte moderno, «el verdadero mensaje en la botella». ¹³ Precisamente la negación de esa reconciliación hace emerger la posibilidad de un futuro diferente. Por ello, en su visión, las obras que mejor definen el arte moderno son las que se presentan como lo posible no realizado, manifestando así aquella promesa utópica que permanece irrealizada.

Para Adorno, en definitiva, la obra de arte no debe ceder a la tentación de plasmar positivamente lo que imaginamos más allá de lo que conocemos, sino que debe indicar las posibilidades todavía irrealizadas de este mismo mundo; no se trata de mirar a *lo otro con respecto a lo existente*, sino a *lo otro de lo existente*. Una ‘estética negativa’, por lo tanto, cuya imagen recuerda nuestra relación con el concepto de horizonte. Como escribe Marta Tafalla, delineando en esta imagen la concepción estética de Adorno,

la fuerza del horizonte está, precisamente, en su negatividad, en que niega que nuestra visión actual del mundo sea la definitiva. En que nos recuerda la existencia de lo no-idéntico, de lo diferente. La línea del horizonte es un ‘no’ a nuestra pretensión de lo absoluto, a creer que ya hemos alcanzado la verdad, que hemos llegado al final del camino. Cada vez que miramos al horizonte él vuelve a darnos un ‘no’ por respuesta. [...] Según Adorno, la negatividad nos ilumina con la única luz que realmente puede guiarnos. ¹⁴

Es justamente esta negatividad, en la visión de Adorno, lo que el arte debe poner en relieve. Porque cualquier representación de lo que existe más allá de ese horizonte — de lo otro con respecto a este mundo— es en realidad un engaño: una repetición de lo que ya existe de este lado, de lo que conocemos, anulando la esperanza de lo verdaderamente otro. Así, la línea del horizonte mantiene encendida la imaginación y la esperanza: si intentamos traspasarla, la habremos perdido. ¹⁵

De ese modo, continúa Vattimo, uno de los criterios de valoración de la obra de arte que se afirma en nuestra época parece ser esta posibilidad de poner en discusión su propio estatuto, «ya sea en un nivel directo [...] o de manera indirecta, por ejemplo, como ironización de los géneros literarios, como rescritura, como poética de la cita, como uso de la fotografía entendida no en cuanto medio para realizar efectos formales,

¹² ADORNO, 1949, trad. cast. p. 118.

¹³ *Ibíd.*, p. 119.

¹⁴ M. TAFALLA, *A este lado*, en AA. VV., 2013, p. 165.

¹⁵ *Cf. ibíd.*

sino en su puro y simple significado de duplicación». ¹⁶ En todos estos fenómenos Vattimo lee no solo una tendencia autorreferencial —que en muchas visiones estéticas se afirma como un elemento constitutivo de la propia experiencia artística—, sino una ‘explosión de lo estético’ que estaría conectada precisamente a la manifestación de la ‘muerte del arte’.

En esta dirección, un factor decisivo para el paso de la concepción artística de las primeras vanguardias —que piensan la muerte del arte en un sentido metafísico o histórico-político— al significado de esta ‘expansión de lo estético’ en las nuevas vanguardias es constituido por el impacto de la tecnología. Al problema de la transformación generada por las técnicas de reproducción está dedicado en particular el célebre ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, donde el cambio experimentado en el arte de las primeras décadas del novecientos es descrito a partir de la noción de ‘pérdida del aura’. Para Benjamin, si bien la posibilidad de reproducción de la obra deja intacta su ‘consistencia propia’, devalúa en todo caso su ‘aquí y ahora’, sobre el cual se fundamenta finalmente su autenticidad. Así, «en la época de la reproducibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura». ¹⁷ Este concepto, derivado de su significado histórico, ¹⁸ a nivel de la obra de arte se traduce en una imagen que recuerda la ‘tensión creativa’ de la disonancia: «La aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse». ¹⁹ Un contraste, afirma Benjamin, que resulta aún más evidente por la importancia creciente de las masas en la sociedad industrializada:

‘Aproximar’, espacial y humanamente, las cosas hasta sí es para las masas actuales un deseo tan apasionado como lo es igualmente su tendencia a intentar la superación de lo irreplicable de cualquier dato al aceptar su reproducción. Cada día se hace más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia, es decir, la reproducción. ²⁰

¹⁶ VATTIMO, 1985, p. 62. «[...] sia a livello diretto [...] sia in modo indiretto, per esempio come ironizzazione dei generi letterari, come riscrittura, come poetica della citazione, come uso della fotografia intesa non in quanto mezzo per la realizzazione di effetti formali, ma nel suo puro e semplice significato di duplicazione».

¹⁷ BENJAMIN, 1936, trad. cast. p. 55.

¹⁸ Como observa Adorno, «el concepto benjaminiano de obra de arte ‘aurática’ concuerda en gran parte con el de cerrada. El aura es la adherencia ininterrumpida de las partes al todo que constituye la obra de arte cerrada. La teoría de Benjamin resalta el aspecto filosófico-histórico del objeto, el concepto de obra de arte cerrada el fundamento estético». ADORNO, 1949, trad. cast. p. 113, nota.

¹⁹ BENJAMIN, 1936, trad. cast. p. 56.

²⁰ *Ibíd.*, p. 57 (cursiva en el original).

Así, observa Touraine, si para Baudelaire la modernidad significaba ‘la presencia de lo eterno en el instante’, en nuestra época ella misma se ha convertido en ‘prisionera del instante’: «El movimiento de la modernidad no deja de acelerarse, las vanguardias devienen cada vez más efímeras y toda la producción cultural, observa justamente Jean-François Lyotard, se convierte en vanguardia por un consumo cada vez más rápido de lenguajes y de signos».²¹ De ese modo, toda manifestación del mundo de la vida es vaciada de un sentido que pueda conectarse a esa aparición irrepetible, esto es, a su ‘aura’. Para Benjamin, en efecto, la irrepetibilidad y la inasequibilidad están estrictamente conectadas con la imagen aurática, mientras que la fugacidad y la repetición lo están con la reproducción. Por ello la definición de aura como una «aparición irrepetible de una lejanía» corresponde a formular el «valor de culto de la obra de arte en categorías de la percepción espacio-temporal»; porque la inacercabilidad es justamente «una de las principales cualidades de la imagen de culto».²² Así, las obras de arte más antiguas nacieron al servicio de un ritual, ya sea con un significado mágico o, más tarde, religioso; pero en todo caso «este modo aurático de existencia de la obra de arte nunca queda del todo desligado de su función ritual».²³ Una tal función sigue siendo reconocible, como ‘ritual secularizado’, incluso en la forma profana del culto a la belleza que se configura en el Renacimiento, «para mantenerse vigente por tres siglos».²⁴ Por esta razón el aura es la característica fundamental del arte tradicional, al menos hasta finales del siglo XIX. Y por ello la pérdida del aura, determinando la disolución de las categorías de unicidad y autenticidad de la obra, resultará determinante para la evolución del mismo concepto de arte. Como observa Di Giacomo, la noción benjaminiana de pérdida del aura corresponde así al fin de la dimensión cultural del arte, con la consecuente superación de la obra entendida como objeto de contemplación.²⁵

De ese modo, la aparición de un arte post-aurático se conecta con la transición del ‘valor de culto’ al ‘valor de exposición’ de la obra, conduciendo a la ‘emancipación’ de las diferentes prácticas artísticas. «El valor de culto en cuanto tal parece impulsar a

²¹ Cf. TOURAINE, 1992, p. 241. «Le mouvement de modernité ne cesse de s’accélérer, les avant-gardes deviennent de plus en plus éphémères et toute la production culturelle, dit justement Jean-François Lyotard, devient avant-garde par une consommation de plus en plus rapide de langages et de signes».

²² BENJAMIN, 1936, trad. cast. p 58, nota.

²³ *Ibid.*, p 58.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 214.

mantener directamente escondida la obra de arte; ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles en la *cella* al sumo sacerdote». ²⁶ En cambio, con los diversos métodos de reproducción técnica y el consecuente aumento de la ‘exponibilidad’ de la obra, se produce un desplazamiento cualitativo de su propia naturaleza: «En nuestros días el peso absoluto de su valor de exposición hace de la obra de arte una imagen con funciones totalmente nuevas, de las cuales la que nos es consciente, a saber, la artística, destaca como aquella que, más tarde, quizá se considere ya accesoria». ²⁷ Justamente a partir de esta disolución de la ‘función artística’ Benjamin empieza sus análisis de la fotografía y del cine, como un caso concreto de sus consideraciones sobre la transformación del arte post aurático.

Sin entrar aquí en este análisis, es importante observar que el tema de la pérdida del aura, en relación con la transformación generada por las técnicas de reproducción, será retomado por Benjamin en un ensayo sucesivo, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, ²⁸ donde considera otro aspecto fundamental de la ‘perceptibilidad’ del aura: la propia mirada de quien observa o vive una obra de arte. Recordando una observación de Paul Valery, según el cual la esencia de la obra de arte está en su propia ‘inagotabilidad’, ²⁹ Benjamin afirma que lo que separa la fotografía de la pintura es justamente este carácter de excedencia: la mirada no puede nunca saciarse en una pintura, como en cambio sí puede hacer en una fotografía. De ahí la imposibilidad de un principio de ‘configuración’ que pueda abarcar a ambas.

En este contexto, Benjamin conecta el carácter aurático de la obra de arte con la noción proustiana de *mémoire involontaire*, a la cual también corresponde el carácter de irrepitibilidad y de lejanía. De ahí deriva el cambio de percepción asociado con ese nuevo tipo de mirada: «Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la *mémoire involontaire* se ve en el hecho de que tienen aura, la fotografía participa en el fenómeno

²⁶ BENJAMIN, 1936, trad. cast. p. 60.

²⁷ *Ibíd.*, pp. 61-62. A propósito de este abandono, Benjamin cita aquí, en nota, un pasaje de *El proceso de tres centavos* de Brecht: «En cuanto al concepto de obra de arte, no puede ya tenerse por la cosa que surge cuando una obra de arte pasa a transformarse en mercancía, y entonces, cautelosa y sagazmente pero también sin miedo, tenemos que abandonar dicho concepto si no queremos liquidar con ello lo que es la función misma de esa cosa».

²⁸ Cf. BENJAMIN, 1939.

²⁹ Cf. P. VALERY, *Avant-propos*, en *Arts et littératures dans la société contemporaine I*, citado en *ibíd.*, trad. cast. p. 251. «Reconocemos pues la obra de arte en que ninguna idea que suscita en nosotros, ningún modo de comportamiento que sugiera, podría agotarla o liquidarla. [...] ningún recuerdo, ni ningún pensamiento, ni ningún modo de comportamiento extinguirá su efecto y nos librá de su poder. Y eso mismo persigue quien se propone una obra de arte».

de la ‘decadencia del aura’ de modo decisivo».³⁰ Porque a la mirada le es inherente la expectativa de ser devuelta por aquel a quien se dirige: «Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada».³¹ Frente a la aparición de la obra, el sujeto se descubre así transformado de observante en observado. En este sentido, Benjamin contrapone el concepto de ‘aura’ al de ‘huella’, caracterizada precisamente por una voluntad de predominio; en la huella es el sujeto que quiere apropiarse del mundo.³² Como escribe en una página del *Libro de los pasajes*, «la huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros».³³

Así, cuando se cumple esa ‘devolución de la mirada’ se realiza en su absoluta plenitud la experiencia propia del aura. En cambio, para Benjamin, lo ‘inhumano’ de la fotografía no reside solo en el hecho de que el ‘aparato’ que se apropia de la imagen del hombre no le ‘devuelve la mirada’; más que ello, en la cercanía y en la repetibilidad de la fotografía es anulado el propio carácter de inasequibilidad y de irrepitibilidad, que le es propio tanto a la imagen aurática como a la memoria involuntaria. Es precisamente este el cambio fundamental que afecta tanto a la percepción como a la propia esencia del arte post-aurático. Como observa Di Giacomo, en efecto, la memoria involuntaria nos permite captar la ‘esencia’ de las cosas; es decir, como la define Proust, aquella eternidad que puede ser conquistada solamente en el arte. Es lo que el protagonista de la *Recherche* descubrirá al final, recorriendo en su pensamiento aquellos momentos de felicidad generados por los episodios de *mémoire involontaire*.³⁴

En definitiva, la ‘época de reproducibilidad técnica’ ha liberado el arte de su fundamentación en el culto, ya sea en un sentido religioso o en el de ese ‘ritual secularizado’ que es el culto a la belleza. Con ello, en la visión de Benjamin, termina la ilusión de su autonomía. Ya no puede existir un arte desvinculado de su ‘responsabilidad social’, porque la misma posibilidad de reproducción transforma la actitud de las masas frente a la obra de arte. Así, a la ‘estetización de la política’ puesta

³⁰ BENJAMIN, 1939, trad. cast. p. 252.

³¹ *Ibid.*, p. 253.

³² Cf. DI GIACOMO, 1999, p. 110.

³³ BENJAMIN, 1982, trad. cast. p. 450.

³⁴ Cf. DI GIACOMO, 1999, pp. 110-111.

en acto por el fascismo, Benjamin reivindica, justo en la última frase del ensayo sobre *La obra de arte*, la necesidad de una ‘politización del arte’.³⁵

Justamente a propósito del concepto de responsabilidad vinculado a un arte post-aurático se halla la diferencia fundamental con respecto a la concepción de Adorno. Para este último, como se ha visto, la misma condición de posibilidad del arte reside en la autonomía de la obra, y por lo tanto en una ‘forma’ que tiende a poner en un segundo plano el contenido, es decir, su ‘mensaje’.³⁶ Con todo, para Adorno la forma no se reduce nunca a un puro formalismo, sino que posee en sí misma ese ‘contenido de verdad’ que le permite cumplir su función crítica, alejándose así de lo meramente existente. Como escribe en la *Teoría estética*, «el concepto de forma marca la antítesis estricta del arte con la vida empírica en que su derecho a la vida se había vuelto incierto».³⁷ Así, polemizando en este aspecto con Lukács —para el cual en el arte moderno se da ‘demasiada importancia’ a la forma³⁸—, Adorno afirma que es precisamente la forma, aunque siempre mediada por el contenido, o incluso «antagónica y quebrada»,³⁹ el elemento esencial en el arte. Y al mismo tiempo, pone en evidencia la diferencia fundamental entre ‘forma’ y ‘procedimiento’: el procedimiento es un medio para preformar el material —piénsense en la técnica dodecafónica—, mientras que «la forma es la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones, y por eso es de hecho un *despliegue de la verdad*»;⁴⁰ la forma, como ya se ha recordado, es ‘contenido sedimentado’. Es también a partir de esta confusión, observa Adorno, que se produce «la generalización trivial que se limita a decir que en cada obra la ‘materia’ [...] está mediada y no simplemente presente»,⁴¹ así como la idea de que la forma constituye el aspecto subjetivo frente a la objetividad del contenido. Sin embargo, «desde el punto de vista estético, la forma en las obras de arte es esencialmente una determinación objetiva».⁴²

En definitiva, para Adorno es justamente a través de una forma fragmentaria, ‘no cerrada’, a través de esa ‘síntesis de lo disperso’ que renuncia a una forma acabada y a

³⁵ Cf. BENJAMIN, 1936, trad. cast. p. 85.

³⁶ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 213.

³⁷ ADORNO, 1970, trad. cast. p. 191. Más en general, véase pp. 190-199 para una discusión sobre el concepto de forma en el arte moderno.

³⁸ Cf. G. LUKÁCS, citado en ibíd.

³⁹ ADORNO, 1970, trad. cast. p. 192.

⁴⁰ Ibíd., p. 194 (la cursiva es mía).

⁴¹ Ibíd., p. 192.

⁴² Ibíd.

la misma idea de consonancia, que el arte puede expresar la realidad de nuestro tiempo: «Sólo en la obra fragmentaria, que renuncia a sí misma, se libera el contenido crítico».⁴³ Así, la obra de arte cerrada representa al arte burgués; en cambio, «la fragmentaria indica, en el estadio de la negatividad total, la utopía».⁴⁴ De ese modo, observa Di Giacomo,

la obra ya no representa el mundo fragmentario y disgregado; es la disgregación la que ha penetrado en su misma forma, así que esta última ya no es representación sino que es, precisamente, testimonio. De ahí la irrenunciable dimensión ética del arte moderno, la cual, justamente por el hecho de emerger de los elementos formales de la obra, está estrictamente conectada con la dimensión estética.⁴⁵

Solo a través de una escritura que no pretende ‘cerrar’ es posible entonces mantener la esperanza. Es lo que indica la música de Mahler, en la cual domina una búsqueda de lo absoluto que sin embargo nunca es alcanzado.⁴⁶ Para Adorno, cuanto más es lograda la obra, tanto más disminuye la esperanza; es la conciencia del no-sentido del mundo la que nos hace sentir la necesidad de la búsqueda de un sentido, implicando así una apertura hacia esa dimensión ‘otra’ de lo real. La misma alienación de la técnica artística —como en el caso de la disonancia— lleva consigo esta ‘inversión de sentido’: «Los *shocks* de lo incomprensible que la técnica artística distribuye en la época de su falta de sentido se invierten. Aclaran el mundo sin sentido. A esto se sacrifica la nueva música. Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo».⁴⁷ De ese modo, en esta rebelión contra su sentido, la música se convierte en protesta: «En estas obras —afirma Adorno en referencia a la música atonal, cuya ‘potencia de la explosión’ es afín en este aspecto al dadaísmo— la coherencia es la negación de la coherencia».⁴⁸ La extrema consecuencia de esa pérdida de sentido, y a la vez de esa renuncia a una forma acabada, es visible en el ‘silencio’ de la música de Webern, y más en general en el llamado ‘problema del final’. Como escribe en la *Teoría estética*, «la penuria de la forma parece anunciarse con la mayor energía en la dificultad del arte del

⁴³ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 113.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 113, nota.

⁴⁵ DI GIACOMO, 2008, p. 222. «[...] l’opera non rappresenta più il mondo frammentario e disgregato, ma la disgregazione è penetrata nella sua stessa forma sì che quest’ultima, appunto, non è più rappresentazione bensì testimonianza. Di qui l’irrinunciabile dimensione etica dell’arte moderna che, proprio in quanto emerge dagli elementi formali dell’opera, è strettamente connessa a quella estetica».

⁴⁶ Cf. G. DI GIACOMO, conferencia pronunciada en Roma el 7 de mayo de 2013 (no publicada).

⁴⁷ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 119.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 115.

tiempo para acabar [...]. Una vez librada de la convención, ninguna obra de arte es capaz de concluir de una manera convincente [...]. Que Beckett no acabe una obra, sino que la repita literalmente, es una respuesta a esto».⁴⁹ Precisamente en la disolución sintáctica y semántica del teatro de Beckett, como ya se ha recordado, puede leerse el testimonio del no sentido del mundo.⁵⁰ Así, en la visión de Adorno, la obra de Beckett —al cual no en vano él quería dedicar la *Teoría estética*— consigue la subversión de las categorías tradicionales del arte más radicalmente que muchos movimientos de vanguardia, cuya lucha en contra de la institución ‘arte’ pierde eficacia en el momento en que sus obras son expuestas en los museos.⁵¹

Volviendo finalmente al discurso inicial de este capítulo, justamente en este ‘rechazo de la comunicación’, que en Beckett y en otras de las vanguardias del novecientos llega al límite extremo del silencio, Vattimo ve una especie de ‘suicidio de protesta’ del propio arte en contra del *kitsch* y de la industria cultural manipulada, y en general de la estetización de la existencia asociada al dominio de los medios de comunicación de masas. Una respuesta, por lo tanto, que se colocaría en la misma categoría de la muerte del arte.

En el mundo del consenso manipulado, el arte autentico solo habla callando; la experiencia estética no puede darse sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello. También en el caso de la estética negativa adorniana, así como en el caso de la utopía de la estetización general de la experiencia, el criterio en base al cual se valora el éxito de la obra de arte es su mayor o menor capacidad de negarse.⁵²

Así, si el arte tradicional intentaba proponer una reintegración de la existencia, en el arte moderno el propio significado de una obra de arte ‘no orgánica’—esto es, una obra que ya no es creada como una totalidad homogénea, sino como una yuxtaposición de sus fragmentos— coincidirá con la negación de sí misma. De ese modo, afirma Vattimo, «la obra de arte, en las condiciones actuales, manifiesta caracteres análogos a

⁴⁹ ADORNO, 1970, trad. cast. pp. 198-199.

⁵⁰ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 20.

⁵¹ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 218.

⁵² VATTIMO, 1985, pp. 64-65. «Nel mondo del consenso manipolato, l’arte autentica parla solo tacendo, e l’esperienza estetica non può darsi che come negazione di tutti quelli che sono stati i suoi caratteri canonizzati nella tradizione, a cominciare dal piacere per il bello. Anche nel caso dell’estetica negativa adorniana, come nel caso dell’utopia dell’estetizzazione generale dell’esperienza, il criterio in base a cui si valuta la riuscita dell’opera d’arte è la sua maggiore o minore capacità di negarsi».

los del ser heideggeriano: se da solo como aquello que al mismo tiempo se sustrae». ⁵³ En esta perspectiva, la muerte del arte significa entonces dos cosas: en un sentido utópico, el fin del arte como hecho específico y separado de la vida; en un sentido débil, pero real, esa estetización de la existencia a la cual ya se refería Benjamin, y que se afirma definitivamente en la época de la cultura de masas. Precisamente alrededor de la relación entre arte y vida, así como de la dialéctica con la ‘industria cultural’, se desarrolla la reflexión teórica y la práctica artística en muchas de las vanguardias del novecientos. A ello dedicaré la segunda parte de este capítulo, tanto desde el punto de vista de la crítica de arte como de algunas de las expresiones artísticas de este conflicto.

Y sin embargo, «todavía existen teatros, salas de conciertos, galerías de arte; y artistas que producen obras que se dejan colocar de manera no conflictiva dentro de estos marcos. Todo eso, en el plano teórico, significa pero: obras cuya valoración no puede remitir ante todo y exclusivamente a su capacidad de autonegación». ⁵⁴ Para Vattimo, frente a la disolución del arte en sus diferentes formas, la presencia de ‘obras de arte’ en un sentido institucional no representa solamente un fenómeno alternativo irreducible a ese momento de transformación, sino que significa que el mundo de la producción artística real no se deja describir de manera adecuada solo en base a aquellos criterios. Como pone en evidencia también Leo Steinberg, son necesarios ‘otros criterios’ para entender la evolución del arte en la segunda mitad del siglo XX. ⁵⁵

Por ello, continúa Vattimo, el discurso de la ‘muerte del arte’ puede representar incluso una cómoda escapatoria, una simplificación tranquilizadora precisamente por su ‘rotundidad metafísica’. En cambio, como ya se ha observado en el primer capítulo, la muerte del arte, en su visión, es solo un aspecto de la situación más general de la ‘superación’ de la metafísica, en los diferentes significados del término heideggeriano de *Verwindung*. En este sentido, la fenomenología filosófica del arte de nuestra época debería completarse con el reconocimiento de la continuidad de la existencia del arte, aunque sea bajo formas continuamente nuevas y desorientadoras, en el marco de un discurso que considere los diferentes aspectos de esa muerte. «Con esta situación tiene

⁵³ *Ibid.*, p. 65. «[...] l’opera d’arte, nella condizione presente, manifesta caratteri analoghi all’essere heideggeriano: si dà solo come ciò che, al tempo stesso, si sottrae».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 66. «Ci sono ancora, infatti, teatri, sale da concerto, gallerie; e artisti che producono opere che si lasciano collocare in modo non conflittuale entro queste cornici; ciò, sul piano teorico, significa però: opere la cui valutazione non può rifarsi soprattutto e esclusivamente alla loro capacità di autonegazione».

⁵⁵ Cf. STEINBERG, 1972. Sobre la interpretación de Steinberg del arte posmoderno volveré en la última sección de este capítulo.

que ver la estética filosófica. Una situación que, por su carácter duradero, donde el evento muerte del arte es siempre anunciado y siempre nuevamente pospuesto, se puede indicar con la expresión de *crepúsculo del arte*». ⁵⁶ Así, concluye Vattimo su ensayo, solo abriéndose hacia un significado no puramente negativo de esta experiencia de ‘estetización’, cada vez más presente en la época de la reproducibilidad y de la cultura de masas, es posible entender el devenir del arte de nuestro tiempo. ⁵⁷

2. LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y VIDA EN LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX. UNA LECTURA ENTRE FILOSOFÍA Y CRÍTICA DE ARTE

¿Cuál es entonces la dimensión en que se expresa el arte de nuestro tiempo, y en qué dirección dirige su mirada? Ninguna de estas preguntas tiene ya una respuesta unívoca. Lo que cambia definitivamente, en ese momento de ruptura que constituye el paso del ‘arte tradicional’ al ‘arte moderno’, y de ahí a la disolución en el ‘arte posmoderno’, no es solamente un lenguaje o una actitud artística, sino el mismo concepto de *esperanza* que estaba en la base del arte tradicional: la posibilidad de dar un sentido a la vida, salvándola de su finitud. El arte ya no puede indicar esta posibilidad, porque ha perdido su dimensión utópica. Lo único que queda es la negación de la conciliación entre el hombre y el mundo, y es justamente de esta negación que emerge la apertura hacia un futuro diferente; esa dimensión ‘otra’ de lo real hacia la cual, en la visión de Adorno, se dirige la mirada del arte auténtico.

El problema de la relación entre arte y vida aparece entonces como uno de los factores determinantes en la experiencia artística de nuestro tiempo. En este sentido, la *Teoría estética* nos ofrece una posible clave de lectura para entender el paso del arte tradicional al arte moderno y al arte de vanguardia. ⁵⁸ Para Adorno, el arte tradicional se caracteriza fundamentalmente por los requisitos de belleza y eternidad y por su autonomía con respecto a la vida, y por lo tanto por la conciencia de expresar una dimensión distinta y separada de la realidad. Esta idea de autonomía es precisamente la

⁵⁶ VATTIMO, 1985, p. 67. «Con questa situazione ha da fare l'estetica filosofica. Una situazione che, per il suo carattere perdurante, in cui l'evento morte dell'arte è sempre annunciato e sempre di nuovo rinviato, si può indicare con il termine di *tramonto* dell'arte».

⁵⁷ Cf. *ibíd.*, p. 72.

⁵⁸ Para una discusión sobre este punto véase también DI GIACOMO, 2008 y 2009, donde la concepción de Adorno es puesta en relación con diferentes miradas sobre el arte moderno, tanto desde el punto de vista de la filosofía como de la crítica de arte.

que ponen en discusión los movimientos de vanguardia del novecientos. No niegan el arte, sino la separación entre arte y vida. Todo eso conduce a la progresiva confusión entre arte y realidad, de tal manera que el mismo ‘derecho a la vida’ del arte es puesto definitivamente en discusión;⁵⁹ de ahí el riesgo de una disolución en la industria cultural, esto es, en la negación de la posibilidad de trascender lo meramente existente. En el arte moderno, en cambio, la obra de arte, aun confundiéndose con las otras ‘cosas’ del mundo, posee todavía una *forma* que garantiza su autonomía; una autonomía, como se ha visto, con respecto a la realidad existente, pero no con respecto al contenido. Solamente así, en la visión de Adorno, puede manifestarse ese ‘algo más’ que impide a la obra el regreso a la pura cosalidad, manteniendo su ‘distancia polémica’ de la realidad existente. Es justamente por este carácter de ‘cosa’ entre las cosas del mundo y a la vez por la autonomía de la forma que se evidencia la temporalidad y la contingencia de la obra de arte:⁶⁰ el sentido, en el arte moderno, se da solo *en el tiempo*.⁶¹ Como demuestra la novela moderna, la verdad se configura entonces «no como algo absoluto, dado una vez por todas, sino como *alètheia*, justamente porque vinculada al tiempo y, como tal, ya no contada desde siempre sino para contar siempre y nuevamente».⁶²

Así, precisamente el concepto de forma es lo que más claramente caracteriza el arte moderno, como ya ha puesto en evidencia, antes de Adorno, la crítica ‘formalista’ en las primeras décadas del siglo XX, empezando por el criticismo inglés de Roger Fry y Clive Bell. Sin embargo, si para Adorno la forma no es nunca puro formalismo, porque es siempre portadora de un significado, para los teóricos del formalismo los elementos formales se convierten en el sujeto mismo de la obra. En esta perspectiva, el arte moderno ya no se basa en una teoría de la imitación o en una concepción preexistente de la belleza, sino en la idea de que el carácter expresivo de una obra deriva de una estructura formal independiente tanto del ‘contenido’ como de toda referencia a un mundo real.⁶³ A partir de ahí, Bell introduce el concepto de *significant form* para definir la combinación de forma y de color que hace de un objeto una obra de arte. De ese modo, para la estética formalista, solo las propiedades formales son relevantes para

⁵⁹ Cf. ADORNO, 1970, trad. cast. p. 9.

⁶⁰ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 222.

⁶¹ No en vano, con estas palabras («*dans le temps*») termina la *Recherche* proustiana. Cf. PROUST, 1927, p. 442.

⁶² DI GIACOMO, 1999, trad. cast p. 18. [Este pasaje pertenece al prefacio a la edición española, y por lo tanto no aparece en la edición original].

⁶³ Cf. ZAMBIANCHI, 2008, p. X.

determinar el valor estético y la naturaleza de una obra de arte, que en cambio serían totalmente independientes del sujeto de la obra, de su significado representativo o de su colocación histórica o antropológica. En particular, el criterio en base al cual se identifica la pintura moderna es el progresivo abandono de las distinciones entre los elementos formales de la pintura: línea, forma, color y luz. Así, observa Leo Steinberg en su crítica al formalismo, «la pintura mejor lograda sintetizará de tal manera los medios compositivos que la línea ya no será separable de la forma, ni la forma del color, ni el color de la luz. Un criterio de trabajo fácilmente memorizable y aplicable».⁶⁴

El formalismo se convierte así, ya en los años treinta, en el instrumento principal de análisis del arte moderno, como muestran en particular los ensayos de Alfred Barr Jr.⁶⁵ En *Cubism and Abstract Art* este afirma que en el arte moderno el punto central de la obra es la «composición y organización de color, línea y claroscuro»,⁶⁶ hasta el punto que la representación de las apariencias naturales no es rechazada por su ‘exterioridad’ con respecto a una supuesta esencia interior, sino porque puede potencialmente ‘distraer’ de tales elementos formales; es de ahí, en su visión, que derivaría el rechazo de las apariencias del mundo. En este sentido, el arte abstracto sería el momento culminante de un proceso de progresiva purificación. Precisamente estos dos elementos — la aspiración a la pureza y la renuncia a los elementos representativos para concentrarse en los elementos formales— serán retomados también por Greenberg, como veremos en breve, caracterizando en general la crítica formalista estadounidense de la mitad del siglo XX.

Por otro lado, en *Nature of Abstract Art* Meyer Schapiro responde al ensayo de Barr Jr. contestando precisamente el carácter teleológico de una tal concepción. En su visión, como ya se ha observado, el arte no puede verse como la realización de un ‘orden natural’ independiente de las condiciones históricas, sino que cambia en relación con la realidad que vive el propio artista: «No existe un ‘arte puro’ no condicionado por

⁶⁴ STEINBERG, 1972, p. 78. «The most successful picture will so synthesize the means of design that line will be no longer separable from shape, nor shape from color, nor color from light. A working criterion, easily memorized and applied».

⁶⁵ Alfred Barr Jr. fue el director del Museum of Modern Art de New York desde su fundación en 1929 hasta 1943. Como director, llevó a cabo una intensa actividad de divulgación del arte moderno, organizando en particular dos importantes exposiciones en 1936 y en 1937 dedicadas al arte europeo de las primeras décadas del siglo XX —el cubismo y el arte abstracto en la primera; el surrealismo y el dada en la segunda—, de las cuales escribió también el catálogo. Cf. ZAMBIANCHI, 2008, p. XI.

⁶⁶ A. BARR JR., *Cubism and Abstract Art* (1936), citado en ZAMBIANCHI, 2008, p. XI.

la experiencia».⁶⁷ Por ello, afirmar que la pintura abstracta es una simple reacción a la imitación de la naturaleza, o reducirla al descubrimiento de la pureza de la forma significa ignorar la complejidad de las fuerzas que dan vida a su desarrollo:

El movimiento del arte abstracto es demasiado amplio y de larga gestación, demasiado relacionado con los análogos movimientos en literatura y filosofía, a pesar de las evidentes diferencias técnicas, y, finalmente, demasiado variado según el tiempo y el lugar, para ser considerado un fenómeno autónomo, surgido directamente de una problemática estética gracias a una especie de lógica interna. [El arte abstracto] lleva en sí mismo, casi en cada punto, la marca de las condiciones materiales y psicológicas cambiantes de la cultura moderna en la que está inmerso.⁶⁸

Al mismo tiempo, tal como la abstracción no es solo el vehículo de valores estéticos puros, así los aspectos referenciales no pueden considerarse únicamente como unos ‘residuos inevitables’, porque implican una elección de estilo que significa ya una toma de posición frente a la realidad.⁶⁹ Por otro lado, observa Schapiro en la frase de apertura de su ensayo, «antes de que apareciera el arte de la pintura abstracta, ya estaba ampliamente extendida la creencia de que el valor de una pintura es cuestión solo de colores y formas».⁷⁰ Así, los elementos formales constituyen en sí mismos un juicio sobre la realidad con la cual el artista se confronta: «Al renunciar o al distorsionar drásticamente las formas naturales, el pintor abstracto expresa un juicio sobre el mundo externo».⁷¹ Por ello «el paso al abstractismo fue acompañado por una gran tensión intelectual y emotiva».⁷² Como ya hemos visto en la obra y en los escritos de Kandinsky y de Malévich —a los cuales se refiere Schapiro justamente en este pasaje de su ensayo—, la adhesión al abstractismo no deriva tanto de una superación ‘técnica’ del arte como imitación de la naturaleza, sino que expresa en sí misma la búsqueda de una

⁶⁷ SCHAPIRO, 1937, p. 196. «[...] there is no ‘pure art’, unconditioned by experience».

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 202. «The movement of abstract art is too comprehensive and long-prepared, too closely related to similar movements in literature and philosophy, which have quite other technical conditions, and finally, too varied according to time and place, to be considered a self-contained development issuing by a kind of internal logic directly from aesthetic problems. It bears within itself at almost every point the mark of the changing material and psychological conditions surrounding modern culture».

⁶⁹ Cf. ZAMBIANCHI, 2008, p. XII.

⁷⁰ SCHAPIRO, 1937, p. 185. «Before there was an art of abstract painting, it was already widely believed that the value of a picture was a matter of colors and shapes alone».

⁷¹ *Ibíd.*, p. 198. «In renouncing or drastically distorting natural shapes the abstract painter makes a judgment of the external world».

⁷² *Ibíd.*, p. 202. «[...] the step to abstraction was accompanied by great tension and emotional excitement».

dimensión ética o metafísica en el arte: para los primeros artistas abstractos, «la filosofía del arte era también una filosofía de vida».⁷³

A la discusión crítica sobre el sentido del arte abstracto participan naturalmente muchos de los artistas más comprometidos de las nuevas vanguardias, siguiendo esa misma exigencia de autoreflexión que ya hemos observado en las primeras vanguardias. Así, en *The Plasmic Image*,⁷⁴ Newman opone precisamente a la concepción formalista de Fry y Bell el camino que conduce a la ‘pintura plásmica’. Para él, la actitud formalista permanece envuelta en un ‘academicismo místico’ que ahonda sus raíces en el ideal de objetividad desarrollado por el criticismo inglés. Al mismo tiempo, la explicación que él ofrece de un tal academicismo pone a la luz el aspecto ‘productivo’, y no solo ‘representativo’, que la propia crítica comparte con las obras del arte:

El deseo de Roger Fry y de Clive Bell de introducir el impresionismo y el postimpresionismo en los países anglosajones les ha llevado a desarrollar las nociones de forma plástica, de *significant form* y de cualidad, que han utilizado con éxito para divulgar el arte moderno puesto que desviaban la atención de las distorsiones de la naturaleza de estas escuelas pictóricas, tan ajenos a la mentalidad inglesa y americana, dirigiéndola a los valores más fácilmente apreciables de la superficie.⁷⁵

Sin embargo, continúa Newman, al focalizar la atención hacia los elementos formales del arte moderno, este tipo de crítica ha producido un daño muy grave en la ‘conciencia artística’ de las nuevas generaciones de pintores ingleses y americanos, traduciéndose en un automatismo que dificulta el verdadero progreso de su arte. Es una crítica parecida, como puede verse, a la que el mismo Kandinsky expresaba hacia el automatismo del cubismo y de la ‘falsa abstracción’.⁷⁶ Y también en este caso, la respuesta de Newman apunta en cierto modo a la necesidad de una ‘mirada interior’, para poner en relieve el verdadero contenido del arte:

⁷³ *Ibíd.* «The philosophy of art was also a philosophy of life».

⁷⁴ Cf. NEWMAN, 1945.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 149. «The desire of Roger Fry and Clive Bell to introduce impressionism and postimpressionism to Anglo-Saxon countries compelled them to develop the notion of plastic form, significant form, quality —which they successfully used to popularize modern art because it diverted attention from the distortions of nature of these schools so inimical to the English and American mind, to the surface values that could be enjoyed with easy pleasure».

⁷⁶ Cf. la nota 21 en el capítulo III.

Debemos remontarnos a la verdadera naturaleza de la pintura para entender que esta implica el pensamiento, que es la expresión de un contenido intelectual; de otro modo el mundo anglosajón se convertirá en la patria de una gran academia moderna. Se trata de una tarea difícil, porque hay muchas fuerzas que trabajan para mantener esta academia. Tales fuerzas nacen de una escuela muy articulada de crítica de arte que se remonta a Bell y Fry y que radica en la necesidad urgente de una educación abierta a todos, un ideal sobre el cual esta tradición crítica se ha plasmado. [Además, están apoyadas] por el Museum of Modern Art, que está propugnando este tipo de educación, y por un grupo bien organizado de pintores que convierten la ‘cualidad’ en su caballo de batalla, por lo que puede valer.⁷⁷

No obstante, aun en esta situación de ‘corrupción intelectual’, ha podido nacer una nueva generación de pintores que ha dado vida una diferente forma de expresión, gracias a un nuevo lenguaje plástico. Es precisamente de este impulso que nace el expresionismo abstracto americano, que en el caso de Newman se traduce en la ‘pintura plásmica’, como él mismo la define, puesto que los elementos plásticos del arte se convierten aquí en ‘plasma mental’: «El nuevo pintor siente que estas formas deben contener aquella entidad plásmica que vehiculará su pensamiento, aquel núcleo capaz de dar vida a las ideas abstractas, o incluso oscuras, que él quiere transmitir».⁷⁸ La característica de estas nuevas imágenes es que las formas y los colores actúan como símbolos destinados a provocar una implicación simpatética en la visión del artista; puesto que las ideas del artista no son tradicionales —siendo ajenas a todo modelo social, a diferencia de lo que ocurría en una sociedad estructurada—, no pueden ser expresadas mediante símbolos convencionales o realistas. Por ello «el artista debe utilizar necesariamente símbolos abstractos, plasmándolos de ese lenguaje puro que es hoy la pintura. La naturaleza plásmica consiste en el hecho de que, cuando un símbolo personal concuerda con la idea abstracta que le corresponde, los elementos vivos presentes en él expresan el pensamiento vivo».⁷⁹ En cambio, la pintura abstracta

⁷⁷ NEWMAN, 1945, p. 149. «We must get back to the true nature of painting to understand that it involves thought, that it is the expression of intellectual content; otherwise, the Anglo-Saxon world will become the home of a great modern academy. This is a difficult task, for there are many forces at work to maintain this academy. These forces devolve from a highly articulate school of art criticism stemming from Bell and Fry that is motivated by the American urge for popular education, for which this critical tradition is suited. [Furthermore, these forces are sustained] by the Museum of Modern Art, which is pushing this type of education, and by a highly articulate group of painters who are riding the hobbyhorse of ‘quality’ for what it is worth».

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 141. «The new painter feels that these shapes must contain the plasmic entity that will carry his thought, the nucleus that will give life to the abstract, even abstruse ideas he is projecting».

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 142. «[The artist] must of necessity [use] abstract symbols, symbols that he creates out of the pure language that is painting today. Their plasmic nature consists in the fact that when a personal

convencional reduce la idea simbólica en formas no realistas. Así, concluye Newman, «el nuevo pintor debe al artista abstracto el propio lenguaje, pero la nueva pintura tiene que ver con un nuevo tipo de pensamiento abstracto».⁸⁰

La nueva pintura abstracta que nace de esta concepción es por lo tanto una pintura ‘expresiva’, aunque una tal expresión, como ya en la primera abstracción, no tiene nada que ver con los ‘estados de ánimos’ personales del artista. Sin embargo, hay una diferencia importante con respecto a la concepción de los primeros abstractistas. En aquel caso, como observará también Adorno,⁸¹ se daban por hecho las propiedades objetivas del color y de las formas, que de algún modo expresaban ese ‘algo más’ con respecto a las simples propiedades de los pigmentos o de las líneas trazadas en un lienzo. Sin embargo, continúa Newman, «la imposibilidad de definir qué es este ‘algo más’ ha creado mucha confusión en la pintura moderna. [...] El resultado ha sido un enfoque objetivo para una verdad subjetiva. Es este error, de naturaleza psicológica o lógica, lo que está en la raíz de la pintura abstracta».⁸² De ese modo, incluso la belleza se ha convertido en un hecho objetivo, reduciendo así la pintura a una especie de virtuosismo artístico en el cual el color y las formas son modulados en la misma manera en que los más virtuosos violinistas utilizan su instrumento. No en vano, observa Newman pensando ciertamente en Kandinsky, la analogía con la música ha apasionado tanto a los primeros artistas abstractos: en su deseo de acercarse a la pintura como si fuese música han reducido la pintura a un arte para intérpretes virtuosos.

La nueva pintura ‘plásmica’ es entonces un grito de rebelión contra una tal vulgarización del arte. Para el nuevo pintor, «el arte no es un instrumento para tocar. El arte es el reino del pensamiento transpuesto en el papel o en un lienzo».⁸³ Lo que tiene valor, por lo tanto, no es el elemento plástico, ni los instrumentos expresivos, sino su naturaleza ‘plásmica’, es decir, esa componente subjetiva que a su vez provocará una reacción subjetiva en quien recibe un tal mensaje. «Aquí reside la verdadera diferencia entre el viejo pintor abstracto y el nuevo pintor. Mientras que el primero se preocupa de

symbol is integrated with the abstract idea, it has the living elements within it that will carry the living thought».

⁸⁰ *Ibíd.* «The new painter owes the abstract artist a debt for giving him his language, but the new painting is concerned with a new type of abstract thought».

⁸¹ Cf. ADORNO, 1956, trad. cast. p. 153.

⁸² NEWMAN, 1945, p. 142. «It is the inability to clarify what that something is that has created so much confusion in modern painting. [...] The result has been an objective approach to a subjective truth. It is this mistake in psychology or logic that is at the root of abstract painting».

⁸³ *Ibíd.*, p. 143. «[...] art is not an instrument for playing music. Art is a realm of thought that is put down on paper or canvas».

su propio lenguaje, el nuevo pintor se preocupa del propio sujeto, del propio contenido de pensamiento». ⁸⁴ De ese modo, el nuevo pintor intenta transmitir sus emociones y su pensamiento trascendiendo los elementos puramente plásticos del arte. Porque el arte, en la visión de Newman, es la expresión de un contenido mental; todo elemento sensual es por lo tanto accidental respecto a esta expresión. Por ello el nuevo pintor es el único verdadero revolucionario, porque devuelve al artista la función que le corresponde, la del filósofo que explora el mundo de las ideas, no el de los sentidos. ⁸⁵ Justamente por ello es necesario luchar: «Si un artista quiere ser realmente nuevo debe [...] crear una nueva plasticidad, una nueva concepción de la naturaleza de la forma plástica». ⁸⁶ Todo eso implica expresar ideas nuevas y personales, porque una nueva idea y un nuevo resultado plástico son interdependientes. De ahí surge la oposición a toda concepción preexistente: para afirmar la autenticidad de la propia concepción del arte y de la vida.

Para Newman, la vitalidad de esta búsqueda se refleja justamente en la oposición que ha encontrado en su intento de abrir nuevos caminos. Newman, recordamos, escribe este ensayo en 1945 (aunque será publicado póstumo); todavía no ha llegado a ese punto de ruptura representado por *Onement I* (1948) ⁸⁷ —donde aparece por primera vez una banda vertical irregular, la *zip* (cremallera), que divide y al mismo tiempo da unidad a la composición—, a partir del cual empieza una fase de intensa creación artística. No es hasta 1950 que la galería de Betty Parsons organiza su primera exposición personal, provocando efectivamente, como él mismo parecía anunciar, una violenta reacción del público. Ese mismo año, el *New York Times* publica una carta del grupo de los ‘irascibles’ —con el que se identifican artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko o el propio Newman— para denunciar el prejuicio antimodernista del Metropolitan Museum of Art. Pasará casi un decenio antes de que las obras de Newman llegaran a ser expuestas en el Museum of Modern Art y a recibir la atención de influentes críticos como Clement Greenberg o Harold Rosenberg.

Precisamente Greenberg, en *Avant-Garde and Kitsch*, partiendo de la misma cuestión con la que se había confrontado Schapiro ofrece otra respuesta sobre «la

⁸⁴ *Ibíd.* «Here is the real difference between the traditional abstract painter and the new painter. Whereas the abstract painter is concerned with his language, the new painter is concerned with his subject matter, with his thought».

⁸⁵ *Cf. ibíd.*, p. 147.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 148. «A painter if he is to be really new must [...] create a new plasticity, a new concept of the nature of plastic form».

⁸⁷ Véase el Apéndice B, ilustración 11.

relación existente entre la experiencia estética individual [...] y el contexto social e histórico en que se cumple una tal experiencia».⁸⁸ Para Greenberg, la vanguardia modernista tiene ante todo un papel de resistencia contra la industria cultural, que él identifica esencialmente con el fenómeno del kitsch, como síntesis de «todo lo que hay de falso en la vida de nuestro tiempo».⁸⁹ Así, para luchar contra la ‘insensibilidad’ que es a la vez la fuente y el resultado de la cultura entendida como ‘producto’, «la auténtica y más importante función de la vanguardia no es la ‘experimentación’, sino el hecho de encontrar un camino mediante el cual sea posible mantener la cultura *en movimiento* entre las nieblas de la confusión ideológica y de la violencia».⁹⁰ Por ello, observará Adorno refiriéndose precisamente al análisis de Greenberg, «las reflexiones que se ocupan del despliegue de la verdad en la objetividad estética se refieren únicamente a la vanguardia, la cual está excluida de la cultura pública».⁹¹

De ese modo, al alejarse completamente del público, el artista de vanguardia busca la expresión de un absoluto en el cual puede resolverse el arte, libre de todo relativismo y de toda contradicción. Es justamente a partir de esta búsqueda de lo absoluto, en la visión de Greenberg, que la vanguardia ha llegado al arte abstracto. En esta concepción puede verse así aquella misma aspiración a la pureza a la cual se refería Barr Jr. Y también en este caso, a una actitud *ética* corresponde una componente *estética*, que se traduce esencialmente en la atención por los elementos formales. Para Greenberg, «el contenido debe disolverse a tal punto en la forma que la obra de arte [...] no puede reducirse, en su totalidad o en una de sus partes, más que a sí misma».⁹² Es lo que él lee en la obra de los primeros artistas abstractos, entre los cuales cita a Mondrian, Miró o Kandinsky, pero incluso en Matisse o Cézanne. En todos ellos la inspiración nace del *medio* en el que trabajan. «Lo excitante de su arte parece residir sobre todo en la preocupación exclusiva para la invención y la ordenación de espacios, superficies, formas, colores, etc., y en la eliminación de lo que no está necesariamente implicado en

⁸⁸ GREENBERG, 1939, p. 34. «[...] the relationship between aesthetic experience as met by the specific [...] individual, and the social and historical contexts in which that experience takes place».

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 40. «[...] all that is spurious in the life of our times».

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 36. «[...] the true and most important function of the avant-garde was not to ‘experiment’, but to find a path along which it would be possible to keep culture *moving* in the midst of ideological confusion and violence».

⁹¹ ADORNO, 1949, trad. cast. p. 19.

⁹² GREENBERG, 1939, p. 36. «Content is to be dissolved so completely into form that the work of art [...] cannot be reduced in whole or in part to anything not itself».

estos elementos».⁹³ Esta misma preocupación, naturalmente, es visible en la poesía moderna, «mucho más ‘pura’ y ‘abstracta’»,⁹⁴ y en general en la literatura moderna. No en vano el *Ulises* o *Finnegans Wake* de Joyce parecen ser ante todo «la reducción de la experiencia a la expresión por amor de la expresión, siendo esta más importante que lo expresado».⁹⁵ Así, la expresión de la vanguardia modernista da lugar a un doble movimiento: por un lado se enfrenta a la tradición, que quiere superar a partir de la negación de sus propios fundamentos estéticos; por el otro mantiene la tradición en vida a través de una serie de ‘referencias genealógicas’.⁹⁶ Porque el objetivo de la vanguardia, para Greenberg, no es el de destruir la ‘alta cultura’, sino el de liberarla de la tentación del kitsch.

En *Modernist Painting*,⁹⁷ escrito a principios de los años sesenta cuando ya era considerado uno de los más influyentes críticos del modernismo, Greenberg intenta definir las modalidades y los objetivos del arte moderno desde un punto de vista teórico, más que de su propio desarrollo histórico. El punto de partida del ensayo es la identificación del modernismo con la tendencia autocrítica que se origina en la filosofía kantiana. Como escribe en el primer párrafo: «Puesto que él fue el primero en criticar los propios medios de la crítica, considero que fue Kant el primer verdadero modernista».⁹⁸ Sin embargo, Greenberg advierte enseguida sobre la diferencia esencial entre el criticismo de la ilustración y el sentimiento autocrítico del modernismo: «La ilustración criticaba desde el exterior, según la manera en que normalmente procede la crítica; el modernismo, en cambio, crítica desde el interior, a través de los mismos procesos del objeto de su crítica».⁹⁹

Precisamente una tal actitud autocrítica del arte moderno estaría en la base de la progresiva eliminación de todo elemento inesencial, para llegar a aquella ‘pureza’ entendida como ‘auto-definición’: «La tarea de la autocrítica consistió en eliminar de

⁹³ *Ibíd.*, p. 37. «The excitement of their art seems to lie most of all in its pure preoccupation with the invention and arrangement of spaces, surfaces, shapes, colors, etc., to the exclusion of whatever is not necessarily implicated in these factors».

⁹⁴ *Ibíd.* «[...] much more ‘pure’ and ‘abstract’».

⁹⁵ *Ibíd.* «The reduction of experience to expression for the sake of expression, the expression mattering more than what is being expressed».

⁹⁶ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 204.

⁹⁷ Cf. GREENBERG, 1961.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 85. «Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant as, the first real Modernist».

⁹⁹ *Ibíd.* «The Enlightenment criticized from the outside, the way criticism in its accepted sense does; Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized».

los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo por los medios expresivos de cualquier otro arte. Así cada arte se volvería ‘puro’, y en su ‘pureza’ encontraría la garantía de su cualidad y de su independencia».¹⁰⁰ De ahí deriva la necesidad de privilegiar aquellos elementos que marcan una ruptura con todo tipo de ilusión y de representación, evidenciando al mismo tiempo las características propias de cada arte. Es el caso, en la pintura, de la ‘bidimensionalidad’: «Puesto que la planitud era la única condición que la pintura no compartía con las otras artes, la pintura moderna se inclinó hacia ella de un modo prioritario».¹⁰¹ De ese modo, más que la representación de objetos reconocibles, la pintura modernista ha abandonado la representación de una *espacialidad* que pueda acoger objetos reconocibles.¹⁰² Por ello, observa Di Giacomo, «no es tanto la no-figuración, cuanto la ‘bi-dimensionalidad’ lo que constituye el carácter esencial de la pintura modernista».¹⁰³

En definitiva, para Greenberg la pintura modernista remite ante todo a una experiencia óptica, aun cuando la misma planitud de la superficie no puede nunca alcanzar un sentido absoluto; en efecto, «el primer signo trazado en el lienzo destruye su planitud literal y absoluta».¹⁰⁴ Con todo, solo en el arte abstracto los elementos formales se han afirmado plenamente convirtiéndose en el sujeto mismo de la obra; es más, si el arte realista utilizaba el arte para ‘esconder el arte’, el modernismo en cambio pone el acento sobre sus propios medios expresivos:

El arte realista y naturalista disimulaba los medios expresivos, utilizando el arte para esconder el arte; el modernismo utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituían el medio expresivo de la pintura —la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento— eran tratadas por los antiguos maestros como factores negativos y reconocidos solo de manera implícita o indirecta. En el modernismo se ha llegado a considerar estas mismas limitaciones como factores positivos y se han reconocido abiertamente.¹⁰⁵

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 86. «The task of self-criticism became to eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thus would each art be rendered ‘pure’, and in its ‘purity’ find the guarantee of its standard of quality as well as of its independence».

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 87. «Because flatness was the only condition painting shared with no other art, Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else».

¹⁰² *Cf. ibíd.*

¹⁰³ DI GIACOMO, 2008, p. 208. «[...] non è tanto la non-figuratività a costituire il carattere essenziale della pittura modernista quanto la ‘bi-dimensionalità’».

¹⁰⁴ GREENBERG, 1961, p. 90. «The first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness».

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 86. «Realistic, naturalistic art had dissembled the medium, using art to conceal art; Modernism used art to call attention to art. The limitations that constitute the medium of painting —the

Todo eso, para Greenberg, no se reduce a una pura arbitrariedad. Las normas y las convenciones esenciales de la pintura son al mismo tiempo los límites constitutivos a los cuales tiene que adaptarse un cuadro. Sin embargo, «el modernismo ha descubierto que se pueden llevar estos límites mucho más allá antes de que un cuadro deje de ser una obra y se convierta en un objeto arbitrario; pero ha descubierto también que cuanto más lejos son llevados estos límites, tanto más explícitamente deben ser relevados e indicados».¹⁰⁶ De ahí, una vez más, la exigencia de renunciar a todo ilusionismo poniendo en evidencia los medios expresivos de la pintura, empezando por la planitud de la superficie. Y todavía, en esta voluntad de forzar los límites del lenguaje y de los objetivos de la pintura, Greenberg no ve una ruptura drástica con el pasado, sino más bien una evolución basada en un proceso de profundización de la conciencia crítica respecto a los propios medios expresivos de la pintura.¹⁰⁷ En su visión, pertenece al periodismo, más que a la crítica de arte, la idea de que «cada nueva fase del arte moderno sea saludada como el inicio de una época totalmente nueva en el arte, que comporta una ruptura con las costumbres y convenciones del pasado».¹⁰⁸ Porque el arte es continuidad: sin la confrontación con el pasado —escribe en la frase conclusiva del ensayo— incluso el arte modernista perdería su esencia y su justificación.

3. HACIA UNA ESTÉTICA DE LO POSMODERNO

La concepción de Greenberg, tanto por su énfasis en la ‘planitud’ de la pintura moderna, que se opondría a la ‘ilusión’ de los antiguos maestros, como por la idea del arte moderno como lógica conclusión de un proceso de progresiva purificación, será atacada tanto por la filosofía como por la crítica de arte, y a la vez retomada y debatida incluso por la crítica más reciente.¹⁰⁹ En particular, la radicalización del formalismo de

flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment— were treated by the old masters as negative factors that could be acknowledged only by implicitly or indirectly. Under Modernism these same limitations came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly».

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 89-90. «Modernism has found that these limits can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object; but it has also found that the further back these limits are pushed the more explicitly they have to be observed and indicated».

¹⁰⁷ Cf. ZAMBIANCHI, 2008, p. XIX.

¹⁰⁸ GREENBERG, 1961, p. 93. «[...] each new phase of Modernist art should be hailed as the start of a whole new epoch in art, marking a decisive break with all the customs and conventions of the past».

¹⁰⁹ Sin profundizar aquí en este ámbito, piénsense por ejemplo en algunos trabajos de Jean-François Lyotard, como *Reponse a la question: Qu'est-ce le postmoderne?* (1982) o *Le différend* (1983), donde el arte moderno es visto como una salida de la ‘inmadurez’ representada por la industria cultural.

Greenberg es criticada por Steinberg en *Other Criteria* —escrito para una conferencia pronunciada en el Museum of Modern Art de New York en 1968 y reelaborado en forma de ensayo en 1972— en el cual cita numerosos pasajes de *Modernist Painting* intentando desmontar desde el interior tales argumentos. Es el caso, entre otros, del pasaje precedentemente citado sobre la actitud de los antiguos maestros de utilizar el arte para ‘esconder el arte’, opuesta al énfasis que el arte moderno pondría en sus propios medios expresivos. Para Steinberg, la doble contradicción de una tal afirmación resulta clara pensando simplemente en la manera en que Dante o Shakespeare han utilizado los elementos de la métrica —ciertamente, no solo para ‘contar historias’— y, por otro lado, poniendo justamente en duda el hecho de que el mismo Greenberg pueda haber sido nunca engañado por el ‘ilusionismo’ de los antiguos maestros: «Obviamente no, porque él posee un bueno ojo para la pintura».¹¹⁰ Pero entonces este contraste no concierne a la esencia del arte, sino únicamente al punto en que es ‘puesto el acento’: los antiguos maestros reconocerían la realidad física de los medios expresivos, pero no de manera ‘explícita’. Una tal diferencia ‘objetiva’ se reduce así a las disposiciones subjetivas del observador. «Es este último que, al observar un cuadro de un antiguo maestro, *tiende* a ver la ilusión ‘antes de mirarlo en cuanto cuadro’».¹¹¹

Sin embargo, se pregunta Steinberg, ¿qué ocurre si un cuadro de un antiguo maestro se percibe ante todo por la disposición de sus elementos formales, y solo en segundo lugar por la ‘ilusión vivida’? ¿Renuncia por ello a su condición, convirtiéndose en una pintura modernista? También en este caso le es fácil encontrar un ejemplo en contra de las tesis formalistas en los esbozos de Rembrandt.¹¹² Para Steinberg, lo último que quiere Rembrandt en estos esbozos, en los cuales los trazos y las pinceladas rápidas aparecen claramente en primer plano, es disimular sus propios medios, o esconder su arte: «Lo que él quiere, y obtiene, es precisamente una tensión, realizada en modo plenamente explícito, entre la figura evocada y la fisicidad del papel, del signo de la pluma y de la tinta. Y sin embargo, en términos de estilo, un tal esbozo pertenece

Para una comparación entre las tesis de Greenberg y de Lyotard véase por ejemplo DAYTON, 2008, que incluye la aportación en este debate de autores como Foucault o Danto.

¹¹⁰ STEINBERG, 1972, p. 68. «Obviously not, for he has a remarkably good eye for painting».

¹¹¹ *Ibid.*, p. 69. «It is he who in looking at Old Master paintings *tends* to see the illusion ‘before seeing it as a picture’». Cf. también GREENBERG, 1961, p. 87.

¹¹² Hay que observar que el ensayo de Steinberg incluye diferentes ilustraciones; entre ellas, justamente en este punto figura *Mujer que lee* (1639-1640 ca.) de Rembrandt.

plenamente al arte de los antiguos maestros». ¹¹³ Lo mismo podría decirse, en un sentido opuesto, del ‘espacio ilusionístico’ creado por la pintura modernista, que algunos críticos han visto incluso en la pintura de Rothko y de la escuela de New York. Todo eso demuestra, según Steinberg, que la diferencia entre los antiguos maestros y los pintores modernistas no puede reducirse al contraste entre la ilusión y la superficie plana, porque tales condiciones están presentes en los dos casos. La diferencia se reduce entonces al *tipo* de ilusión espacial, pero incluso esta distinción no puede aplicarse en el contexto perceptivo de la contemporaneidad. Así, «el esquema teórico de Greenberg cae continuamente porque insiste en definir el arte moderno sin considerar su contenido, y el arte del pasado sin reconocer su autoconciencia formal». ¹¹⁴

Igualmente escéptico es el discurso de Steinberg con respecto al supuesto fundamento autocrítico del modernismo. En su visión, tal como el arte del pasado no puede definirse únicamente por su ‘preocupación ingenua’ en crear trucos visuales, así el arte moderno no es el único portador de una honestidad superior en virtud de su relación con la superficie plana, ni la más madura expresión del autoanálisis:

Todo el arte importante, por lo menos desde el Trecentos, tiene una actitud autocrítica. Cualquiera que sea su otro contenido, *todo arte tiene por objeto el arte*. Todo arte original busca sus límites. La diferencia entre el arte del pasado y el arte modernista no tiene que ver con la presencia de la autodefinition, sino con la dirección que toma esta autodefinition. Esta dirección es parte del contenido. ¹¹⁵

Para Steinberg, lo que permanece constante a lo largo de la historia del arte es justamente la atención del arte por sí mismo, su continuo preguntarse sobre su propio modo de hacer. Solo entendiendo una tal continuidad, superando el ‘provincialismo’ que ve en la mentalidad autocrítica el carácter distintivo del modernismo, se puede llegar a una redefinición de sus aspectos específicos. De ese modo,

¹¹³ *Ibíd.* «[...] what he wants, and gets, is precisely a tension, made fully explicit, between the figure evoked and the physicality of paper, pen stroke, and ink. And yet, in terms of style, such a sketch as this is integral to Old Master art».

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 71. «Greenberg’s theoretical schema keeps breaking down because it insists on defining modern art without acknowledgment of its content, and historical art without recognizing its formal self-consciousness».

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 76 (la cursiva es mía). «All important art, at least since the Trecento, is preoccupied with self-criticism. Whatever else it may be about, all art is about art. All original art searches its limits, and the difference between the old and the modernist is not in the fact of self-definition but in the direction which this self-definition takes. This direction being part of the content».

el aspecto peculiar del arte abstracto contemporáneo —su cualidad de objeto, su vacuidad y secretismo, su aspecto impersonal o industrial, su simplicidad y su tendencia a reducir al mínimo la evidencia de las decisiones, su luminosidad, su potencia y su escala— llega a ser reconocible como una forma de contenido; expresiva, comunicativa, elocuente en su propia manera.¹¹⁶

Así, el alejamiento de Steinberg de la estética formalista no significa un rechazo de la necesidad de un análisis formal; más bien, nace de su desconfianza en las certezas asociadas a un análisis ‘cuantificable’, así como de una crítica de la incapacidad —o la indiferencia— para captar aquella parte de la expresión artística que no es posible medir con tales instrumentos. No en vano Greenberg no conseguirá entender, ni visualmente ni teóricamente, la ola de exuberante experimentación protagonizada por los movimientos artísticos de los años sesenta —que más tarde serán identificados como ‘posmodernistas’, en contraste justamente con el modernismo de Greenberg—, como el *Pop Art*, el *Op Art*, el *Happening* o la *Performance Art*. Unos movimientos que contestaban el enfoque ‘serio’ y formalista de la abstracción modernista remplazándolo por el ensamblaje de elementos de la cultura popular, haciendo confluír así diferentes géneros en un único mundo artístico.¹¹⁷ De ese modo, es la afirmación del elemento ‘informal’ lo que marca el paso al arte posmoderno. El material compositivo ya no responde a un principio ordenador, mientras que la búsqueda de un equilibrio deja su lugar a la pura materialidad. Un ejemplo de esta lucha contra la fuerza visual de la *Gestalt* es la oposición entre horizontalidad y verticalidad en la obra de Pollock, de la cual deriva justamente su carácter ‘informe’.¹¹⁸ O bien la ruptura de la linealidad del tiempo en la obra de Serra, a través de la propia percepción de quien observa o se mueve alrededor de sus ‘instalaciones’. La obra de arte rechaza así el carácter de objeto definitivo y delimitado en un punto del tiempo y del espacio, enfatizando a su vez la importancia de la relación entre la obra y el público.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 77. «[...] the specific look of contemporary abstract art —its object quality, its blankness and secrecy, its impersonal or industrial look, its simplicity and tendency to project a stark minimum of decisions, its radiance and power and scale— these become recognizable as a kind of content —expressive, communicative, eloquent in their own way».

¹¹⁷ Cf. DAYTON, 2008. En este artículo el autor se pregunta en particular si el análisis de Greenberg no consigue captar la novedad del arte posmoderno por las ‘limitaciones intrínsecas’ de su teoría, demasiado vinculada al formalismo de la estética kantiana, o bien si esto se debe a su falta de interés por un arte sobre el cual ‘no merece la pena’ escribir. La tesis que propone Dayton va justamente en esta segunda dirección, mostrando cómo el concepto de modernismo de Greenberg es en realidad más amplio —‘más posmoderno’— de lo que normalmente se considera.

¹¹⁸ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 208.

Más en general, es sobre todo la posición censoria de la crítica formalista lo que Steinberg contesta, esto es, «la actitud de quien dice a un artista lo que no debería hacer y al espectador lo que no debería ver».¹¹⁹ En su visión, para entender la aparición de nuevas formas de expresión artística es necesario suspender los criterios de un ‘juicio’ estético, porque estos se originan necesariamente en la experiencia artística del pasado y por eso mismo no pueden describir la realidad contemporánea. Por ello, si realmente se quieren comprender las modalidades y los objetivos de las nuevas producciones artísticas, nada puede ser excluido o juzgado irrelevante *a priori*.

En definitiva, mirando desde nuestra perspectiva a la evolución del arte de nuestro tiempo, es el mismo concepto de ‘arte contemporáneo’ lo que resulta difícilmente definible, porque los caminos que se abren ya no descienden del mismo principio, ni apuntan a la misma dirección. El punto, como observa Arthur Danto en *The End of Art*, es que cada opción es hoy igualmente ‘verdadera’; y todavía, «cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de ‘dirección’ deja de tener sentido».¹²⁰ En esta perspectiva, la idea de hacer arte a partir de cualquier cosa o de hacer de cualquier cosa arte, empezada ya con los *ready-made* de Duchamp, llega a su culminación con el *Pop Art*, después del cual, para Danto, solo puede haber el ‘fin del arte’. Ciertamente, como ya había observado Hegel, continúan produciéndose obras de arte, pero el arte ya no es la máxima aspiración del espíritu humano, porque ha llegado a sus límites: es la filosofía la que expresa la verdad más profunda de la modernidad.¹²¹

Así, —volviendo al tema inicial de este capítulo— el fin del arte significa su superación, no su final: todavía habrá arte después del fin del arte. Lo que termina, en la visión de Danto, es un cierto tipo de narrativa asociada a la idea de un desarrollo espiritual, del cual el arte había sido portadora. Y sin embargo, —como afirma en un ensayo más reciente, respondiendo justamente a quien lo había acusado de una visión apocalíptica—, la imposibilidad de una narrativa de este tipo corresponde a «una declaración de libertad artística»:¹²² sin una dirección unívoca hacia la cual apunta la historia del arte, cada uno puede buscar libremente sus propias direcciones.

¹¹⁹ STEINBERG, 1972, p. 64. «[...] the attitude that tells an artist what he ought not to do, and the spectator what he ought not to see».

¹²⁰ DANTO, 1986, p. 115. «When one direction is as good as another direction, there is no concept of direction any longer to apply».

¹²¹ Cf. la nota 1 en este capítulo.

¹²² DANTO, 1998, p. 128. «[...] a declaration of artistic freedom».

Es a esto que me refería con ‘el arte después del fin del arte’. No era parte de mi tesis el hecho de que la historia de la pintura se detuviera después de haber llegado a una mayor conciencia en los 60. Por otro lado, es cierto que la pintura después del fin del arte ha dejado de ser ese medio de desarrollo artístico e histórico que había sido antes. Ha habido consecuentemente una ruptura en la historia y el comienzo de un nuevo período del arte, en el cual estamos y estaremos todos.¹²³

Evidentemente, más que ‘explicar’ el arte posmoderno, una tal concepción del arte *se origina* a partir de él. «Me considero afortunado —admite el mismo Danto— por haber vivido a través de una secuencia de estilos artísticos que han culminado en el *Pop Art* y en el minimalismo; he aprendido más de lo que he visto en las galerías de New York en los años 60 de lo que podría haber aprendido del estudio de las estéticas basadas [...] en precedentes estilos artísticos».¹²⁴ Así, su esfuerzo teórico para ‘definir’ el arte posmoderno no se reduce a un ejercicio filosófico, sino que nace como una respuesta urgente a los nuevos planteamientos del mundo del arte generados en los años 60. La concepción que en ese momento se afirmaba, basada en una tesis de Wittgenstein, era que no puede darse una definición de arte puesto que no existe un conjunto de propiedades que se manifiesta necesariamente en una obra de arte.¹²⁵ Y todavía, una definición de lo que es ‘arte’ no parece algo necesario, puesto que de algún modo ‘sabemos distinguir’ una obra de arte del resto de los objetos. Justamente esta distinción es la que desaparece con las nuevas vanguardias, en particular con el *Pop Art*: lo que muestran los *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol es precisamente la imposibilidad de distinguir, basándose en la simple ‘visión’, el objeto ‘verdadero’ de la obra de arte.

A partir de esta constatación, Danto busca entonces aquellos elementos que permiten separar la obra de arte de las ‘meras cosas reales’, y por lo tanto de lo que es ‘no-arte’. Uno de estos elementos es lo que él define como *aboutness*, es decir, la propiedad de ser ‘a propósito de’ algo. Con ello, sin embargo, no es posible llegar muy lejos, puesto que no todas las representaciones ‘a propósito de’ algo son obras de arte. El otro elemento esencial, para que una obra pueda distinguirse de las cosas, es entonces

¹²³ *Ibid.*, p. 139. «This I have referred to as ‘art after the end of art’. It was no part of my thesis that the history of painting stopped dead in its tracks after the ascent to consciousness took place in the 1960s. It is on the other hand true that painting after the end of art had stopped being the medium of art-historical development that it had been before. There was in consequence a break in history, and the advent of a new period of art the one in which we find and shall find ourselves».

¹²⁴ *Ibid.*, p. 128. «I hold myself fortunate to have lived through the sequence of artistic styles which culminated in pop art and minimalism, and to have learned more from what I saw in New York galleries in the 1960s than I possibly could have learned from aesthetics, based [...] on earlier artistic styles».

¹²⁵ Cf. *ibid.*, p. 129.

el hecho de encarnar (*embodiment*) su significado cuando es vista con espíritu interpretativo. Todo eso, para Danto, constituyó únicamente un punto de partida, un marco de referencia para moverse en las nuevas condiciones del arte posmoderno. Sin embargo, la misma ‘estructura filosófica’ de las ‘verdaderas’ cajas de Brillo revela que esta distinción es en realidad más difuminada, puesto que también estos objetos reales, a la par de los *Brillo Box* de Warhol, son ‘a propósito de’ algo y encarnan su significado.¹²⁶ «Y todavía, mis dos condiciones permitían resolver el problema que me había planteado. Así, tuve un agradable *shock* cuando, más tarde, encontré en la famosa afirmación de Hegel sobre el fin del arte estas dos mismas condiciones».¹²⁷

El problema pasa a ser entonces cómo justificar esta diferencia que de algún modo parece existir entre arte y no-arte. Porque si antes el crítico de arte podía afirmar, frente a la ‘visión ingenua’ del hombre de la calle, que detrás de los signos aparentemente caóticos de la pintura abstracta había en realidad un significado más profundo, ahora — observa Danto en *The Artworld*— es el mismo ‘pintor abstracto de la Décima Avenida’ el que afirma con toda claridad que aquellas líneas no son más que unas líneas trazadas en un fondo blanco, sin necesidad de buscar una identificación literal. Y sin embargo, hay una diferencia fundamental: el pintor abstracto intitula su obra, por ejemplo, *Number 7...* ¿Qué quiere decir con ello, dejando de lado la posibilidad de una simple burla al público? (algo sin duda presente, por otro lado, en una parte del arte posmoderno). ¿Qué es lo que distingue su juicio de la ingenuidad del hombre de la calle, si los dos coinciden al afirmar que no hay nada más allá de aquellos signos?

La respuesta, por impopular que sea para los puristas de todo tipo, reside en el hecho de que este artista ha vuelto a la fisicidad de la pintura a través de una atmósfera compuesta por las teorías artísticas y por la historia reciente y pasada de la pintura, y a partir de tales elementos ha tratado de perfeccionar su propio trabajo; como consecuencia de ello, su mismo trabajo pertenece a esta atmósfera y es parte de esta historia. Él ha alcanzado la abstracción a través del rechazo de la identificación artística, volviendo al mundo real del cual tal identificación nos aleja.¹²⁸

¹²⁶ Cf. *ibíd.*, p. 141.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 130. «Still, my two conditions solved the problem I set out to solve, and I had a pleasant shock of recognition when, later, I found in Hegel’s famous statement about the end of art precisely the same two conditions».

¹²⁸ DANTO, 1964, p. 579. «The answer, unpopular as it is likely to be to purists of every variety, lies in the fact that this artist has returned to the physicality of paint through an atmosphere compounded of artistic theories and the history of recent and remote painting, elements of which he is trying to refine out of his own work; and as a consequence of this his work belongs in this atmosphere and is part of this

Justamente en este punto, dejando emerger su inclinación para la filosofía oriental,¹²⁹ Danto cita un pasaje del maestro Zen Ch'ing Yuan. Es el fragmento que he elegido como epígrafe para esta tesis, puesto que resume bien, además del recorrido de la pintura abstracta, mi propia evolución intelectual y espiritual.¹³⁰ El mismo Danto, en un ensayo reciente sobre la relación entre el budismo y el arte contemporáneo, vuelve sobre ese pasaje desvelando el sentido de una tal comparación:

Él empieza, como todos, con el mundo como es dado por el sentido común. Pasa después a través de una fase en la cual ese mundo se convierte totalmente en ilusión, como en el Vedanta. Pero ahora él ve que la ilusión era una ilusión —el mundo del sentido común es el objetivo final, desde el punto de vista metafísico y religioso. Nada distingue la obra de arte de las meras cosas reales. No es que no sean distintas. Es que la diferencia entre ellas tiene que ser necesariamente no visible.¹³¹

En definitiva, esta transformación de sentido significa el reconocimiento de la esencia invisible del arte, de su naturaleza fundamentalmente filosófica, porque la diferencia entre arte y no-arte ya no se da en el plano de lo visible. Es justamente esta una de las tesis principales de *The Artworld*: «Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede percibir: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte, un mundo del arte».¹³² De ese modo, la cuestión de la 'valoración' del arte, o más bien, de la dificultad de distinguir el arte del resto de las 'cosas', asume una importancia cada vez mayor en el debate generado alrededor de los movimientos de vanguardia. Es lo que expresa por ejemplo el movimiento Neo-Dadá —en una perspectiva ciertamente diferente de la de Danto— y que puede 'verse' en una obra

history. He has achieved abstraction through rejection of artistic identifications, returning to the real world from which such identifications remove us».

¹²⁹ A principios de los años 50, Danto siguió un curso sobre budismo impartido por el Dr. Suzuki en la Columbia University. Gracias a él se familiarizó con el pensamiento oriental, que por su propia admisión influyó su manera de entender el arte. Cf. DANTO, 2004.

¹³⁰ Cf. DANTO, 1964, p. 579. «Before I had studied Zen for thirty years, I saw mountains as mountains and waters as waters. When I arrived at a more intimate knowledge, I came to the point where I saw that the mountains are not mountains, and waters are not waters. But now that I have got the very substance I am at rest. For it is just that I see mountains once again as mountains and waters once again as waters».

¹³¹ DANTO, 2004, p. 58. «He began as we all do with the world as it is given to common sense. He then went through a phase in which the world so given was all illusion, as in Vedanta. But he now sees that the illusion was an illusion —the world of common sense is metaphysically and religiously ultimate. [...] Nothing distinguishes illusion and reality. Nothing need distinguish artworks from mere real things. It is not that they are not distinct. It is that the difference between them need not be visible».

¹³² DANTO, 1964, p. 580. «To see something as art requires something the eye cannot descry —an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld».

fuertemente provocadora como es *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965) de Joseph Beuys, que marca la afirmación de una idea ‘extendida’ del arte según la cual todo ser humano es un artista y toda acción una obra de arte —expresando así, *ante litteram*, la concepción de Henry a la cual se ha hecho referencia en la primera parte de esta tesis.

El resultado de esta aproximación entre arte y vida, o entre obra y cosa, es la progresiva extensión del concepto de arte, con la consecuente disolución de los ‘límites’ de la obra de arte. Al mismo tiempo, lo que la vanguardia niega no es solo la coherencia y la autonomía de la obra, sino su misma función representativa: a partir de ahí, la obra aspira únicamente a su propia presencia.¹³³ El rechazo del arte como representación significa entonces un cambio de atención del elemento visual a la pura gestualidad, a la ‘apariencia’ de la obra, poniendo en evidencia así su dimensión ‘invisible’. Es lo que ocurre ya en los primeros movimientos de vanguardia —como se ha observado en la obra de Kandinsky y de Malévich—, donde sin embargo todavía existe aquella noción de originalidad expresada por la búsqueda de un ‘origen’. Como escribe Rosalind Krauss en *The Originality of the Avant-Garde*, «más que un rechazo o una disolución del pasado, la originalidad de la vanguardia es concebida como un origen en un sentido literal, un comienzo a partir de la nada, un nacimiento».¹³⁴ En este sentido, para Malévich «solo está vivo quien rechaza sus convicciones de ayer».¹³⁵ Justamente este ‘origen’ radicado en el ‘yo’ del artista, en la visión de Krauss, es lo que permite una distinción absoluta entre un presente experimentado *de novo* y un pasado cargado con el peso de la tradición.

También esa ‘originalidad’, a la par que la noción benjaminiana de ‘aura’, se pierde definitivamente en las nuevas vanguardias, determinando así la disolución de la obra de arte en una multiplicación de copias: con ello, el paso del modernismo al posmodernismo es definitivamente realizado. La pérdida de toda distinción entre la obra y su reproducción, o entre el arte y la realidad, se traduce entonces en una explosión de perspectivas, reflejo a su vez de la fragmentariedad del mundo. «Es entonces desde una nueva extraña perspectiva —observa Krauss al final de su ensayo— que miramos hacia

¹³³ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 205.

¹³⁴ KRAUSS, 1981, p. 157. «More than a rejection or dissolution of the past, avant-garde originality is conceived as a literal origin, a beginning from ground zero, a birth».

¹³⁵ K. MALÉVICH, citado en *ibíd.*

atrás a los orígenes del modernismo y lo vemos explotar [*splintering*] en una repetición sin fin». ¹³⁶

En definitiva, una pregunta sobre el *sentido* del arte contemporáneo puede admitir solamente una doble negación, tanto en términos de significado como de dirección: por un lado, en efecto, ya no es posible hablar de un ‘arte contemporáneo’ —al menos, no en el sentido que aún tenía la idea de un ‘arte moderno’— porque el mismo significado de obra de arte se ha transformado radicalmente; por el otro, ya no existe un único camino, ni un punto de vista unívoco desde el cual observar el desarrollo del arte de nuestro tiempo.

¿Qué hacer, entonces? Una posibilidad, como ya se ha observado, está en la última tesis del *Tractatus*: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse». ¹³⁷ No es una provocación; el silencio puede ser denso de significado. En la perspectiva de Wittgenstein, de hecho, el lenguaje es solo un medio, pero en sí mismo es esencialmente una estructura vacía: «Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido [...] Debe superar estas proposiciones; entonces tiene la justa visión del mundo». ¹³⁸ Por ello ese ‘imperativo del silencio’ ha dado lugar incluso a una lectura mística: porque es precisamente más allá de los límites del lenguaje donde se encuentra lo que más vale. ¹³⁹ La obra de Beckett, en este sentido, expresa justamente esta impotencia de la palabra junto a la imposibilidad del silencio: «No hay nada que expresar, nada con que expresar, nada desde donde expresar, ninguna capacidad de expresar, ningún deseo de expresar, junto con la obligación de expresar». ¹⁴⁰ No en vano, Adorno veía en el no-sentido de Beckett la expresión más auténtica del arte moderno y a la vez la verdad filosófica de nuestra época. ¹⁴¹

Una posible respuesta a la imposibilidad de ‘decir’ el significado del arte de nuestro tiempo puede ser entonces la que descubrí en la obra de Richard Serra, en ese intento de expresar lo inexpressable: remitir a la *experiencia* de una obra, a una

¹³⁶ KRAUSS, 1981, p. 170. «It is thus from a strange new perspective that we look back on the modernist origin and watch it splintering into endless replication».

¹³⁷ WITTGENSTEIN, 1921 (TLP 7), trad. cast. p. 203.

¹³⁸ *Ibid.* (TLP 6.54), trad. cast. p. 203.

¹³⁹ Cf. ORDI, 2005.

¹⁴⁰ BECKETT, 1949, p. 139. «[...] there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express».

¹⁴¹ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 218.

experiencia epifánica, y de ahí, como en el camino entre aquellas planchas de acero, hacer emerger no tanto su ‘sentido interno’, sino la expresión de nuestra percepción subjetiva. La temporalidad de la obra, que deriva de nuestro propio sentir y al mismo tiempo nos permite ‘medir’ nuestra conciencia, puede verse así como expresión y a la vez dimensión fundamental de la experiencia artística. Solamente de esta forma puede hacerse visible su contenido invisible, esto es, como escribe Serra sobre *La materia del tiempo*, la idea de que «el tiempo perceptivo o estético, emocional o psicológico de la experiencia escultórica es muy distinto al tiempo ‘real’». ¹⁴² Justamente en esta dirección continuará el discurso en la parte final de esta tesis, aunque se trata solo de un camino entre muchos, que no pretende explicar la evolución del arte más de cuanto quiere buscar un ‘sentido objetivo’ en las obras.

Tal vez, la única ‘línea’ que puede definir la evolución del arte de nuestro tiempo es aquella sutil e apenas visible trazada sobre un papel blanco, con la cual un artista catalán contemporáneo, Antoni Llena, ha expresado su visión del arte y de la vida en una serie de dibujos titulados *La història de l’home*, *La història de l’art*, *La història de la pintura* (1968). Así describe el mismo autor el sentido de aquella búsqueda de un sentido:

En los años sesenta me di cuenta de que la historia del arte se miraba de forma precipitada, que se iban encadenando sin pausa décadas, tendencias, movimientos... Hasta el punto de que la aventura del arte se convertía en una carrera acelerada en confrontación consigo misma. En cambio, en estos dibujos, [...] hay una línea horizontal con unas sentencias escritas debajo que dicen: ‘historia del arte’, ‘historia del hombre’. Con esto se afirmaba que la historia del arte se tiene que leer con una perspectiva distinta, como hacemos con las páginas de un libro cuando las miramos horizontalmente y vemos que las letras se superponen y acaban formando una línea. De hecho, la historia del arte es siempre la historia de una misma obra. ¹⁴³

¹⁴² SERRA, 2005, p. 141.

¹⁴³ A. LLENA, en AA. VV., 2013, p. 113.

SOBRE LA TEMPORALIDAD
EN LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA
DEL NOVECIENTOS

1. LA APARICIÓN DEL INSTANTE EN LA OBRA

Como en esos dibujos de Antoni Llena, también el discurso desarrollado hasta ahora alrededor de las vanguardias del novecientos no tiene alguna una pretensión totalizadora, renunciando finalmente —a pesar de haber empezado este camino con la ingenua pretensión de ‘demostrar’ una teoría sobre el arte contemporáneo¹— a la idea de definir un supuesto carácter común del arte de nuestro tiempo. En efecto, no solo la superposición de perspectivas impide ver una ‘línea’ única, a no ser aquella ilusoria de «las páginas de un libro cuando las miramos horizontalmente», sino que en la época de la posmodernidad, junto a la búsqueda de un sentido o de una redención final, el artista renuncia definitivamente a la idea de definir lo que ‘debería ser’ el arte, limitándose a expresar *en* la obra o *a través de* la obra la aparición misma de un ‘instante’, como en las pinturas de Newman. De ahí ese carácter fragmentario que concierne tanto a las obras como a la misma lectura del arte de nuestro tiempo. Como afirma Adorno en la *Teoría estética* —citando un aforismo de Schönberg escrito en su fase expresionista—, «ningún hilo de Ariadna conduce por el interior de las obras de arte».² Con todo, él mismo añade que esta limitación no implica un irracionalismo estético; simplemente, «a las obras de arte, su forma, su todo y su logicidad le están ocultas». Por ello «el arte de

¹ Cf. MALQUORI, 2013.

² ADORNO, 1970, trad. cast. p. 198.

pretensión máxima conduce más allá de la forma en tanto que totalidad, a lo fragmentario». ³ Justamente por este carácter fragmentario podemos prescindir de una visión totalizadora, limitándonos a buscar el sentido en una sucesión de instantes vinculados únicamente a nuestra percepción subjetiva.

Por otro lado, si bien el arte del novecientos es caracterizado ciertamente por las tendencias abstractas, sigue presente al mismo tiempo la dimensión figurativa, aunque se trata de un figurativo a menudo *des-figurado* y deformado, que ya no tiene nada en común con la simple presentación de los objetos en cuanto tales, como en los *ready-made* de Duchamp. ⁴ Estas dos tendencias no se excluyen mutuamente, sino que dan vida a nuevas configuraciones que se alimentan precisamente de una diferente relación entre lo real y la representación abstracta, como en el caso de Picasso. De ese modo, cada generación expresa la necesidad de un nuevo comienzo aspirando a esa condición de vacío o de silencio, como una *tabula rasa* que permite ver o escuchar una nueva gestualidad, y al mismo tiempo, como observa Greenberg, se refiere al arte del pasado a través de una serie de ‘referencias genealógicas’, proponiendo nuevas respuestas a las mismas cuestiones con las que ya se habían enfrentado las vanguardias históricas.

Así, cuando después de la Segunda Guerra Mundial el mercado mundial del arte, y con ello el mismo epicentro del arte moderno, pasa de París a New York, el nuevo impulso a la abstracción protagonizado por los artistas americanos muestra precisamente ese deseo de ruptura junto a una síntesis de algunos de los elementos fundamentales de las primeras vanguardias. En efecto, si por un lado muchos de los artistas de esta generación manifiestan una lucha para romper los vínculos con la tradición europea y afirmar una identidad propia, al mismo tiempo ahondan sus raíces en dos tradiciones que en ese momento eran consideradas en contradicción entre sí: el arte abstracto y el surrealismo. ⁵ De ese modo, la emotividad y la espontaneidad del arte surrealista se funden con la disciplina objetiva y rigurosa del abstractismo, dando lugar tanto a los tratos ondulados e improvisos de Pollock —expresión emblemática de la que Rosenberg define como *Action painting*, caracterizada en particular por la práctica del *dripping*, que consiste en salpicar o en hacer colar el color líquido directamente sobre el lienzo, puesto horizontalmente en el suelo ⁶—, como a los vastos campos cromáticos de

³ *Ibíd.*

⁴ Cf. DI GIACOMO, 2015, p. 84.

⁵ Cf. *ibíd.*, p. 119.

⁶ Véase *Gray and Red* (1948) y *Autumn Rhythm* (1950) en el Apéndice B, ilustraciones 9 y 10.

Newman, donde la huella de la gestualidad deja su lugar a la expresión de la unicidad del ‘ahora’. Más en general, a pesar de la gran diversidad que puede observarse entre los cuadros de Pollock y los de Newman o de Rothko, todo el expresionismo abstracto se reconoce en la oposición entre el ‘cómo’ y el ‘qué, tomando conciencia cada vez más de que el verdadero problema en la pintura ya no es la invención de nuevas técnicas sino que es el descubrimiento de nuevos temas.⁷ Todo eso puede verse como una nueva lectura de esa aspiración hacia una dimensión ‘espiritual’ presente ya en la obra y en las reflexiones de Kandinsky, para el cual el contenido espiritual debe prevalecer sobre la búsqueda del ‘cómo’, inevitablemente vinculada con la realidad del objeto material.

De ese modo, con este impulso a empezar de cero, la nueva vanguardia de la mitad del siglo XX vuelve a la monocromía, ese ‘cero de las formas’ que ya había anunciado Malévich, paradoja extrema de la pintura moderna y a la vez única promesa de libertad en un mundo marcado por el ruido.⁸ La evolución del monocromo —tanto en América como en Europa— puede verse así como el reflejo de un doble movimiento: por un lado, una búsqueda espiritual de una experiencia trascendente, por el otro la voluntad de subrayar la presencia concreta del objeto como realidad material. Ambos aspectos, como se ha visto, están presentes ya en el *Cuadrado negro* Malévich, donde el rechazo de una realidad ilusoria se funde con su carácter icónico. Más en general, sobre las diferentes causas del desarrollo del monocromo a lo largo del novecientos, Di Giacomo pone en evidencia cómo los elementos formales, una vez más, se funden con la búsqueda de una dimensión mística en el arte:

A principios del siglo XX, la obra de un solo color representa aún el límite más allá del cual la abstracción no puede progresar y, no en vano, algunos artistas veían en ello el fin de la pintura. Además, a causa del radicalismo absoluto que implica, el monocromo se confunde con el mismo modernismo y con las cuestiones que este planteaba, entre las cuales hay que poner en relieve ante todo el hecho de que el monocromo es ‘mudo’, ofreciéndose como una presencia enigmática cuya sencillez y unidad esconde una potencialidad polivalente y paradójica, de tal manera que no puede resolverse en una interpretación definitiva. [...] el monocromo, renunciando a todo procedimiento ilusionista, se ofrece como una realidad material, presentando así dos dimensiones, una mística y una materialista.⁹

⁷ Cf. DI GIACOMO, 2015, p. 120.

⁸ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 178.

⁹ *Ibid.*, p. 173. «All’inizio del XX secolo, l’opera di un solo colore rappresenta ancora il limite al di là del quale l’astrazione non può più progredire e, non a caso, alcuni artisti vi vedevano la fine della pittura. Inoltre, a causa del radicalismo assoluto che implica, il monocromo si confonde con lo stesso modernismo e con le questioni sollevate da questo, dove a dover essere rilevato è innanzitutto il fatto che

En este sentido, en el monocromo puede verse incluso esa dicotomía entre una presencia concreta y una aspiración trascendente que para los filósofos medievales se manifestaba en la catedral gótica, considerada como una imagen terrenal del reino de Dios. En palabras de Hugo de San Víctor, en efecto, «nuestra alma es incapaz de ver de manera directa la verdad de lo invisible, a no ser que se le enseñe a ver lo visible como una forma accesible de lo invisible».¹⁰ Es precisamente lo que la interpretación espiritualista lee en el monocromo, como frontera de lo visible que, en cuanto tal, remite a lo invisible, convirtiéndose así en el arquetipo del arte utópico.

Por otro lado, poniendo en cuestión la noción de ‘progreso’ en el arte, el monocromo se sitúa fuera del mundo de la reproducibilidad y de los medios de comunicación de masas. El carácter icónico del monocromo estaría conectado entonces con aquella dimensión aurática que Benjamin veía anularse en la era de la ‘reproducibilidad técnica’, y precisamente en ello puede verse su oposición al mundo de la cultura dominante. Como observa Di Giacomo, en efecto, «la resistencia a la interpretación, a la asimilación y sobre todo a la mercantilización [del monocromo] representa un rechazo de toda posible ideología, hasta al punto que su negatividad adquiere una dimensión también política».¹¹ El monocromo representa así un intento de oponerse a la asimilación totalizadora de la industria cultural. De ahí su dimensión ética, que aparece constantemente aunque sea el resultado de diferentes trayectorias artísticas y filosóficas, en una ‘búsqueda silenciosa’ que va de Malévich a Aleksandr Ródchenko, de Lucio Fontana a Piero Manzoni, de Ad Reinhardt a Robert Rauschenberg, de Yves Klein a Frank Stella, llegando incluso al aparente monocromo de Newman o de Rothko, expresión de una ‘revelación’ *en* el cuadro o *desde* el cuadro.¹² Una dimensión ética y a la vez estética, por lo tanto, que se sobrepone a esa multiplicidad de sentidos expresada por el contraste entre la saturación cromática y el vacío, entre el ruido del mundo

il monocromo è ‘muto’, offrendosi come una presenza enigmatica la cui semplicità e unità nasconde un potenziale polivalente e paradossale, tale da impedire il suo risolversi in un’interpretazione definitiva. [...] il monocromo, rinunciando a ogni procedimento illusionistico, si offre come una realtà materiale, presentando così due dimensioni, una mistica e una materialistica».

¹⁰ H. DE SAN VÍCTOR, citado en FEYERABEND, 1977, trad. cast. p. 108.

¹¹ DI GIACOMO, 2014, pp. 178-179. «[...] la sua resistenza all’interpretazione, all’assimilazione e soprattutto alla mercificazione, rappresenta un rifiuto di ogni possibile ideologia, tanto che la sua negatività acquista una dimensione anche politica».

¹² Sin poder profundizar aquí el tema del desarrollo del monocromo a lo largo del siglo XX, véase por ejemplo DI GIACOMO, 2014, pp. 173-197; DI GIACOMO, 2015, pp. 109-118 y 130-148. Para una discusión más amplia, que incluye un análisis global de la evolución del arte en el siglo XX, véase también FOSTER, BOIS, KRAUSS, BUCHLOH, 2004, trad. cast. pp. 362-414.

contemporáneo y el silencio como forma de protesta, o entre el fin de toda búsqueda de lo absoluto y la exhibición de este mismo absoluto.¹³

En definitiva, la nueva gestualidad de la pintura moderna, a partir justamente del monocromo, se afirma como una superación del pasado y una necesidad de un nuevo comienzo, tanto en el arte como en la cultura en general. Y en este contexto, observa Di Giacomo, es precisamente el *tiempo* uno de los criterios que marcan la cualidad y el significado del monocromo: «No solo el tiempo necesario a su visualización, sino sobre todo el que utilizamos para percibir la irradiación producida por las capas de pintura que enriquecen la superficie final, captando la luz».¹⁴ En cambio, un simple trozo de tejido teñido no emite luz, sino que aparece sin vida.

A este desfase entre los aspectos temporales de la pintura moderna se refiere también Jean-François Lyotard en un ensayo dedicado a Newman, donde distingue en general entre las diferentes dimensiones del tiempo que confluyen en la pintura: el ‘tiempo de producción’ de la obra, el ‘tiempo de fruición’ necesario para observar y ‘comprender’ el cuadro, el ‘tiempo diegético’ de la historia narrada, el tiempo empleado para llegar al observador y el tiempo en que la obra se sitúa. Este criterio permitiría en principio aislar diferentes ‘lugares de tiempo’, o diferentes dimensiones de la obra. Sin embargo, «lo que caracteriza la obra de Newman en el ámbito de las ‘vanguardias’, y en particular en el del ‘expresionismo abstracto’ americano, no es tanto el hecho de que esté obsesionada por la cuestión del tiempo [...], sino la manera inédita en que responde a esta cuestión: para Newman, el tiempo es el mismo cuadro».¹⁵ Un tiempo que en su ‘desnudez’ se opone al mismo concepto de narración, rompiendo una vez más con las convenciones del arte tradicional o incluso de las primeras vanguardias. En este sentido, afirma Lyotard, si Duchamp intenta representar cómo el tiempo elude la conciencia — organizando el espacio visual según un «ya no» o un «todavía no», como una bisagra entre la anamnesis proustiana y la parodia beckettiana de la perspectiva— Newman en cambio, anulando la dimensión narrativa de la obra, hace visible esa dimensión epifánica que ya está presente en Malévich, la cual, sin embargo, no remite a un ‘otro’

¹³ Cf. GIACOMO, 2014, p. 179.

¹⁴ *Ibid.*, p. 178. «[...] non soltanto quello necessario alla sua visualizzazione, ma soprattutto quello che noi usiamo per percepire l’irradiazione prodotta dagli strati di pittura che arricchiscono la superficie finale, captando la luce».

¹⁵ LYOTARD, 1984, p. 89. «Ce qui distingue l’œuvre de Newman dans le corpus des ‘avant-gardes’, et notamment dans celui de l’‘expressionnisme abstrait’ américain ce n’est pas qu’elle soit obsédée par la question du temps [...], c’est qu’elle lui donne une réponse inattendue : que le temps, c’est le tableau lui-même».

sino a la misma Nada. Así, en Newman no se anuncia nada: el mismo cuadro es el anuncio. «Un cuadro de Newman no se propone mostrar que la duración excede la conciencia, sino que él mismo es lo que ocurre, el momento que ocurre».¹⁶ Todo está presente, sin alguna alusión, al punto que el problema para quien observa se convierte en ‘qué decir’ que ya no esté dado en la obra. Por ello, concluye Lyotard, la obra de Newman remite inevitablemente al sentimiento de lo ‘sublime’. No hay nada por ‘consumir’, porque «no se puede consumir el acontecimiento, sino solo su sentido. Sentir el instante es instantáneo».¹⁷

De ese modo, la ruptura de la experiencia cognoscitiva del arte tradicional, que se basaba en una distancia irrenunciable entre sujeto y objeto, o entre un espectador que contempla ‘desde el exterior’ y una obra que encierra en sí un significado ‘objetivo’ —aunque sea a través de un juego de alusiones y de representaciones solo en apariencia abstractas—, conduce finalmente a enfatizar el propio concepto de ‘ahora’. O bien, lo que es lo mismo, la eliminación del objeto conlleva la supresión del sujeto, asombrado y enmudecido frente al sentimiento ‘instantáneo’ de lo sublime. Como observa Di Giacomo —refiriéndose en particular al concepto de ‘excedencia’ o de pérdida de control del campo visual determinado por sus pinturas de gran tamaño, que para el mismo Newman deberían verse de cerca, lo que ha sido interpretado precisamente como una teorización del concepto de sublime¹⁸—, «el observador no tiene que moverse libremente delante del cuadro, no debe tomar la distancia en dirección de una experiencia cognoscitiva, sino que se encuentra, aislado y sin mediaciones, frente al cuadro, aquí y ahora. Y el cuadro no representa, sino que *es* su ‘ahora’ aislado y concentrado».¹⁹

Así, las pinturas de Newman no ‘hablan’ de algo ni son la ‘emanación’ de nadie, tampoco de su autor. «No es Newman el que ‘habla’, —continúa Lyotard— el que hace ver, por medio de la pintura. El mensaje (el cuadro) es el mensajero, él ‘dice’: *aquí estoy, esto es, yo soy para ti, o bien: sé para mí.* [...] El mensaje es la presentación, pero

¹⁶ *Ibíd.*, p. 90. «Un tableau de Newman n’a pas pour fin de faire voir que la durée excède la conscience, mais d’être lui-même l’occurrence, le moment qui arrive».

¹⁷ *Ibíd.*, p. 91. «On ne consomme pas l’occurrence, mais seulement son sens. Sentir l’instant est instantané».

¹⁸ Cf. DI GIACOMO, 2015, p. 135.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 137. «L’osservatore non deve muoversi liberamente davanti alla tela, non deve prendere le distanze in vista di un’esperienza conoscitiva, ma si trova, isolato e senza mediazioni, di fronte alla tela, qui e ora. E la tela non rappresenta, ma è il suo ‘ora’ isolato e concentrato».

de la nada, es decir, de la presencia».²⁰ Una vez más, como ya se ha observado en la concepción artística y filosófica de las primeras vanguardias, se trata de un mensaje, o de una ‘organización paradigmática’, más próxima a la ética que a cualquier otra estética o poética. La obra habla al espectador en la segunda persona: *Mírame*, o mejor, *Escúchame*. Es una modalidad del tiempo más que del espacio, un escuchar más que un simple observar. Hasta llegar a esa afirmación repetida en sus últimas obras: *Be (Sé)*. Una ‘respuesta’ al grito de desesperación que Jesús dirige a Dios en la cruz: *Lamma Sabachthani* (¿Por qué me has abandonado?), que Newman utiliza como subtítulo para las catorce *Stations of the Cross* (1958-1966), la Via crucis. En las notas que acompañan a la exposición de esta obra en el Solomon R. Guggenheim Museum de New York, en 1966, el propio Newman escribe: «Esta pregunta sin respuesta nos acompaña desde mucho tiempo —desde el tiempo de Jesús, el de Abraham, el de Adán— y es la cuestión originaria».²¹ La reconciliación de la existencia con el significado, observa Lyotard, no ha tenido lugar. El Mesías, el que lleva el sentido, sigue haciéndose esperar. Por ello la sola ‘respuesta’ que haya sido escuchada no es *Sé por qué*, sino más bien: *Sé (Sois)*. En el silencio y en el vacío la obra testimonia de ese modo la presencia del ser:

Se comprende que de ninguna manera, con este *Sé*, se trata de la resurrección del sentido en el sentido del misterio cristiano, sino de la repetición de una prescripción que emana del silencio o del vacío, y que perpetua la pasión reiterándola a través de su inicio. En el abandono del sentido, la deontología del artista consiste en producir el testimonio de que *hay*, en contestar al orden del ser.²²

El ser se anuncia así como un imperativo: *Sé*. En este ‘Sé’, como una revelación instantánea, confluyen la cuestión ontológica y la propia temporalidad de la obra de arte. «El arte no es un género definido por un fin [...], sino que cumple una función ontológica, es decir, ‘cronológica’. La cumple sin llevarla a su fin. Es necesario volver a empezar sin cesar para testimoniar la aparición [*occurrence*], dejando que la aparición

²⁰ LYOTARD, 1984, p. 92. «Ce n’est pas Newman qui ‘parle’, qui fait voir, par le moyen de la peinture. Le message (le tableau) est le messenger, il ‘dit’: *Me voici*, c’est-à-dire *Je suis à toi*, ou: *Sois à moi*. [...] Le message est la présentation, mais de rien, c’est-à-dire de la présence».

²¹ NEWMAN, 1966, p. 188. «This question that has no answer has been with us so long — since Jesus — since Abraham — since Adam — the original question».

²² LYOTARD, 1984, p. 98. «On comprend qu’il ne s’agit nullement, avec ce *Sois*, de la résurrection au sens du mystère chrétien, mais de la réurrence d’une prescription émanant du silence ou du vide, et qui perpétue la passion en la réitérant par son début. Dans l’abandon du sens, la déontologie de l’artiste consiste à produire le témoignage qu’il y a, à répondre à l’ordre d’être».

sea».²³ Este anhelo, como un impulso a superar el abandono y el no-sentido que sin embargo está destinado a permanecer irrealizado, es lo que Lyotard lee en la verticalidad de la *zip*, sin duda el elemento fundacional de la pintura de Newman, como ya se ha observado, en cuanto símbolo del acto creador por excelencia y por eso mismo expresión de la búsqueda de un orden en el desorden del expresionismo abstracto.²⁴ O también en las esculturas de los años 60, como *Broken Obelisk* (1967), donde la punta del obelisco invertido toca el vértice de la pirámide como el dedo de Dios toca el de Adán: «La obra se erige en el instante, pero el relámpago del instante se descarga sobre ella como un mandamiento mínimo: *Sé*».²⁵

La obra de Newman pertenece así a la estética de lo sublime, que no en vano, junto a la noción de ‘ahora’ —o más bien, según Lyotard, subordinado a ella— constituye el tema de un ensayo de 1948 titulado, precisamente, *The Sublime is Now*.²⁶ En esta breve reflexión —con la cual sin embargo se han confrontado diferentes lecturas sobre las vanguardias artísticas del novecientos²⁷— Newman crítica el postulado de la belleza como ideal, que a partir del pensamiento griego se afirma definitivamente en la concepción estética europea. Para él, es a causa de esa ‘invención de la belleza’ que se ha perdido la natural aspiración del hombre a expresar su relación con lo absoluto, confundiéndose con el imperativo de la perfección total de la creación. Así, «los artistas europeos han sido involucrados cada vez más en el conflicto moral que veía las nociones de belleza oponerse al deseo de lo sublime».²⁸ Rechazando esta concepción, tanto ética como estética, Newman considera que el impulso primario del arte moderno debe ser precisamente el deseo de destruir la belleza en nombre de un *contenido* sublime.²⁹ En cambio, tanto el impresionismo como el cubismo han conseguido para él solo un cambio de valores, permaneciendo vinculados al problema general de la belleza. De ese modo, incluso una ‘actitud dadaísta’ como la utilización de un papel de

²³ *Ibid.*, p. 99. «L’art n’est pas un genre défini par une fin [...], il accomplit une tâche ontologique, c’est-à-dire ‘chronologique’. Il l’accomplit sans l’achever. Il faut recommencer sans fin à témoigner de l’occurrence, en laissant être l’occurrence».

²⁴ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 188.

²⁵ LYOTARD, 1984, p. 99. «L’œuvre se dresse à l’instant, mais l’éclair de l’instant se décharge sur elle comme un commandement minimal : *Sois*».

²⁶ Cf. NEWMAN, 1948.

²⁷ Véase por ejemplo LYOTARD, 1983. En este ensayo Lyotard hace una caracterización de la vanguardia con respecto al concepto de lo sublime y a la noción de *Now* que utiliza Newman en su ensayo, confrontando esta visión con la definición formalista del objeto pictórico que propone Greenberg y con la *Dialéctica negativa* de Adorno.

²⁸ NEWMAN, 1948, p. 171. «[...] the European artist has been continually involved in the moral struggle between notions of beauty and the desire for the sublime».

²⁹ Cf. *ibid.*, p. 172.

periódico en lugar de las superficies aterciopeladas del renacimiento sigue siendo la expresión de una retórica que solo aspira a ennoblecer una hoja de papel. Incluso Mondrian, en su visión, ha conseguido únicamente elevar a la dimensión de lo sublime la superficie blanca y el ángulo recto, con la consecuente imposición de la perfección geométrica sobre cualquier anhelo metafísico de elevación. Todo eso revela que «la incapacidad del arte europeo para alcanzar lo sublime es debida a su deseo ciego de existir en el interior de la realidad sensible [...] y de constituir un arte inscrito en el marco de una pura plasticidad».³⁰ En otros términos, el arte moderno no ha sido capaz de crear una nueva imagen sublime justamente porque no ha puesto en el centro la cuestión del contenido. Por ello no ha conseguido alejarse del repertorio figurativo renacentista «sino a través de una distorsión o de una total negación en favor de un universo de formalismos geométricos vacíos —una retórica *pura* de relaciones matemáticas abstractas».³¹

Esta concepción de lo sublime se refleja así en un rechazo tanto de la representación figurativa como de la misma idea belleza, dando lugar a un juego de contrastes y de apariciones *en el interior* de la pintura. En este sentido, el título de otra importante obra de Newman, *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951), un enorme cuadro rojo dividido por cuatro *zip* verticales asimétricas de colores diferentes, no representa nada fuera de él mismo: lo que ‘aparece’ son colores y formas, pero ningún ‘hombre heroico y sublime’. Una tal auto-representación del cuadro, afirma Di Giacomo, puede interpretarse como pura afirmación de una identidad, en el mismo modo en que en el Antiguo Testamento Iahvé dice de él mismo «Yo soy el que soy».³² Él no representa nada fuera de él, y es por esto que no podemos hacernos una imagen de él. Al mismo tiempo, la ausencia de una representación que remite a un significado externo se refleja en la actitud de quien observa, ya que no existe un punto de vista único, determinado por el objeto o por la idea de lo que es representado, desde el cual observar la obra. «La grandeza monumental del lienzo sugiere situarse a una cierta distancia, pero esta idea, que deriva de la exigencia de obtener una visión del conjunto, nos lleva a algo que está ausente, puesto que aquí no hay nada que podríamos reconocer a través de esta

³⁰ *Ibíd.*, p. 173. «The failure of European art to achieve the sublime is due to this blind desire to exist inside the reality of sensation [...] and to build an art within a framework of pure plasticity».

³¹ *Ibíd.* «[...] except by distortion or by denying it completely for an empty world of geometric formalisms —a *pure* rhetoric of abstract mathematical relationships».

³² Cf. DI GIACOMO, 2015, p. 136.

visión». ³³ De ahí la recomendación del mismo Newman de acercarse al cuadro, de tal manera que quien se acerque a la obra sea consciente de que no hay nada que ‘ver’, anulando así su condición de ‘observador’.

Por otro lado, el mismo contraste entre la horizontalidad del cuadro y la verticalidad de las *zip* puede leerse también como una lucha entre lo visible y lo invisible, entre una referencia al mundo —la continuidad del horizonte— y la imposibilidad de toda representación, puesto que para Newman la verticalidad constituye un puro acto autorreferencial que niega toda forma de mimesis. De ese modo, «sus cuadros muestran lo irrepresentable en el interior de lo visible, y en ello consiste ese sublime que excluye una monocromía absoluta». ³⁴ Precisamente a través de la *zip*, elemento que divide y da unidad a los campos de colores, manifestando esta distancia sutil entre una superficie llena y vacía, entre el ruido de una presencia y el silencio de una ausencia, Newman se enfrenta a ese muro ‘ciego y sin voz’ que para la pintura constituye una amenaza de muerte, aceptando y al mismo tiempo rechazando la monocromía. ³⁵ La ‘aparición’ se convierte así en elemento constitutivo de su pintura.

Como es conocido, en la *Critica del juicio*, analizando la estética de lo sublime, Kant había propuesto una solución —de manera ‘casi involuntaria’, observa Lyotard— al problema de la búsqueda de lo sublime en la pintura. En la visión de Kant, no es posible presentar en el espacio y en el tiempo el infinito de la potencia y lo absoluto de la grandeza, puesto que son ideas absolutas. No obstante, es posible ‘evocarlas’ a través de la que él define como una ‘presentación negativa’. Una presentación que no presenta nada, y que según Lyotard anuncia las respuestas de la abstracción y del minimalismo a través de las cuales la pintura intentará evadir de su prisión figurativa. ³⁶ En este sentido, la evasión en Newman no consistiría en la superación de los límites del espacio figurativo fijados por el Renacimiento y por el Barroco, sino en el hecho de introducir el tiempo de la ‘aparición’ —un tiempo desvinculado de cualquier carácter narrativo, como se ha observado— en la presentación del mismo objeto pictórico. Solo el material cromático, así como la disposición del cuadro —escala, formato, proporción—, deben

³³ *Ibid.*, p. 136. «[...] la grandezza monumentale della tela suggerisce di porsi a una certa distanza, ma questa idea, che deriva dall’esigenza di ottenere una visione di insieme, ci riporta a qualcosa di assente, dal momento che qui non c’è nulla che potremmo riconoscere con tale visione».

³⁴ DI GIACOMO, 2014, pp. 188-189. «[...] i suoi quadri mostrano l’irrappresentabile all’interno del visibile ed è in questo che consiste quel suo sublime che esclude una monocromia assoluta».

³⁵ *Cf. ibid.*, p. 189.

³⁶ *Cf. LYOTARD*, 1984, p. 96.

provocar la sorpresa y el sentimiento de admiración por el hecho de que algo esté presente, en lugar de nada.³⁷ Así, el motivo de la *zip*, marcando esa verticalidad que ya no es un elemento únicamente formal sino que remite a la ‘unicidad’ de lo absoluto — de ahí el título de una obra clave en su desarrollo artístico, *Onement I* (1948),³⁸ que puede traducirse justamente como ‘unicidad’, sugiriendo aquella condición de ‘unicidad singular’ que Benjamin reconoce en la imagen aurática³⁹—, puede leerse como un relámpago que marca el acontecimiento separando la luz de las tinieblas, o más bien, *lo que es* del caos primordial. Un ‘comienzo absoluto’, por lo tanto, donde la dimensión epifánica está estrictamente conectada con la aurática, aunque se trata de un anuncio que no remite a nada fuera de esa ‘aparición’.

Como escribe el mismo Newman en el *Prologo para una nueva estética*, un ensayo de 1949 que deja inacabado, «mis cuadros no están vinculados ni a la manipulación del espacio, ni a la imagen, sino a una sensación de tiempo».⁴⁰ No se trata, sin embargo, de ese tiempo ‘histórico’ que ha sido el sujeto escondido de toda la pintura y que ha hecho confluír los sentimientos de nostalgia o de drama... El manuscrito se interrumpe en este punto. En su ensayo, centrado en la noción de ‘instante’, Lyotard intenta reconstruir precisamente el sentido de este tiempo: «La presencia es el instante que interrumpe el caos de la historia y recuerda o simplemente llama lo que ‘está presente’ antes de toda significación de lo que está presente. Es una idea que es posible definir mística, puesto que se trata del misterio del ser».⁴¹ De ese modo, observa a su vez Di Giacomo, la idea del ‘comienzo’ se funde con la aspiración a lo sublime, ‘apareciendo’, como un acontecimiento visual, precisamente en el concepto de ‘ahora’: «En sus obras el tiempo de lo que es narrado y el tiempo de narrar dejan de ser disociados, sino que están condensados en el instante, en ese ‘ahora’ que es el cuadro. [...] El cuadro no narra nada y sin embargo el espectador está a la espera de algo que le llegue desde el silencio: el cuadro es este sonido».⁴²

³⁷ Cf. *ibíd.*

³⁸ Véase el Apéndice B, ilustración 11.

³⁹ Cf. DI GIACOMO, 2015, p. 132.

⁴⁰ B. NEWMAN, *Prologue for a New Esthetic*, citado en LYOTARD, 1984, p. 96 (traducción propia).

⁴¹ LYOTARD, 1984, pp. 97-98. «La présence est l’instant qui interrompt le chaos de l’histoire et rappelle ou appelle seulement qu’il y a’ avant toute signification de ce qu’il y a. C’est une idée qu’il est permis de nommer mystique puisqu’il s’agit du mystère de l’être».

⁴² DI GIACOMO, 2015, p. 133. «[...] nelle sue opere il tempo di ciò che è raccontato e il tempo di raccontare cessano di essere dissociati, ma sono condensati in quell’istante, in quell’‘adesso’ che è il quadro. [...] Il quadro non racconta nulla e tuttavia lo spettatore è in attesa di qualcosa che gli arrivi dal silenzio: il quadro è questo suono».

2. TEMPORALIDAD E INTENCIONALIDAD EN EL MINIMALISMO

El concepto de minimalismo se desarrolla en los años 60 en referencia a un tipo de pintura y de escultura donde el ‘trabajo aparente’ es mínimo, dando lugar a formas sencillas y a primera vista elementales. En este sentido, el minimalismo puede verse como parte de un más amplio movimiento de reacción en contra de la tendencia a la complejidad del modernismo, considerada como el resultado de una concepción racionalista con la que se identificaba en general el arte europeo, pero que permanecería presente —en la lectura de los artistas minimalistas— incluso en el expresionismo abstracto americano. Una complejidad que concierne tanto a las ‘formas’ como a los ‘gestos’, y que se manifiesta de manera emblemática en el concepto de *Action painting*. En efecto, el término ‘mínimo’ remite al concepto de economía, referido tanto a la forma como al propio proceso de creación, y al mismo tiempo incluye la idea de ir hacia un extremo, en un sentido temporal —el de duración mínima— o también espacial. De ahí la idea de un arte que tiende a la *reducción* extrema de sus elementos. Un concepto, referido al arte minimalista, teorizado por primera vez por el crítico Richard Wollheim en un artículo publicado en 1965, en el cual interpreta el recorrido que va de Duchamp a Rauschenberg. Para Wollheim, en toda obra de arte están presentes tanto las tendencias a la construcción como a la reducción de determinadas imágenes; sin embargo, en el arte minimalista «los elementos de decisión o de reducción [*dismantling*] adquieren un nuevo protagonismo».⁴³

Así, un artista como Stella pone en el centro de la atención el hecho mismo de pintar unas bandas paralelas idénticas, con una repetitividad aparentemente mecánica.⁴⁴ A diferencia de las *zip* de Newman, sin embargo, donde el concepto de sublime remite a una experiencia que trasciende la objetividad de la obra, Stella subraya su propia materialidad, que no aspira a nada más que a una presencia: sus bandas recuerdan tal vez el entramado del lienzo, pero no evocan ningún ‘otro’.⁴⁵ Del mismo modo, Donald Judd pone hileras de cajas adosadas a la pared, cuya regularidad impersonal parece

⁴³ WOLLHEIM, 1965, p. 399. «[...] the elements of decision or dismantling acquire a new prominence».

⁴⁴ Piénsense por ejemplo en *Die Fahne Hoch!* (1959), donde el motivo de las bandas deriva de la propia figura del lienzo, desarrollando una expansión continua en los cuatro cuadrantes en un juego de reflejos especulares. Cf. KRAUSS, 1977, p. 262.

⁴⁵ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 202.

implicar como único significado el mismo acto de ordenarlas,⁴⁶ mientras que Serra, en *Casting* (1969), haciendo de la repetición un modo de composición, dispone en el suelo unas bandas de plomo —realizadas echando plomo fundido en el ángulo entre el suelo y la pared y retirando después la forma endurecida; un procedimiento, eso sí, que todavía recuerda la gestualidad de Pollock—, consiguiendo así, observa Krauss, una sucesión «muy parecida a las olas que se suceden unas a otras hacia la orilla».⁴⁷

Por otro lado, si miramos al significado del minimalismo musical, es posible reconocer esta misma reacción en contra de una concepción racionalista del proceso de composición. En efecto, si el modernismo musical está estrictamente conectado con la complejidad de los procedimientos seriales, que constituyen la herencia y al mismo tiempo la culminación de la dodecafonía schönbergiana, la reacción al serialismo conduce finalmente a un callejón sin salida al final del cual el *silencio* —un silencio tanto real como metafórico— apareció para muchos como la única salida. Naturalmente, no toda la música modernista es serial, así como no todos los expresionistas abstractos pueden identificarse con el concepto de *action painting*. Y por otro lado, no todas las reacciones al expresionismo abstracto o al serialismo pueden considerarse minimalistas. Una ‘obra’ sin duda emblemática de esta reducción hacia el ‘silencio’ es *4’33’’* (1952) de John Cage, inspirada en los *White Paintings* (1951) de Rauschenberg, que Cage veía como «aeropuertos para sombras y polvo», o como «espejos para el aire».⁴⁸ Se trata de una pieza musical para piano en tres movimientos, aunque el piano nunca es tocado: el pianista cierra el piano y la pieza comienza. Con ello, Cage pretende cancelar la diferencia entre la música, entendida como sonidos, y la vida, siguiendo la tendencia en esta dirección expresada por muchos de los movimientos de vanguardias, especialmente en los años 60.⁴⁹ Como observa Danto, en efecto, «el hecho de anular la separación entre arte y vida se convirtió en un mantra para los artistas de vanguardia de los primeros años sesenta».⁵⁰ Así, en este sentido ‘extendido’, la música consistiría en todos

⁴⁶ Judd ha realizado en los años 60 varias de estas series, sin título, normalmente constituidas por unas cajas en hierro galvanizado o aluminio pintado dispuestas tanto en horizontal como en vertical.

⁴⁷ KRAUSS, 1977, p. 244. «[...] near alike as waves following one another toward shore».

⁴⁸ Cf. DANTO, 2004, p. 56.

⁴⁹ Para entender el sentido y el alcance de su evolución, es interesante observar que el mismo Cage, en los años 30, había estudiado composición con Schönberg, cuando el compositor vienés vivía ya en California. Incluso más tarde, seguirá reconociendo una influencia importante de Schönberg en su concepción musical. Y a pesar de ello —o tal vez, gracias a ello...— ha llegado a concebir una pieza como *4’33’’*. Cf. GOULD, 1974, en particular el capítulo IX, *Schönberg et John Cage*, pp. 173-191.

⁵⁰ DANTO, 2004, p. 57. «[...] overcoming the gap between art and life became a kind of mantra for the avant-garde artists of the early sixties».

los sonidos que llenan el espacio del auditorio durante el tiempo de la *performance*, o más bien, del *happening*.⁵¹ Ahora bien, el punto fundamental para entender la concepción de Cage es que para él su música no es ‘silenciosa’, así como los cuadros de Rauschenberg no son ‘vacíos’. Escribe Danto a este propósito:

Los mismos paneles colaboraban, podría decirse, con el ambiente, de tal manera que las luces y las sombras devenían parte de la obra, en lugar de ser estéticamente eliminadas para permitir una respuesta a lo puro, al blanco immaculado. Si una paloma hiciera caer una caca en el blanco, esta sería parte de la obra, al menos según la opinión de Cage. (Rauschenberg, en cambio, pensaba que los paneles deberían volver a pintarse, para mantenerlos intactos).⁵²

Como observa Paul Hillier, refiriéndose al proceso de reducción y de simplificación que caracteriza la música minimalista, «esto ha dado a su enfoque una fresca sensación de disciplina y de pureza, que para algunos era un contrapeso necesario a las décadas anteriores de intenso expresionismo que había caracterizado el modernismo».⁵³ Así, tal como en la escultura prevalecen las formas geométricas repetidas, la música del minimalismo americano (piénsense en autores como Terry Riley, Steve Reich o Philip Glass) está caracterizada por un ambiente de pulsaciones rítmicas constantes y una tonalidad sin cambios, donde el material musical es reducido a su esencia elemental —a menudo con un único tiempo, timbre y dinámica— de manera que el oído pueda enfocar únicamente la lenta evolución de la obra, que se convierte así en la propia identidad musical.⁵⁴ De ese modo, reduciendo todos los elementos al mínimo indispensable, la atención puede posarse sobre el proceso de creación y sobre el mismo desarrollo de la música.

⁵¹ Aunque Cage no ha reivindicado nunca el término *happening* para sus composiciones, su *Cuatro minutos y cuarenta tres segundos* es asociado a menudo al carácter de acontecimiento propio de los *happenings* de los años 50, en los cuales, promoviendo la participación espontánea tanto de los músicos como del público, se remitía a ese concepto de libertad que precisamente Cage propugnaba en su obra. Cf. G. GUERTIN, S. ROY, en GOULD, 1974, pp. 187-188, nota.

⁵² DANTO, 2004, p. 56. «The panels themselves collaborated, one might say, with the environment, so that the ambient lights and shadows became part of the art, instead of being aesthetically erased in order to allow a response to the pure, unsullied blank. If a wayward pigeon dropped shit on the white, that would be part of the work, at least in Cage's view. (Rauschenberg, on the other hand, stipulated that the panels be repainted, to keep them fresh.)».

⁵³ HILLIER, 1997, p. 14. «[...] this gave their approach a cool sense of discipline and purity, which for some was a much needed counterbalance to the preceding decades of intense expressionism that had characterized high modernism».

⁵⁴ Cf. *ibíd.*, p. 15.

La simplificación del proceso creativo se conecta entonces con la ausencia de significados más allá del mismo procedimiento constructivo, o de las componentes materiales, en el caso de la escultura. Como observa Di Giacomo, en efecto, «las obras minimalistas no hacen alusión a nada fuera de su presencia concreta y de su existencia en el mundo físico».⁵⁵ Al mismo tiempo, esta simplificación concierne también a la idea de un ‘equilibrio compositivo’, que todavía puede hallarse en la pintura abstracta de las primeras vanguardias. En una entrevista conjunta, Judd y Stella ponen en evidencia la relación entre el hecho de disponer «una cosa detrás de otra» y el rechazo de la composición relacional, que identifican justamente con el arte europeo. En particular, refiriéndose al formalismo europeo, Stella afirma que «la base de toda su concepción es el equilibrio [...]. Haces una cosa en una esquina y la equilibras con algo en la otra esquina».⁵⁶ A su vez, Judd considera que la composición relacional está ligada a la filosofía racionalista: «Todo este arte se basa en sistemas construidos de antemano, sistemas *a priori*; expresan un determinado tipo de pensamiento y de lógica que hoy en día está muy desacreditado como medio para averiguar cómo es el mundo».⁵⁷

La idea de disponer «una cosa detrás de otra» puede evocar así una sucesión sin forma o dirección, sin que nadie les pueda conferir un significado.⁵⁸ En esta actitud hacia la materialidad impersonal de la obra, como si fuera una materia inerte, puede verse tal vez una conexión con los *ready-made* de Duchamp, y de ahí con la tendencia del *Pop Art* a utilizar elementos de origen comercial. Sin embargo, como pone en evidencia Krauss en *Passages in Modern Sculpture*, hay una diferencia importante entre el minimalismo y el *Pop Art*: si los artistas pop trabajan con imágenes de fuerte connotación en sí mismas —piénsense en las *Brillo Box* de Warhol—, los minimalistas utilizan elementos sin contenido, atendiendo a sus implicaciones estructurales más que a las temáticas.⁵⁹ De ahí la opacidad natural de tales elementos —donde no existe la sospecha de una manipulación por parte del artista, como en el caso de las placas de metal que utiliza Carl Andre para sus ‘alfombras’—, que impide ver en ellos una

⁵⁵ DI GIACOMO, 2014, p. 200. «Le opera minimaliste non alludono a nulla oltre la loro presenza concreta e la loro esistenza nel mondo fisico».

⁵⁶ F. STELLA, en GLASER, 1966, p. 149. «The basis of their whole idea is balance [...]. You do something in one corner and you balance it with something in the other corner».

⁵⁷ D. JUDD, en GLASER, 1966, p. 151. «All that art is based on systems built beforehand, *a priori* systems; they express a certain type of thinking and logic that is pretty much discredited now as a way of finding out what the world’s like».

⁵⁸ Cf. KRAUSS, 1977, p. 245.

⁵⁹ Cf. *ibíd.*, p. 247.

alusión a una vida interna de la forma. De ese modo, observa Krauss, se niega la importancia lógica de un ‘espacio interior’ de las formas, moviendo la atención del centro hacia la superficie de la obra. En cambio, en el constructivismo —en particular en artistas como Naum Gabo o Antoine Pevsner— la lógica de la construcción, con su despliegue simétrico a partir de un centro bien definido, puede verse como una manera de presentar visualmente el poder del pensamiento, y por lo tanto como «una meditación sobre el crecimiento y el desarrollo de la Idea».⁶⁰ En este sentido, incluso unas formas abstractas pueden sugerir un principio subyacente de cohesión, un orden metafórico que remite a un centro interior o intencional más allá de la superficie externa de la obra. Es precisamente ese remitir a algo ‘detrás’ de la superficie, del cual emanaría la vida de la escultura, lo que Judd indica como el principio constructivo subyacente a una filosofía racionalista.

De ese modo, reduciendo los elementos de la obra hasta reconducirlos a una forma unitaria, Judd no solo intenta eliminar el concepto de composición, sino que rechaza al mismo tiempo la idea de que la intención, en cuanto elemento apriorístico fundamental, pueda preceder la realización de la obra.⁶¹ Es lo que puede leerse también en otra obra de Serra los años 60, *Stacked Steel Slabs* (1969), donde la estructura no está determinada de antemano sino que lo es por el propio proceso de realización, esto es, por el aspecto estabilizador y desestabilizador de la gravedad: la escultura, constituida por unos bloques de acero apilados, puede considerarse concluida cuando el hecho de añadir otro elemento desequilibraría y destruiría la entera estructura. Como explica el mismo Serra en una conversación con Hal Foster, en este rechazo de la intencionalidad está implícito un cambio de enfoque hacia la percepción externa, en dirección de la propia subjetividad de quien observa la obra: «A mí no me interesaba la intencionalidad al hacer una obra de arte. [...] Lo que me importaba era mi propia percepción de la apariencia física de las cosas. Desde luego que hay intención en el arte, pero como artista y como espectador quiero interpretar *mi* experiencia, no la intención de otro».⁶² La eliminación del equilibrio compositivo, entonces, está directamente vinculada a la liberación de la obra respecto a las intenciones del autor, y esto marca otra vez un desplazamiento desde el interior de la obra hacia la superficie: ya no existe un núcleo motivacional interno a la obra, ni la obra encierra un significado que trasciende su

⁶⁰ *Ibid.*, p. 248. «[...] a meditation on the growth and development of Idea».

⁶¹ Cf. DI GIACOMO, 2014, p. 211.

⁶² SERRA, 2005, p. 28 (cursiva en el original).

propia materialidad. Los escultores minimalistas afirman así la exterioridad del significado, negando con ello el carácter ilusionista de la escultura tradicional. Como observa Krauss, «estos artista reaccionaban contra un ilusionismo escultórico que convierte un material en significante de otro [...]. Un ilusionismo que saca al objeto escultórico del espacio literal para instalarlo en uno metafórico».⁶³

Serra lleva más allá este rechazo de un significado interior a la obra con una obra fundamental en su desarrollo artístico, *One Ton Prop (House of Cards)*,⁶⁴ un ‘dispositivo’ realizado en 1969 con el cual pretende anular precisamente la separación entre un dentro y un fuera, como metáfora de un cuerpo dividido entre una dimensión interior y una exterior.⁶⁵ Aquí, el ‘cubo minimalista’, realizado con cuatro planchas de plomo apoyadas unas a otras, —como en un castillo de naipes, como revela justamente el título— ya no es lleno o vacío, opaco o transparente, sino que es una ‘forma’ que manifiesta la materialidad y el efecto estabilizador de su propio peso y al mismo tiempo la precariedad y la inconsistencia de la obra entendida como un objeto definitivo.⁶⁶ No existe una estabilidad ni una forma definitiva: cada vez puede encontrarse un equilibrio diferente. El hecho mismo de sugerir una transparencia que sin embargo no revela del todo lo que hay ‘dentro’, ya que podemos entrever su interior pero no podemos penetrar en el espacio generado por las planchas, —como en cambio será posible en sus obras de gran tamaño realizadas a partir de los años 70, que en este aspecto constituyen una importante evolución de su lenguaje escultórico— contribuye a aumentar esta ambigüedad, o más bien, esta superposición de sentidos, determinando una dialéctica entre exterior e interior de la obra. Precisamente en esta ruptura del hermetismo del cubo minimalista puede verse un alejamiento de las premisas teóricas del minimalismo, que para Serra conducían a un tipo de escultura demasiado fría y planificada, como una ‘máquina que produce el arte’. Una reacción al formalismo modernista, esta última, que

⁶³ KRAUSS, 1977, p. 266. «[...] these artists reacted against a sculptural illusionism which converts one material into the signifier for another [...] an illusionism that withdraws the sculptural object from literal space and places it in a metaphorical one».

⁶⁴ Véase el Apéndice B, ilustración 12.

⁶⁵ Cf. KRAUSS, 1977, p. 269.

⁶⁶ *One Ton Prop* pertenece a una serie de esculturas realizadas a finales de los años 60 denominadas en general *props*. El verbo *to prop* puede traducirse como apuntalar, sostener, apoyar, indicando así la idea de unas esculturas formadas por varios elementos apoyados o sostenidos unos en otros, cuyo principio compositivo remite precisamente a la contraposición entre el efecto estabilizador y desestabilizador de la gravedad, o entre el peso y la aparente ligereza de la estructura. Como observa el propio autor, en efecto, debido a que sus fuerzas tienden hacia el equilibrio, el peso es neutralizado o negado. (Cf. SERRA, 1994, p. 144). Al mismo tiempo, con los *props* Serra libera definitivamente la escultura de todo convencionalismo pictórico, es decir, de la cualidad figurativa de una imagen de la obra que se delinea sobre el suelo o la pared. Cf. LAYUNO ROSAS, 2010, pp. 47-48.

en la visión de Serra se resuelve en una actitud igualmente formalista, donde lo que importa es únicamente la idea del ‘objeto específico’, sin preocuparse ni de un ‘antes’ ni del propio proceso de la obra, que para él, en cambio, involucra tanto al artista como al público que se relaciona con ella: «El minimalismo se desvinculaba de todo proceso, mientras que a mí lo que me interesaba era cómo se hace, cómo se mira o se camina».⁶⁷

Pero es sobre todo el carácter contingente y temporal lo que se manifiesta en *One Ton Prop*, en esa dialéctica entre peso y ligereza, o entre estabilidad y precariedad. Un equilibrio permanentemente inestable que revela una lucha entre el ser y el no ser. Como pone en evidencia Krauss, «el propósito de Serra es desafiar la misma idea de este idealismo intemporal, y hacer la escultura visiblemente dependiente de cada uno de los momentos por los que pasa su misma existencia».⁶⁸ Una escultura, en definitiva, que se presenta como algo material y a la vez efímero: un ‘dispositivo’, justamente, que debe renovar constantemente su integridad estructural. Así, «en lugar del cubo como ‘idea’ —determinada *a priori*—, [Serra] substituye el cubo como algo existente, que se crea a sí mismo en el tiempo, totalmente dependiente de las tensiones reales que se producen en su superficie».⁶⁹

De ese modo, el reconocimiento de la temporalidad de la obra deja abierta otra vez la cuestión de la presencia del ‘aura’ en el arte minimalista, a pesar de su materialidad, es decir, de su renuncia a representar algo fuera de su propia presencia, e incluso del abandono de una forma definitiva, que deriva de la misma idea de un ‘dispositivo’ desmontable y re-elaborable entre una exposición y otra. Como observa Di Giacomo, en efecto, «si bien es cierto que todo esto significaría que la obra se resuelve totalmente en la superficie y por lo tanto en lo que se ofrece a nuestra visión, sin embargo se trata de una superficie que no se presenta como algo invariante, puesto que es sensible al juego de la luz y de la perspectiva del espectador».⁷⁰ En el arte minimalista el acto de ‘ver’ implica siempre un ‘sentir’, es decir, un percibir que hay

⁶⁷ SERRA, 2005, p. 30. Serra se refiere en particular a Donald Judd (para el cual sin embargo tenía una gran admiración) y a Sol LeWitt, que consideraba los ‘sumos sacerdotes’ del minimalismo. Cf. *ibíd.*, pp. 26-31.

⁶⁸ KRAUSS, 1977, p. 269. «[...] Serra’s aim is to defeat the very idea of this idealism or this timelessness, and to make the sculpture visibly dependent on each passing moment for its very existence».

⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 269-270. «In place of the cube as an ‘idea’ —determined *a priori*— he substitutes the cube as an existent —creating itself in time, totally dependent upon the facts of its surface tension».

⁷⁰ DI GIACOMO, 2014, p. 211. «[...] è vero che tutto questo starebbe a significare che l’opera si risolve totalmente nella superficie e quindi in ciò che si offre alla nostra vista, e tuttavia si tratta di una superficie che non si presenta come qualcosa di invariante, dal momento che è sensibile al gioco della luce e della prospettiva dello spettatore».

‘algo más’ que se esconde *en* la superficie. De ese modo, incluso la superficie adquiere una cierta ‘profundidad’, revelando así la posibilidad de mostrar un vacío, como ocurre precisamente en *One Ton Prop*. Todo eso implica que la obra no puede reducirse a un objeto inmediatamente visible, dado una vez por todas, sino que es algo que ‘ocurre’, mostrando cada vez aspectos nuevos y diferentes. «Pero entonces lo que tenemos ante nosotros, por minimalista que sea, no es ni un visible que excluye lo invisible, ni un invisible que reduce lo visible a mera apariencia. Se trata en cambio de algo que es una cosa y otra contemporáneamente, y que, en cuanto tal, se presenta como un objeto estructuralmente inestable».⁷¹ El cubo minimalista constituye así una síntesis irresoluble entre lo visible y lo invisible. Aun cuando la ilusión representativa es eliminada en favor de la mera presencia de la obra, a la pura exterioridad de la superficie se sobrepone la ‘sospecha’ de algo que se substrahe a la visión: «Una interioridad que no se identifica con ningún *arché*, es decir, con ninguna profundidad más allá de la superficie, sino que se ofrece *con y en* la superficie misma».⁷² Esta dimensión interior, concluye Di Giacomo, en cuanto tangible y al mismo tiempo lejana, es precisamente lo que manifiesta en la obra el permanecer de una dimensión aurática.

3. RICHARD SERRA. LA SUBJETIVIDAD INTRÍNSECA DEL TIEMPO

En un sentido general, el concepto de minimalismo no se limita a una forma específica o a un período particular en la evolución del arte del siglo XX, sino que se refiere más bien a una *actitud* hacia el arte. Uno de los aspectos tal vez más importantes del arte minimalista —tanto en el caso de la música como de la pintura y sobre todo la escultura— es el hecho de haber movido la atención no solo del interior hacia la superficie de la obra, oponiéndose así a toda pretensión metafísica, sino también hacia la percepción *subjetiva* de la obra de arte. El arte minimalista deriva su significado de la confrontación con el público, cuya ‘experiencia’ de la obra de arte es llamada a completar el acto artístico. Como observa Hillier, si bien esta idea va ciertamente más

⁷¹ *Ibíd.*, p. 212. «Ma allora quello che abbiamo davanti, per minimale che sia, non è né un visibile che escluda l’invisibile, né un invisibile che riduca il visibile a mera apparenza. Si tratta invece di qualcosa che è l’uno e l’altro contemporaneamente e che, in quanto tale, si presenta come un oggetto strutturalmente instabile».

⁷² *Ibíd.*, p. 213. «[...] un’interiorità che non si identifica con nessuna *arché*, vale a dire con nessuna profondità al di là della superficie, ma che si offre *con e nella* superficie stessa».

allá del minimalismo, en el arte altamente diferenciado, como en Rubens o en Beethoven, la expresión artística es tan específica que la percepción personal asume aparentemente un papel menos importante. «En cambio, en el arte minimalista las respuestas pueden ser mucho más variadas, ya que mucho es dejado abierto para ser completado por quien observa».⁷³

La idea de que en el espacio creado por la obra se revela la presencia de quien observa —que abandona por lo tanto su condición de espectador pasivo, puesto que entra en juego su propia percepción— remite ciertamente a la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, un texto que no en vano marcó la generación del minimalismo americano en los años 60. Para Merleau-Ponty, en efecto,

el sistema de la experiencia no se despliega ante mí como si yo fuera Dios, sino que lo vivo desde un determinado punto de vista; yo no soy el espectador, sino que estoy implicado, y es el hecho de ser inherente a un punto de vista lo que posibilita la finitud de mi percepción y a la vez su apertura al mundo como horizonte de toda percepción.⁷⁴

En este sentido, ningún objeto se nos ofrece de manera neutral, puesto que la distancia o el ángulo con el cual lo observamos modifican inevitablemente nuestra percepción. Ahora bien, el punto fundamental para entender esta concepción, como pone en evidencia Krauss en otro ensayo sobre Serra, es que «la distancia y el punto de vista no se añaden al objeto, sino que forman parte inherente de su significado».⁷⁵ Así, cuando la generación minimalista entra en contacto con el texto de Merleau-Ponty, a principios de los años 60, lo lee sobre todo en contra de la concepción de Pollock, de Newman o de Rothko, marcadas, de diferentes maneras, por la ‘aparición’ del instante en la unicidad de la obra.⁷⁶ En cambio, para el minimalismo el tiempo no aparece *en* la obra, sino en la percepción de quien observa. Como observa Robert Morris —pensando ciertamente en la escultura, pero eso vale incluso en la pintura, en referencia al

⁷³ HILLIER, 1997, p. 14. «On the other hand, in minimal art the responses can be much more varied as so much is left open —to be completed by the viewer».

⁷⁴ MERLEAU PONTY, 1945, p. 350. «[...] le système de l’expérience n’est pas déployé devant moi comme si j’étais Dieu, il est vécu par moi d’un certain point de vue, je n’en suis pas le spectateur, j’y suis partie, et c’est mon inhérence à un point de vue qui rend possible à la fois la finitude de ma perception et son ouverture au monde total comme horizon de toute perception».

⁷⁵ KRAUSS, 1983, p. 262. «The distance and the viewpoint are not added to the object, but inhere in the object’s meaning».

⁷⁶ Sobre la conexión entre la obra de Serra y la fenomenología de Merleau-Ponty véase también BOURLEZ, 2012.

‘desplazamiento visual’ necesario para abarcar el conjunto de la obra, y aún más, evidentemente, en el caso de la música— esto pone definitivamente en primer plano la dimensión *temporal* de la obra de arte, puesto que el observador capta la forma de una obra gracias a una sucesión de puntos de vista. Para Morris, «solo un aspecto de la obra es inmediato: la aprehensión de la *gestalt*»,⁷⁷ es decir, de su forma externa, que sin embargo ya no encierra un contenido que trasciende su propia materialidad ni es la expresión de una idea preexistente. Y por otro lado, «la experiencia de la obra de arte existe necesariamente *en el tiempo*». ⁷⁸ Es precisamente esta preocupación por la ‘duración’ de la experiencia, como parte del trabajo del artista, lo que lleva Morris a privilegiar el aspecto ‘teatral’ del arte, conduciéndolo a la idea de la *Performance Art*.

Más en general, observa Krauss, esta relación entre la espacialidad y la temporalidad de la obra escultórica puede leerse como la manifestación de una tensión que ya era latente en el arte tradicional y que solo la escultura moderna llega a tematizar de una manera explícita. Así, si Lessing afirma que «la escultura es un arte que tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio»,⁷⁹ y que por lo tanto debe separarse de aquellas formas de arte cuyo medio es el tiempo, como la poesía, al mismo tiempo es consciente de que «todos los cuerpos, sin embargo, existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Tienen una duración y, en cualquier momento, pueden adoptar una apariencia diferente y entrar en relaciones diferentes». ⁸⁰ Precisamente esta conciencia aparece en modo explícito ya en la obra de Auguste Rodin y de Constantin Brancusi, que para Krauss, no en vano, marcan un momento crucial en el desarrollo hacia la escultura moderna. En ambos escultores es visible un desplazamiento del significado de la obra de su núcleo interno hacia la superficie, «un acto radical que incluiría el espacio en el que el cuerpo aparecía y *el momento de su aparición*». ⁸¹ En Brancusi, en particular, la disposición de la forma implica una condición temporal distinta respecto a la escultura tradicional —o incluso respecto al constructivismo de Gabo, que para Krauss constituye el término de referencia para subrayar la peculiaridad del escultor rumano—, derivando su significado precisamente

⁷⁷ MORRIS, 1966, p. 234. «Only one aspect of the work is immediate: the apprehension of the *gestalt*».

⁷⁸ *Ibíd.* (la cursiva es mía). «The experience of the work necessarily exists in time».

⁷⁹ G. LESSING, *Laokoon*, citado en KRAUSS, 1977, p. 3. [ed. cast. *Laocoonte*, Tecnos, Madrid, 1989].

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 4.

⁸¹ KRAUSS, 1977, p. 279 (la cursiva es mía). «[...] a radical act of decentering that would include the space to which the body appeared and the time of its appearing».

del tiempo del espectador que contempla la obra.⁸² No es casual, en este sentido, que el propio Serra haya subrayado la influencia que la obra de Brancusi ejerció en su desarrollo artístico, contribuyendo a su acercamiento definitivo a la escultura.⁸³ Así, concluye Krauss, en la escultura moderna toda organización espacial encierra una asunción implícita sobre la naturaleza de la experiencia temporal. El significado de la obra depende de la manera en que una forma contiene la experiencia de su opuesto: de la misma manera en que «la simultaneidad siempre contiene una experiencia implícita de secuencia», así «la escultura es un medio peculiarmente localizado en el punto de unión entre el reposo y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que pasa».⁸⁴

Precisamente esta concepción está en la base de una obra de Serra de los años 70, *Shift* (1970-1972),⁸⁵ que inaugura una nueva fase en la trayectoria del artista americano en la cual su preocupación, moviendo la escultura fuera de los límites de los espacios expositivos, se centra precisamente en la exploración del ‘horizonte interno’ de la obra respecto a la percepción de quien observa. *Shift* es una enorme estructura constituida por seis ‘muros’ de hormigón dispuestos en zig-zag, que abarca una superficie de varias centenas de metros entre las colinas de un paraje rural en Canadá. Para la concepción de esta obra, Serra pasó cinco días caminando con su mujer por esas colinas, —y después varios meses estudiando las diferentes opciones que le ofrecía el paisaje— intentando determinar una definición del espacio en función de la percepción subjetiva de dos personas que recorrieran el campo en direcciones contrarias, intentando mantenerse a la vista a pesar de las inclinaciones del terreno. La longitud, la dirección y la forma de cada elemento están determinadas por las variaciones en la curvatura y en el perfil de las colinas y a la vez por la posibilidad de mantener ese punto de vista recíproco, permitiendo así la aprehensión de su configuración total. De ese modo, el paisaje no es

⁸² Cf. *ibíd.*, p. 4.

⁸³ En 1965 Serra recibió una beca de la universidad de Yale para una estancia de un año en París. Allí visitó casi a diario el taller de Brancusi, que el artista había donado en 1952 al el Musée National d’Art Moderne. Así describe el mismo Serra esta experiencia: «Descubrí el taller de Brancusi, que estaba intacto y empecé a dibujar allí. [...] El dibujo tiene mucho que ver con el modo en que un volumen marca un borde y el modo en que uno analiza el espacio como elemento que configura un volumen en relación con la masa o en relación con el contexto. Me fue enormemente útil trabajar allí. Quizá el taller tenía un aura que me atraía. Quizá se respiraba arte. [...] No sabía casi nada sobre Brancusi, ni sobre escultura. Pero si eres joven y quieres adentrarte en la escultura —ya sea como figuración y contenido o como abstracción y espacio— Brancusi es una enciclopedia. Es también muy puro, tiene autoridad, es muy convincente». SERRA, 2005, p. 25.

⁸⁴ KRAUSS, 1977, p. 5. «[...] simultaneity always containing an implicit experience of sequence. [...] sculpture is a medium peculiarly located at the juncture between stillness and motion, time arrested and time passing».

⁸⁵ Véase el Apéndice B, ilustración 13.

representado, sino re-definido en función de la percepción subjetiva de quien se mueve a través de la obra. «Lo que buscaba —afirma Serra— era establecer una dialéctica entre la percepción del lugar en su totalidad y la relación con el paisaje a medida que se caminaba. El resultado era una forma de medición de uno mismo frente a la indeterminación del paisaje».⁸⁶

En este desplazamiento de la atención hacia una conciencia fenomenológica del propio cuerpo *en el tiempo y en el espacio*, observa Krauss, está implícito el rechazo de «la maquinaria del espacio renacentista basada en mediciones que se mantienen fijas e inmutables»,⁸⁷ y por lo tanto de una idea de la escultura determinada únicamente por sus propiedades internas, caracterizada por un ‘centro interior’ y por la existencia de un punto privilegiado de contemplación. En cambio, la percepción continuamente cambiante de esta obra implica un desplazamiento de ese centro de un objeto fijo a un sujeto que en su movimiento multiplica las perspectivas. «No hay una jerarquía de vistas, no hay un centro, ni un interior, ni un exterior. No hay una única posición privilegiada desde la cual se pueda entender mejor la obra. El espacio y el tiempo se convierten cada uno en una función del otro. El espacio y el movimiento se vuelven inseparables el uno del otro».⁸⁸

La concepción de una red de perspectivas a través de la cual establecer un horizonte interno de la obra, en oposición al horizonte real, remite otra vez a la *Fenomenología de la percepción*, en la cual Merleau-Ponty desarrolla la idea de un horizonte interno de un objeto como el entramado de múltiples puntos de vista: «Puedo ver un objeto en la medida en que los objetos forman un sistema o un mundo, en el cual cada objeto trata a los que le rodean como espectadores de sus aspectos ocultos y garantía de su permanencia».⁸⁹ Para Serra, la única manera de aproximarse a este mundo primordial y preobjetivo es utilizar unas formas que, aun manifestando su carácter concreto y material, son rigurosamente abstractas. Precisamente esta idea de lo abstracto, observa Krauss, es lo que aparece en *Shift*:

⁸⁶ SERRA, 1994, *Shift*, pp. 11-12. «What I wanted was a dialectic between one’s perception of the place in totality and one’s relation to the field as walked. The result is a way of measuring oneself against the indeterminacy of the land».

⁸⁷ KRAUSS, 1983, p. 267. «The machinery of renaissance space depends on measurements remaining fixed and immutable».

⁸⁸ SERRA, 2005, p. 53.

⁸⁹ MERLEAU PONTY, 1945, pp. 82-83. «Je peux donc voir un objet en tant que les objets forment un système ou un monde et que chacun d’eux dispose des autres autour de lui comme spectateurs de ses aspects cachés et garantie de leur permanence».

A medida que nos movemos alrededor de la obra, los extremos del muro se transforman gradual y constantemente. De unas líneas hacia las cuales se dirige la mirada hacia abajo, estableciendo de ese modo la conexión con la distancia, los muros se convierten, al ‘descender’ de ellos, en una cerca que nos une a la tierra.⁹⁰

De ese modo, sin representar nada, la red visual compuesta por los muros articula una experiencia perceptiva gracias a la rotación del plano de la perspectiva que deriva del propio movimiento. «Estos escalonamientos remiten a un horizonte continuamente cambiante y, en cuanto mediciones, tienen un carácter totalmente transitivo: elevar, rebajar, extender, acortar, contraer, comprimir y girar. La línea como elemento visual se convierte, a cada paso, en un verbo transitivo».⁹¹ Es justamente este ‘puente tendido’, entre el horizonte siempre cambiante del espectador y el del mundo, lo que constituye la temática de *Shift*. Como ya en sus obras de finales de los años 60, Serra evidencia así la idea de una ‘transitividad’, tanto en la relación del espectador con el mundo como en la del artista con su obra. Una idea que expresa de manera explícita con su *Lista de verbos*, cada uno de los cuales especifica una acción particular que puede realizarse sobre el material, como una lista de actitudes que generan las diferentes formas artísticas: «Enrollar, curvar, plegar, levantar, doblar, incrustar...».⁹² Con ello Serra pretende establecer una lógica según la cual el proceso de una escultura se hace transparente, como unas huellas que permiten reconstruir sus pasos. De ese modo, «las esculturas que resultan de la Lista de Verbos introducen dos aspectos del tiempo: el tiempo condensado de hacerlas y el tiempo durativo de mirarlas».⁹³ Una vez más, resulta claro que la temática abstracta, para Serra, solo puede ser función del tiempo. Cualquier temática temporalmente fija se convierte en una imagen, y una imagen, en su visión, nunca es abstracta: es siempre una imagen de algo, es decir, una representación.⁹⁴ Así, observa Krauss, «la temática abstracta solo se produce en una especie de campo experimental a través del cual se tiene la sensación de que el espacio y el tiempo son funciones recíprocas. [...] En esta insistencia en una abstracción que unifica el espacio y

⁹⁰ KRAUSS, 1983, p. 267. «As one moves over the grounds of the work, the tops of the walls are in gradual but constant transformation. From being the lines along which one sights as one stands above them and looks down, thereby establishing one’s connection to the distance, the walls change as one ‘descends’ the work to become an enclosure that binds one within the earth».

⁹¹ *Ibíd.* «These steps relate to a continually shifting horizon, and as measurements, they are totally transitive: elevating, lowering, extending, foreshortening, contracting, compressing, and turning. The line as a visual element, per step, becomes a transitive verb».

⁹² SERRA, 1994, *Verb List*, pp. 3-4. «To roll; to curve; to crease; to lift; to fold; to inlay...».

⁹³ SERRA, 2005, p. 50.

⁹⁴ Cf. KRAUSS, 1983, p. 272.

el tiempo en un *continuum* [...] seguimos percibiendo una preocupación fenomenológica». ⁹⁵ Una ‘premonición estética’ que ella asocia también a la *Recherche* proustiana, refiriéndose en particular al fragmento de los campanarios de Martinville, donde el juego de apariciones y desapariciones hace visible la confluencia de espacio y tiempo: el cambio, como la búsqueda del sentido, se da solo *en el tiempo*. ⁹⁶

El interés por la temática del tiempo, vinculada sobre todo a la percepción continuamente cambiante de quien observa y se mueve alrededor de una obra, deriva también, más allá de la fenomenología de Merleau-Ponty, de una experiencia personal que el mismo Serra vivió en 1970, cuando pasó seis semanas en Japón estudiando los templos Zen y los jardines de Myoshin-Ji en Kioto. En particular, fue gracias a esos jardines que Serra descubrió la importancia del movimiento y del cambio de perspectivas entre el espectador, la obra y el lugar en su conjunto. Como afirma en una conversación con Hal Foster, «esos jardines abren un espacio de percepción. Me hicieron recapitular sobre los campos indiferenciados de Pollock y de Ehrenzweig. Lo más importante es el *tiempo* en un espacio, y el movimiento a través de él: es un tiempo *físico*. Se acorta o se prolonga pero siempre permanece articulado». ⁹⁷ Justamente en relación a la temática de *Shift* y de otras de sus obras de los primeros años 70, Serra reconoce así que la experiencia de esos jardines cambió su forma de mirar y de entender el tiempo. ⁹⁸ Asimismo, hay otro elemento que descubre gracias a esa experiencia, y que más tarde se convertirá en una de las preocupaciones principales de su obra escultórica: la utilización de las formas curvilíneas, en relación justamente con el tiempo.

La característica principal de los jardines de piedra es que los caminos que los rodean y atraviesan son curvilíneos. La geometría de la planta de los jardines nos hace caminar en arcos. La articulación de los elementos diferenciados dentro del espacio del jardín y el propio sentido de ese espacio en su conjunto emergen solo caminando y mirando constantemente. [...] En cualquier caso, la percepción se basa en el tiempo, el movimiento y la meditación. Los jardines japoneses reflejan el concepto de *uji*, o ‘ser-tiempo’, en el cual las experiencias de espacio y tiempo son inseparables y fluidas. ⁹⁹

⁹⁵ KRAUSS, 1983, p. 273. «[...] the abstract subject only yields itself up within a kind of experiential ground through which space and time are felt to be functions of one another. [...] In this insistence on an abstraction that unifies space and time into a continuum [...] one continues to feel a phenomenological preoccupation».

⁹⁶ Cf. *ibíd.*, pp. 273-274. Véase también la nota 61 en el capítulo V.

⁹⁷ SERRA, 2005, p. 31 (cursiva en el original).

⁹⁸ Cf. *ibíd.*, p. 32.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 53.

Es posible ciertamente encontrar en esta idea un paralelismo con la concepción de la fenomenología de la percepción, como reconoce el propio Serra, así como con la dialéctica entre lo vacío y lo sólido a la cual ya se ha hecho referencia, y que en la concepción Zen se engloba en el concepto de *ma* —que puede entenderse como el espacio entre dos puntos, o el silencio entre dos sonidos. En este sentido, el espacio y el tiempo no solamente son pensados en conexión entre ellos, sino también como sustancia. Así, lo que Serra entendió de aquella experiencia es que el significado de las formas solo puede derivar del movimiento y del ritmo del propio cuerpo. Se trata de una visión fundamentalmente diferente de la concepción occidental tradicional basada en una perspectiva central, en base a la cual todos los objetos se colocan según unas líneas convergentes referidas a un observador estático.¹⁰⁰ Y esta diferencia —vale la pena insistir en ello— no concierne solamente a la percepción del espacio o a la construcción de un diferente sistema de perspectiva, sino que afecta a la propia temporalidad de la obra de arte: la indeterminación del horizonte interno de la obra no llega nunca a fundirse en una imagen única, y por ello la experiencia no tiene conclusión. Se trata entonces de una diferente manera de entender la obra —parafraseando San Agustín— en el tiempo y a la vez *con* el tiempo, en un *continuum* de percepciones y de relaciones recíprocas.

La enfatización de la dimensión temporal de la obra de arte, asociada a la idea de la percepción de quien se mueve a través de ella, adquiere definitivamente un papel central en las esculturas que Serra realiza a partir de los años 80, caracterizadas sobre todo —aunque no exclusivamente— por la utilización de formas curvilíneas. Sin embargo, inicialmente se trata todavía de una exploración del tiempo físico, como en *Tilted Arc* (1981), donde el espectador —en este caso las personas que cruzan la plaza, fundamentalmente inconscientes del significado subjetivo de la obra— es considerado parte integrante de la obra, redescubriendo y redefiniendo el lugar gracias a su propio caminar alrededor de ese gran arco de acero.¹⁰¹ De ese modo, oponiéndose a la lógica del monumento tradicional, la escultura no adopta una función narrativa, y aún menos

¹⁰⁰ Cf. *ibíd.*

¹⁰¹ Instalada en la Federal Plaza de New York, por encargo del gobierno de los Estados Unidos, *Tilted Arc* fue destruida en 1989 después de largas polémicas, pleitos y recursos legales. Un ‘acto de vandalismo desde arriba’, dirá más tarde Serra, que ilustra bien la resistencia a la que está sujeto el arte contemporáneo en medio de una cultura de consumo y de accesibilidad inmediata. Una reconstrucción de los acontecimientos que llevaron a la demolición de esta obra puede encontrarse en SERRA, 1994, *Tilted Arc Destroyed*, pp. 193-214.

decorativa, sino que actúa contradiciendo su propio entorno, modificando con su presencia el contexto espacial y temporal.¹⁰² Pero se trata en todo caso de un tiempo vinculado a su dimensión ‘real’.

En cambio, con la serie de las *Torqued Ellipses* —empezadas a mediados de los años 90, pasando de unas torsiones elípticas sencillas a unas dobles y finalmente a unas espirales— se produce un cambio substancial en el concepto de tiempo asociado a la obra. «No es un tiempo de reloj, un tiempo literal. Es una temporalidad diferente, subliminal, que hace que la percepción de la escultura sea distinta de la percepción diaria».¹⁰³ En el recorrido entre las espirales la percepción de la obra va cambiando continuamente en función de la inclinación y de la distancia recíproca entre las planchas, creando un juego de contraposiciones entre superficie cóncavas y convexas donde un lado parece avanzar mientras que el otro retrocede, o parece ir más rápidamente que el otro. Todo eso hace que el tiempo se condense o se prolongue, determinando una sensación de ansiedad o de relajamiento asociada a la anticipación o a la memoria de lo que se experimenta al caminar a través de este espacio continuamente cambiante. Es justamente la sensación de ansiedad, o de *in-quietud*, que he descrito en la apertura de este estudio.

Así, la complejidad de estas formas curvilíneas genera una diferente percepción del tiempo, y es precisamente esta nueva percepción, más que una reflexión sobre el tiempo que se revela *en* la obra o *a través de* ella, el tema de las ‘instalaciones’ de Serra a partir de los años 90. Con todo, él no pretende reducir la escultura a un estudio sobre la percepción. Más bien, este mismo analizar y cuestionar las contradicciones de la percepción constituye para él una referencia para estructurar el propio pensamiento; porque «la imagen de un pensamiento no es como una ilustración o una representación sino más bien una experiencia en relación con el tiempo, con lo que ha sido y con lo que aún debe ser».¹⁰⁴

Todos estos temas, como una suma de su concepción artística, confluyen de forma natural en la obra de cual he empezado mis reflexiones sobre la temporalidad en el arte de nuestro tiempo: *La materia del tiempo* (1994-2005). Una instalación que en su mismo proponerse como ‘conjunto’, antes que como una escultura única y definitiva, pone en evidencia la imposibilidad de llegar a una conclusión unívoca sobre la

¹⁰² Cf. LAYUNO ROSAS, 2010, pp. 78-79.

¹⁰³ SERRA, 2005, p. 38.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 48.

‘experiencia’ del tiempo, enfatizando una vez más la inevitabilidad de una continua redefinición del tiempo y del espacio gracias a la relación *con* y *entre* las diferentes esculturas y a la percepción de quien camina entre ellas.¹⁰⁵ Un tiempo que es a la vez subjetivo, o incluso ‘subliminal’, pero que se revela en el contraste con la materialidad de esas enormes planchas de acero, que hace visible la polaridad entre la fuerza hacia abajo de la gravedad y la tendencia ascendente con la que parecen aspirar a un estado de ingravidez.¹⁰⁶ Precisamente en este contraste se manifiesta la conexión entre las diferentes piezas de la instalación y al mismo tiempo su relación con la percepción de quien las observa. Como escribe Serra en el catálogo de la exposición,

las esculturas no son objetos independientes en el espacio sino que, por el contrario, engendran el *continuum* espacial del entorno en el que existen. Dan forma a todo el espacio, conforman el espacio a través de ejes, trayectorias y pasajes entre sus masas y sus vacíos. [...] El significado sólo se manifiesta a través del movimiento continuo, a través de la anticipación, la observación y el recuerdo. [...] Titulé esta instalación *La materia del tiempo* porque se basa en la idea de temporalidades múltiples o superpuestas. A medida que el observador experimente cada pieza en el conjunto de la instalación se dará cuenta de las distintas duraciones del tiempo.¹⁰⁷

Se trata evidentemente de una experiencia que no tiene que ver con un análisis de los aspectos físicos de la obra, sino con el simple hecho de caminar y mirar; no solo alrededor o a través de cada pieza, sino más bien del espacio que genera cada escultura de la instalación. En la visión de Serra, en efecto, las diferentes torsiones elípticas no ‘encierran’ un espacio vacío, sino que están construidas *a partir de* este espacio, que por lo tanto se convierte en parte integral de la obra: para él, es el vacío el elemento generador de la forma. El espacio se convierte así en un material dinámico y maleable, desafiando la regularidad y la ortogonalidad del espacio cartesiano y contribuyendo a esa sensación de ligereza que se opone al peso de las enormes planchas de acero. El resultado es un espacio que se mueve conjuntamente con el movimiento del espectador

¹⁰⁵ *La materia del tiempo* es constituida por ocho esculturas realizadas entre 1994 y 2005, entre las cuales figuran torsiones elípticas sencillas, dobles, en espiral y otras formas que mezclan curvaturas esféricas o toroidales. La primera de estas piezas, *Snake* (1994-1997), una larga ‘S’ de casi ocho metros constituida por tres planchas de acero cuyas curvaturas y distancias recíprocas varían continuamente, fue encargada para la inauguración del Museo Guggenheim de Bilbao en 1999. En 2005 se han añadido las otras piezas que componen *La materia del tiempo*, que forma parte ahora de las instalaciones permanentes del museo. Cf. el Apéndice B, ilustración 14.

¹⁰⁶ Cf. SERRA, 2005, p. 141.

¹⁰⁷ *Ibíd.*

cobrando vida independientemente de la ‘delimitación’ de aquellas planchas, en un diálogo constante con la percepción subjetiva de quien camina entre ellas. Como afirma Serra en una entrevista con Lynne Coocke y Michael Govan, refiriéndose en general a la serie de las *Torqued Ellipses*, «cuando penetras en la pieza, te sientes atrapado en el movimiento de la superficie y tu movimiento forma parte de su movimiento».¹⁰⁸ Así, como ya se ha observado a propósito de la concepción de la fenomenología de la percepción, esa sensación de desorientación o de desestabilización no ‘se añade’ a la escultura, sino que parece formar parte del propio movimiento del observador. De ahí nace el cuestionamiento fundamental de esta obra: un cuestionamiento que pone en discusión no solo la posición y la orientación del observador respecto al espacio en que se mueve, sino que contradice la misma linealidad del tiempo. Un tiempo que se transforma en un conjunto de instantes discontinuos vinculados únicamente a la percepción de quien observa, y por lo tanto, como ya en Newman, desprovisto de todo carácter narrativo, puesto que no existe una jerarquía de punto de vistas, ni una secuencia unívoca a través de la cual reconstruir el significado de la obra:

El significado de esta instalación no existe independientemente de la experiencia del observador, así que cada individuo se convierte en el sujeto de esta instalación. La gama de experiencias personales es ilimitada, pero todas tienen lugar en el tiempo. Cuando hablo del tiempo no me refiero al tiempo ‘real’, al del reloj. El tiempo perceptivo o estético, emocional o psicológico de la experiencia escultórica es muy distinto al tiempo ‘real’. Es un concepto *no narrativo, discontinuo, fragmentario, descentrado y desorientador*.¹⁰⁹

Volviendo finalmente a las reflexiones que he presentado en el prefacio —escritas poco después de aquella epifanía vivida ‘en’ *La materia del tiempo*— puede entenderse ahora algo más de la idea que me ha guiado en este camino, aun estando todavía lejos de una conclusión definitiva. En efecto, precisamente la ausencia de este elemento narrativo, que constituye a veces el sentido mismo de la temporalidad, puede ayudarnos a discernir entre las diferentes dimensiones de la vida y de su representación. Esta obra, pues, nos obliga a replantear nuestra representación del mundo enfatizando esa multiplicidad de sentidos, que desciende finalmente de la distinción entre el ‘tiempo físico’, espacializado y cuantificado, y el ‘tiempo intuitivo’, que expresa de algún modo

¹⁰⁸ SERRA, 1997, p. 17. «When you walk inside the piece, you become caught up in the movement of the surface and your movement in relation to its movement».

¹⁰⁹ SERRA, 2005, p. 141 (la cursiva es mía).

la dimensión de la interioridad. Una contraposición que se remonta a la distinción bergsoniana entre el tiempo físico y el tiempo como ‘duración’ y que Proust reelabora en la oposición entre memoria voluntaria y memoria involuntaria, a la cual Benjamin, como se ha visto, asocia el mismo concepto de pérdida de aura. Es este, quizá, uno de los significados de la obra de Serra: no simboliza una verdad inalcanzable, del ‘otro lado’ del mundo, sino que nos obliga, a través de un objeto real de ‘este mundo’ — donde es evidente la ‘materialidad’ de la obra, de ahí el acento sobre la gravedad y sobre el proceso de elaboración—, a redefinir la percepción que teníamos del espacio y del tiempo en ausencia de la obra.

El tiempo y la subjetividad, entonces, resultan estrictamente conectados. Como afirma Di Giacomo a propósito del problema del tiempo en la novela moderna, «el tiempo subjetivo reivindica para sí todo valor y todo significado, mientras que el tiempo objetivo es visto como una fuerza enemiga».¹¹⁰ La literatura, de esta forma, nos ofrece otra clave interpretativa para entender la cuestión de la temporalidad. Como ya se ha observado, la novela moderna se mueve en una realidad en la cual el sentido ya no es dado, sino que debe ser creado. Por ello la novela no es solamente mimesis del mundo moderno, sino que es el instrumento privilegiado para conocerlo. Y a la vez, una manera de expresar la inconformidad del arte con la linealidad del tiempo. Así, «si en la novela tradicional el tiempo queda subordinado al acontecimiento, en la novela moderna en cambio los acontecimientos producen un efecto de inmovilidad: falta el tiempo, en cuanto elemento que mantiene activo el proceso».¹¹¹ De ese modo, además de este carácter procesual, la novela moderna abandona la cronología y la casualidad: «Lo que queda [...], después del rechazo de la continuidad cronológica, son solamente fragmentos, instantes».¹¹²

Volviendo a la obra de Serra y a su carácter no-narrativo, hay una consecuencia importante que surge de ese desfase entre los diferentes sentidos del tiempo. La subjetividad del tiempo ‘psicológico’ en el cual cobra vida la obra de arte, su mismo dilatarse o contraerse en base a nuestra interacción con la obra, pone de manifiesto la multiplicidad de sentidos en que ‘se expresa’ el tiempo, haciendo vacilar la idea que

¹¹⁰ DI GIACOMO, 1999, p. 51. «[...] il tempo soggettivo rivendica per sé ogni valore e ogni significato, mentre il tempo oggettivo è visto come una forza nemica».

¹¹¹ *Ibid.*, p. 50 «Se infatti nel romanzo tradizionale il tempo resta subordinato all’avvenimento, nel romanzo moderno invece gli avvenimenti producono un effetto di immobilità: manca il tempo, in quanto elemento che mantiene attivo il processo».

¹¹² *Ibid.*, p. 51. «Quello che resta [...] sono soltanto frammenti, istanti».

creíamos poseer en nuestra mente, la de un tiempo unívoco y uniforme. Pero esto, a su vez, nos lleva a un replanteamiento aún más radical. Ese mismo desfase entre la ‘realidad’ del tiempo, que se origina y se expresa en el mundo de la vida, y su ‘representación’ unidimensional, que no sobrevive en contacto con la vida aun cuando sea la base de todo nuestro saber científico, puede leerse como un grito silencioso proveniente de aquella dimensión de la vida que la modernidad había dejado fuera de su horizonte. Es en este sentido, siguiendo la idea que he presentado en el prefacio, que el arte de nuestro tiempo puede verse como un intento de respuesta, y a la vez una superación, al problema de la modernidad. Un ‘grito’ de rebelión que no describe nada, ni alude a nada fuera de esta misma angustia, como una disonancia que no aspira a una resolución sino que permanece suspendida en el no sentido del mundo.

Ciertamente ya no se es el mundo al que se refiere Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, imaginando una nueva era de espiritualidad que se opone al materialismo dominante, ni el mundo de las convenciones contra el cual lucha Schönberg, sin llegar nunca a liberarse totalmente de ellas. Es más bien un mundo que ha experimentado la libertad total y la reacción contra esa misma libertad, huyendo de la angustia de nuestra época y perdiéndose finalmente en un silencio que es a la vez expresión de lo sublime y del no sentido. Entre estos momentos, naturalmente, hay toda la historia del arte y del pensamiento del novecientos. Con todo, las cuestiones que permanecen abiertas en ese derrumbamiento de la razón ilustrada, materializadas en el no sentido de Auschwitz o de la bomba atómica, no parecen del todo ajenas a los caminos del arte de nuestro tiempo, aun cuando la fragmentariedad y la ‘invisibilidad’ del mismo arte hace difícil reconstruir unas ‘líneas’ que puedan definirlo. Pero no es necesario. También el silencio, o la renuncia a expresar un sentido último pueden adquirir un nuevo significado, aunque ya no como representación, sino como testimonio de nuestra época. Es justamente en esta renuncia, a pesar de la fragmentariedad y de la disgregación de la forma, que aparece la dimensión ética del arte de nuestro tiempo.¹¹³

Por ello, como observa también Hillier, es quizá Beckett el que mejor ha descrito esa angustia por el abandono espiritual y la esterilidad de la época que sigue la Segunda Guerra Mundial, prefigurando de alguna manera el más puro y abstracto minimalismo que llegará después. «Es justamente esta abstracción, este repudio, este horror incluso de las emociones personales lo que marca el paso del modernismo a lo que sigue.

¹¹³ Cf. DI GIACOMO, 2008, p. 222.

Auschwitz y la bomba atómica [...] nos obligan finalmente a liberarnos del pasado inmediato y a buscar nuestra salvación en algún lugar remoto del tiempo y del espacio». ¹¹⁴ El arte ya no puede limitarse a describir o a representar el mundo, ni puede abandonarse a la emoción o al impulso creativo basado en la unicidad del instante, sino que sigue en búsqueda de un absoluto a pesar de la fragmentariedad y del no sentido del mundo. «En nuestra imaginación estética nos hemos convertido en unos seres heridos que nadan entre los restos de una civilización en ruinas [...], agarrándonos quizá a algún fragmento de belleza, a una línea o dos de poesía, a un preludio de Bach, a una tela blanca, que ahora debe simbolizar todo». ¹¹⁵

4. ARVO PÄRT. EL CONFLICTO ENTRE EL INSTANTE Y LA ETERNIDAD

La música, por su lenguaje abstracto y a la vez inmediato, nos permite entender de una manera diferente la conexión entre la evolución del arte y la crisis de la modernidad. Una conexión, también en este caso, que no puede verse como una relación lineal, porque los mismos caminos se cruzan y se separan en una multiplicación de perspectivas estéticas. Así, si pensamos en la ‘nueva música’, aún es posible seguir la idea que subyace a su propia evolución en la primera mitad del siglo XX, cuando la escuela de Viena y el neoclasicismo se afirmaban como posibles respuestas a los nuevos planteamientos generados por la crisis de la música tonal. En particular, como se ha visto, la concepción musical de Schönberg puede verse como una reacción a las convenciones de la tonalidad en búsqueda de una verdadera libertad de expresión. No obstante, la cristalización del ‘grito expresionista’ en el formalismo de la dodecafonía condujo finalmente a la radicalización de la música serial, a partir de la cual, en una serie de reacciones y de huidas hacia delante, se produjo esa explosión estética en la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, otros factores se afirmaban de manera cada vez más relevante, desviando aún más las respuestas con las que el arte intentaba defender su propia esencia: la industria cultural, la relación con el público, la

¹¹⁴ HILLIER, 1997, p. 11. «It is finally this abstraction, this repudiation, horror even of personal emotion that marks the passage from modernism to what follows it. Auschwitz and the atomic bomb [...] finally force us to push free of the immediate past and to seek our future salvation in remote quarters of time and place».

¹¹⁵ *Ibíd.*, pp. 11-12. «In our esthetic imagination we have become like wounded beings crawling among the remains of our broken civilization [...] clutching perhaps a single token of beauty, a line or two of poetry, a Bach prelude, a white canvas, which must now symbolize everything».

contaminación entre géneros... todos ellos, factores de los cuales ningún artista podía ya permanecer inmune. El artista que crea su obra aislado del mundo, como ya había anunciado Baudelaire, ya no existe en nuestra época.

Así, en el ámbito de la nueva música, una fecha particularmente significativa es justamente el 1951, el año de la muerte de Schönberg. A partir de ahí, al grito de «Schoenberg est mort» reivindicado por el joven Pierre Boulez,¹¹⁶ se afirmará definitivamente la ‘anarquización’ de los caminos de la música de vanguardia. Los mismos discípulos de Schönberg se liberaron muy pronto de su herencia acusándolo de no haber sido coherente en la última parte de su vida, cuando buscó en vano reconciliar la técnica dodecafónica con los criterios estructurales del posromanticismo. De ese modo, a partir del principio originario de aquella idea —y en particular de la reducción extrema a la cual había llegado Webern— los jóvenes compositores seriales radicalizaron aún más esa tendencia hacia una ‘racionalización de la música’ a la cual ya se refería Max Weber.¹¹⁷ Otros, en cambio, se movieron en una dirección opuesta, hacia un principio de casualidad que pretendía liberar la música precisamente de aquel determinismo total, en dirección de una ‘música aleatoria’. No obstante, como observa agudamente el compositor húngaro György Ligeti, los extremos de la determinación y de la casualidad absoluta llegan finalmente a coincidir: también en la música aleatoria una especie de ‘universalidad estadística’, ajena a la subjetividad, se convierte en la ley de la composición.¹¹⁸ Todo eso ha llevado la música moderna a una situación de *impasse*, de la cual cada compositor ha intentado salir de una manera diferente.

Entre tales caminos pueden encontrarse justamente las razones de la búsqueda formal y espiritual de un compositor como Arvo Pärt, al cual será dedicada la última parte del presente estudio. Sus primeras obras, compuestas a finales de los años 50, todavía se mueven en el ámbito de la música serial. Sin embargo, la creciente contradicción entre experimentación formal y exigencia de autenticidad, materializada en el conflicto entre tonalidad y atonalidad —cada una en lucha y a la vez incluida en la

¹¹⁶ BOULEZ, 1952, p. 271.

¹¹⁷ La escuela serial entendía radicalizar el principio dodecafónico extendiéndolo a todas las dimensiones musicales, incluyendo las que en Schönberg todavía permanecen ‘abiertas’, como la rítmica, la métrica, el cromatismo sonoro o la forma global de la composición. La tesis en la cual se apoyan los compositores seriales —entre los cuales ya Adorno menciona en particular a Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, por la decisión con la que se enfrentan a la idea de una ‘determinación total’— es que todos los fenómenos musicales deben poderse reducir a un denominador común. Así, cada nota, pausa, duración, altura, color, debería derivar rigurosamente de un material originario precedentemente dado, constituido precisamente por la serie. Cf. ADORNO, 1968, trad. cast. p. 288.

¹¹⁸ Cf. ADORNO, 1968, trad. cast. p. 290.

otra— lo llevará a una crisis culminada en un periodo de casi ocho años de silencio.¹¹⁹ A partir de este silencio Pärt desarrollará un nuevo sistema musical con el cual empezará de nuevo, enfrentándose realmente a esa página blanca a la cual alude el título de una de sus primeras composiciones en el estilo ‘tintinnabuli’: *Tabula rasa* (1977). Un nuevo camino marcado por la exigencia ética y estética de una recuperación del pasado, no tanto en términos formales —como podría ser un simple regreso a la tonalidad— sino en lo que concierne a la búsqueda de un principio unitario, a la expresión de una verdad objetiva vinculada con la subjetividad propia del artista.

Como observa Adorno en un ensayo recogido en *Improptus*, en efecto, una de las dificultades que afecta al arte moderno, y que en la música aparece de manera paradójica, reside en la pérdida de un lenguaje objetivamente preconstituido.¹²⁰ La música moderna está obligada a crear continuamente su propio lenguaje; pero el lenguaje, siendo algo que está más allá de la composición, no puede ser creado por la mera voluntad del individuo.¹²¹ La música moderna se encuentra así frente a una alternativa, aquella entre el fetichismo del procedimiento y la total aleatoriedad. Justamente por ello, concluye Adorno, es necesario contemplar la posibilidad del silencio. Una vez más, inevitablemente, el discurso vuelve a Beckett, cuya imagen paradójica cierra su ensayo dedicado a las dificultades de la música moderna: «Lo que Beckett expresa en sus dramas y sobre todo en sus novelas, las cuales no pocas veces susurran como hace la música, eso tiene su verdad para la música misma. Quizá sólo sea todavía posible una que se mida por este extremo, por el propio enmudecimiento».¹²²

El silencio, entonces, como posibilidad y como forma de expresión. El silencio lleno de significado del monocromo, o el de los campos de colores de Newman, interrumpidos por esa banda vertical que expresa una ‘aparición del instante’. Hay muchas lecturas de ese silencio; pero en todo caso no se trata de un vacío. Es precisamente esta sutil diferencia lo que en la música es posible ‘sentir’ con claridad. La esencia de la música no está únicamente en el sonido, sino también en el silencio. Un

¹¹⁹ Guardando las distancias, se trata en efecto del mismo intervalo de tiempo que pasó Schönberg después de la definitiva disolución de la tonalidad, antes de llegar al nuevo sistema dodecafónico; también en ese caso, un período vivido entre duras luchas consigo mismo y la incertidumbre sobre la posibilidad de poner pie en una nueva tierra. En este sentido, es muy interesante la descripción que ofrece el mismo Pärt de este largo período de búsqueda artística y espiritual. Véase por ejemplo RESTAGNO, 2004, pp. 45-56.

¹²⁰ Cf. ADORNO, 1968, *Dificultades*, trad. cast. pp. 273-293.

¹²¹ Cf. *ibíd.*, p. 282.

¹²² *Ibíd.*, p. 293.

silencio que deja espacio y hace vivir la música en el tiempo fugaz y a la vez suspendido de la expresión artística. Como observa Hillier,¹²³ justamente en la primera frase de su libro dedicado a Pärt: «Toda música emerge del silencio, al cual tarde o temprano debe volver. [...] Pero el silencio es un estado imaginario donde todos los sonidos están ausentes, quizá parecido a la infinitud del espacio y del tiempo alrededor de nosotros».¹²⁴

Así, esa lucha entre el instante y la eternidad puede verse en el mismo contraste entre el silencio y las notas que viven en él, cuya armonía ya es comprendida en ese principio originario, como en el silencio que ‘da vida’ al *Tristan* de Wagner: la primera nota *no es* el inicio, porque proviene del silencio que la precede. Un silencio entonces que expresa lo esencial, esa ‘verdad’ que permanece escondida entre los sonidos. No en vano, en la música de Pärt el proceso de reducción es más importante que la expansión a partir de una idea fundamental, como en la sonata clásica. Su obra puede verse como la materialización de ese anhelo de trascendencia, de esa lucha alrededor del sentido del tiempo. Es una música que podría haber sido escrita hace trescientos años, y al mismo tiempo revela la tensión de una búsqueda original tanto en términos de significados como de procedimientos formales. Una exigencia de originalidad que emerge incluso en la manera de recuperar ciertos elementos formales o expresivos —como la tríada,¹²⁵ o el espíritu del canto medieval— que habían sido abandonados por la música contemporánea. También a través de estos elementos puede verse la peculiaridad del tratamiento del tiempo en la música de Pärt: a la estabilidad de la tríada, como a la del centro tonal del canto monofónico, se contraponen la movilidad de la línea melódica, de tal manera, observa Hillier, que lo que emerge no es un flujo de ideas que se mueve progresivamente a través del tiempo, sino la presentación de «un único instante diluido en el tiempo».¹²⁶ Como afirma el mismo Pärt en 1977, al principio de su nuevo período creativo: «Ese es mi objetivo. El tiempo y la ausencia de tiempo están conectados. Este instante y la eternidad están luchando dentro de nosotros. Y esta es la causa de todas

¹²³ Vale la pena observar que Paul Hillier, además de ser un crítico musical conocido por sus estudios sobre la música antigua, es también un músico apreciado a nivel internacional. En particular, con el *Hilliard Ensemble* ha dirigido muchas de las primeras grabaciones de las obras de Arvo Pärt, bajo la supervisión del mismo compositor.

¹²⁴ HILLIER, 1997, p. 1. «All music emerges from silence, to which sooner or later it must return. [...] Yet silence is an imaginary state in which all sounds are absent, akin perhaps to the infinity of time and space that surrounds us».

¹²⁵ Sobre el concepto de tríada véase la nota 18 en el capítulo IV.

¹²⁶ HILLIER, 1997, p. 90. «[...] a single moment spread out in time».

nuestras contradicciones, nuestra obstinación, nuestra estrechez de miras, nuestra fe y nuestro dolor».¹²⁷

A través de algunos momentos de su música intentaré expresar así el sentido de esta lucha entre el instante y la eternidad, como expresión de la dialéctica entre la dimensión subjetiva y objetiva de la música. No se trata evidentemente de buscar el significado *de* la música, sino más bien *en* la música. La música no imita, no representa el mundo, sino que es el movimiento interior de la vida misma.¹²⁸ No en vano, Kandinsky veía en la música, en su capacidad de expresar inmediatamente el movimiento interior de la vida, su esencia invisible, el camino hacia el cual debía dirigirse la pintura abstracta, a través de un proceso de reducción de lo exterior a lo interior, de la concreción a la abstracción. Se trata entonces de una ‘manifestación’, de una imagen sin imagen que posee ese carácter epifánico que muchas veces ha intentado expresar el arte de nuestro tiempo, aunque sea con un cuadrado blanco, o una línea apenas perceptible.

¹²⁷ A. PÄRT, citado en SANDNER, 1984, p. 29. «That is my goal. Time and timelessness are connected. This instant and eternity are struggling within us. And this is the cause of all our contradictions, our obstinacy, our narrow-mindedness, our faith and our grief».

¹²⁸ Para una discusión sobre la interpretación fenomenológica de la música, focalizada en particular en la concepción de Henry, véase por ejemplo WELTEN, 2009.

LA MÚSICA MÁS ALLÁ DEL SILENCIO

El límite sutil entre la música y el silencio, entre el instante y la eternidad, entre una tela blanca y una superficie saturada de líneas indistinguibles. O incluso entre el bien y el mal, o mejor, entre el amor y el odio. Todo eso, de manera explícita, intencional, y al mismo tiempo invisible aparece en el *Credo* (1968) de Arvo Pärt.¹ No es fácil, naturalmente, expresar el sentido del silencio. Cualquier palabra lo ‘invade’, cubriendo y por lo tanto distorsionando su propia esencia. E igualmente difícil es ‘escuchar’ su dimensión temporal, como un puente entre el instante y la eternidad. Y sin embargo, no es posible renunciar a la expresión de ese sentido, limitándose a disfrutar de la emoción indescifrable de un instante. Es el límite y el destino de la filosofía, como he intentado expresar en el prefacio. Por ello en estas páginas intentaré hablar lo más posible ‘en silencio’, para no cubrir el sentido de la música. El riesgo, evidentemente, es el de caer en una dimensión subjetiva, poniendo en primer plano la percepción interior más que la estructura del discurso artístico. Pero aceptaré este riesgo.

Con ello, ciertamente, no quiero poner en discusión el análisis ‘objetivo’ de la musicología, o incluso de la crítica filosófica. Y todavía, no es posible limitarse a ello cuando nos acercamos a algo que no puede entenderse sino como una experiencia mística. Es cierto que he podido adentrarme en la música de Pärt solo cuando me he

¹ A. PÄRT, *Credo* para piano, coro mixto y orquesta. Texto: Mateo, 5:38-39. *Première*: 16/11/1968, Tallinn, Estonia. Grabación recomendada: Swedish Radio Symphony Orchestra and Choir. Director: Esa-Pekka Salonen. Solista: Hélène Grimaud. Deutsche Grammophon 471 769-2 (2003).

sentado al piano, intentando descifrar tímidamente algunos fragmentos de sus partituras gracias al análisis de Paul Hillier. Pero si no hubiese vivido esa emoción, esa «súbita manifestación espiritual» que generó en mí la escucha de *Tabula rasa* —cuando todavía no conocía nada de Pärt y de su música—, quizás no hubiese empezado ese camino. Aquel día sentí realmente la emoción por esa ‘aparición del instante’. Tal vez no era la manifestación del sentido, pero sí del hecho de que *era posible* el sentido; o al menos de que era imaginable una búsqueda auténtica y al mismo tiempo la posibilidad de expresar y de comunicar a quien escucha el sentido de esa búsqueda. Sentí como una voz dentro de mí que decía: «Pero entonces es posible...».² Naturalmente todo permanecía indefinido, en el límite entre lo visible y lo invisible, o entre el sonido y el silencio. ¿Cuál era ese sentido? Sentí que era imposible decirlo, pero al mismo tiempo que valía la pena intentar expresarlo —expresar lo inexpresable, justamente.

No creo haberlo logrado. Siento que cuanto más me he acercado a su música —a través de sus composiciones, de lo que he podido leer sobre él o de mis propias reflexiones— más me he alejado de ese sentido. Al final quizá puedo decir de ‘conocer’ algo de la música de Pärt, o incluso de la estructura del lenguaje que él mismo ha creado. Pero me he quedado sin palabras a la hora de intentar expresar aquel sentido; como una pluma que por demasiado escribir ha acabado la tinta. Quizá tendré que ir más a fondo, sentándome más al piano que en mi escritorio. O tal vez, efectivamente, solo a través del silencio es posible expresar el silencio. El mismo Pärt ha rehuído siempre la idea de ‘definir’ el sentido de su música: si se pudiese decir, no lo hubiera escrito en música... Así, en estas últimas páginas, como una admisión de la limitación de mis propias palabras, intentaré dejar a un lado un discurso global sobre el sentido o la evolución de la música de Pärt, limitándome a la expresión de un único instante que he vivido en su música: «A single moment spread out in time», como define Hillier la música de Pärt.³

² Más tarde, ha sido muy significativo, para mi propio reflexionar sobre el arte, descubrir que un músico reconocido como Jordi Savall ha descrito casi en estos mismos términos su ‘encuentro’ con la música de Pärt. Cf. J. SAVALL, *La música di Arvo Pärt incontra l’eternità del suono. Armonia a due voci*, en RESTAGNO, 2004, pp. 212-221.

³ Para profundizar en el conjunto de la obra de Pärt se remite sobre todo al ya citado libro de Paul Hillier (cf. HILLIER, 1997), que contiene un análisis de numerosos pasajes de sus composiciones. Igualmente importantes son algunos de los ensayos incluidos en SHENTON, 2012, en particular los de Leo Brauneiss y Robert Sholl, dedicados respectivamente a un análisis del estilo ‘tinnabuli’ y a la cuestión de la espiritualidad en la música de Pärt. Muy útil naturalmente es referirse al propio pensamiento del compositor, no solo por los aspectos históricos, sino sobre todo por su dejar entrever —aunque sin ‘decirlo’ nunca hasta el final— un sentido que trasciende el de los sonidos. En esta dirección, véase por

El silencio, entonces, como metáfora y como dimensión fundamental de la música, desde la cual y hacia la cual tiende inevitablemente no solo cada sonido, sino la misma ‘idea’ de la música. Un silencio a la vez físico e ideal, instantáneo y atemporal, lleno y vacío, que no existe solamente ‘antes’ de la música, —como en la poesía de Lars Gustafsson, *El silencio del mundo antes de Bach*⁴— sino que conecta todos los sonidos que se asoman a esa fracción de silencio. Cada pausa, observa el compositor ruso Alfred Schnittke, implica la contemplación de un instante que se eterniza.⁵ Ciertamente ha habido muchas maneras de expresar este silencio, en particular en la música moderna. Para Luigi Nono, el silencio es la lejanía temporal, el lugar a partir del cual las voces vuelven a vibrar atravesando los espacios de la memoria, dando vida a una línea invisible en la cual el silencio se transforma en sonido y este último en ilusión.⁶ Una idea que expresa una manera de mover la música del ámbito objetivo de la percepción a una dimensión ilusoria, o metafísica. Como observa Restagno, «el hecho de que el lindar de lo imperceptible sea un terreno muy fértil de emociones es una lección que cada compositor, de Webern en adelante, ha aprendido bien, y el fervor que ha seguido ese descubrimiento ha llevado a menudo a los músicos a afirmar que el silencio no existe».⁷ Una negación del silencio que ha oscilado entre un horizonte puramente acústico —como en *4'33''* de Cage, como se ha visto, donde el silencio no es más que un lienzo virgen que acoge el conjunto de los sonidos del mundo, incluyendo el público que eventualmente tose en una sala— y, por otro lado, una dimensión que intenta trascender este horizonte, para convertirse en una categoría del pensamiento, en una esencia pura desprovista de su fisicidad. La idea de una perfección inaudible, de una música emancipada de la realidad vibratoria, es una tentación antiquísima teorizada por músicos y filósofos: «Una música cuya esencia íntima es la misma de la luz, una música inscrita en las rugosidades de una hoja de papel como en el dibujo de las constelaciones,

ejemplo la larga conversación con el compositor en RESTAGNO, 2004, que incluye también varios ensayos entre los cuales merece la atención *Arvo Pärt e il tempo dell'attesa*, del mismo Enzo Restagno. A nivel divulgativo, una introducción muy clara a la música de Pärt, con una discusión sobre el concepto de modernidad y sobre la dimensión espiritual de su música, puede encontrarse en GRIMALT, 2007.

⁴ Cf. L. GUSTAFSSON, *El silencio del mundo antes de Bach*, citado en WELTEN, 2009, p. 269. «Debe haber habido un mundo antes de la *Sonata en Re*, antes de la *Partita en La menor*, pero ¿qué tipo de mundo? Una Europa de vastos espacios vacíos, donde los instrumentos permanecían en cada lugar sin despertar, donde la *Ofrenda musical* y el *Clave bien temperado* no habían nunca pasado a través de las teclas...» (traducción propia).

⁵ Cf. RESTAGNO, 2004, p. 126.

⁶ Cf. *ibíd.*, p. 127.

⁷ *Ibíd.*, p. 128. «Che la soglia dell'impercettibile sia un terreno fertilissimo di emozioni è una lezione che ogni compositore, da Webern in poi, ha imparato benissimo, e il fervore seguito a quella scoperta ha indotto spesso i musicisti ad affermare che il silenzio non esiste».

una música extendida por todas partes alrededor de nosotros, inconscientes de ella porque prisioneros de una idea demasiado restringida y convencional del sonido...».⁸

Con todo, la música de Pärt no es una huída metafísica del horizonte de la fisicidad. Más bien, su ‘silencio’ significa un alejamiento de una cierta concepción de la música para volver a ella de otra manera, buscando su esencia en el milagro que une dos notas. Un silencio, entonces, como condición de posibilidad de toda búsqueda, como punto de partida y destino final no solo de cada sonido sino de su propia concepción de la música. Entre los dos, el caos aparentemente informe y sin embargo totalmente estructurado de la música serial, resultado de las contradicciones formales que el mismo Schönberg había intentado eliminar. Es esta, en síntesis, la estructura del *Credo*.

La exclamación inicial del coro, «Credo in Jesum Christum», anunciada inicialmente en un *pianissimo* y finalmente lanzada como en una explosión sonora,⁹ no es otra cosa que una ruptura con la experiencia del serialismo y una apertura hacia una nueva concepción de la música. Una visión, sin embargo, que en ese momento sentía únicamente como una exigencia interior, sin saber si hubiera nunca llegado a ella. Tal vez es también por esta situación de incertidumbre que él busca una estabilidad armónica y emocional en la música de Bach —en esa «tierra sagrada sobre la cual ha nacido toda la música ulterior», como observa Hélène Grimaud justamente a propósito del *Credo*¹⁰— construyendo la entera composición sobre el preludio en Do mayor del primer libro del *Clave bien temperado* de Bach. «Dirigirme a Bach —afirma Pärt— era para mí una toma de posición respecto a la experiencia dodecafónica. [...] quería demostrarme a mí mismo cuán estupenda era la música de Bach y cuán odiosa era la mía. [...] estaba convencido de que a través de aquel sacrificio podía ver más claramente en mis propias contradicciones».¹¹ Por ello, como pone en evidencia Hillier hablando de la influencia de la música antigua en Pärt, el uso de la música de Bach puede verse no tanto como una fuga de la modernidad, sino como una manera de

⁸ *Ibid.* «[...] una musica la cui intima sostanza sia la stessa della luce, una musica inscritta nelle rugosità di un foglio di carta come nel disegno delle costellazioni, una musica sparsa ovunque intorno a noi che ne restiamo ignari poiché prigionieri di un’idea troppo ristretta e convenzionale del suono...».

⁹ Pueden verse los primeros compases de la partitura del *Credo* en el Apéndice C, ejemplo 4.

¹⁰ GRIMAUD, 2003, p. 6. «[...] the sacred ground on which all subsequent music stands».

¹¹ A. PÄRT, en RESTAGNO, 2004, p. 29 (traducción propia). [Al tratarse de una entrevista realizada en alemán y posteriormente traducida en italiano para su publicación, no se considera necesario añadir el texto de la edición italiana].

conectarse con nuestro inconsciente musical colectivo, y es entonces un camino tanto hacia atrás como hacia adelante.¹²

Así, aunque en el *Credo* los momentos de conflicto son más violentos que nunca, Pärt utiliza unos elementos tonales no solo para evidenciar un contraste entre dos mundos —como en algunas de sus obras precedentes, caracterizadas por la técnica del collage—, sino para desarrollar una línea musical que permanece constante a lo largo de la composición. Una línea solo interrumpida por la irrupción de una estructura serial —a partir de la cual se desarrolla el proceso que conduce al ‘caos aleatorio’—, que nace sin embargo del mismo ámbito de la tonalidad, disolviéndose finalmente otra vez en el ‘silencio’ del preludio de Bach. De ese modo, «lo que había parecido una catástrofe es ahora redimido a través de una catarsis, en una música nuevamente silenciosa».¹³ Al mismo tiempo, la tonalidad de Do mayor del preludio de Bach permite marcar incluso visualmente la diferencia entre el ‘blanco’ y el ‘negro’, un elemento simbólico que se integra en la configuración general de la composición.¹⁴ «Trabajos como *Collage über B-A-C-H* y *Credo* para piano, coro y orquesta —continúa Pärt— los concebí como una estructura rigurosamente matemática, un juego de relaciones entre blanco y negro. Por esta razón he utilizado las notas correspondientes a las teclas blancas, [...] lo que me interesaba en ese momento era precisamente el color blanco».¹⁵ A través de este contraste, que se refleja finalmente en el texto cantado por el coro, él intenta describir en términos musicales la crisis que vivía en ese momento. El *Credo* no es una transposición musical del credo litúrgico, sino más bien de su propia fe, o más bien, de su esperanza en una diferente concepción de la música, en la cual la lógica interna de la música no ahoga la exigencia de comunicar algo fuera de su propia estructura. Una ‘comunicación’, sin embargo, que no se refiere únicamente a la idea de un público sino en general a la conexión con una ‘dimensión interior’, más allá de las leyes de la organización musical. Es este uno de los problemas que él veía en la música serial: la contradicción insalvable entre contenido y estilo, de la cual nace su dificultad de ‘comunicación’. El *Credo* es justamente la expresión de esta contradicción.

¹² Cf. HILLIER, 1997, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 59. «[...] what had seemed catastrophe is now redeemed through catharsis in music of a newly calm intensity». He traducido aquí ‘of calm intensity’ con ‘silenciosa’, forzando ligeramente el texto de Hillier; en el contexto de este discurso, sin embargo, el sentido es el mismo.

¹⁴ En la tonalidad de Do mayor, como es conocido, las notas de la escala diatónica no presentan ninguna alteración; en el teclado de un piano, esto implica el ‘moverse’ entre las teclas blancas, en oposición a las teclas negras que corresponden a las respectivas alteraciones.

¹⁵ A. PÄRT, en RESTAGNO, 2004, p. 29.

Del silencio inicial, lentamente y ligeramente, como una voz que se oye desde un horizonte lejano en el tiempo y en el espacio, el coro pronuncia dos veces la palabra «Credo». La música se mueve en un ámbito que deja inicialmente suspendido no tanto el sentido armónico —ya en el primer acorde aparece la tríada de Do mayor—, sino la dirección que tomará esta voz apenas sugerida. Solo a la tercera vez se llega a esa explosión que manifiesta definitivamente tanto el ámbito musical como el significado de esta exclamación: «Credo in Jesum Christum» (en lugar de «Credo in unum Deum», que marca el principio del credo litúrgico). Un ‘grito’, como se ha observado, que es al mismo tiempo una profesión de una fe y una esperanza. El resto del texto es constituido por dos versos del Evangelio de S. Mateo: «Audivistis dictum: oculum pro oculo, dentem pro dente», al cual se contrapone el siguiente: «Autem ego vobis dico: non esse resistendum injuriae».¹⁶ El mensaje que Pärt expresa en el *Credo* reside justamente en esta frase: la respuesta pacífica a la violencia es más fuerte que la violencia misma, porque el amor es más fuerte que el odio. «He disuelto literalmente esta frase en notas y números, y se puede observar cómo cada palabra encuentra una correspondencia en los medios orquestales utilizados».¹⁷ Finalmente, la palabra «Credo» es repetida dos veces.

El *Credo* presenta así una confrontación entre el bien y el mal, el orden y el desorden, o entre el silencio y la saturación de sonidos, simbolizados por la tonalidad de Do mayor y la cacofonía aleatoria. Sin embargo, observa justamente Hillier, «los dos extremos de orden y desorden, de bien y mal, son presentados no como bloques separados de energía, sino como fuerzas conectadas, cada una de las cuales contiene las semillas de la otra, en un *continuum* gradual de desintegración (y reconstrucción) entre las dos».¹⁸ En otros términos, la tonalidad y la aleatoriedad no están simplemente contrapuestas, en una confrontación sin posibilidad de diálogo, ni se yuxtaponen en un collage de estilos inconmensurables. La tonalidad es denegada desde su interior utilizando la figura emblemática de la quinta perfecta, que constituye el propio fundamento de la armonía tradicional. Pärt llega a la saturación cromática con un movimiento alternado de quintas ascendentes y de cuartas descendentes. A través de este ‘círculo de quintas’ —que empieza después de la exclamación del coro: «Audivistis

¹⁶ MATEO, 5, 38 y 39. «Oísteis que fue dicho: Ojo por ojo, y diente por diente. Pero yo os digo: No resistáis al que es malo».

¹⁷ A. PÄRT, en RESTAGNO, 2004, p. 43.

¹⁸ HILLIER, 1997, p. 59. «[...] the two extremes of order and disorder, good and evil, are presented not as separate blocks of energy, but as linked forces, each containing the seeds of their opposite, with a continuum of gradual disintegration (and reconstitution) lying between them».

dictum: oculum pro oculo, dentem pro dente», interrumpiendo el prelude de Bach en el momento de su máxima tensión armónica— se llega así a completar el ciclo de las doce notas: una ‘serie’, en definitiva, construida de la manera más consonante posible. De ahí, lentamente e inexorablemente, va aumentando la densidad armónica, dinámica y tímbrica, junto a una aceleración global en el tempo, hasta que las doce notas llegan a sonar contemporáneamente doce veces. El mismo prelude en Do mayor aparece nuevamente, pero ahora en un tempo más rápido y sobre todo con una inversión retrógrada, simbolizando así la distorsión máxima de la música de Bach, o tal vez del mismo mensaje de Cristo.¹⁹ También el texto del Evangelio, declamado de forma acelerada, sílaba por sílaba, es destrozado en un paroxismo de ansiedad. Al final, la saturación de este proceso conduce al caos de la aleatoriedad, representado también gráficamente en la partitura por unas bandas negras horizontales, junto con las indicaciones de *feroce* y de *fortissimo*.

El orden y la lógica dodecafónica, a partir del intervalo ‘perfecto’ de quinta, funcionan así como un proceso que conduce al caos. El silencio originario es llenado con la máxima saturación posible, de un *Cuadrado blanco* a un *Cuadrado negro*, en un camino inverso al que había seguido Malévich. Es como si alguien hubiese empezado a dibujar unos círculos negros en una tela blanca, moviéndose en el lienzo con una lógica metódica y acabando por llenar el blanco primordial con el caos uniforme de la saturación. «Con esta yuxtaposición de las quintas —afirma Pärt— se llega a una textura siempre más densa, a una verdadera saturación de notas que funciona como mimesis del caos y de la destrucción».²⁰ El uso de la dodecafónica y de las estructuras aleatorias simboliza entonces la distorsión de la enseñanza, no solo del Evangelio sino de la propia esencia de la música, haciendo visible cómo una idea puede ser lentamente corrompida desde su interior hasta volverse en su opuesto.²¹ Como observa Restagno, la tesis de fondo es que el lenguaje de la dodecafónica se dirige hacia la autodestrucción: «La secuencia ‘Bach-digresión dodecafónica fundada sobre el círculo de quintas con consecuente autodestrucción-regreso a Bach’ es la clara metáfora de un proceso ciego que, incapaz de desarrollarse, vuelve siempre a caer sobre sí mismo».²²

¹⁹ Cf. *ibíd.*, p. 60.

²⁰ A. PÄRT, en RESTAGNO, 2004, p. 44.

²¹ Cf. HILLIER, 1997, p. 59.

²² RESTAGNO, 2004, p. 122. «La sequenza ‘Bach-digressione dodecafónica fondata sul ciclo delle quinte con conseguente autodistruzione-ritorno a Bach’ è la chiara metafora di un processo bloccato che, incapace di svilupparsi, torna sempre a cadere su se stesso».

No obstante, como en la poesía de Giacomo Leopardi, la calma llega después de la tempestad.²³ El silencio y el caos, el orden y el desorden, la tonalidad y la atonalidad están conectados. O también, de otra forma, el instante y la eternidad. «Solo después llegan las palabras del Cristo: ‘Pero yo os digo...’, y entonces, poco a poco, todo se derrumba».²⁴ Después de aquel *fortissimo* el preludio en Do mayor empieza otra vez desde el principio, esta vez llegando hasta el final, interrumpido solo por la breve aparición de unos fragmentos de aquel círculo de quintas, mientras que el coro sigue recordando: «Non esse resistendum injuriae». Pero estas breves apariciones, cada vez más espaciadas y lejanas, ya no consiguen desviar la armonía de la música de Bach. Son como unos relámpagos en el horizonte que pierden fuerza, anunciando de ese modo el alejarse de la tormenta. O más bien, en un contraste aparentemente inexplicable, estos últimos fragmentos del caos dodecafónico hacen resaltar aún más la imperturbable constancia de ese ‘silencio’ originario, desde el cual y hacia el cual se dirige la música.

Todo eso, desde la transición de la tonalidad a la dodecafonía hasta la misma ‘forma’ del caos aleatorio —aparentemente opaco y ‘des-ordenado’, pero en realidad clarísimo en su desarrollo hacia una saturación total—, podría hacer pensar a un programa teórico, a una «estructura rigurosamente matemática», como el mismo compositor parece indicar. Como observa también Grimaud, en efecto, «ese pasaje simboliza el caos, pero evidentemente no puede ser improvisado de manera caótica. Es necesario un modelo matemático, un marco de referencia».²⁵ Y todavía, el texto del Evangelio, a través del contraste entre el bien y el mal, o entre el amor y el odio, remite a algo que va más allá de una cuestión formal. En este conflicto, en el cual Pärt veía reflejadas las contradicciones de la música serial, se revela la lucha interior que él mismo vivía en su desarrollo artístico y existencial.²⁶ Y la solución, o más bien, el estado de suspensión que nace de la última frase del *Credo* —un *Do* repetido ocho veces en todas las octavas que abarca el teclado de un piano, llegando así a los límites

²³ Cf. G. LEOPARDI, *La quiete dopo la tempesta*. «Passata è la tempesta: / odo augelli far festa, e la gallina, / tornata in su la via / che ripete il suo verso. Ecco il sereno / rompe là da ponente, alla montagna; ... Ogni cor si rallegra, in ogni lato / risorge il romorio / torna il lavoro usato...». Como intento mostrar en estas páginas, sin embargo, el sentimiento de suspensión que aparece al final del *Credo* está muy lejos del fervor lleno de alegría de la calma que sigue la tempestad en la poesía de Leopardi.

²⁴ A. PÄRT, en RESTAGNO, 2004, p. 44.

²⁵ GRIMAUD, 2003, p. 6. «The section symbolizes chaos, but it clearly couldn’t be chaotically improvised. It had to have a mathematical pattern, a framework».

²⁶ Como observa Pärt, «[...] si el ser humano tiene un conflicto en su alma y con su entorno, entonces el sistema dodecafónico es lo ideal. Pero si no tienes más conflictos con la gente, con el mundo, con Dios, entonces no es necesario». A. PÄRT, en LUBOW, 2010 [archivo digital sin números de página].

de la audibilidad, en un silencio tanto físico como interior— concierne ciertamente a todos estos aspectos. Lo que se abre después de esa última nota apenas perceptible es como un desierto inexplorado, o una voz lejana que propone *sotto voce* unas preguntas sin indicar todavía una dirección. La única dirección, justamente, es el silencio.

¿Cuál es entonces el silencio que ‘se manifiesta’ en el *Credo*? Y ¿por qué es posible escuchar en él la propia dimensión temporal de la música, o quizá de todo el arte? Es justamente esta una de las preguntas desde las cuales he empezado mis reflexiones, desafiando ese límite sutil entre lo expresable y lo inexpressable. Tal vez es posible trazar solo una línea incierta, como en esos dibujos de Antoni Llena; no es fácil traducirlo en palabras. Pero ahora puedo intentarlo. Este silencio está al final, en el abismo que se abre después del último «Credo», que queda suspendido como el anuncio de algo que no puede sino permanecer indefinido. Un inmenso espacio blanco que se abre ante nosotros y que permite realmente contemplar ‘un instante que se eterniza’. Está en el *Do* que se repite en las octavas finales, figura perfecta y al mismo tiempo ilimitada, como un círculo negro que se extiende en el tiempo y en el espacio hasta llegar a los límites de la percepción y de la imaginación. Está en la serenidad conmovedora del preludio de Bach, al final, imponiéndose sobre las últimas explosiones de sonido con un *pianissimo* —respecto a aquellas explosiones, al menos— que demuestra realmente cómo el amor es más fuerte que el odio, o el silencio del ruido. Está incluso en el *Do* que aparece misteriosamente en medio del caos aleatorio, en un *fortissimo* que sin embargo parece inicialmente muy lejano por ese mismo caos y a la vez por el registro grave. Un elemento primordial que toma cada vez más fuerza y que acaba imponiéndose no como sonido sino como una esencia que trasciende los sonidos —como el tema del *Ur-Element* al principio del *Rheingold* de Wagner, antes del amanecer del mundo y de la misma música; ese inmenso pedal en Mi bemol mayor que representa el devenir a partir del mito originario.

En este silencio primordial, que se extiende, como escribió Pascal, «por toda la eternidad que me ha precedido y toda la que me seguirá»,²⁷ y que al mismo tiempo vive en la música y da a ella una continuidad y un sentido que no puede tener un simple sonido, es justamente donde se encuentra este punto de conexión entre el instante y la eternidad. La música de Pärt no está ‘fuera’ del tiempo, como un instante que

²⁷ PASCAL, *Pensées*, IX. «[...] de toute l'éternité qui m'a précédé, et de toute celle qui me suit». Una reflexión sobre este pasaje de los *Pensées* de Pascal puede encontrarse en *Una confrontación entre lo finito y lo infinito*, en el Apéndice A.

permaneciera inmóvil en un espacio imaginario, sino que hace emerger un diferente sentido del tiempo. Es un espacio blanco que se distingue del vacío por esta multiplicidad de sentidos que se abren en él. Un instante que se eterniza, entonces, que diluye la inexorable uniformidad del tiempo físico en una nueva dimensión, en la cual el contenido interior es más importante del estilo, o de la estructura métrica de la música.²⁸ No se trata sin embargo de esa re-definición del tiempo que aparece en la obra de Serra, basada en la discontinuidad de la propia percepción de quien observa. Sino más bien de un rechazo de todo lo superfluo, de una reducción hasta lo esencial para alcanzar la unidad, el *Uno* primordial, cuya idea puede imaginarse justamente en el silencio. Una aspiración a la unidad que concierne no solo a la relación entre las diferentes voces — como en la música que nacerá después del *Credo*²⁹—, sino también a una diferente forma de conectar la objetividad de lo absoluto con la subjetividad de toda búsqueda individual. Y por eso mismo una manifestación de un anhelo hacia la ‘verdad’.

Con todo, reducción no significa simplificación, como un espacio blanco no significa un vacío. Es solo el camino hacia la esencia de las cosas. «Siento que debo buscar la unidad. [...] Allí estoy solo con el silencio. He descubierto que es suficiente que una única nota sea tocada bien. Esta única nota, o una pausa, o un momento de silencio, es lo que me consuela».³⁰ Una vez más, una concepción estética que corresponde a una condición espiritual, confluyendo finalmente en una postura ética respecto a la idea de humanidad. «Creo que quien quiere cambiar el mundo —afirma Pärt en una conversación con Jordi Savall— no debe iniciar del otro lado del mundo,

²⁸ Más en general, pensando en las obras que nacerán después del *Credo* —exceptuando tal vez algunas de las composiciones más recientes, como *Lamentate* o la *Sinfonía n. 4*— la música de Pärt se aleja del sentido de la temporalidad que caracteriza la modernidad sobre todo por la distancia de un cierto tipo de concepción dramática o narrativa. A su vez, la ‘indefinición’ en la estructura métrica de sus composiciones —como en el segundo movimiento de *Tabula rasa*, ‘*Silentium*’— provoca efectivamente la sensación de una ‘ausencia de tiempo’, lo que explica quizás la instintiva asociación de esta música con una experiencia mística o meditativa.

²⁹ En 1976, después de un largo período de silencio, Pärt llega finalmente a ese nuevo comienzo. *Für Alina*, una breve composición para piano, inaugura el estilo definido por él mismo ‘tinnabuli’ (del latín ‘campana’), puesto que cada nota de la melodía es acompañada por una nota de la tríada, recordando así la resonancia de una campana. Su esencia está en la fusión de dos voces que aun poseyendo un sentido muy distinto forman una unidad inseparable. «Se puede decir que esta segunda voz construida sobre tres notas [las de la tríada] crea una especie de ‘tierra desconocida’, un terreno neutral donde a una brizna de hierba le es conferido el estatus de una flor. Al final, estas dos líneas actúan como una sola. No se trata de armonía, pero tampoco de polifonía. Es una especie de ‘dualismo’ que al mismo tiempo constituye una unidad». A. PÄRT, en RESTAGNO, 2004, p. 216.

³⁰ A. PÄRT, en SANDNER, 1984, p. 28. «I must search for unity. [...] Here I am alone with silence. I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comfort me».

sino de sí mismo. Un cambio de este tipo se actúa milímetro por milímetro».³¹ También por ello, en el largo período de silencio que siguió al *Credo*, él intentó aprender nuevamente a caminar. Una imagen que el propio compositor ha propuesto muchas veces, y que refleja igualmente, en la música que nacerá después de aquel silencio, la relación que se establece entre la estabilidad de la tríada y esa conmovedora inseguridad con la que se mueve la voz melódica; justamente como un niño que aprende a caminar y vuelve entre los brazos de su madre.

Todo eso llegará después. En el silencio que se abre después del último «Credo» este anuncio permanece indefinido. Él mismo no sabe lo que podrá nacer a partir de ese punto de no regreso marcado por la disolución del caos. Siente solo que ha llegado a una contradicción consigo mismo y con la música, con la exigencia de dirigirse a su interioridad y al mismo tiempo a la idea de una ‘verdad’, con la necesidad de construir un discurso original y de poderlo también comunicar fuera de su mundo interior. Esta inquietud, como una imagen invisible de la cual se advierte solo una necesidad interior, está ciertamente presente en el *Credo*, escondida entre las pausas y los silencios llenos de significado. Pero sería un forzar ese mismo silencio si se intentara leer el resto de la historia a partir esta imagen. Por ello aquella pausa debe restar abierta. En el no-sentido, o en la imposibilidad de alcanzar un sentido unívoco, se advierte justamente la esperanza de un sentido.

...

³¹ A. PÄRT, en RESTAGNO, 2004, p. 214.

CONCLUSIONI *

Seguendo l'impercettibile linea che mi ha portato fino a questa pagina, non mi resta forse che aggiungere una cosa, già insita nella forma e nel contenuto di queste riflessioni: la 'conclusione', tanto di questo discorso come del senso che ho cercato attraverso l'arte, in realtà non esiste, né può esistere... Non si tratta solo di quella normale umiltà che impone di lasciare in sospeso le diverse strade che potranno aprirsi a partire da tali riflessioni. È la propria 'verità' dell'arte che impone una forma frammentaria, incompiuta, una forma che nel suo stesso divenire mostra l'esigenza di continuare a cercare. Precisamente intorno a quest'idea di un'arte 'non organica', come si è visto, si sviluppa la critica di Adorno dell'arte moderna. Eppure, è un'esigenza che ho vissuto nel mio proprio sentire, nell'esperienza dell'arte come della vita. Per questo la rinuncia a 'concludere' queste riflessioni non vuole avere il significato di un 'programma di ricerca', ma segue piuttosto lo stesso principio che mi ha guidato sin dalle prime pagine, quello di cercare una verità attraverso il riflettersi *nell'opera* della mia propria esperienza *dell'opera*.

Da lì nasce la scelta di quelle letture o di quelle opere che hanno realmente significato un'esperienza epifanica nel mio percorso esistenziale e intellettuale. Non si tratta, naturalmente, di una semplice questione di 'gusto', e ancor meno dell'idea di

* De acuerdo con la 'Normativa específica sobre la Mención Internacional en el título de Doctor' de la Universitat Ramon Llull, las conclusiones se redactan en italiano.

cercare una presunta bellezza nell'arte. L'emozione limpida di un concerto per pianoforte di Mozart, o perfino la sofferenza di una sinfonia di Brahms sono certamente più 'belle' di una pagina di Schönberg. Eppure, ricordo ancora il momento in cui mi addentrai nei *Klavierstücke* op. 11, a Parigi, attraverso le mani di un amico pianista che scopriva insieme a me quel brano. Sono passati 'appena' venticinque anni, eppure era ieri; è lo stesso, come pensava Rimbaud il tempo passato. Ricordo perfettamente la sensazione di scoprire un nuovo paesaggio, o meglio, di intravedere il cammino che portava a quel cambio radicale nell'idea e nella percezione della musica. Ed è sempre in quel periodo che scoprii il *Manuale di armonia* di Schönberg o alcune delle riflessioni di Adorno sulla musica. Forse non ne capii molto in quel momento, però mi parve ugualmente chiaro che entrambi, da punti di vista differenti, si avvicinavano all'essenza dell'arte, che non è, appunto, la bellezza, ma la ricerca di una 'verità'. È quello che riconobbi immediatamente anche in Glenn Gould, dapprima attraverso i suoi scritti e poi nelle sue interpretazioni di Bach, di Beethoven o della 'nuova musica'. Quando ascoltai per la prima volta un suo disco —erano alcune sonate per pianoforte di Beethoven— sentii subito che non era certo la 'bellezza' o il 'colore' del suono ciò che appariva in primo piano, ma la possibilità di scoprire qualcosa di nuovo, di vivere una 'improvvisa manifestazione spirituale' perfino in una musica che conoscevo bene. Un'esperienza epifanica, appunto.

Non è un caso forse che buona parte di quegli incontri avvennero in un momento di rinascita interiore, un momento in cui lottavo davvero, e non solo nelle pagine di un saggio, per affermare il 'mondo della vita' contro la 'ragione strumentale' —anche se all'epoca non conoscevo ancora le riflessioni di Henry, scritte per altro in quegli stessi anni. In quel momento ero un giovane studente di fisica, eppure intravedevo davanti a me un cammino totalmente differente da quello che sia pur con passione stavo percorrendo. Come la teologia per Adrian Leverkühn, nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann —un altro libro che lessi in quel momento e che mi marcò profondamente— sentivo che la fisica era solo un momento di iniziazione intellettuale prima di dedicarmi a quello che realmente avrei dovuto: non per una scelta, ma seguendo una 'necessità interiore'. Così, mentre nei miei studi mi allontanavo sempre più dall'orizzonte dell'obiettività —dedicandomi alla fisica 'immaginaria' dei buchi neri—, studiavo 'di nascosto' musica e allo stesso tempo leggevo avidamente Rimbaud, Majakovskij o lo stesso Gould.

In quelle letture, e in generale in quelle scoperte o illuminazioni, per quanto frammentarie, incomplete e forse solo in parte comprese in quel momento, può trovarsi la ragione delle pagine che ora ho scritto. Una riflessione, o meglio, una domanda che ho rivolto a me stesso intorno al senso dell'arte del nostro tempo e in generale all'idea dell'arte come espressione del nostro essere *nel tempo*. Per questo, arrivato a questo punto, dopo aver cercato di mettere in secondo piano ogni aspetto emotivo in nome di una presunta 'obiettività filosofica', sento il bisogno di fermarmi un attimo prima di arrivare alla parola 'fine', per evitare di concludere in modo 'organico' e definitivo il percorso umano e filosofico che mi ha portato a scrivere queste pagine. Avendo lottato per liberarmi dal predominio della ragione strumentale, non voglio ricadere nel formalismo del 'mondo delle convenzioni', e ancor meno al trattarsi dell'arte, o della vita. Di qui l'esigenza di una forma che resti aperta, testimoniando nel suo proprio divenire l'impossibilità di una conclusione, o del raggiungimento di un senso *all'interno* dell'opera.

Perché allora scrivere...? Inevitabilmente, ancora una volta si arriva a quella domanda iniziale, a quella linea incerta che separa ciò che si può esprimere da quello che non può che restare nel silenzio. *Expresar lo inexpresable...* Pensai a quel titolo già alle prime pagine, riecheggiando forse il saggio di Heryn su Kandinsky, ma anche ammettendo dall'inizio che il mio era un addentrarmi in ciò che non può essere espresso attraverso le parole. Era come se intuissi che sarei arrivato al limite di ciò che può esser detto e allo stesso tempo che non potevo fare a meno di dare una 'forma' a quello stesso limite. Solo in quel modo forse è possibile indicare quella dimensione che trascende ogni possibilità di espressione: precisamente la dimensione alla quale appartiene l'arte. «Di ciò di cui non si può parlare, è meglio tacere»... Una conclusione, quella di Wittgenstein, sui limiti del nostro stesso pensiero e allo stesso tempo, forse, un'apertura ad una dimensione mistica. Eppure, proprio attraverso l'arte e la filosofia ho scoperto che il silenzio può essere denso di significato. Il silenzio di uno spazio bianco come quello che si estende in quell'istante illimitato fra due note. Un silenzio che esprime una presenza, come nel finale del *Credo* di Arvo Pärt, un'apertura verso un senso che tuttavia ci sfugge, una necessità di ascoltare un messaggio che rimane indefinito. O perfino un silenzio che rimanda ad un'assenza, a un non-senso, ad una manifestazione del Nulla come essenza primordiale, come in Malevič. In ogni caso, un silenzio che rivela la nostra incapacità di esprimere il senso in una forma compiuta, in un colore

visibile, in un suono che appartiene alla fisicità del mondo. È proprio questa ‘presenza negativa’ ciò che lascia aperta la speranza, che fa sentire l’esigenza di continuare a cercare il senso.

Non si tratta dunque di considerazioni astratte *dal* mondo, ma di un’esigenza che sia pure in un linguaggio astratto esprime in modo concreto un messaggio rivolto *al* mondo. Precisamente questa dimensione etica fa dell’arte del nostro tempo uno strumento di riflessione, o persino di azione, rompendo con l’ideale di ‘bellezza’ e di ‘armonia’ dell’arte del passato. Ed è per questo che una riflessione sull’arte e a partire dall’arte può essere un modo per capire meglio il senso del nostro essere nel mondo. Una voce che nella nostra epoca diventa un grido di ribellione o di speranza, sfidando con la sua stessa presenza l’inevitabilità di un mondo dominato dalla ragione strumentale, o peggio, da un accecamento volontario in nome di una vita ‘comoda’ e incosciente di se stessa. Un mondo nel quale persino l’arte è condannata a esistere in funzione di una soddisfazione materiale o psicologica, arrivando al parossismo nell’idea di *entertainment*: ‘passare il tempo’... invece di approfondirlo, di fermarlo, di scavare in esso alla ricerca del senso, di quel ‘qualcosa in più’ rispetto al semplice esistere nel mondo. Il senso *del* tempo o il senso del nostro essere *nel* tempo; o ugualmente, l’apparire dell’opera nell’istante, o dell’istante nell’opera. Ci sono molti modi di concepire una tela di un unico colore, o interrotta unicamente da una banda verticale. Ma in ogni caso, come si è visto, si tratta di una ricerca di un senso che vada al di là del mondo materiale, in direzione dell’essere, del sublime, o anche del Nulla. Una presenza che rifiuta coscientemente di ‘rappresentare’ un oggetto o un’emozione, ma che impone di cercare noi stessi, nell’arte e attraverso l’arte, un modo per capire quella dimensione che sfugge al mondo del visibile. Una presenza negativa, dunque, che rimanda a qualcosa che non c’è e che non può essere qui e ora, ma che deve essere cercata. È questo forse, come scrisse Adorno, il vero messaggio nella bottiglia...

Il tempo, allora, non è unicamente un mezzo attraverso il quale ci muoviamo nel mondo o nei pensieri. Può esser persino una metafora del nostro stesso cercare. L’idea che mi ha guidato inizialmente in questo studio —secondo la quale ‘l’artista contemporaneo’, mettendo in evidenza l’ambigua temporalità dell’opera, sfida la stessa idea di modernità attraverso una ri-definizione del tempo— era forse ingenua per il suo stesso cercare un unico significato nell’arte contemporanea. Eppure, come ho cercato di mostrare a partire dalla mia propria esperienza delle opere, nella musica, la pittura o la

scultura —sia pur limitandomi ad una serie discontinua di istanti—, così come dalla lettura che ne propone la filosofia o la critica d'arte, qualcosa di quell'idea può forse essere trovata nell'esperienza artistica della nostra epoca. È quello che può leggersi, fra gli altri significati, nella percezione soggettiva del tempo 'provocata' dalle sculture di Richard Serra, o anche nel conflitto fra istante e eternità che affronta Arvo Pärt nella sua musica, cercando di raggiungere quell'*Uno* primordiale che può essere pensato forse nell'idea del silenzio. La molteplicità nella temporalità dell'opera, il suo stesso fuggire dalla linearità e dall'omogeneità del tempo narrativo, possono vedersi allora come un rifiuto dell'obiettività del mondo e un richiamo a una diversa dimensione dell'essere, sia pure indefinita e indefinibile come un quadrato bianco. Un grido di dolore o di protesta che non descrive nulla, né allude a qualcosa al di fuori di quella stessa angoscia, come una dissonanza che non aspira ad una risoluzione ma che resta sospesa nel non senso del mondo.

Eppure, anche in questa dimensione 'altra' rispetto al mondo, una dimensione certamente più vicina al Nulla che a una realtà obbiettiva, può esistere un messaggio rivolto al mondo. Forse è proprio questo il 'grido' che l'arte pronuncia contro quell'oblio del mondo della vita che dà inizio alla modernità. Un messaggio nascosto, invisibile e inaudibile, che si manifesta attraverso una presenza negativa e che ci obbliga a ridefinire il nostro modo di 'vivere' il tempo, o nel tempo. Ma un messaggio che nasce dalla vita e che persino nella sua impossibilità di giungere a un senso compiuto, o nel rimanere sospeso ai limiti del non senso, tra l'esprimibile e l'inesprimibile, dà alla vita un senso di apertura.

APÉNDICE A.

UNA CONFRONTACIÓN ENTRE
LO FINITO Y LO INFINITO *

Cuando tenía diecinueve años, durante mis desordenados estudios de física, me encontré por casualidad —en realidad, gracias a un libro sobre ‘el lado humano’ de Albert Einstein— con los *Pensées* de Blaise Pascal. Aun a distancia de años, no ha sido difícil encontrar un pasaje que en ese momento me marcó profundamente, obligándome a mirar dentro de mí para buscar una respuesta a ese infinito que nos rodea:

No sé quién me ha puesto en el mundo, ni qué es el mundo, ni yo mismo. Estoy en una terrible ignorancia de todas las cosas; no sé qué es mi cuerpo, mis sentidos, mi alma, ni esta misma parte de mí que piensa lo que digo, que reflexiona sobre todo y sobre ella misma y que no se conoce mejor que conoce el resto. Veo esos espantosos espacios del universo que me envuelven, y me encuentro atado a un rincón de esta vasta extensión sin saber por qué estoy situado en este lugar en vez de en otro, ni por qué este poco tiempo que me es dado para vivir me ha sido asignado en este momento, más que en otro de toda la eternidad que me ha precedido y de toda la que me seguirá. No veo más que infinitudes por todas partes, que me encierran como un átomo o como una sombra que no dura más que un instante sin retorno.¹

* Estas páginas, escritas al principio de mis investigaciones en filosofía —dedicadas inicialmente a una confrontación entre el ‘tiempo físico’ y el ‘tiempo subjetivo’—, pueden ayudar a reconstruir el camino que me ha llevado a las reflexiones sobre el tiempo y la temporalidad en el arte, como expresión o manifestación fundamental de la propia subjetividad. Un recorrido intelectual y espiritual que ciertamente no es el resultado de una decisión racional, sino que nace de una ‘necesidad interior’ cuyas raíces pueden encontrarse ya en estas mismas reflexiones sobre el universo que nos rodea.

¹ PASCAL, *Pensées*, IX. «Je ne sais qui m’a mis au monde, ni ce que c’est que le monde, ni que moi-même; je suis dans une ignorance terrible de toutes choses; je ne sais ce que c’est que mon corps, que mes sens, que mon âme : et cette partie même de moi qui pense ce que je dis, et qui fait réflexion surtout

En ese momento entendí que existían solo dos vías para salir del abismo de ese «instante sin retorno». Por un lado, aun consciente de la ingenuidad de ese esfuerzo, decidí que valía la pena intentar mirar a los «espantosos espacios del universo» lo más profundamente que nuestra imaginación nos pueda permitir. Creo que fue en ese momento que decidí dedicarme a la cosmología. No es difícil entender, dada la motivación que estaba en la base de una tal ‘iluminación’, por qué nunca me he interesado en las cuestiones ‘técnicas’ de la astrofísica (es decir, en la parte observacional), sino que he dedicado mis esfuerzos a cuestiones puramente teóricas. Ni por qué, inevitablemente, mi camino se ha finalmente cruzado con la filosofía. Porque lo que siempre he sentido como algo fascinante no era el objeto de nuestra mirada, o incluso de nuestra imaginación, sino la misma actitud del hombre frente al infinito que nos rodea. En una imagen: *El monje contemplando el mar* de Caspar Friedrich. O en otros términos, el mismo salir de la caverna para intentar ordenar las impresiones que recibimos de ese infinito. Sin perder la conciencia, naturalmente —eso lo pensaba ya entonces, antes de descubrir el idealismo de Kant y del mismo Einstein—, de que la ‘realidad’ de lo que creemos entender, aunque exista, se halla probablemente en una dimensión totalmente diferente respecto a la de nuestra ‘percepción sensible’.

De hecho, no era la filosofía kantiana la que me sugería esta conclusión, sino mi propio reflexionar sobre algo que no podemos ni siquiera ver, ni tan solo ‘comprender’ plenamente; podemos únicamente imaginar su existencia, transponiéndola en los mundos imaginarios de la matemática, como observaban ya Husserl o Adorno. Mi ‘intuición’ se apoyaba en la evidencia de que la realidad de objetos tan extremos como los agujeros negros, cuya estructura espacio-temporal es tan diferente de nuestro ‘mundo euclidiano’, está seguramente más allá de nuestra posibilidad de comprensión, entendiendo con ello la capacidad de poseer en nuestra mente una idea o un concepto, como si la tuviéramos en nuestras manos.

Aun así, sin embargo, me parecía evidente que ese ingenuo esfuerzo *tenía* un sentido. El mismo hecho de intentar reconstruir en nuestra limitada mente una realidad tan compleja y alejada de nosotros es algo a la vez conmovedor y fascinante; a

et sur elle-même, ne se connaît non plus que le reste. Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans savoir pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui m'est donné à vivre m'est assigné à ce point plutôt qu'à un autre de toute l'éternité qui m'a précédé, et de toute celle qui me suit. Je ne vois que des infinités de toutes parts, qui m'enferment comme un atome et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour».

condición, naturalmente, de abandonar la pretensión de poseer alguna ‘verdad absoluta’. Asimismo, en ese ingenuo esfuerzo, aun cuando no pueda conducir a alguna verdad sobre las ‘cosas en sí’ (o al menos, no necesariamente), nuestra mente puede salir de esa angustia que nace del estar «confinado en un rincón de esta inmensa extensión». Era esta, para mí, la motivación fundamental que me animaba a mirar al universo.

Todo esto, ciertamente, lo estoy escribiendo ahora, a distancia de más de veinte años de aquella lectura de Pascal. Pero la profunda impresión de aquella pregunta, en aquel momento, fue realmente algo decisivo para seguir buscando en esa dirección. En este sentido, hay otro texto, siempre relativo a aquel momento de mi vida pero esta vez escrito por mí, que me parece apropiado para completar estas reflexiones, porque expresa bastante claramente —aunque escondiéndose detrás de un lenguaje conscientemente abstracto, aún más en su difícil traducción— la actitud con la cual emprendí ese camino, y que todavía sigue guiándome. Así empezaban mis reflexiones sobre la ‘cuestión cosmológica’:

La primera mirada al cielo fue para el hombre la más grande derrota para su infinita y dominante presunción: él estaba solo ahí, perdido en aquella inagotable cascada de estrellas que tenía origen allí, en el vacío, y terminaba igualmente en el infinito. En ese momento ya no estaba él en el centro, ya no era el creador y tampoco el hijo predilecto de la vida que había hasta entonces conocido. Y entonces encendió una lámpara y empezó a buscar por cuál vía pudiera volver a vivir en aquel pequeño mundo que la naturaleza le había concedido. Y cuando su oráculo misteriosamente le dijo: ‘la verdad’, él se sintió reconfortado. Aun siendo tan pequeño, él empezó así a observar cuidadosamente el universo entero, para *comprender* y entonces *vivir* el infinito que estaba a su lado. Por un breve instante ya no estaba en el centro, sino fuera de todo el universo, y a sus ojos empezaba a desvelarse lo que *es...*²

Tal vez, más que la idea de una búsqueda de alguna ‘verdad’, lo que puede leerse detrás de este vago poetizar es más bien una rebelión frente a la arrogancia del hombre, incluyendo su pretensión de llegar a ‘poseer’ alguna verdad sobre ese infinito que nos rodea. De ahí mi distancia de la concepción positivista de nuestros tiempos, en sus diferentes matices.

² Estas ‘imágenes’ las escribí como introducción para mis apuntes del curso de ‘Astronomía general’. Puede entenderse ahora por qué estoy siguiendo este camino, en lugar de buscar la ‘verdad’ en algún resultado empírico...

Pero la lectura de Pascal me sugirió también otra posible vía para escapar de la angustia de aquella pregunta sobre el tiempo. Frente a la inexorable uniformidad del tiempo, que se extiende por «toda la eternidad que me ha precedido y toda la que me seguirá», decidí de repente que no podía ser así, que la idea de un tiempo homogéneo y uniforme no puede concordar con la temporalidad de nuestra vida, en la cual el fluir del tiempo realmente cambia con el estado de nuestra conciencia. Como descubrí más tarde en San Agustín, «en ti, alma mía, mido yo el tiempo».³ O como pone en evidencia Heidegger, «la cuestión de ¿Qué es el tiempo?, se ha convertido en la pregunta: ¿Quién es el tiempo?»⁴ Así, como una hoja estrujada que uno tira detrás de sí, ‘decidí’ que el tiempo que no había realmente pasado en mi conciencia podía desaparecer, o por lo menos podía imaginarse en una dimensión diferente. En ese momento ‘descubrí’ la idealidad del tiempo...

¿Qué es, pues, el tiempo? O más bien, ahora, ¿qué puedo hacer preguntando sobre el tiempo? Nada, evidentemente. Pero en esta nada está nuestro ser-ahí... Si quiero seguir buscando en estos caminos inciertos es por las mismas razones que me animaban a preguntarme sobre el universo. Sé bien que no llegaré a ninguna ‘verdad’ sobre el tiempo o la temporalidad, pero es justamente al caminar que se hace el camino, como escribió Antonio Machado. Si quiero seguir caminando es para entender algo más del pensamiento de quien me ha precedido en esta cuestión, y porque en ello puedo encontrar un apoyo o una inspiración para contestar a mis preguntas existenciales. Las mismas que ‘descubrí’, hace más de veinte años, en esos pensamientos de Pascal.

³ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, XI, 27.

⁴ HEIDEGGER, 1924, trad. cast. pp. 60-61.

APÉNDICE B

ILUSTRACIONES



1. W. Kandinsky, *Paisaje romántico* (1910), Múnich, Galería Lenbachhaus, Fundación Gabriele Münter.



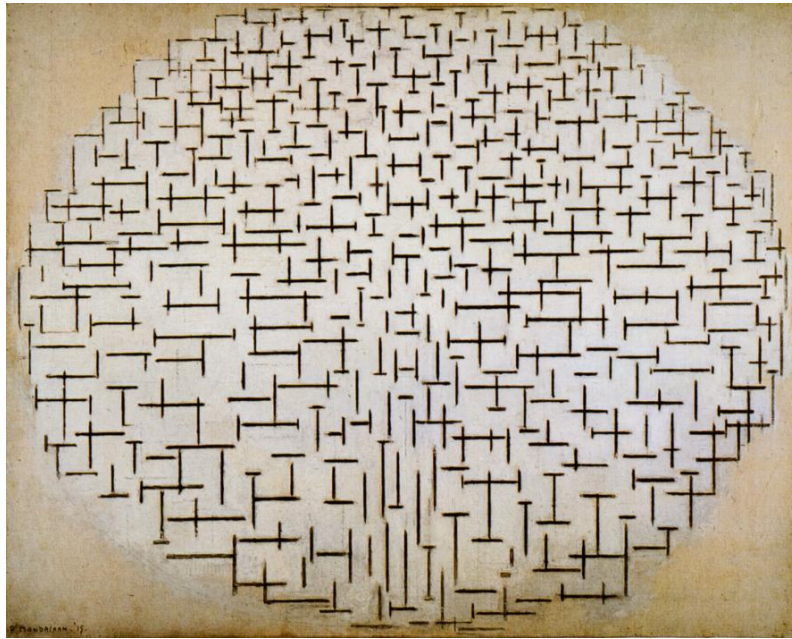
2. W. Kandinsky, *Cuadro con orla blanca* (1913), New York, Solomon R. Guggenheim Museum.



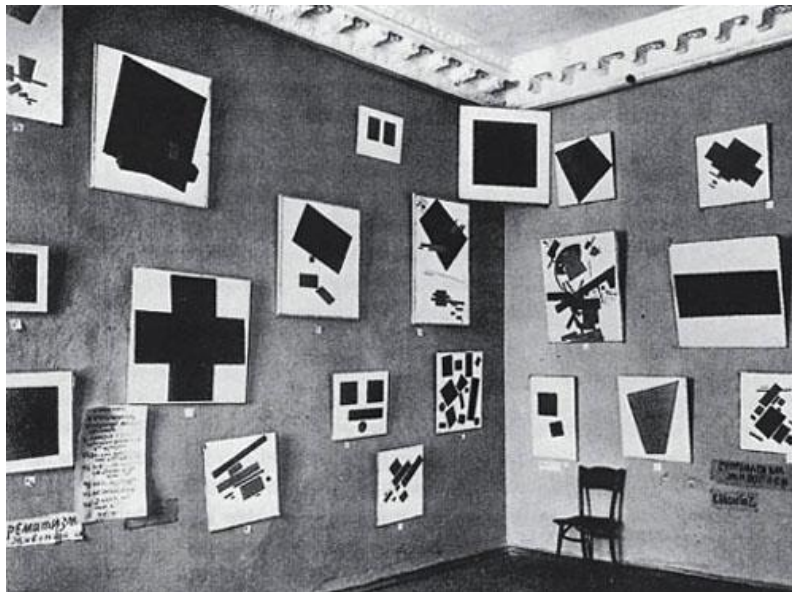
3. W. Kandinsky, *Composición VII* (1913), Moscú, Galería Tret'jakov.



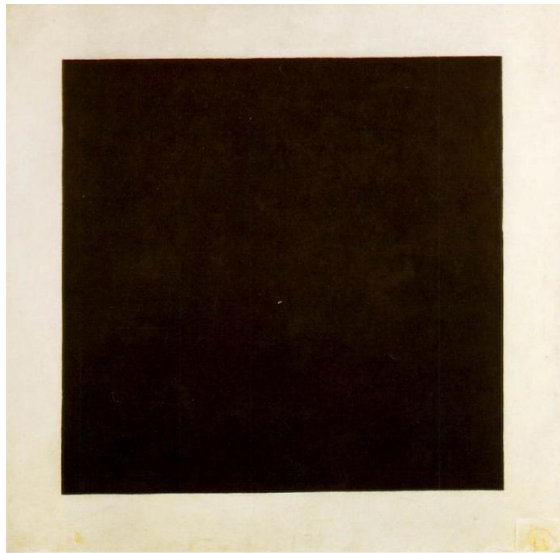
4. W. Kandinsky, *Amarillo, rojo, azul* (1925), París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.



7. P. Mondrian, *Muelle y océano. Composición n. 10* (1915), Otterlo, Kroller-Muller Museum.



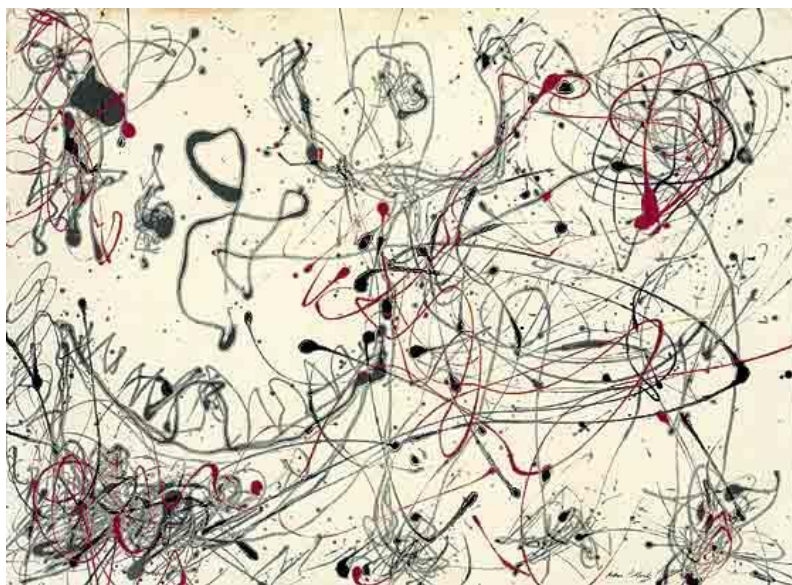
6. El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich dispuesto en un rincón en el límite entre la pared y el techo, en la última exposición futurista '0.10' (San Petersburgo, diciembre 1915).



5. K. Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915), Moscú, Galería Tret'jakov.



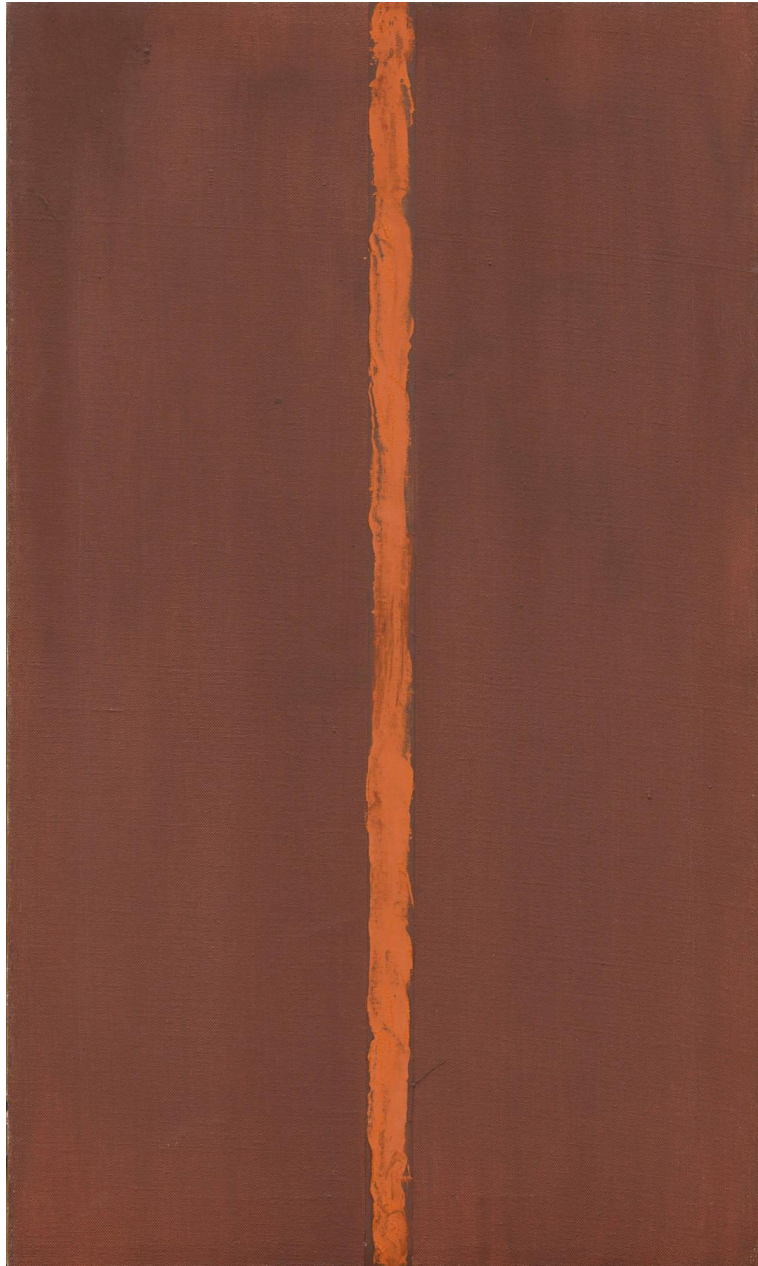
8. K. Malévich, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918), New York, Museum of Modern Art.



9. J. Pollock, *Number 4. Gray and Red* (1948), Los Angeles, Frederick R. Weisman Art Foundation.



10. J. Pollock, *Number 30. Autumn Rhythm* (1950), New York, The Metropolitan Museum of Art.



11. B. Newman, *Onement I* (1948), New York, Museum of Modern Art.



12. Richard Serra (al centro) y otros colaboradores instalan *One Ton Prop (House of Cards)* en el RISD Museum of Art, Providence, EEUU, 1969.



13. R. Serra, *Shift* (1970-1972), King City, Canada.



14. R. Serra, *La materia del tiempo* (1994-2005), Museo Guggenheim, Bilbao.

APÉNDICE C

EJEMPLOS MUSICALES

Einleitung.
Langsam und schmachkend.

PIANO.

1. R. Wagner, *Tristan und Isolde* (1859), Preludio, compases 1-13 (reducción para piano).

Mäßig bewegt¹⁾ accel. rit. a tempo

accel. e cresc. stringendo molto rit.

2. A. Berg, *Sonata op. 1 para piano* (1908), compases 1-7.

3.

Bewegte

ff *fff* *fff rit.* *Mäßig.* *ff* *pp*

(im Tempo) *Dämpfer pppp* *pppp*

3. A. Schönberg, *Drei Klavierstücke* op. 11, n. 3 (1909), compases 1-3 y 31-35.

♩ = 54-60

pp

Soprano
cre - - - do _____ cre - - - do _____

Alto
cre - - - do _____ cre - - - do _____

Tenore
cre - - - do _____ cre - - - do _____

Basso

♩ = 54-60

pp

1

♩ = 60

ff *f*

S
cre - do cre - do _____ in Je - sum Chri - stum

A
cre - do cre - do _____ in Je - sum Chri - stum

T
cre - do cre - do _____ in Je - sum Chri - stum

B
cre - do cre - do _____ in Je - sum Chri - stum

7

♩ = 60

ff *f*

4. A. Pärt, *Credo* para piano, coro mixto y orquesta (1968), compases 1-11.

© Copyright 1982 by Universal Edition A.G., Wien / UE 33033.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2004), *Kandinsky*, en *I classici dell'arte. Il novecento*, presentación de G. C. Argan, Rizzoli – Skira, Milano.
- AA. VV. (2013), *Davant l'horitzó* [catálogo de la exposición], Fundació Joan Miró, Barcelona.
- ADORNO T. W. (1949), *Philosophie der neuen Musik*, J. Mohr, Tübingen (trad. cast. *Filosofía de la nueva música*. Obra completa, 12, Akal, Madrid, 2003).
- (1950), *Theorie der neuen Musik*, en *Gesammelte Schriften 18. Musikalische Schriften V*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, pp. 55-176 (trad. cast. *Teoría de la nueva música*, en *Escritos musicales V*. Obra completa, 18, Akal, Madrid, 2011, pp. 59-183).
- (1953), *Arnold Schönberg (1874-1951)*, en 'Die Neue Rundschau', vol. 64, pp. 80-104 (trad. cast. en *Crítica de la cultura y sociedad I*. Obra completa, 10/1, Akal, Madrid, 2008, pp. 133-157).
- (1956), *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973 (trad. cast. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Obra completa, 14, Akal, Madrid, 2009).
- (1968), *Improptus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. cast. *Improptus*, en *Escritos Musicales IV*. Obra completa, 17, Akal, Madrid, 2008, pp. 177-368).
- (1970), *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. cast. *Teoría estética*. Obra completa, 7, Akal, Madrid, 2004).
- ADORNO T. W., MANN T. (2002), *Briefwechsel. 1943-1955*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. cast. *Correspondencia. 1943-1955*, FCE, México, 2006).
- BAREMBOIM D. (2008), *Music Quickens Time*, Verso Books, London – New York.
- BECKETT S. (1949), *Three Dialogues with Georges Duthuit*, en *Disjecta*, Calder, London, 1983.
- BENJAMIN W. (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955 (trad. cast. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, en *Obras*, libro I, vol. 2, Abada, Madrid, 2008, pp. 49-85).

- (1939), *Über einige Motive bei Baudelaire*, en 'Zeitschrift für Sozialforschung', vol. 8, n. 1-2 (trad. cast. *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, en *Obras*, libro I, vol. 2, Abada, Madrid, 2008, pp. 205-259).
- (1982), *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. cast. *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2009).
- BOULEZ P. (1952), *Schoenberg est mort*, en *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966, pp. 268-275 [publicado inicialmente en 'The Score', vol. 6, 18-22].
- BOURLEZ F. (2012), *Merleau-Ponty, Foucault et la ligne Serra. Entre pensée du dedans et pensée du dehors*, en E. Alloa, A. Jdey, eds., *Du sensible à l'oeuvre*, La lettre volée, Bruxelles, pp. 273-295.
- DAYTON E. (2008), *On the Permanent Immaturity of Art. Aesthetic Modernism with Apologies to Kant*, en 'Canadian Aesthetics Journal', vol. 14 [archivo disponible en <https://www.academia.edu/843690>, consultado en marzo 2014].
- DANTO A. (1964), *The Artworld*, en 'Journal of Philosophy', vol. LXI, pp. 571-584.
- (1986) *The End of Art*, en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York.
- (1998) *The End of Art. A philosophical defense*, en 'History and Theory', vol. 37, n. 4, pp. 127-143.
- (2004) *Upper West Side Buddhism*, en J. Baas, M.J. Jacob, *Buddha Mind in Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley, pp. 49-59.
- DE LA GRANGE H.-L. (1989), libretto del disco, en G. Gould, *Schoenberg. Piano music*, CBS Records 01-045558-10.
- DI GIACOMO G. (1999), *Estetica e letteratura*, Laterza, Roma – Bari (trad. cast. *Estética y literatura*, PUV, Valencia, 2014).
- (2008), *Postfazione*, en G. Di Giacomo, C. Zambianchi, eds., *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma – Bari, pp. 203-222.
- (2009), *Modernità e arte*, en J. Monserrat, I. Roviró, eds., *XIII Col·loquis de Vic. La modernitat*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 113-134.
- (2014), *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, Carocci Editore, Roma.
- (2015), *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal novecento a oggi*, Laterza, Roma – Bari.
- FEYERABEND P. (1973), *Thesen zum Anarchismus*, en H. P. Duerr, ed., *Unter dem Pflaster liegt der Strand*, vol. 4, Kramer, Berlin, pp. 127-133 (trad. cast. *Tesis a favor del anarquismo*, en *¿Por qué no Platón?* Tecnos, Madrid, 2001, pp. 9-16).
- (1977), *Unterwegs zu einer dadaistischen Erkenntnistheorie*, en H. P. Duerr, ed., *Unter dem Pflaster liegt der Strand*, vol. 4, Kramer, Berlin, pp. 9-88 (trad. cast. *En camino hacia una teoría del conocimiento dadaísta*, en *¿Por qué no Platón?* Tecnos, Madrid, 2001, pp. 57-146).
- FOSTER H., BOIS Y.-A., KRAUSS R. E., BUCHLOH B. H. D. (2004), *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson, London (trad. cast. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006).
- GARCÍA LABORADA J. M. (1989), *El expresionismo musical de A. Schönberg*, Universidad de Murcia, Murcia.
- GLASER B. (1966), *Questions to Stella and Judd*, en G. Battcock, ed., *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, 1995, pp. 148-164 [entrevista radiofónica realizada por B. Glaser, emitida en febrero de 1964; publicada sucesivamente en 'Art news' en septiembre de 1966].

- GOULD G. (1958), *Piano Music of Berg, Schoenberg, and Krenek*, libretto del disco Columbia Records ML 5336 (trad. cast. *Música para piano de Berg, Schoenberg y Křenek*, en *Escritos críticos*, Turner, Madrid, 1989, pp. 247-254).
- (1959), *Beethoven's Last Three Piano Sonatas*, libretto del disco Columbia Records ML 5130 (trad. cast. *Las tres últimas sonatas para piano de Beethoven*, en *Escritos críticos*, Turner, Madrid, 1989, pp. 79-83).
- (1964), *Arnold Schoenberg. A Perspective*. University of Cincinnati Occasional Papers, Cincinnati (trad. cast. *Arnold Schoenberg. Una perspectiva*, en *Escritos críticos*, Turner, Madrid, 1989, pp. 143-161).
- (1974), *La série Schönberg*, traducción de C. Guertin, Bourgois, Paris, 1998, [transcripción de la serie de diez documentales radiofónicos dedicados a Schönberg, emitidos por la radio canadiense CBC en 1974].
- GREENBERG C. (1939), *Avant-Garde and Kitsch*, en 'Partisan Review', vol. 6-5, pp. 34-49 (trad. cast. *Vanguardia y kitsch*, en *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 2006, pp. 23-44).
- (1961), *Modernist Painting* [conferencia radiofónica para el programa 'Voice of America', publicada sucesivamente en 'Forum Lectures', Voice of America, Washington D.C.] en *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 85-93 (trad. cast. *La pintura moderna*, en *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 2006, pp. 111-120).
- GRIMALT J. (2007), *Arvo Pärt. Misa de Berlín*, en *Com escoltar música. Una historia de la música en audicions*, Duxelm, Barcelona, pp. 289-302.
- GRIMAUD H. (2003), libretto del disco *Credo*, Deutsche Grammophon 471 769-2.
- HEIDEGGER M. (1924), *Der Begriff der Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1989 (trad. cast. *El concepto del tiempo*, Trotta, Madrid, 1999).
- HENRY M. (1987), *La barbarie*, PUF – Quadrige, Paris, 2004 [segunda edición, con un nuevo prefacio del autor] (trad. cast. *La Barbarie*, Caparrós, Madrid, 1997).
- (1988) *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, François Bourin, Paris (trad. cast. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Siruela, Madrid, 2008).
- (1996) *Kandinsky et la signification de l'œuvre d'art* [conferencia pronunciada en Oxford en noviembre de 1987], en 'Présentation', vol. 6, pp. 129-141 (trad. cast. *Kandinsky y la significación de la obra de arte*, en *Fenomenología de la vida*, Columna, Barcelona, 1991, pp. 113-133).
- HILLIER P. (1997), *Arvo Pärt*, Oxford University Press, Oxford.
- HORKHEIMER M., ADORNO T. W. (1944), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Association Inc., New York (trad. cast. *Dialéctica de la ilustración*, en T. Adorno, *Obra completa*, 3, Akal, Madrid, 2007).
- HUSSERL E. (1935), *Die Philosophie in der Krise der europäischen Menschheit* [conferencia pronunciada en la Asociación de Cultura de Viena en mayo de 1935] (trad. cast. *La filosofía en la crisis de la humanidad europea*, en *La Filosofía como ciencia estricta*, Terramar Ediciones, La Plata, 2007, pp. 91-124).
- (1936), *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1976 (trad. cast. *La Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2008).
- JOYCE J. (1944), *Stephen Hero*, New Directions Publishing, New York, 1963 (trad. cast. *Stephen el Héroe*, Lumen, Barcelona, 1984).
- KANDINSKY W. (1912), *Über das Geistige in der Kunst*, Piper, München (trad. cast. *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1999).

- (1974), *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, presentación y traducción de J. P. Bouillon, Hermann, Paris [traducción de *Rückblicke*, Sturm Verlag, Berlin, 1913, con otros textos posteriores] (trad. cast. *Mirada retrospectiva*, Emecé, Barcelona 2002).
- KANDINSKY W., MARC F. (1912), *Der blaue Reiter*, Piper, München (trad. cast. *El jinete azul*, Paidós, Barcelona, 2002).
- KARMEL P., ed. (1999), *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*, The Museum of Modern Art, New York.
- KRAUSS R. E. (1977), *Passages in Modern Sculpture*, Viking, New York (trad. cast. *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, 2002).
- (1981), *The Originality of the Avant-Garde*, en *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, MA – London, 1985, pp. 151-170 [publicado inicialmente en 'Oktober', vol. 18, pp. 47-66] (trad. cast. *La Originalidad de la vanguardia*, en *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 165-184).
- (1983), *Richard Serra: a Translation*, en *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, MA – London, 1985, pp. 261-274 [publicado inicialmente en el catalogo de la exposición sobre Richard Serra organizada en el Musée National d'Art Moderne de Paris] (trad. cast. *Richard Serra: una traducción*, en *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 275-288).
- KUHN T. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago (trad. cast. *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE, México, 2006).
- LAYUNO ROSAS M. A. (2010), *Richard Serra*, Editorial Nerea, Donostia.
- LYOTARD J.-F. (1983), *Le sublime et l'avant-garde*, en *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Éditions Galilée, Paris, 1988, pp. 101-118 [conferencia pronunciada en la *Kunsthochschule* de Berlín en enero de 1983] (trad. cast. *Lo sublime y la vanguardia*, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, pp. 95-110).
- (1984), *L'instant, Newman*, en *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Éditions Galilée, Paris, 1988, pp. 89-100 [publicado inicialmente en el catalogo de la exposición 'Le temps: regards sur la quatrième dimension', organizada en el Palais des Beaux-Arts de Bruxelles] (trad. cast. *El instante, Newman*, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998, pp. 85-94).
- LUBOW A. (2010), *The Sound of Spirit*, en 'The New York Times Magazine', 17 de octubre de 2010, pp. 34-39.
- LUKÁCS G. (1916), *Die Theorie des Romans*, en 'Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft', vol. 2 (trad. cast. *Teoría de la novela*, Edhasa, Barcelona 1971).
- MALÉVICH K. (1977), *Écrits II. Le miroir suprématisse*, traducción de J.-C. y V. Marcadé, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- (1996), *Écrits*, traducción de A. Robel, Ivrea, Paris (trad. cast. *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2010).
- MALQUORI D. (2010), *El llegat de l'últim Beethoven, entre Adorno i Thomas Mann*, en J. Monserrat, I. Roviró, eds., *XIV Col·loqui de Vic. La bellesa*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 224-230.
- (2011), *Einstein, Gödel, Heidegger. Algunas consideraciones sobre el concepto del tiempo*, en 'Pensamiento', vol. 67, n. 254, pp. 1007-1027.

- (2012a), *El acercamiento kantiano a la cuestión del tiempo*, en ‘Lletres de Filosofia i Humanitats’, vol. IV, pp. 116-139.
- (2012b), *Realitat i representació*, en J. Monserrat, I. Roviró, eds., *XVI Col·loquis de Vic. La imatge*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, p. 116 (trad. cast. *Realidad y representación. Los límites de la imagen del mundo* [versión ampliada], en <https://www.academia.edu/11727862>).
- (2013), *Temps i temporalitat en l’art contemporani*, en J. Monserrat, I. Roviró, eds., *XVII Col·loquis de Vic. El calendari*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, pp. 77-79.
- (2015), *Abans d’Hiroshima. Reflexions sobre la ciència davant la Guerra*, en J. Monserrat, I. Roviró, eds., *XIX Col·loquis de Vic. La guerra*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, en prensa (trad. cast. *Antes de Hiroshima. Reflexiones sobre la ciencia frente a la guerra*, en <https://www.academia.edu/11634911>)
- MANN T. (1947), *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Bermann – Fischer, Stockholm (trad. cast. *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*, Edhasa, Barcelona, 2009).
- MARTINEAU E. (1977), *Malévitch et la philosophie. La question de la peinture abstraite*, L’Age d’Homme, Lausanne.
- MERLEAU-PONTY M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris (trad. cast. *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1975).
- MONDRIAN P. (1945), *Plastic Art and Pure Plastic Art*, Wittenborg, New York (trad. cast. *Arte plástico y arte plástico puro*, Leru, Buenos Aires, 1961).
- MORRIS, R. (1966), *Notes on Sculpture*, en G. Battcock, ed., *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, 1995, pp. 222-235 [publicado inicialmente en *Artforum*, 4, n. 6].
- NEWMAN B. (1945), *The Plasmic Image*, en *Selected Writings and Interviews*, editado por J. P. O’Neill, University of California Press, Berkeley, 1992, pp. 138-155 (trad. cast. *La imagen plásmica*, en *Escritos escogidos y entrevistas*, Síntesis, Madrid, 2006, pp. 180-198).
- (1948), *The Sublime is Now*, en *Selected Writings and Interviews*, editado por J. P. O’Neill, University of California Press, Berkeley, 1992, pp. 170-173 (trad. cast. *Lo sublime es ahora*, en *Escritos escogidos y entrevistas*, Síntesis, Madrid, 2006, pp. 214-219).
- (1966), *The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, en *Selected Writings and Interviews*, editado por J. P. O’Neill, University of California Press, Berkeley, 1992, pp. 187-188 (trad. cast. *Las catorce estaciones de la cruz, 1958-1966*, en *Escritos escogidos y entrevistas*, Síntesis, Madrid, 2006, pp. 233-235).
- ORDI J. (2005), *Teoria del llenguatge i teoria del límit en el Tractatus*, en L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, pp. 7-46.
- PROUST M. (1927), *À la recherche du temps perdu. VII. Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1954 (trad. cast. *El tiempo recobrado*, Lumen, Barcelona, 2009).
- RESTAGNO E., ed. (2004), *Arvo Pärt allo specchio*, traducción de N. Davico y M. C. Pasetti, Il Saggiatore, Milano.
- ROGNONI L. (1954), *Espressionismo e dodecafonía*, Einaudi, Torino.
- SANDNER W. (1984), libretto del disco, en A. Pärt, *Tabula Rasa*, ECM New Series 1275, München – Wien, 2010 [edición especial en colaboración con la Universal Edition, con las partituras y el facsímile de algunos manuscritos].

- SCHAPIRO M. (1937), *Nature of Abstract Art*, en *Modern Art. 19th and 20th Centuries*, Braziller, New York, 1978, pp. 185-211 [publicado inicialmente en 'Marxist Quarterly' vol. 1-3, pp. 77-98].
- SCHÖNBERG A. (1911), *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien, 1922 [segunda edición revisada y ampliada] (trad. cast. *Tratado de armonía*, Real musical, Madrid, 1979).
- (1941), *Composition with Twelve Tones* [conferencia pronunciada en la Universidad de California, Los Angeles, en marzo de 1941], en *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, editado por L. Stein, Faber and Faber, London, 1975, pp. 214-244 (trad. cast. *La composición con doce sonidos*, en *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, 1963, pp. 142-175).
- SCHÖNBERG A., KANDINSKY W. (1980), *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, editado por J. Hahl-Koch, Residenz, Salzburg – Wien (trad. cast. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Editorial, Madrid, 1987).
- SERRA R. (1994), *Writings. Interviews*, University of Chicago Press, Chicago.
- (1997), *Torqued Ellipses*, Dia Center for the Arts, New York.
- (2005), *La materia del tiempo* [catálogo de la exposición], traducción de I. Saavedra y C. Tembury, Museo Guggenheim, Bilbao.
- SHENTON A., ed. (2012), *Arvo Pärt*, Cambridge University Press, Cambridge.
- STEINBERG L. (1972), *Other Criteria*, en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London – Oxford, pp. 55-92.
- TAPIES A. (1985), *Per un art modern i progressista*, Empúries, Barcelona.
- TOURAINÉ A. (1992), *Critique de la modernité*, Fayard, Paris (trad. cast. *Crítica de la modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000).
- VATTIMO G. (1985), *La fine della modernità*, Garzanti, Torino (trad. cast. *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004).
- WEBERN A. (1933), *Der Weg zur Neuen Musik*, Universal Edition, Wien, 1960 (trad. cast. *El camino hacia la nueva música*, Nortésur, Barcelona, 2009).
- WELTEN R. (2009), *What do we hear when we hear music? A radical phenomenology of music*, en 'Studia Phaenomenologica', vol. IX, pp. 269-286.
- WITTGENSTEIN L. (1921), *Logisch-Philosophische Abhandlung*, en 'Annalen der Naturphilosophie', XIV, vol. 3-4, pp. 184-262 (trad. cast. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid, 1981).
- WOLLHEIM R. (1965), *Minimal Art*, en G. Battcock, ed., *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, 1995, pp. 387-399 [publicado inicialmente en 'Arts magazine', 39, n. 4, enero 1965].
- ZAMBIANCHI C. (2008), *Introduzione*, en G. Di Giacomo, C. Zambianchi, eds., *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma – Bari, pp. V-XXVI.

AGRADECIMIENTOS

Después de un camino tan largo, aunque incierto como una línea trazada a mano sobre un papel blanco, la emoción por el mismo caminar se mide también por todas las personas que he encontrado y que siento la necesidad de agradecer. Sé bien que no podré nombrarlas todas, pero no importa. Cada una de ellas, cuanto más ha estado presente en mi camino, más es consciente de ello.

Quiero agradecer en particular a mi director de tesis, Ignasi Roviró, por haberme animado a seguir cuando la vela del pensamiento parecía apagarse, en medio de mi lucha para sobrevivir. Nuestras discusiones sobre Mozart o Brahms han sido la semilla de muchas de estas reflexiones. Quiero agradecer también a Giuseppe Di Giacomo, por haberme enseñado una diferente manera de entender el arte y la filosofía de nuestro tiempo. A Juan Manuel Cincunegui, por encontrar siempre la manera de transformar cualquier pensamiento en un camino apasionante. Espero seguir algunos de ellos. Y quiero agradecer también a un viejo profesor de filosofía del cual ni siquiera sé el nombre, que hace muchos años, en una noche pasada en un barco entre las islas griegas, me animó a creer en lo que sentía el deseo de escribir.

Sobre todo, quiero agradecer a Lúdia, con la cual he compartido ya un largo camino de sueños y de esperanzas, que cada día aparece más hermoso. Gracias por la paciencia que has tenido al leer estas páginas y discutir conmigo sobre unas reflexiones tan abstractas. Gracias también a mis hijos, naturalmente, por la paciencia que habéis tenido mientras me alejaba del mundo a causa de tales pensamientos. Espero volver con más entusiasmo y conciencia al ‘mundo de la vida’. Y gracias también a mis padres, porque la semilla de mis inquietudes existenciales las he heredado sin duda de vosotros.