

Traducción de Modernismo, modernidad, modernización de Robert Holub.

Naím Garnica.

Cita:

Naím Garnica (2016). *Traducción de Modernismo, modernidad, modernización de Robert Holub*. Rigel. Revista de estética y filosofía del arte,, 35-51.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/naim.garnica11/25>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p3Oe/sNR>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Modernismo, modernidad, modernización

Robert Holub
(Ohio University)

Traducción: Naím Garnica
Revisión: Carolina Ferraresi

Recibido: 04/11/2016
Aceptado: 30/11/2016

Resumen:

El artículo del profesor Robert Holub aborda el problema del concepto de modernismo y el decurso del mismo en diversas teorizaciones. En el desarrollo de su análisis el autor nos muestra la importancia de la estética para reconstruir otro camino que permita entender el concepto de modernidad. Este planteamiento posibilita no reducir el mismo a la idea de mercado, asociado por lo general a modernización, y nos propone evitar la simplificación de los tres conceptos que se ponen en juego en el título de este trabajo.

Palabras claves: Arte – Estética – Modernidad – Reflexión – Racionalidad.

Abstract:

Professor Holub's article approaches the issue of the concept of Modernism and how this has gone through different theorizations. In the development of his analysis, he shows us how important aesthetics is when reconstructing another road that helps us understand the concept of Modernity. This viewpoint allows it not to be reduced to the idea of market, generally associated to modernization, and invites us to avoid the simplification of the three concepts at play in the title of this work.

Keywords: Art – Aesthetics – Modernity – Reflection – Rationality.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

El modernismo siempre ha sido un término confuso y controvertido. En arquitectura se ha utilizado para describir una estrategia de diseño basada en la racionalidad y el análisis funcional, como las que se encuentran en la arquitectura industrial de los Estados Unidos o en los proyectos Bauhaus de Alemania, y se distingue frecuentemente de un vago “tradicionalismo” que fue su predecesor, y un postmodernismo igualmente mal definido que le sucedió. En la música el modernismo se refiere más a menudo a aquellos compositores que rompen con las convenciones de la tonalidad y patrones y estructuras rítmicas reconocibles, introduciendo un estilo musical caracterizado por la disonancia, la discontinuidad, la fragmentación y la experimentación en sonido y forma. En la danza la noción de modernismo se ha empleado en relación con los bailarines del siglo XX cuya obra refleja temas de la vida contemporánea, pero también con la danza que se centraba en el movimiento y las formas inherentes al cuerpo humano. En el arte pictórico encontramos el modernismo surgiendo como una ruptura con los estilos tradicionales y académicos; en sus primeros años por lo general sirvió como comentario sobre la vida social, pero a medida que se desarrolló, llegó a explorar la representación visual como tal, más que cualquier tema específico o tópico. Los estudios literarios han visto con mayor frecuencia el modernismo como parte de una reacción tanto a los cambios históricos en el orden social como a los imperativos estéticos heredados del siglo XIX, en particular, los adoptados por los clasicistas y los realistas. Finalmente, el modernismo literario parece rechazar la representación como una exigencia artística, recurriendo en su lugar a la experimentación con formas y palabras, aunque es común que no desee renunciar a un impacto en los lectores. Es difícil determinar con precisión qué es lo que une estas diversas formas de modernismo, pero se sospecha que si existe un principio unificador, debe ubicarse en una conciencia específicamente europea que surgió a finales del siglo XIX y continuó en las décadas del siglo próximo.

Aunque podemos situar históricamente al modernismo como un movimiento a finales del siglo XIX y principios del XX, podemos ver fácilmente que la conciencia de ser moderno era, en ese momento, cualquier cosa menos original y no puede usarse para distinguir el modernismo de las empresas anteriores. Parece que la noción de ser



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

moderno es en sí misma muy antigua y data por lo menos del siglo V en Roma, donde los cristianos la usaban para distinguir la nueva era cristiana de la época del paganismo. A veces, por supuesto, ha habido valoraciones diferentes sobre la noción de modernidad, y algunos de los debates más celebrados han derivado en tomar partido a favor o en contra de la tradición. Para la historia de la literatura y la estética el rasgo más importante es la famosa *Querelle des anciens et des modernes*, que tuvo lugar en dos etapas importantes: en Francia, a finales del siglo XVII, y en Alemania aproximadamente cien años después. En estas controversias se trataba de cómo resolver una situación paradójica. Por un lado, parecía evidente que las sociedades modernas mostraron avances en ciertas áreas del conocimiento. La ciencia y la tecnología de los modernos eran seguramente mejores que la ciencia y la tecnología de las sociedades antiguas (Grecia y Roma). Por otro lado, en el ámbito estético - en la arquitectura, la escultura, la literatura y el arte- parecía que las obras de los antiguos eran por lo menos iguales, si no mejores, que lo que los modernos podían producir. Un análisis cuidadoso de las diversas etapas de este debate demostraría la emancipación gradual del arte de la hegemonía de las normas clásicas¹. Pero también mostraría una evolución en los conceptos y en la conciencia. En el momento en que llegamos a los comienzos del siglo XIX y al escenario del conflicto desplazado a Alemania, los términos operativos en estética son frecuentemente menos “modernos” y “antiguos” que “románticos” y “clásicos”, y la solución reside menos en tomar partido de un lado u otro que en ver la desaparición del arte clásico y el surgimiento del arte romántico como parte de un proceso histórico más amplio. En esencia, la transformación pasa de un reconocimiento de la diferencia a uno de evolución y proceso, de un universo que es gobernado por leyes y reglas eternas a uno que admite la modificación a través del tiempo, desde la seducción de la perfección en un logro ahistórico a un llamado a la originalidad y a la creatividad. La condición esencial para la conciencia del modernismo de los siglos XIX

¹ Ver Jauss, Hans Robert, „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), pp. 11–66. [Jauss, R.H. “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad” en *Literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península. 1976, Pp. 11-64.]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

y XX, entendido como una ruptura con la tradición, tiene sus raíces intelectuales en el intento romántico de distinguirse históricamente del clasicismo.

La esfera estética y los peligros de la vanguardia

Hay dos aspectos adicionales de la modernidad que se originan en la atmósfera filosófica del idealismo alemán que son esenciales para nuestra comprensión de la conciencia que subyace al modernismo. Estos aspectos se describen mejor en los escritos de Jürgen Habermas, un filósofo y teórico social que, a diferencia de la mayoría de los teóricos de los años ochenta y noventa, aboga por completar el proyecto modernista, más que por un giro hacia diferentes formas de posmodernidad. En sus obras, Habermas ha desarrollado dos narraciones filosóficas históricas para describir la situación modernista. La primera, definitivamente kantiana, trata de las tendencias reales de la modernidad, la segunda, hegeliana, capta la forma en que los problemas de la modernidad se reflejan y resuelven en el pensamiento. Según la primera, la modernidad se caracteriza por la separación de tres tipos de actividad -la ciencia, la moral y el arte- en esferas individuales. Este esquema, extraído de Max Weber, está, en última instancia, relacionado con las tres críticas de Kant, que circunscriben los mismos temas generales desde la perspectiva de la subjetividad humana. Con la desintegración de una visión unificada del mundo religioso o metafísico, cada esfera adquiere su autonomía y se le asigna una cuestión y un dominio particulares: la verdad, concebida como materia epistemológica, se atribuye a las ciencias naturales; la verdad normativa, formulada en términos de justicia, se asigna a la moralidad; y la determinación de la autenticidad o la belleza se determina a través de juicios de gusto en el reino del arte. Habermas continúa estas divisiones tripartitas identificando una racionalidad específica con cada esfera: cognitiva-instrumental para la ciencia, moral-práctica para la ética y estética-expresiva para el arte. Sólo con el advenimiento de la modernidad vemos una historia immanente para cada uno de estos tres reinos; sólo en la era moderna estas esferas empiezan a operar bajo leyes e imperativos desarrollados internamente.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Existen, sin embargo, peligros inherentes en este proceso: con el desarrollo de las sociedades modernas nos encontramos con una creciente especialización dentro de cada esfera, que Habermas, siguiendo a Weber, llama racionalización. Para Habermas, la racionalización es un término descriptivo que abarca tanto las valencias positivas como las negativas. Dado que la diferenciación de la actividad suprime las exigencias dogmáticas que la definieron anteriormente en las sociedades tradicionales, sometiéndola a la reflexión y a la justificación basada en la evidencia y el argumento, la racionalización es un proceso necesario y bienvenido en el progreso de la humanidad. Pero algunos de sus subproductos son perjudiciales y parecen contrarrestar las tendencias democráticas y participativas de las sociedades modernas. Habermas señala que la instanciación de esferas separadas para la ciencia, la moral y el arte fomenta una cultura de expertos que excluye la toma colectiva de decisiones. Lo que Niklas Luhmann, el sociólogo alemán de la teoría de sistemas, alaba como una diferenciación funcional creciente, Habermas lo lamenta como un mundo de la vida empobrecido, ya que los individuos están excluidos de las esferas que tienen una relación inherente en sus vidas y su felicidad. El proyecto de la modernidad, que en opinión de Habermas es una continuación de la Ilustración, consiste en incrementar la racionalización en cada esfera, liberando al mismo tiempo “los potenciales cognitivos de cada uno de estos dominios para emanciparlos de sus formas esotéricas”² (p. 95). Tal como se formuló en el siglo XVIII, los objetivos de las tres esferas son la ciencia objetiva, la moral universal y el arte autónomo. La Ilustración quiso emplear el conocimiento acumulado en cada esfera para una organización más satisfactoria, enriquecedora y racional de la vida cotidiana, y Habermas cree que esta esperanza todavía puede realizarse en nuestros tiempos.

El modernismo, para Habermas, es la modernidad estética. Es el resultado de la diferenciación de una esfera del arte de una visión del mundo anteriormente unificada y abarcadora. La tendencia del arte desde mediados del siglo XVIII ha sido hacia una

² Las citaciones entre paréntesis son tomadas en esta sección de Habermas, Jürgen. ‘Modernity versus Postmodernity’, *New German Critique* 22 (1981), pp. 3–14. [Habermas, J. “Modernidad vs. Posmodernidad” en Pico, J. (comp.) *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza. 2002. Pp. 87-102.]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

mayor autonomía, hacia la separación de los productos estéticos de la cultura de la conexión con la verdad (concebida por la ciencia) o la bondad (como postulado moral). La *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant (1790) puede no haber sido el documento inaugural en este proceso, pero ciertamente fue uno de los más importantes. Con Kant se fija la trayectoria para el arte moderno. Un reino estético, basado en una noción universal del gusto, se separaba a sí mismo de la esfera cognitiva y ética. Aunque en la filosofía de la iluminación de Kant un *sensus communis* subyace todavía en nuestra facultad de juzgar, haciendo de la belleza una cuestión de juicios del gusto intersubjetivamente válidos, el proceso de especialización pronto controla la situación. El arte como fin en sí mismo conduce, inevitablemente, a una ruptura de las conexiones entre el arte y el público más general. Finalmente, el tipo de experimentación formal y el elitismo que asociamos con el arte del siglo XX se convierte en la norma, a medida que las diversas ramas del arte se purifican, centrándose en sus elementos constitutivos: como hemos visto anteriormente, el modernismo en danza se ocupa de los movimientos inherentes del cuerpo; en música el tono y el ritmo están en primer plano; en la literatura y las artes pictóricas la representación de gradualmente abandona su influencia y es reemplazada por una relevancia de los medios mismos. Las líneas, el color, las formas, los sonidos, las palabras o incluso las letras se convierten en objetos estéticos. Poco a poco el arte renuncia a su atractivo para la gran comunidad y comienza a apuntar a expertos y *connoisseurs*.

Una rama del modernismo, generalmente llamada “vanguardia”, desafía esta tendencia inherente en el arte, al cuestionar la separación de la esfera estética de otras actividades humanas. Peter Bürger ha analizado mejor este lado rebelde del modernismo, que critica el arte autónomo al caracterizar su propia historicidad como una institución. El urinario de Duchamp o los collages de los surrealistas pretenden radicalizar el contenido del arte y reconciliar lo estético con lo cotidiano. El arte como refugio seguro y chocante de la apreciación y el buen gusto burgueses es el objetivo final del ataque de la vanguardia; la destrucción de las fronteras entre el arte y la vida es



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

la meta final³. Detrás de este desafío Habermas detecta un esfuerzo por recuperar la “promesa de la felicidad” que emana del proyecto modernista original. Pero, la “maquinaria de guerra” surrealista contra el arte autónomo falla en dos aspectos. Primero, quitar el aura del arte, declarar que todo el mundo es un artista, destruir la legitimidad de las formas estéticas, como lo había hecho la vanguardia, no conduce necesariamente a la liberación deseada: “cuando se rompen los recipientes de una esfera cultural desarrollada de manera autónoma, el contenido se dispersa. No queda nada de un significado desublimado o una forma desestructurada; no se llega a un efecto emancipatorio” (Pp. 97). Más importante aún, el desafío surrealista ignoró la necesidad de prácticas comunicativas que crucen todos los dominios: cognitivo, moral-práctico y expresivo. La racionalización del mundo de la vida no puede ser contrarrestada por acciones contra una sola esfera. “Una praxis cotidiana reificada sólo puede curarse creando una interacción ilimitada de los elementos cognitivos con los morales-prácticos y estéticos-expresivos. La reificación no puede ser superada obligando sólo a una de estas esferas culturales altamente estilizadas a abrirse y hacerse más accesible” (P. 98). En resumen, la vanguardia representa un camino falso de la modernidad estética: a diferencia del modernismo tradicional, inició una negación falsa o unilateral del arte que no condujo a una emancipación omnicomprendensiva, sino más bien a una reafirmación de la estética que la vanguardia más procuraba borrar.

La narrativa hegeliana y el irracionalismo estético

La segunda narrativa, que Habermas desarrolla extensamente en *El discurso filosófico de la modernidad* (1987), tiene implicaciones un tanto diferentes para el modernismo. Aunque Kant y Fichte establecieran la subjetividad como concepto constitutivo para la modernidad, Habermas afirma que “fue Hegel el primer filósofo que

³ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1984). [Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*. Bs. As.: Las cuarenta. 2010.]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

desarrolló un concepto claro de modernidad” (p. 15)⁴. Emancipándose de los dogmas de la religión y del pasado, la modernidad se impone la tarea de crear su normatividad fuera de sí misma. “Hegel ve caracterizada la Edad Moderna por un modo de relación del sujeto consigo mismo, que él denomina subjetividad” (p. 28), relación que el pensador alemán asume como el problema central de su sistema filosófico. La subjetividad, según el punto de vista de Hegel, tiene connotaciones e implicaciones que llegan a todas las áreas de la vida y el pensamiento. Tal vez lo más importante para Habermas, es que la subjetividad establece las formas esenciales en que se desarrollará la cultura moderna: en las líneas sugeridas por Kant en sus tres críticas. Con el sujeto liberado externamente, las ciencias naturales son ahora libres de enfrentarse a una naturaleza desencantada, sin las restricciones que el dogma extra-científico impusiera a la investigación. La moralidad se desarrolla de acuerdo con la noción de sujetos libres que ejercen el libre albedrío, resultando en libertad individual y derechos universales. Por su parte, el arte moderno, etiquetado como romántico en la teoría estética de Hegel, se caracteriza por su absoluta interioridad. Las esferas de la ciencia, la moral y el arte, basadas en los principios de la verdad, la justicia y el gusto, respectivamente, no sólo estaban separadas de la creencia, sino también incluidas dentro del principio de subjetividad. La narrativa filosófica desarrollada a partir de la filosofía de Hegel incluye entonces, como un subproducto importante, las esferas diferenciadas de la ciencia, la moral y el arte, pero su objetivo es, en última instancia, el fundamento de la modernidad en la subjetividad autónoma.

Según la lectura de Habermas, Hegel fue incapaz de lograr su objetivo satisfactoriamente, porque resolvió el problema de la modernidad “*demasiado bien*” (p.59). Podemos entender la dificultad como una victoria de la razón sobre el sujeto individual. Tomando como punto de partida la subjetividad y la filosofía de la autoconsciencia reflexiva, Hegel propone no sólo la libertad y la unidad del sujeto, sino también su objetivación y alienación como objeto de su propia subjetividad. Las

⁴ Las citaciones entre paréntesis son tomadas en esta sección de Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, trans. Frederick Lawrence (Cambridge: MIT Press, 1987). [Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus. 1989.]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

consecuencias perniciosas de la solución de Hegel se hacen aún más evidentes en sus escritos sobre el Estado. Habermas señala que el sujeto se encuentra a sí mismo tanto como sujeto universal encarnado en el Estado, como sujeto individual o ciudadano del Estado. En un conflicto potencial entre los dos, prevalece el absoluto concreto del Estado. “Y de ahí que, para la esfera de la eticidad, se siga de esta lógica un predominio de esa *subjetividad de orden superior que es el Estado*, sobre la libertad subjetiva de los individuos”. (p. 56). La consecuencia de investir a la razón o a la subjetividad autoconsciente con autoridad absoluta es una desvalorización de la experiencia y la crítica individuales. “De esta forma, la filosofía de Hegel sólo logra satisfacer la necesidad de autofundamentación que aqueja a la modernidad al precio de una devaluación de la actualidad y de una neutralización de la crítica. Al cabo, la filosofía priva a la actualidad de su peso, destruye el interés por ella y le deniega su vocación de innovación autocrítica”. (p.59). La conciencia hegeliana de la necesidad de que la edad moderna se base en la subjetividad autoconsciente, paradójicamente, lo lleva a menospreciar las exigencias de su propia época.

Habermas detecta una alternativa a la filosofía de la conciencia o la subjetividad en las primeras obras de Hegel en las que escribió sobre la comunidad cristiana. El camino que Hegel no elige, el de la intersubjetividad, se convierte en fundacional para el pensamiento de Habermas, y los escritos que culminan en su *Teoría de la Acción Comunicativa* (1984, 1987) son un esfuerzo para completar este enfoque hegeliano desechado y, así, resolver los dilemas de la modernidad en algo que no sea una “filosofía de la conciencia”. Sin embargo, la filosofía tradicional sigue intentando conciliar las exigencias de la modernidad con lo que Hegel había establecido como la filosofía de la modernidad. En las secuelas de la solución hegeliana, Habermas esboza tres direcciones que emergen, y todas ellas critican una noción de razón fundada en la subjetividad autoconsciente. La primera, asociada a los jóvenes hegelianos, se convierte en una filosofía de la práctica que busca liberar una racionalidad encerrada en sus formas burguesas. Este grupo, cuya figura más célebre fue Karl Marx, sigue siendo fiel al espíritu de la Ilustración, pero siente que sus objetivos sólo pueden lograrse mediante un giro hacia el mundo material. Para Marx, el concepto de trabajo sustituye a la



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

subjetividad como la clave de la modernidad y la solución a los problemas de la modernidad se avizora en una revolución proletaria. El segundo grupo afirma la noción de Hegel del Estado y de la religión como compensación para las interrupciones y la alienación de la sociedad moderna. Originalmente identificado con los hegelianos de derecha, este grupo es el progenitor de los neoconservadores en la época contemporánea. Al defender las instituciones y valores tradicionales contra la crítica radical, los neoconservadores como Daniel Bell o Arnold Gehlen no quieren nada más que permitir que la sociedad burguesa se desarrolle según su propia dinámica.

Los peligros de esta narrativa en la esfera estética no radican en una vanguardia artística que se extienda a explotar la esfera estética y producir una revolución unilateral, sino en estetización de tal reflexión. Porque una tercera dirección opta contra la extensión de la razón, como lo hicieron los hegelianos de izquierda y derecha, y reconoce, en cambio, el estancamiento de una filosofía de la conciencia, se vuelve contra la Ilustración y abraza el arte. A partir de Nietzsche, cuya dependencia de lo dionisiaco es una transposición de la experiencia estética al reino arcaico, los filósofos asociados con la posmodernidad forman una alianza con la modernidad estética en su rechazo de la razón como vehículo del progreso. La importancia de Nietzsche radica en su concepción de una crítica de la modernidad sin ningún contenido emancipador. Aunque su filosofía anti-ilustrada, incluyendo su dimensión dionisiaca, tiene sus raíces en la tradición romántica, el de Nietzsche fue el punto de partida más cercano e influyente para los pensadores posteriores. Habermas señala dos vertientes de su pensamiento que tuvieron gran impacto en la teoría del siglo XX. El primero concibe una crítica estética de la filosofía occidental que se opondría a todas las pretensiones a la verdad, mediante la valoración de la voluntad de poder. Los aspectos antropológicos, psicológicos e históricos de esta subversión de la razón han sido examinados en tiempos recientes por Bataille, Lacan y Foucault respectivamente. El segundo camino que Nietzsche abre intenta descubrir las raíces metafísicas de la tradición filosófica sin entregar sus propias reivindicaciones al rigor filosófico. Esta crítica interna de la metafísica está asociada con las obras de Heidegger y su discípulo francés Derrida. Sin embargo, ninguna de estas alternativas escapa a la problemática de la modernidad, ya



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

que, según Habermas, ambas aceptan los términos de la tradición hegeliana y argumentan desde dentro del marco conceptual de una filosofía de la conciencia. El exterior, u otro, o “post”, que se contempla como una alternativa, es, pues, siempre sólo la imagen especular irracional de la razón concebida como subjetividad autónoma.

La modernización y el desafío del mercado

Hay otra manera de entender el advenimiento de la modernidad. La separación de las esferas de la actividad humana o la realización de la subjetividad autónoma son en última instancia partes de procesos asociados con el desarrollo de las sociedades modernas. A menudo estos procesos se nombran ligeramente como modernización. Los científicos sociales contemporáneos que se ocupan de la modernización tienen cuidado de señalar las debilidades de sus predecesores. Tanto los marxistas como los teóricos de la modernización de la posguerra consideraron los factores económicos como el único motor del surgimiento de las sociedades modernas, pero hoy se opina que la economía es sólo uno de los factores contribuyentes. También hemos llegado a reconocer que la modernización no es un proceso uniforme: se produce en diferentes regiones de Europa en momentos diferentes, y se desarrollan a un ritmo desigual. La dimensión política de las sociedades modernas tampoco es uniforme, y en toda Europa diferentes tipos de estructuras gubernamentales, desde los regímenes dictatoriales hasta las democracias liberales, estaban en consonancia con los procesos de modernización. Lo mismo puede decirse de los aspectos sociales, que exhiben grandes diferencias en las estructuras jerárquicas y en la diferenciación social. A pesar de estas advertencias, una noción unificada de modernización sigue siendo un término útil para describir el proceso por el cual las sociedades tradicionales se convirtieron en sociedades industriales modernas y, aunque no hay un tipo ideal ni un desarrollo normal, los resultados han sido bastante uniformes. La descripción de Max Weber de la civilización europea moderna, tal como se articula en la introducción a *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1958), sigue siendo un relato convincente de las consecuencias de la modernización, mientras



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

que *La ética protestante* y la inconclusa *Economía y Sociedad* proporcionan un comentario convincente sobre el proceso de modernización.

Los diversos análisis de Weber no presentan una única característica definitoria de la modernización. Señala que hay una serie de características que distinguen la civilización occidental del resto del mundo. Sólo en occidente la ciencia, definida en términos de conocimiento empírico sobre el mundo y la experimentación, alcanzó un estatus tan preeminente. Occidente también evidencia diferencias en su organización de la erudición histórica, en su música y en la arquitectura. Ciertas formaciones políticas son también típicas de las culturas occidentales, y Weber señala en particular al sistema de gobierno parlamentario, que se rige por una constitución escrita y que se distingue por su enorme aparato administrativo. En sus primeras obras, Weber sostiene que el capitalismo, aunque ha existido en todo el mundo, se ha desarrollado en occidente en formas cualitativas y cuantitativas que no han sido duplicadas en otros lugares. La principal diferencia, afirma, se encuentra en la organización de la mano de obra formalmente libre, aunque también menciona la importancia de que se separara la actividad comercial de las tareas del hogar, el comienzo de la contabilidad racional, de la ciencia aplicada o de la innovación tecnológica y de estructuras legales y administrativas para la evolución occidental. Pero incluso en su pensamiento inicial, donde la economía parece ser la pieza central, Weber pone mayor o igual énfasis en la conciencia. El racionalismo económico, el *ethos* del desarrollo capitalista occidental, está íntimamente relacionado con el protestantismo ascético, y hay puntos en los que Weber parece ofrecer lo que equivale a una explicación idealista de la modernización. En trabajos posteriores, otros temas pasan a un primer plano. La organización política y su legitimidad, y las estructuras burocráticas cada vez más complejas de las sociedades industriales, son puntos cruciales para comprender de qué modo la Europa moderna ha definido la era moderna.

El proceso exacto de modernización puede ser complejo y cada sociedad puede haber recorrido caminos diferentes, pero es posible distinguir las sociedades modernas de sus contrapartes tradicionales, como hace Stuart Hall, sobre la base de cuatro rasgos generales. (1) El poder es secular, más que religioso, y se define en términos de un



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Estado-nación que opera dentro de fronteras geográficamente seguras y basadas en concepciones de soberanía y legitimidad. (2) Las economías se basan en el dinero; la producción y el consumo de mercancías son a gran escala, regulados por los mercados libres. La propiedad privada está protegida por la ley. La acumulación de capital a largo plazo se establece como meta y justificación. (3) Las jerarquías sociales fijas, como las que existieron en las sociedades tradicionales, son reemplazadas por una estratificación social más dinámica. Las sociedades industriales produjeron nuevas clases y una relación diferente entre los sexos. (4) Nos encontramos con la desaparición de las visiones religiosas del mundo y el subsiguiente ascenso de formas seculares y racionalistas de interpretar al mundo y a nuestras acciones sobre él. Poco a poco, prevalecen las formas de pensamiento individualista e instrumental⁵. Estas cuatro características se superponen significativamente con las opiniones de Weber en sus escritos maduros, y reflejan un orden mundial en el cual el cambio se consagra como característica central. Los gobiernos representativos, las economías capitalistas, las jerarquías sociales fluidas y las cosmovisiones individualistas sugieren un mundo constantemente fluctuante, y no es coincidencia que un tema central en la literatura y el comentario modernista haya sido lo transitorio, lo fugaz, lo contingente y lo efímero. A diferencia de las sociedades tradicionales, el orden social moderno florece sobre cambios que pueden traducirse en ansiedad y angustia, reflejado en algunas de las obras seminales de la modernidad estética, o en la excitación y regocijo que acompañan a la revolución y la novedad en otros escritos.

Otro aspecto de la conciencia modernista está relacionado con el estatus del arte como una mercancía entre otras mercancías. Con el retiro de los cuerpos de gobierno dentro de los aparatos administrativos y burocráticos, la desaparición de la iglesia como patrón y la desaparición de la generosidad aristocrática, el artista, como el obrero, se libera en el mundo de la producción y se ve obligado a vender sus mercancías en el mercado. La mercantilización del arte es un proceso que comenzó mucho antes del advenimiento de la modernidad estética; sus raíces están en el Renacimiento; durante el

⁵ Hall, Stuart, 'Introduction', *Modernity: An Introduction to Modern Societies* (Cambridge: Polity Press 1995), p. 8.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

siglo XVIII y principios del XIX la causa avanzó, destruyendo estructuras que habían promovido la producción artística por encargo. Pero cuando llegamos al final del siglo XIX, la noción de arte como mercancía ya no se cuestiona, y el lugar del artista como productor para un público anónimo es la norma aceptada. La autonomía del arte en la esfera estética es, en cierto sentido, un reflejo idealista de la mercantilización del arte, y la exaltada creatividad y originalidad del artista son síntomas de las realidades del mercado y representan una aspiración individual de realización personal. La modernización presenta nuevos desafíos para los escritores y artistas productores de mercancías. Algunos optan por poner en primer plano la naturaleza fetichizada del arte, como vemos en las empresas dadaístas y surrealistas. Otros, como Rilke, Pound o Eliot, se retiran de la producción consciente para el mercado, permaneciendo como una elite al margen, y centrándose en las perfecciones e innovaciones formales. Otros se dirigen a la audiencia, ya sea por motivos políticos, como Brecht, o incluso por motivos mercantiles.

Revoluciones modernistas alternativas

El proceso de modernización también ha llevado a los teóricos del modernismo a reflexionar sobre la relación del arte con sus condiciones materiales de producción. Dos puntos de vista opuestos, representados por Walter Benjamin y Theodor Adorno, emergen como formas alternativas de romper las restricciones de un orden social capitalista. Para Benjamin la situación moderna se caracteriza por las posibilidades técnicas de reproducción. Antiguamente, las obras de arte destilaban autenticidad y singularidad, lo que Benjamin capta en la noción de “aura”. No es coincidencia que Benjamin elija un término que haga hincapié en la naturaleza religiosa y cultural del arte; porque su punto es que el proceso de modernización, lejos de distorsionar alguna esencia del arte, presenta una oportunidad para el arte de emanciparse de sus limitaciones anteriores. Benjamin se preocupa por definir otra praxis para el arte en la era moderna, que le permita contribuir a una política progresista. Se interesa más que nada, entonces, en el conflicto entre la pintura y la fotografía cerca del cambio de siglo.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Este debate, que giró en torno al advenimiento de una tecnología de reproducción, señala la desaparición consciente de la autonomía del arte, ya que el arte autónomo, desde la perspectiva de la incrustación social de todos los productos de la cultura humana, fue meramente una ilusión de la ideología burguesa. El ejemplo central de Benjamin de una “forma de arte técnicamente reproducible” es el cine. En este medio, por primera vez, presenciamos una eliminación del aura. Debido a que el público es reemplazado por la cámara, el espectador mecánico, por así decirlo, el aura asociada a la representación es destruida. Independientemente de cómo se evalúen aspectos específicos de los argumentos de Benjamin, su visión general es clara: las condiciones materiales del arte moderno cambiaron y el arte debe ser consciente de estos cambios si va a promover la revolución social.

La visión de Adorno presenta una alternativa. Él también reconoce que las condiciones de producción del arte han cambiado y que su autonomía ya no es predominante en el ámbito cultural. Pero para Adorno, la separación del arte en formas altas y bajas ha devaluado el valor artístico y amenaza con marginar la auténtica realización estética. De hecho, la “industria de la cultura” en Estados Unidos, como el fascismo y el comunismo en Europa, eliminaron la individualidad asociada al arte y contribuyeron a la dañada subjetividad de la era moderna. Adorno lamenta la mercantilización del arte, y reconoce que el arte se ha infundido de la tecnología; lo que le resulta problemático es que la tecnología elegida por las sociedades capitalistas nos ha alejado del control y la creatividad individual y nos ha conducido hacia la producción masiva de un arte degradado. La seducción de la industria cultural lleva al público a identificarse con ella, completando el círculo insidioso de producción y consumo. El arte de las sociedades capitalistas avanzadas ya no es el lugar de la autenticidad, sino de la pseudoindividualidad. La alternativa de Adorno, centrada en la materialidad del arte como forma y contenido, así como la calidad social inmanente del arte, está asociada con lo que podríamos llamar “alto modernismo”. A pesar de la falta de compromiso político evidente en sus obras, escritores modernistas como Marcel Proust, Samuel Beckett o Paul Celan nos ofrecen un panorama de intersubjetividad libre de dominación al permanecer fuera de las convenciones. El arte modernista, como la propia filosofía de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Adorno, es valorado como un medio para que desde el interior surja la normalidad de un orden social caracterizado por una subjetividad encadenada.

Las opiniones tan opuestas de Benjamin y Adorno sobre el arte y su énfasis en las diferentes formas de arte y artistas en el siglo XX pueden fácilmente tentarnos a afirmar la proposición cada vez más popular de que no hay un modernismo, sino varios modernismos. Se ha vuelto cómodo, en una época que denominamos “postmoderna”, evitar un modo conceptual que unifique momentos históricos o tendencias artísticas. El modernismo nos ayuda en esta fragmentación intelectual porque los escritores y artistas asociados a él abogaron por una variedad de diferentes visiones políticas, sociales e históricas; de hecho, sería difícil hacer una lista completa de modernistas, o de características en obras modernistas. Pound y Brecht, por ejemplo, se encuentran en posiciones políticas opuestas; Eliot y Dos Passos no compartían la misma perspectiva o aspiraciones culturales. La utilidad del modernismo como concepto unificado, sin embargo, es que nos dice algo esencial acerca de cómo los artistas y escritores respondieron a un conjunto de circunstancias, no que ellos lo hayan hecho de la misma manera. La modernización en las sociedades europeas y en los Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX enfrentó a los artistas y escritores con fenómenos culturales que aún no habían encontrado, o al menos no en esta forma, o en esta medida. Estas circunstancias fueron acompañadas por ciertos desarrollos filosóficos e históricos en el ámbito de las ideas y la estética, a su vez influidos por la modernización. Dentro de las particularidades de la modernización y la modernidad surgió el modernismo, y lo que queremos decir cuando hablamos de modernismo no es un movimiento estético único y unificado, sino más bien la gama de respuestas que los artistas y escritores tuvieron ante una misma problemática histórica, filosófica y estética.

Bibliografía:

- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1984). [Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*. Bs. As.: Las cuarenta. 2010.]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

- Habermas, Jürgen. 'Modernity versus Postmodernity', *New German Critique* 22 (1981), pp. 3–14. [Habermas, J. "Modernidad vs. Posmodernidad" en Pico, J. (comp.) *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza. 2002. Pp. 87-102.]
- Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*, trans. Frederick Lawrence (Cambridge: MIT Press, 1987). [Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus. 1989.]
- Hall, Stuart, 'Introduction', *Modernity: An Introduction to Modern Societies* (Cambridge: Polity Press 1995).
- Jauss, Hans Robert, „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), pp. 11–66. [Jauss, R.H. "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad" en *Literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península. 1976. Pp. 11-64.]