

ArtyHum, 48, 2018, pp. 96-137.

INVESTIGACIÓN

LA ESCUELA ESTÉTICA DE LA SOSPECHA.

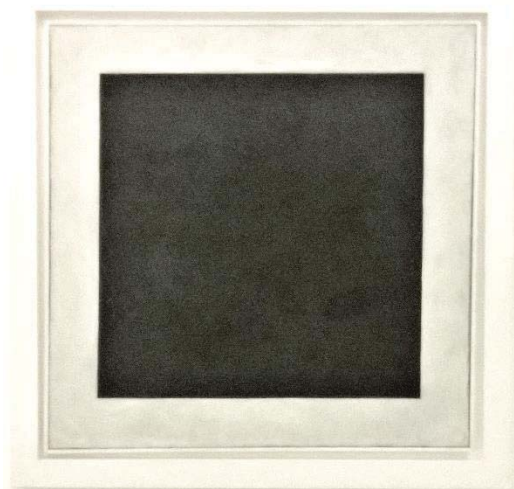
**Apuntes para repensar las funciones estético-políticas
del Modernismo y las Vanguardias.**

Por Marco Germán Mallamaci.

*CONICET – Universidad Nacional de San Juan,
Universidad Nacional de Córdoba Argentina.*

Fecha de recepción: 16/02/2018.

Fecha de aceptación: 20/04/2018.



Resumen.

Los programas políticos del arte occidental de comienzos del siglo XX han sido definidos desde la abstracción y la transformación del sistema figurativo de representación. De allí la idea de que el arte contemporáneo es heredero de las Vanguardias. La discusión (siempre vigente) de hasta dónde aquellos proyectos lograron sus metas o hasta dónde fueron funcionales al sistema que criticaban, confirma la potencia inagotable de aquel periodo. Lo cierto es que, a partir de dichas experiencias, el arte se acercó cada vez más a la forma de un problema. Este trabajo propone repensar las Vanguardias desde la figura de la “escuela de la sospecha”; concepto con el cual Ricoeur englobó los trabajos de Marx, Nietzsche y Freud, mostrándolos como el gozne entre la Modernidad y la hermenéutica contemporánea. El planteo es que, las Vanguardias pueden ser pensadas como una “escuela estética de la sospecha”. Esta transposición de la categoría de Ricoeur hacia el campo estético surge de la pregunta en torno a cómo y cuándo el arte toma la forma de un problema.

Al sistematizar las pautas formales y técnicas de cada movimiento, se hizo evidente cómo desde Courbet hasta Duchamp aparecen ciertos elementos de la filosofía de Marx, Nietzsche y Freud; no desde la representación sino en tanto prácticas estético-políticas. De allí el planteo de la “escuela estética de la sospecha” como posible relectura de las Vanguardias. En primer lugar, se expone un repaso de los análisis clásicos sobre las Vanguardias y se sintetiza la figura de la “escuela de la sospecha”. Luego, se plantea un resumen de los elementos estético-políticos que explican los quiebres del arte en el comienzo del siglo XX. Finalmente, se propone la figura de la “escuela estética de la sospecha”.

Palabras clave: *Arte, Escuela de la Sospecha, Estética, Política, Sociedad, Vanguardias.*

Abstract.

The political programs of Western art in the early 20th century have been defined from the abstraction and the transformation of the figurative system of representation. Hence the idea that contemporary art is the heritor of the Avant-garde. The discussion about if those projects achieved their aims or if they were functional to the system they criticized, confirms the power of that period. The truth is that, from these experiences, the art came closer to the shape of a problem. This paper proposes to think the Avant-garde using the figure of the “school of suspicion”; with this concept Ricoeur encompassed the works of Marx, Nietzsche and Freud, presenting them as the hinge from Modernity towards contemporary hermeneutics. The proposal is that the Avant-garde can be thought as an “aesthetic school of suspicion”. This transposition of Ricoeur's category into the aesthetic field arises from the question about how and when art takes the shape of a problem.

By systematizing the technics and forms of each movement, it became evident that, from Courbet to Duchamp, appear certain elements of the philosophy of Marx, Nietzsche and Freud; not from representation but as aesthetic-political practices. Hence the proposal of the “aesthetic school of suspicion” as a possible reformulation of the Avant-garde. First, it is exposed a review of the classic analyzes of the Avant-garde and synthesized the figure of the “school of the suspicion”. Then are analyzed a summary of the aesthetic-political elements that explain the ruptures of art in the early 20th century. Finally, is proposed the figure of the “aesthetic school of suspicion”.

Keywords: Art, Aesthetics, Avant-garde, Society, Politics, School of Suspicion.

Introducción.

1.- *Rancière* define la Estética como el pensamiento del *sensorium* particular del arte¹⁰⁸; como una analítica de los regímenes de visibilidad, de identificación y formas de eficacia de la dimensión de lo sensible común. Diversos periodos pueden ser pensados según la funcionalidad de dicho *sensorium*: la producción de imágenes medievales, el régimen mimético, la representación, el genio, la belleza, etc. Desde allí se pueden articular las relaciones entre lo estético y lo político; no porque las obras de los artistas (solo) representen los hechos políticos, sino porque ambas dimensiones tienen que ver con la repartición de lo sensible. Los regímenes de identificación y los sistemas de producción estética tienen que ver con la configuración de lo sensible común. *Rancière* piensa lo político como un modo de disenso que redistribuye lo sensible común, mientras que el arte trabaja tensionando y resignificando la repartición de los tiempos y espacios, desde su *sensorium* particular.

Lo político del arte no está en pensar cómo la obra representa los asuntos políticos¹⁰⁹, sino en qué hace el arte en el reparto común de los espacios y los tiempos; o sea en el *sensorium*¹¹⁰. Durante el siglo XIX el *sensorium* del arte experimenta una profunda transformación relacionada con su funcionalidad social. La pregunta a la que tuvo que responder el sistema del arte fue: ¿cómo participan las obras de arte en la circulación de objetos, mercancías y bienes de consumo en una sociedad mecanizada? Este nudo en el *sensorium* común de las sociedades modernas abrió el espacio para el Modernismo y las Vanguardias. La respuesta de los artistas puede ser pensada desde la figura de la “*escuela de la sospecha*”.

Entre la primera máquina a vapor de *Watt*, la *Torre Eiffel* y el *Ford T* se da un proceso de transformación en las dinámicas más profundas de la sociedad occidental, en el valor estético de los artefactos mecánicos y en la función de las obras de arte.

¹⁰⁸ Cfr. RANCIÈRE, J.: *La división de lo sensible, Estética y Política*. Buenos Aires, Prometeo, 2014, pp. 17-25.

¹⁰⁹ Cfr. STEYERL, H.: *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra, 2016, pp. 95-100.

¹¹⁰ Cfr. RANCIÈRE, J.: *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, pp. 51-53.

Se trata de una transformación del *sensorium* específico del arte y de su lugar en el *sensorium* sociopolítico¹¹¹. Los siglos XVIII y XIX están atravesados por las máquinas y el trabajo que estas producen, el funcionamiento coordinado de sus mecanismos configuró una nueva trama cultural. Cuando las sociedades quedaron envueltas en el ciclo económico de producción mecanizada y consumo masivo, el sistema del arte debió reconstruir su sentido. El Modernismo y las Vanguardias fueron las experiencias que atravesaron esa re-significación estético-política.

2.- Dichos movimientos artísticos han sido analizados desde diversas perspectivas. La tesis de *Bürger* es que las Vanguardias hicieron disponibles la totalidad de los medios artísticos previos. Hasta mediados del siglo XIX dichos medios estaban limitados por el estilo de cada época, con las Vanguardias se reconocen las categorías del arte en su generalidad

y se conceptualizan sus estadios precedentes en la sociedad burguesa¹¹². Las Vanguardias fueron una negación de las categorías previas que describían las obras; con lo cual el sistema alcanza su autocrítica. Con la autonomía del arte, lo económico y lo político se desligaron de lo cultural y la producción de imágenes separó al arte de las prácticas rituales¹¹³. Luego de que los contenidos perdieran su carácter político y el arte solo deseara su arte (*art pour l'art*) se hizo posible la autocrítica del sistema, lo cual deriva en el esteticismo¹¹⁴. Entonces, las Vanguardias avanzan intentando devolver el arte a la praxis vital; es la culminación de la autocrítica del subsistema arte y su ataque a la sociedad burguesa.

La periodización de Bürger es la siguiente:

1) en la sacralidad medieval el arte estaba incorporado a lo social por medio de la religión, la producción del artesano culminaba en la recepción colectiva de los creyentes.

¹¹¹ El concepto de *sensorium* puede ser pensado como un enfoque político de lo estético o bien como un enfoque estético de lo político. En definitiva, lo político tiene que ver con la distribución de tiempos y espacios, según funciones sociales. Pensar lo político desde las categorías de tiempo y espacio da lugar a una estética de lo político.

¹¹² Cfr. BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 2000, pp. 56-57.

¹¹³ Cfr. *Ibidem*, pp. 64-65.

¹¹⁴ Segunda mitad del siglo XIX.

2) Con el arte cortesano de **Luis XIV** aparece una función delimitada que sirve a la gloria de los monarcas. Se trata (también) de una praxis vital de la sociedad cortesana, pero el artista produce como individuo y se da la primera emancipación del arte. La recepción sigue siendo colectiva, pero no en la sacralidad sino en la sociabilidad secular.

3) Con el arte burgués se construye una nueva función representativa en términos de autocomprensión y objetivación de la propia clase burguesa. Aquí, la producción y la recepción ya no están vinculadas a la praxis colectiva; el modo de apropiación de las obras es sumergirse individualmente en ellas. Hacia fines del 1.700 la institución del arte ya está totalmente formada en su autonomía. Luego, con las Vanguardias se produce un ataque al status del arte en la sociedad burguesa y una vuelta a la praxis¹¹⁵.

Otra perspectiva es la de **Greenberg**, quien ve en Vanguardias un modo de continuidad de la “*gran tradición europea*”; se trata de una imitación de la imitación que hacía

el arte moderno de la naturaleza (lo cual revela las técnicas del arte). Greenberg ubica en oposición a las Vanguardias la aparición del Kitsch, apuntando a la dicotomía entre arte bajo y alto o arte genuino y gusto de las masas. El Kitsch, en tanto producto de las tecnologías y del nuevo orden social, es una verdadera manifestación estética de la Modernidad, mientras que las Vanguardias analizan las técnicas del arte moderno. La cultura formal había estado ligada al ocio y a la lectura; al desaparecer el analfabetismo aparecen formas masivas de producción cultural. Esto deriva en fórmulas mecánicas de producción que terminan funcionando como meras mercancías¹¹⁶. Los modos mecanizados del Kitsch lo convierten en parte integral del sistema capitalista, mientras que las Vanguardias revelan las técnicas del arte y permiten la continuidad de su autonomía.

Estas oposiciones son trabajadas también por **Huyssen** mediante el concepto de “*la gran división*”. Tanto el Modernismo como las Vanguardias le atribúan una potencia emancipadora al arte; dicha potencia surge de las relaciones entre la alta cultura y

¹¹⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 100-103.

¹¹⁶ Cfr. GREENBERG, C.: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela, 1997.

la sociedad de masas de mediados del siglo XIX¹¹⁷. Huyssen analiza cómo la sociedad industrial del 1800 genera una articulación inédita entre la alta cultura y la sociedad de masas, lo cual deriva en un discurso dicotómico que define la identidad de las Vanguardias. Originalidad frente a reproductibilidad, la individualidad del genio frente a las multitudes, la obra de arte y la contemplación frente a los productos comerciales que se multiplican y circulan entre la muchedumbre, etc.; esos cruces forman el discurso de la gran división¹¹⁸ y permiten la aparición de las Vanguardias.

Después de la estetización modernista del *l'art pour l'art*, el avance tecnológico fue tomado por las Vanguardias para sustentar su pretensión revolucionaria; los movimientos del siglo XX son entendidos entonces como un enfrentamiento que (ante el Modernismo decimonónico) busca construir una nueva sociedad y una nueva función para el arte.

Esta idea de las Vanguardias como movimiento de quiebre que resignifica la concepción del arte autónomo es la línea analítica que reconstruye *Williams*. Aquí el término Modernismo hace referencia al periodo que va de 1890 a 1940; donde la fotografía, el cine, la radio, la televisión y la reproducción forman un nuevo horizonte técnico que se conjuga con el surgimiento de las nuevas expresiones en las ciudades metropolitanas. Dichos movimientos se formaron, en su primera etapa de fines del siglo XIX, sobre un perfil político antiburgués y de valoración aristocrática del arte autónomo por sobre el dinero y el comercio; mientras que en su segunda etapa se propone un nuevo arte para una nueva sociedad y una nueva percepción. Las Vanguardias se veían a sí mismas como brecha hacia el futuro y la liberación¹¹⁹. El mismo sentido propone *Subirats* al definir las como un concepto ambiguo y una formación artística de ruptura. El arte de comienzos del siglo XX se sostiene sobre una visión negativa de la civilización, sobre la búsqueda de un grado cero para el resurgimiento de una nueva sociedad.

¹¹⁷ Cfr. HUYSEN, A.: *Después de la gran división*. Buenos Aires, Hidalgo, 2006, pp. 5-7.

¹¹⁸ Cfr. *Ibidem*, pp. 7-10.

¹¹⁹ Cfr. WILLIAMS, R.: *La política del modernismo*. Buenos Aires, Manantial, 1997.

Subirats se refiere a una negación radical de la autonomía del arte que había sido defendida por el Modernismo del siglo XIX. Para las Vanguardias el arte funciona sobre una dialéctica de destrucción y afirmación, como construcción de un nuevo orden a partir del arte: este no reproduce la percepción sensible de la realidad, sino que produce los elementos formales de la composición plástica a partir de sí mismo¹²⁰. El arte como factor autónomo de producción ahora niega la mimesis y la creación del genio, proponiendo una autonomía que deriva en el diseño total de las condiciones de vida. Entonces las Vanguardias construyen una nueva función estética como poder tecnoeconómico (racional) que resignifica el papel histórico de la industria como una praxis de producción de lo real¹²¹.

Por otro lado, estudios como el de **Barroso-Villar**¹²² describen específicamente las transformaciones plásticas de las Vanguardias y sus elementos formales; pero en Bürger,

Greenberg, Williams o Subirats se lleva el foco hacia lo sociocultural en sentido íntegro, donde aparecen los criterios para proponer la figura de la “*escuela de la sospecha*”: el funcionamiento del sistema del arte, las relaciones con la sociedad industrial, la circulación de mercancías, la posición de los artistas en el entramado político, etc.

Los maestros de la sospecha.

Cuando **Freud** dictó en Viena sus *Conferencias de Introducción al Psicoanálisis* (1915-1917), planteó que su teoría podría ocupar un lugar junto a dos pensadores que habían herido el amor propio de los humanos: **Copérnico** y **Darwin**. El primero enseñó que la tierra no era el centro del universo y el segundo destruyó el lugar privilegiado de la humanidad en la creación. El tercero era el mismo Freud, quien buscaba demostrar que el ego y sus categorías claras, distintas y absolutas no eran el fundamento último de la subjetividad, sino que existe una dimensión inconsciente que funciona en la configuración más profunda del sujeto.

¹²⁰ Cfr. SUBIRATS, E.: *El final de las vanguardias*. Barcelona, Anthropos, 1989.

¹²¹ Cfr. *Ídem*.

¹²² Cfr. BARROSO VILLAR, J.: *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Asturias, Ajimez, 2005.



Más tarde, *Ricoeur* tomaría la figura de Freud para ubicarla, no junto a Copérnico y Darwin, sino junto a *Marx* y *Nietzsche*. Se forma entonces la “*escuela de la sospecha*”: Marx, Nietzsche y Freud son alineados como los tres pensadores que generaron las rupturas fundamentales de la contemporaneidad.

En el periodo que va del *Renacimiento a las revoluciones de 1848*, Occidente asiste a la transformación socioeconómica que, atravesada por la aceleración de la productividad industrial y la *Revolución Francesa*, daría forma al sistema capitalista. Los ejes conceptuales de dicho proceso se pueden resumir en la fundamentación del sujeto moderno y sus facultades, el pensamiento de la *Ilustración* y la confianza en los métodos lógico-positivistas que permitían la articulación entre ciencia, técnica e industria. Pero a fines del siglo XIX, el *Liberalismo*, la industria, la fe en el progreso y la seguridad del pensamiento ilustrado, serían puestos en duda. Dicha autocrítica se puede condensar en los trabajos de Marx, Nietzsche y Freud; los giros

conceptuales que estos pensadores generaron en la autoconcepción de las sociedades han sido resumidos en la figura de la “*escuela de la sospecha*”. Ricoeur utiliza este título para analizar cómo dichos autores cambiaron la idea de conocimiento. Los signos se reorganizaron en un nuevo espacio, en una dimensión que sería llamada “*giro hermenéutico*”: la interpretación pasó a ser una tarea infinita. El conocimiento pudo ser entendido como una práctica esencialmente incompleta. Entonces, en el fondo no hay nada absolutamente primario que descifrar, porque todo es ya interpretación: cada signo es en sí mismo la interpretación de otros signos y no la llave de la verdad ontológica. Luego de la “*escuela de la sospecha*” el *interpretandum* sería siempre *interpretans*¹²³.

Los maestros de la sospecha pusieron entre signos de interrogación los pilares conceptuales de la cultura moderna occidental: el sujeto, la verdad, la sociedad liberal capitalista, la historia y su teleología, etc. En Nietzsche hay una crítica de la profundidad de las ideas y de los valores judeocristianos;

¹²³ Cfr. RICOEUR, P.: *Freud: una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI Editores, 1990.

tanto la historia occidental como sus bases conceptuales descansan sobre un gesto nihilista que culmina en una moral de esclavos. Por otro lado, Marx elabora una crítica al idealismo dialéctico alemán desde la superficialidad materialista: en el comienzo de *El capital* explica cómo debe sumergirse en la bruma para mostrar que todo lo que hay de profundidad en la concepción que la burguesía tiene de la moneda, del capital, del valor, etc., es solo superficialidad y materialidad. La explicación del Estado y de la sociedad no se puede construir desde el espíritu absoluto y su dialéctica triádica, sino que debe ser buscada en las asperezas económicas. En cuanto a Freud, su crítica funciona como estructura para la constitución topológica de la conciencia y el inconsciente: en el fondo del sujeto no se encuentra la claridad del logos cartesiano, sino la indómita dimensión del Ello. Entonces, los ejes del pensamiento clásico que va del siglo XVI al XIX son puestos bajo sospecha.

Con la figura de la “*escuela de la sospecha*” Ricoeur engloba tres obras que comparten miradas críticas ante el pensamiento moderno. Luego de Marx, Nietzsche y Freud la interpretación se configura como una tarea infinita que ocupa el lugar en el que antes reinaba el logos de la Ilustración. Dichas rupturas son una especie de herida provocada sobre el pensamiento occidental. Si los discursos modernos sobre los que creció el capitalismo entendido como progreso encontraban cierta confianza en la razón y el conocimiento nomotético de las ciencias, los maestros de la sospecha establecen un nuevo reinado de la verdad, no sólo por medio de una crítica destructora sino mediante un arte de interpretar¹²⁴.

Marx ataca el problema de las ideologías en los límites de la enajenación económica, con su dialéctica materialista la sociedad moderna dibuja su perfil sobre el concepto de capitalismo, las formas de producción y las mercancías se recortan como el nuevo objeto del pensamiento político-económico.

¹²⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 32-34.

“Las riquezas de las sociedades en que impera el régimen capitalista de producción, se nos aparece como un inmenso arsenal de mercancías y la mercancía como su forma elemental¹²⁵”. “Lo que en realidad venden los obreros al capitalista por dinero es su fuerza de trabajo [...]. La fuerza de trabajo es una mercancía [...]¹²⁶”.

Después de la crítica marxiana los métodos de producción, la división del trabajo y la industria como maquinaria social cayeron bajo sospecha, la meta puesta en el progreso dejaba de ser tan clara y segura como para los ilustrados del siglo XVIII. Con Marx el proletariado, la burguesía, los salarios, el valor, las reglas de intercambio, etc. ocuparon el centro de las discusiones.

“[...] En la existencia del producto como mercancía van implícitas condiciones históricas [...]; esto solo acontece a base de un [...] régimen de producción capitalista [...]; una división del trabajo [...] que consume el divorcio entre el valor de uso y el valor de cambio [...]¹²⁷”.

Con Marx emerge la primera duda de la “escuela de la sospecha”: las lógicas del sistema productivo capitalista. La segunda crítica iría hacia los fundamentos morales: Nietzsche se sitúa en el eje del problema del valor para describir las pautas nihilistas de la historia occidental.

“¿qué es hoy el nihilismo? [...] Bien se denomine civilización [...] o progreso a aquello en lo que ahora se busca el rasgo que distingue a los europeos [...]; una mediocrización del hombre, un [...] animal de rebaño, útil, laborioso [...]: la voluntad de la nada, [...]”¹²⁸ “[...] descendemos [...] hacia algo más débil [...], ¿qué es hoy el nihilismo sino precisamente eso? [...] Me refiero a la moralización, al reblandecimiento enfermizo, gracias a los cuales, el animal hombre acababa por aprender a avergonzarse de todos sus instintos¹²⁹”.

La sospecha nietzscheana termina dirigiéndose contra la confianza que el pensamiento europeo había puesto en el logos y las formas gramaticales del lenguaje.

¹²⁵ MARX, K.: *El capital*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 3-5.

¹²⁶ MARX, K.: *Trabajo Asalariado y capital*. Madrid, Globus, 2011, p. 88.

¹²⁷ MARX, K., *Op. cit.*, 1973, p. 123.

¹²⁸ NIETZSCHE, F.: *La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza, 1972, pp. 51-142.

¹²⁹ NIETZSCHE, F.: *La genealogía de la moral*. Buenos Aires, Gradifco, 2007, pp. 28-36.



Las verdades que habían sido el eje del crecimiento cultural occidental también caen bajo la sospecha.

“¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos articulados de un estímulo nervioso. ¡Cómo podríamos decir [...] que la verdad estuviese solamente determinada por [...] el lenguaje! [...]”¹³⁰”.

Si Nietzsche pone en duda la moral, el lenguaje y el sentido de la historia; con la tercera sospecha, Freud entra en el problema de la conciencia falsa a través del sueño y los síntomas neuróticos. El *Ego* que había estado en la base del pensamiento moderno es analizado, no ya en sus facultades o en la claridad de sus categorías lógicas, sino en un sistema constitutivo que tiene su fondo en una dimensión irracional y pulsional.

“[...] de la doctrina de la represión [...] extraemos nuestro concepto de lo inconsciente. Lo reprimido es [...] el modelo de lo inconsciente. [...] Llamamos preconscious a lo latente [...] y limitamos el nombre inconsciente a lo reprimido inconsciente dinámicamente,

de modo que ahora tenemos tres términos: consciente (cc), preconscious (prcc) e inconsciente (icc) [...]. En todas estas constelaciones, el superyó da pruebas de su independencia del yo consciente y de sus íntimos vínculos con el Ello inconsciente [...]”¹³¹”.

Marx busca las asperezas de las formas productivas para analizar la Modernidad burguesa y el concepto de capitalismo, Nietzsche transvalora la cultura occidental logocentrada y pone en su eje analítico el lenguaje y la historia como despliegue nihilista y Freud explica las estructuras subjetivas en constelaciones construidas sobre dinámicas represivas que funcionan sobre la potencia pulsional.

Ricouer puede agrupar a los tres maestros de la sospecha porque se trata de tres procedimientos que, más allá de las diferencias, convergen en un gesto desmitificador. Luego de la expansión moderna, la “escuela de la sospecha” construye un pensamiento crítico que quiebra la confianza y la autovaloración de la Ilustración.

¹³⁰ NIETZSCHE, F.: *Obras completas*. Madrid, Tecnos, 2011, pp. 610-612.

¹³¹ FREUD, S.: *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 1976, vol. XIX, pp. 2-13.



Entonces, la conjunción entre industria, ciencia y sujeto racional ya no es un camino transparente hacia el progreso, sino que funcionan como engranaje del capitalismo y su circulación de mercancías; la historia no es una línea directa hacia una meta, sino un proceso nihilista que culmina con la transvaloración y la duda sobre la verdad logocentrada; el sujeto moderno y sus facultades no descansan en la claridad matemática, si no en la fuerza pulsional que es canalizada en las constelaciones de la inconsciencia, la preconsciencia y la consciencia. Esta constelación conceptual forma lo que Ricoeur llama “*escuela de la sospecha*”, Marx, Nietzsche y Freud son sus maestros.

Modernismo y Vanguardias: el arte como problema.

La trama moderna que se forma sobre la *episteme* del sujeto, el positivismo y la Ilustración, se completa en el campo estético con los esquemas sociales de las Academias, los Salones y las disciplinas teóricas de la Historia del Arte, la Estética y la Crítica de Arte. Sobre dicho complejo se afianza la idea de un sistema autónomo del arte,

ya que se trata de un régimen de eficacia que se había independizado de las pautas eclesiásticas y lograba construir toda una serie de fundamentaciones institucionales y conceptuales. Cuando se comienza a formar la *episteme* moderna en el contexto del Barroco, las pautas de producción estética estaban delimitadas por el espacio escenográfico y la perspectiva. La figuración euclideana había servido de base para la conceptualización de un espacio cúbico donde se desarrollaba la representación. Dichos márgenes se mantuvieron hasta la primera mitad del siglo XIX, pasando por el Clasicismo, el Romanticismo e incluso el Realismo. El objetivo y la problemática específica del primer periodo moderno estaban puestos en la concordancia entre la representación lineal del dibujo, el color y la luz. Dicha pauta representativa domina la producción pictórica y delimita el *sensorium* del arte desde el *Cinquecento* romano hasta el Romanticismo.

Sobre el comienzo del siglo XIX hay una renovación de temas, pero no se introducen cambios profundos en los principios técnicos-formales del arte.



El periodo del Realismo ha sido interpretado como una introducción de giros en cuanto a los objetos que marcan el sentido del arte, pero no como un momento de ruptura en cuanto a la forma de concebir el espacio de la representación. Aun así, allí se esconde el primer quiebre conceptual en el *sensorium* particular del arte, que permite comprender la posición histórica del Modernismo y las Vanguardias. La articulación entre el sujeto moderno, la Ilustración, el enciclopedismo, la Estética, los Salones, las Academias, etc. encuentra su primer trazo en el Realismo de *Courbet*.

La supuesta autonomía del sistema del arte puede ser comprendida en dos etapas: en primer lugar la producción artística deja de ser exclusiva para la Iglesia y se abre un campo de consumo estético en el ámbito de los príncipes, los aristócratas y la nueva burguesía (dinámica que puede ser analizada desde el *Quattrocento* al *Cinquecento*); dos siglos después, con la expansión de las Academias, los Salones, la Historia del Arte y la Estética filosófica, se converge en una segunda autonomía que abre el horizonte para el principio del *l'art pour*

l'art. Esta segunda autonomía ha sido interpretada en términos de “rebeldía” frente a los principios academicistas y frente a la pauta mimética de producción; *l'art pour l'art* sería el terreno del arte puro o desinteresado, que agota su sentido en sí mismo, como algo distinto de un objeto utilitario. Aquí está la clave para comprender por qué el Realismo es el momento en el que cambia el sentido del proceso que había comenzado en el siglo XVII. Tanto la autonomía del *l'art pour l'art*, como el Modernismo y los movimientos de las primeras dos décadas del siglo XX forman un *sensorium* y una *episteme* que encuentran su borde inicial en el Realismo del siglo XIX y su umbral más avanzado en las Vanguardias. Esta unidad histórica, compleja y de ninguna manera uniforme, puede ser conceptualizada como una “escuela estética de la sospecha”.

La perspectiva de este trabajo es la siguiente: así como la “escuela de la sospecha” (Marx, Nietzsche y Freud) quiebra las pautas epistémicas y culturales de la trama social moderna, con la “escuela estética de la sospecha” (Modernismo y Vanguardias) se quiebra el *sensorium*

del sistema del arte, su autonomía y sus pautas miméticas y contemplativas. Se trata de una experiencia que puso entre signos de interrogación los pilares de la cultura moderna, desde las prácticas específicas del arte. El trabajo de los maestros de la sospecha en el mundo del arte tiene que ver con tensionar, resignificar y ampliar las pautas del *sensorium* común, o sea las posibilidades de expresión, percepción y recepción en la dimensión sensible del tejido social.

La transformación del *sensorium* del arte.

Con las producciones artísticas que van desde el Impresionismo al Surrealismo se forma un *sensorium* novedoso que amplía las condiciones de posibilidades perceptivas y poéticas. **Francastel** explica la transformación del *sensorium* de fines del siglo XIX con la idea de una “*destrucción del espacio plástico*”. Si bien con el Realismo no se introducen modificaciones técnicas, sino solo novedades temáticas, eso derivó en que el espacio escenográfico pudo ser ocupado por objetos y escenas vulgares que desplazaban lo sublime, lo bello y

lo pintoresco. Esa primera transformación temática es seguida de la ruptura del espacio escenográfico renacentista y la aparición del espacio aprehensivo del Impresionismo. Con los trabajos que van de **Manet** a **Seurat** las relaciones entre forma, luz y triangulación del espacio se resuelven por valores táctiles en una representación polisensorial que deja atrás la escenografía perspectivada del clasicismo. Entonces el *sensorium* cimentado sobre la representación mimética y el cubo perspectivado comienza a dislocarse.

La nueva estética que proponían los impresionistas permitió la construcción de espacios oblicuos y puntos de vistas inéditos. Los encuadres fotográficos, las influencias de Oriente, la concepción analítica de la naturaleza, los fondos y las formas dominadas por el contorno de la mancha construyeron una nueva manera de representar el espacio en base a la inversión en las relaciones entre elementos técnicos y perceptivos, lo cual no significó (propiamente) una nueva concepción del espacio. Si con el Realismo se produce una transformación temática en torno a los

objetos representables y con el espacio aprehensivo impresionista se lleva el espacio pictórico hacia valores táctiles, con las etapas posteriores que van desde el *Postimpresionismo* al *Cubismo* se construye la nueva concepción del espacio y se hace definitivamente visible el nuevo *sensorium*.

El *Impresionismo* que va de Manet a Seurat generaba novedades perceptivas, pero aun enlazado en cierto sentido) al espacio escenográfico, mientras que con el Postimpresionismo las composiciones dejan de enmarcarse en la escenografía euclideana. Con *Cézanne* aparece el valor autónomo del objeto y del fragmento de la realidad, lo cual deriva en nuevas relaciones entre cosas y espíritu. Entre Cezanne, *Van Gogh* y *Gauguin* se construye el espacio imaginario articulado sobre la percepción inmediata y diferenciada del color puro.

A partir de esta nueva pauta perceptiva se podrán concebir varios tipos de perspectivas sin un centro episódico de interés, la representación de atributos espaciales podrá resolverse por medio del color puro, el uso de la línea pasa a ser conceptualizado como “*dibujo moderno*” (no ya como “*visión*

pictórica”) y el espacio unificado se transforma en espacio mental y sentimental. Si se toma la serie que va de Manet a Cézanne, pasando por *Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Degas, Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin* y *Rousseau* se observa la construcción de ese nuevo *sensorium* y el quiebre con los ejes euclidianos del escenario clásico. En el periodo que va de 1863 a 1905 se puede formar la constelación de obras que construyen el nuevo horizonte pictórico, donde la luz se identifica con el color, las relaciones entre espacio y cosas dejan de ser pensadas como continente y contenido¹³², la sensación y el estado del artista se identifican con la propia existencia, los toques cromáticos se distribuyen en la tela generando no solo las formas sino dando textura visible a la interioridad y a la singularidad del artista, el lienzo y su trama comienza a ser un objeto con valor autónomo que no debe ser disimulado bajo el claroscuro y el espacio pasa a ser construcción de una conciencia que se experimenta por medio de la sensación.

¹³² Cfr. ARGAN, G.: *El arte moderno*. Madrid, Akal, 1988, p. 89.

Entre *El almuerzo sobre la hierba* de Manet (1863), *Impresión, sol naciente* de Monet (1872-73), *El dormitorio en Arlés* de Van Gogh (1888), *Yo mismo* de Rousseau (1890), *El espíritu de los muertos vela* de Gauguin (1892) y *La montaña* de Cézanne (1905) se puede observar dicha constelación que deriva en las Vanguardias y el nuevo lenguaje del *Expresionismo*, la *Abstracción* y el *Cubismo*.

En esta serie el espacio cubista funciona como una síntesis que logra darle sentido la tridimensionalidad articulando el valor bidimensional de la tela con el movimiento, la suma de puntos de vistas y la incorporación de los nuevos materiales de la cultura moderna industrial. Este periodo de setenta años en el que se destruye el espacio escenográfico clásico y se entra en un nuevo lenguaje por medio del espacio aprehensivo del Impresionismo, hasta llegar al lenguaje cubista, forma el entramado histórico en el que el arte se convierte en problema. Se trata de una *episteme* y un *sensorium* que tienen su borde inicial en la toma de conciencia de la sociedad occidental de que la industria había

construido un nuevo mundo. El umbral de este periodo se encuentra en las Vanguardias que van desde el Expresionismo hasta el Surrealismo y el Dadaísmo. Así como Copérnico y Darwin hirieron la omnipotencia humana y Marx, Nietzsche y Freud funcionaron como los maestros que construyeron la sospecha ante los fundamentos del pensamiento moderno, el sistema del arte y las obras que van del Modernismo a las Vanguardias forman una “*escuela estético-política de la sospecha*”.

Unificar dicho periodo histórico no diluye las particularidades de cada movimiento artístico. Las rupturas esenciales que se producen con el Impresionismo aparecen en los trabajos de Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley y Cézanne, ubicando a Manet como un precursor. En el contexto parisino de las décadas de 1860 y 1870 se conjugan las pautas estéticas que abren un nuevo camino para el arte desafiando las lógicas del sistema clásico. La propuesta del grupo impresionista estaba orientada a entender la pintura como una forma de conocimiento, desde una nueva técnica que buscaba la inmediatez y el ritmo de

la pincelada en el trabajo al aire libre. El dibujo como base de una pintura basada en el claroscuro dejaba lugar al estudio de las sombras y los colores en tanto sensaciones visuales que eran actos cognitivos¹³³. La técnica rápida, sin retoques, el foco en la impresión luminosa, más la ocupación exclusiva sobre la sensación visual marcan el alejamiento de la densidad romántica y construyen la problemática específica del Impresionismo.

Se trata de la pregunta por el carácter, la función del arte en una época científica y cómo debe transformarse la técnica de la producción artística en la época de la industria y los nuevos ritmos de las urbes. El binomio ciencia-industria es el eje del problema. Cuando el espacio escenográfico se rompe los impresionistas dan forma a una poética que concibe el hecho pictórico como un hacer en la construcción misma y no como un componer dentro de los límites del cubo vacío. Así como la Torre Eiffel muestra la arquitectura de los ingenieros que usan las nervaduras estructurales constructivas

como hecho estético en sí, los impresionistas marcaban el hecho constructivo en la pincelada y la materia que quedaba sobre el lienzo sin ser disimulada¹³⁴. La innovación técnica que se enlaza directamente con el problema pictórico fue la aparición de la fotografía. Hacia 1839 se había difundido el daguerrotipo y los nuevos métodos para registrar el movimiento, tomar retratos en pose y registrar la realidad. Esto proporcionó a los artistas una serie de elementos que derivaron en la crisis del oficio de los pintores. Cuando la máquina pudo tomar un retrato perfecto, la pintura (como producto excepcional) y la obra de arte se vieron amenazadas en su función social. El resultado fue la apertura del horizonte hacia una nueva poética.

Con el *Neoimpresionismo* (hacia 1884) y los trabajos de Seurat y *Signac*, avanza la problemática del proceso visual y la luz en la formación de la imagen. A partir de los estudios sobre leyes ópticas y los conceptos derivados de la fotografía, la visión y el color, los neoimpresionistas plantearon la técnica del *puntillismo*.

¹³³ Cfr. *Ibidem*, pp. 67-69.

¹³⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 71-72.



Se dividieron los tonos en componentes elementales para que los pequeños puntos puros fuesen recompuestos en el ojo del observador y se evitó la impureza del empaste. El sentido no era tanto buscar una pintura científica, sino una ciencia de la pintura, se trata de una profundización de la problemática de Monet, el cuadro es construido con materia y color, en tanto carácter funcional: la tela comienza a ser un campo de interacción de fuerzas. El siglo de las urbes industrializadas, los ferrocarriles, el hierro, la arquitectura ingenieril, las mercancías y la fotografía deriva en el carácter técnico-científico del puntillismo.

La problemática de esta primera etapa de la “*escuela estética de la sospecha*” está centrada en la crisis que atraviesan las poéticas del arte en la sociedad capitalista avanzada. La sospecha apunta hacia la función, tanto del espacio pictórico escenográfico como la de los artistas en un mundo de mercancías. En las dos primeras décadas del siglo XX emergen grupos de artistas que toman el relevo de dichas experiencias y conforman movimientos en torno a manifiestos o líneas formales y conceptuales.

Es el segundo periodo de la escuela estética de la sospecha y el camino hacia su umbral. Con el Expresionismo surgen una serie de problemas cognitivos, formales, lingüísticos y sociofuncionales. El arte expresionista tuvo dos focos de actividad entre 1905 y 1913: el Fauvismo francés y el grupo alemán *Die Brücke*. Los *fauves* toman la orientación impresionista y el interés de lo pictórico como conocimiento, pero se mueven hacia la iniciativa nórdica (cuasi romántica y angustiosa) de *Munch* y Van Gogh. El problema específico del color y la luz, que había planteado el grupo de Monet, es redirigido hacia la idea del arte como impulso vital; el problema específicamente pictórico se configura sobre cómo resolver los dualismos entre la sensación, el color y la construcción de la forma, el volumen y el espacio. El impulso vital del arte está en la potencia de la constructividad intrínseca del color. *Matisse, Marquet, Van Dongen, Dufy, Derain, Friesz, Braque, Vlaminck*, etc. buscaron definir el arte como una actividad de contraste respecto de la industria alienante y para esto tomaron como trasfondo la sociedad primitiva que había explorado Gauguin.

Con los *fauves* el problema del color como estructura constructiva y la imagen mítico-simbólica marcan el camino entre Impresionismo y Expresionismo. Por el lado alemán, *Die Brücke* (1905-1913) abren un diálogo con el papel del Impresionismo en tanto investigación sobre el valor de lo visual, lo sensitivo y la relación sujeto-objeto; pero construyendo un sentido que hunde sus ejes en la condición profunda de lo existencial: la sensorialidad del Impresionismo y los *fauves* deja todo el espacio a la densidad más íntima del sujeto. **Kirchner, Heckel, Nolde, Schmitt-Rottluff, Müller, Barlach** dan forma a un nuevo horizonte que deriva, por un lado, en la poética no figurativa de *Der Blaue Reiter* (**Kandinski, Marc**) y por el otro hacia las imágenes crudas de la sociedad burguesa capitalista en las producciones de la *Neue Sachlichkeit* (**Beckmann, Dix, Grosz**).

El Expresionismo pone como eje de acción la actitud volitiva. La problemática del arte se resuelve por medio de una forma de conocimiento que es a la vez acción. El tema cognitivo-lingüístico parte de las influencias de **Bergson** y Nietzsche,

ambos pensadores desarrollan un enfoque sobre los temas existenciales que marcan las perspectivas tanto de los *fauves*, como de los alemanes de *Die Brücke*. Para Bergson la conciencia no es representación inmóvil, sino continuidad de movimiento entre objeto y sujeto: impulso vital creativo en el devenir. En Nietzsche la voluntad de poder se eleva frente a la rigidez de la lógica y la gramática poniendo el acento en el impulso dionisiaco de lo vital. Desde estas premisas el arte deja de ser la representación del mundo y se convierte en una acción que se realiza: la poética puede rechazar los lenguajes constituidos y las convenciones gramaticales. La experiencia directa ante el mundo y la vida cotidiana de la ciudad, la gente, el café, etc. abren un lenguaje que primero es gesto y luego significado. Allí se encuentra Nietzsche, al principio no está el verbo y la lógica, sino la acción; primero es hacer, un modo y una técnica. Este es el problema lingüístico, cognitivo y formal de los expresionistas: el color es una forma de conocimiento y la técnica tiene una gramática, pero ambas dimensiones parten de la construcción expresiva del

artista y no de las convenciones del lenguaje lógico-verbal. Entonces el arte es acción, es hacer y es trabajo.

“El pintor [...]. Por medio de un continuo ejercicio aprende a utilizar sus medios. No hay reglas fijas para eso. Las reglas para una obra solo se forman durante el trabajo, [...], nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos [...]. La pintura recupera [...] su libertad de acción [...]”¹³⁵

Al entender el arte como trabajo surge la oposición frente a la industria mecanizada. La acción expresionista no es un trabajo racional, utilitario e instrumental, sino que se sostienen sobre las técnicas artesanales arcaicas. En el uso de la xilografía hay un canto al acto de la fuerza y a la violencia sobre la materia. Desde la técnica ruda se convierte la materia en imagen, los colores no necesitan ser verosímiles: el significado se atribuye apareciendo como distorsión y deformación (no es óptica científica, sino subjetiva). Mientras los *fauves* encuentran su punto de referencia en lo primitivo como anhelo de lo preindustrial, lo puro y lo

simbólico; los alemanes expresionistas buscan el estado de la plena fuerza del trabajo creativo. La autocreación es voluntad de poder que se opone al mecanismo industrial anticreativo: se abre la problemática sociocultural sobre el sentido del trabajo humano y la división de clases para plantear una sociedad *ex novo*.

Con el Expresionismo se amplía el problema de la relación entre la sociedad y la función del arte. Ahora se trata de una forma de comunicación que busca superar la experimentación impresionista, el lenguaje es expresión del sujeto y el arte encuentra su sentido frente a la máquina industrial. Si con el Impresionismo se quiebra la lógica mimética del espacio escenográfico y se forma un sentido polisensorial, con los expresionistas el hombre y el mundo se encuentran como fuerza vital; la poética cromática y las formas plásticas trabajan como imperativos expresivos. El problema formal, lingüístico y plástico construyen el eje en la disconformidad frente al orden social, el arte es creatividad que denuncia la dinámica capitalista industrial y el trabajo alienante, no creativo, de la sociedad instrumental.

¹³⁵ DE MICHELLI, M.: *Las vanguardias estéticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1979, p. 257. (Fragmento de textos expresionistas).

Las perspectivas abatidas, formas agudas y colores paradójicos del Expresionismo hallan un borde en la crítica de *Picasso*. Con los cubistas se forma la primera investigación analítica de la estructura funcional interna y compositiva de las obras. Las problemáticas de la funcionalidad social y las pautas del lenguaje que se desarrollan desde Manet hasta los expresionistas, con el impulso de Picasso se concentran en lo formal compositivo, el lenguaje pictórico como forma cognitiva toma un nuevo sentido. Hay tres elementos que forman la llave para llegar al Cubismo:

1) la poética de Cézanne había descompuesto los objetos tejiendo un nuevo espacio sobre el lienzo.

2) el gesto naif de Rousseau había hecho tabula rasa de las técnicas miméticas, la perspectiva y las tonalidades.

3) el estudio del arte negro y las máscaras tribales permitían avanzar en las nuevas figuraciones agudas y esquemáticas que ya habían explotado los expresionistas. La síntesis de estas líneas de tensión la define Picasso.

El espacio aprehensivo del Impresionismo y el espacio denso y subjetivo del Expresionismo alemán se resuelven en la abolición definitiva de la profundidad ilusoria, en la superposición y yuxtaposición de distintos puntos de vista y en la unidad espacio-temporal.

Entre 1906 y 1907 Picasso pinta *Las señoritas de Avignon* y construye la base de la poética del siglo XX. El Cubismo analítico que va de 1908-1914 se trata de una investigación que hace del cuadro una forma-objeto con realidad autónoma y función específica. El problema ya no pasa por qué representa, sino por cómo funciona. La distinción entre imagen y fondo se pierde y la profundidad ilusoria deja el lugar a la descomposición de los objetos y el espacio en una unidad gramatical que muestra los goznes entre el espacio, el tiempo y el movimiento de los puntos de vistas. Los objetos pueden aparecer en distintos puntos del espacio y este puede desarrollarse en torno y dentro del objeto. Hasta la luz se puede descomponer en planos cromáticos e integrarse a los objetos y al espacio.

La investigación formal de Picasso se transformará en una escuela por donde pasarán la mayoría de los artistas del siglo XX. Con el Cubismo, los elementos de la sociedad capitalista industrial logran configurar un lenguaje específico de la época. La descomposición del espacio y el tiempo sobre la bidimensionalidad, el abatimiento de la profundidad perspectivada, la aparición de fragmentos de las producciones industriales, periódicos, tecnologías, etc. conforman un lenguaje que ha podido sintetizar y metabolizar el nuevo *sensorium* del mundo capitalista. De allí que el Cubismo pueda ser pensado como la base lingüística de todo el arte moderno. Con la problemática funcional, formal y cognitiva que planteó Picasso se marcan las pautas para el ensamble, el collage y la fragmentariedad poética que compone, descompone, construye y deconstruye la dimensión estética de una sociedad en la cual los lenguajes clásicos ya son parte de su prehistoria.

Entre 1910 y 1916 emerge la primera negación radical y en bloque de la historia y la tradición.

Los trabajos de *Marinetti, Balla, Carra, Boccioni, Russo, Soffici, Prampolini* y *Sant'Elia* sustituyen la investigación metódica por la experimentación técnica y piden la destrucción de las ciudades históricas, de los museos y de las categorías estéticas clásicas, para dejar lugar al movimiento de lo nuevo. Hay una confianza en las máquinas y en la revolución industrial-tecnológico-burguesa. La velocidad, el ritmo frenético, las aristas del acero y los mecanismos de los motores son los elementos de la estética que proponían los futuristas.

“Nosotros afirmamos [...] la belleza de la velocidad [...]. Un automóvil [...] es más bello que la Victoria de Samotracia [...]. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias [...] y combatir contra el moralismo. [...] Nosotros cantaremos a [...] las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos [...], los vapores [...], las locomotoras [...]”¹³⁶.

Con Boccioni aparece la crítica a las soluciones formales racionalista que se derivaban de la obra de Picasso.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 317.

Para el Futurismo, el Cubismo no había logrado ver el movimiento y las nuevas velocidades de la sociedad, entonces propone dichas variables (movimiento físico y velocidad) como los factores que permiten la fusión de objeto y espacio. Los futuristas vuelven a llevar el foco hacia la sensación, en la impresión sensorial se produce la unidad de la obra de arte. La problemática que proponen tiene que ver directamente con la historia, lo ideológico y la tradición. Con el manifiesto de Marinetti la máquina entra en el espacio del arte desplegando toda su dignidad, la crítica ahora no tiene que ver con negar la sociedad industrial en favor de la fuerza artesanal (como en el Expresionismo), sino con acompañarse sobre el impulso de la electricidad, de las locomotoras y de las maquinarias que daban forma al nuevo mundo. La crítica a la tradición tenía que ver con dejar atrás las pautas clásicas para caminar decididamente hacia el futuro de la sociedad tecnológica.

La otra forma de negación del legado tradicional aparece con la problemática suprematista, donde se articulan lo estético-formal de la obra de

arte con la dimensión cognitiva y la funcionalidad de la historia de la sociedad capitalista. Hacia 1913 **Malevich** busca la fenomenización del espacio en un símbolo geométrico, en una abstracción absoluta. La propuesta del Suprematismo comparte el gesto negador de los futuristas, pero la revolución no se propone como sustitución de una concepción del mundo por una nueva forma superadora que toma el ritmo de la técnica moderna, sino que se busca un mundo vacío de objetos, de nociones, de pasado y de futuro. El cambio es radical porque tanto el objeto como el sujeto se reducen al grado cero. Dicho grado cero de la estética y de los elementos poéticos se enlaza con la crítica al capitalismo, ya que el grado cero es la no posesión de cosas, es la negación de la invasión de mercancías.

Hacia 1915 el *Suprematismo* se articula con el *Constructivismo* de **Tatlin** y se da forma a un programa de acción política al servicio de la revolución soviética. Las artes son concebidas como constructivas y funcionales y el lenguaje ya no puede ser representativo, sino informativo y comunicacional.



Con el Constructivismo la acción artística es una acción de gobierno, de planificación urbana, proyección arquitectónica y diseño industrial. *Lissitzky* entiende que las técnicas industriales abren las posibilidades para que la creatividad penetre en la sociedad: arte e industria forman la llave para un verdadero arte popular.

La otra deriva de las abstracciones de Kandinsky, el Futurismo y el Cubismo se produce en el *Neoplasticismo* de *Mondrian*. Entre 1914 y 1918 plantea una problemática histórico-formal a partir del horror ante la violencia irracional de la guerra. Mondrian construye un juicio negativo de la historia y va en busca de la razón (y la no violencia) como llave para determinar los cambios de la humanidad. Al igual que lo había hecho Kandinsky y Malevich, Mondrian llega a una nueva geometría del espacio que se resuelve en el principio de la forma pura geométrica. La reducción al mínimo de la técnica y de los recursos cromáticos permiten entender el arte como acto constructivo. El Neoplasticismo plantea una simplificación radical de los procesos estético, lo cual se traduce en una

economía funcional que distribuye la claridad formal en base a series de líneas, planos y colores. La racionalidad de Mondrian busca unir en el arte y la praxis vital una nueva sociedad encaminada hacia un umbral de purificación extrema, donde la violencia y la guerra queden ahogadas por la luminosidad del orden y de las formas puras.

Tanto en el Futurismo, en el Suprematismo, en el Constructivismo o en el Neoplasticismo aparece un fundamento de negación hacia el pasado, pero que deriva en la afirmación de un camino racional de emancipación. El arte termina siendo concebido en un sentido positivo con una funcionalidad específica en la sociedad y la historia. El planteo opuesto es el que surge con el Dadaísmo, en 1916 *Tzara* y *Ball* dan forma al movimiento que explotó al máximo el gesto de la negación. Los dadaístas no plantearon una esperanza afirmativa sobre la función cognitiva, ni un nuevo lenguaje que tomara los elementos del contexto tecnológico, ni un horizonte funcional para el arte del siglo XX, sino que la propuesta se centró en la imposibilidad de las



relaciones entre arte y sociedad. Formaron un movimiento de contestación total a todos los valores de la cultura occidental, comenzando por el arte. *Arp*, Tzara, Ball, *Duchamp*, *Picabia*, *Stieglitz*, *Man Ray*, *Ernst*, etc. tomaron la herencia cubista-futurista, pero el arte se les presentó como una operación técnica y lingüística que ya no podía producir valores, sino formar absurdos y juegos del sinsentido.

*“No reconocemos ninguna teoría. Yo destruyo los cajones del cerebro y de la organización social [...], negación de la familia es Dadá [...], una acción destructiva es Dadá [...]”*¹³⁷.

*“Dada no significa nada. [...] Basta de academias cubistas y futuristas [...]; la belleza ha muerto [...], el artista nuevo ya no pinta [...], toda obra [...] es inútil [...], la lógica es enfermedad [...]”*¹³⁸.

El gesto negativo del Dadaísmo era una crítica a la sociedad capitalista industrial, incluyendo a sus formas de cultura elevada. Si el arte seguía siendo producción de objetos, su función social permanecía intacta;

(además) en la sociedad burguesa la autoridad y el poder giraban en torno a la producción de objetos que son mercancías, la reacción Dadá fue un anti-arte que no produce objetos estéticos desde las pautas tradicionales, sino que produce procesos y retoma objetos negando, no solo el sistema de valores, sino negándose a sí mismo como valor y función social. El Dadaísmo encontró su camino, no buscando producir obras de arte sino buscando producirse mediante cadenas absurdas e insensatas.

Frente a la guerra y las contradicciones de la sociedad moderna del progreso, se podía o bien plantear que la racionalidad había dado un mal paso y que el arte era la llave para una nueva praxis vital (posición del Constructivismo, la arquitectura racional y el diseño industrial), o bien el camino de la civilización moderna era falso y la guerra la consecuencia lógica del progreso científico-tecnológico; con lo cual el camino era la negación de todo el sistema (posición dadaísta). La propuesta de Duchamp no era llegar a una abstracción pura de los elementos, sino construir acciones que pusieran en jaque a toda la escala de valores.

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 261-265.

¹³⁸ DE MICHELLI, M., *Op. cit.*, pp. 260-262. (Fragmento de textos dadaístas).

De allí que se renuncie a las técnicas artísticas y se utilicen materiales industriales evitando su funcionalidad habitual; el punto culminante de este proceso fue el *ready made*: cualquier objeto se puede presentar como obra de arte.

Si la fórmula de la de la *Bauhaus* y el diseño industria estaba fundamentada en la unión de la función de los objetos con su belleza plástica, en la continuidad entre arte e industria y en la integración total del individuo en la sociedad por medio de una organización libre y racional; la fórmula dadaísta era la antítesis: la sociedad no tiene una cualidad estética intrínseca, cada cual puede interpretar desviando el sentido funcional de los objetos.

Para el Dadaísmo romper las reglas es comportarse de una forma artística y a la vez no-artística. Ser artista no es ejercer una profesión técnico-productiva desde el utilitarismo racional, sino que es ejercer la libertad desde lo lúdico. La gramática logocéntrica es solo una interpretación del mundo, dentro de muchas otras posibles y entre esas otras posibilidades está el juego del sinsentido y el absurdo.

Los integrantes de Dadá desarrollaron una serie de métodos que permitían abrir la poética hacia la casualidad, hacia paradojas incoherentes y hacia formas que desafiaban toda la herencia del sistema del arte, incluso las pautas de los movimientos nuevos como el Cubismo o el Futurismo. Con el cadáver exquisito, los automatismos, el *collage*, el uso de lo fragmentario y el *ready made* se construyó una poética específica que encontró su deriva en el Surrealismo. **Breton** encontró un camino para desarrollar su búsqueda estética, entre los juegos dadaístas y la teoría psicoanalítica de Freud. Tomando el perfil lúdico de Dadá como puerta para escapar de la gramática logocéntrica, el arte se transformó en una herramienta donde el automatismo psicológico lograba hacer visible las imágenes más profundas del inconsciente. En el inconsciente se puede encontrar una dimensión de imágenes que no está gobernada por las llaves de la lógica y el principio de no contradicción, en esa existencia estética está la dimensión del arte que buscaban explotar los surrealistas.

“Freud ha llevado a cabo su labor crítica sobre los sueños. [...]. Quisiera dormir para [...] dejar de imponer [...] el ritmo consciente de mis pensamientos¹³⁹”.

El arte no se propone como representación sino como comunicación del individuo por medio de símbolos. Mediante la articulación de la teoría freudiana de los sueños, las técnicas de descomposición del Cubismo, las técnicas del Dadaísmo, el uso de la fotografía, la producción de objetos descontextualizados de su utilidad habitual, el uso de técnicas tradicionales y los automatismos plásticos y verbales, el Surrealismo de *Dalí, Tanguy, Arp, Ernst, Masson, Delvaux, Magritte* mostraron un mundo paradójico y misteriosos que era en definitiva la otra cara de la lucidez racional. Con el trabajo de los surrealistas se construye un espacio poético que niega la claridad categorial del lenguaje lógico y la hegemonía de la consciencia, pero no desde la búsqueda de un punto cero o desde los gestos de destrucción; por el contrario, despliegan un hecho afirmativo que permite retomar toda la herencia de las problemáticas del arte.

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 281-282 (Fragmento de textos surrealistas).

Entonces, esta extensa serie de movimientos estéticos forman el *sensorium* que heredarán las sociedades del siglo XX. Con Courbet surge el problema de la obra de arte en un mundo de mercancías, los impresionistas se enfrentan a las pautas perceptivas que se derivan de las técnicas industriales de reproductibilidad, el Expresionismo enfrenta el problema gnoseológico del pensamiento logocentrado y las funcionalidades del trabajo automatizado.

En una segunda etapa, el Cubismo logra dar un sentido sintético a dicho *sensorium* problemático y construir una nueva gramática de tiempos y espacios, para que desde allí los futuristas intenten avanzar hacia el sueño tecnocrático. Entre el Futurismo, el Constructivismo y el Neoplasticismo se repite el gesto de negación (nihilismo) que busca un nuevo comienzo. Finalmente, con Dadá, llega la negación total, el *sensorium* de la sociedad industrial está consumado y se abre una nueva etapa.



Dicho recorrido se puede resumir en cuatro problemáticas, que permiten formar una serie de ejes compartidos entre los maestros de la sospecha (en la versión de Ricoeur) y lo que podría ser llamado la “*escuela estética de la sospecha*”:

1) la sociedad industrial y la circulación de mercancías (Marx/Courbet, Impresionismo, Expresionismo).

2) las pautas logocentradas de la cultura moderna (Nietzsche/Expresionismo).

3) las relaciones gnoseológicas entre el sujeto, el lenguaje y la percepción (Nietzsche, Freud/ Expresionismo, Surrealismo, Dadaísmo).

4) el gesto histórico de negación (nihilismo) y la búsqueda de un punto cero (Nietzsche/Constructivismo, Neoplasticismo, Dadaísmo). La propuesta del presente texto tiene que ver con bosquejar un posible mapa para repensar las Vanguardias desde dichos ejes; abriendo el juego a la conceptualización de aquellos movimientos estéticos como una “*escuela estética de la sospecha*”.

La escuela estética de la sospecha.

La tarea es reconstruir la serie conceptual según los elementos planteados.

1) Trabajar sobre el arte es pensar sus funcionalidades en relación al *sensorium* común (Rancière) y sus articulaciones con las dinámicas multidimensionales de lo social en tanto repartición de tiempos y espacios.

2) La “*escuela de la sospecha*”, en la versión de Ricoeur, es una figura que muestra cómo Marx, Nietzsche y Freud abrieron un horizonte de crítica frente la cultura moderna, permitiendo la resignificación de la idea de conocimiento, de lenguaje, de la historia, del sujeto y del sistema capitalista.

3) En el Modernismo y en las Vanguardias aparece una funcionalidad política relacionada con qué hicieron las obras en la realidad y cómo problematizaron las tensiones de la cultura moderna tensionando los tiempos y los espacios comunes.

4) El Modernismo y las Vanguardias forman una “*escuela estética de la sospecha*”. Esto significa que, sus problemáticas son equivalentes

a las que atraviesan las obras de Marx, Nietzsche y Freud: la sociedad industrial y el sistema de mercancías, el trabajo mecanizado, el sentido de la historia, la transvaloración nihilista, el sujeto y las dimensiones constitutivas del sujeto.

5) La “*escuela estética de la sospecha*” no representa dichas problemáticas en sus obras, sino que las trabaja desde el *sensorium* específico del arte: las técnicas, los objetos, las pautas formales, los cromatismos, los lenguajes, las conceptualizaciones sobre las funciones del arte, la manipulación de los espacios y los tiempos, etc. Tal como lo plantea Rancière, los trabajos de las Vanguardias no tienen que ver con representar (a través de la mimesis) las contradicciones y los problemas sociales, sino que se tratan de prácticas sobre los espacios y los tiempos comunes (*sensorium*).

Ricoeur plantea que a partir de los tres maestros de la sospecha emerge la mirada crítica que pone fin al orgullo y la confianza autosuficiente del pensamiento moderno.

La tarea tuvo que ver con poner entre signos de interrogación los pilares conceptuales que sostenían la cultura moderna occidental: el sujeto, la verdad, la sociedad liberal capitalista, la historia y su teleología, etc. fueron desgajadas por la crítica de Marx, Nietzsche y Freud. Ahora bien, la experiencia del mundo del arte de comienzo del siglo XX puede ser comprendida desde la misma figura; el Modernismo y las Vanguardias son una “*escuela estética la sospecha*” y los artistas que integran cada movimiento son los maestros de dicha escuela. Puesto en otras palabras, el Modernismo y las Vanguardias son a la historia moderna occidental (en la dimensión estética y en el plano del *sensorium* común) lo que las obras de Marx, Nietzsche y Freud a la dimensión del pensamiento y a las teorías sociológicas, filosóficas y psicológicas. Es por esta razón que a partir de la segunda mitad del siglo XIX se puede hacer referencia a una “*problemática del arte contemporáneo*”. El arte se transforma en problema cuando su *sensorium* se enfrenta a la complejidad sociopolítica de la expansión del capitalismo industrial.

¿Qué implica conceptualizar las Vanguardias como una “*escuela de la sospecha*”? Que en cada una de las tensiones del Modernismo y las Vanguardias aparecen las tesis centrales de Marx, Nietzsche y Freud, pero no representadas o como fundamento conceptual de los manifiestos, sino como poética. Como bien lo plantea Rancière, las artes aportan solo lo que les es propio, movimiento de espacios, tiempos, cuerpos y pautas estéticas; cuando se contempla el paralelo entre los maestros de la sospecha y las Vanguardias se hace patente cómo los ejes conceptuales de las críticas de Marx, Nietzsche y Freud se convierten en problematización estética. Para cimentar esta tesis se pueden apuntar algunos elementos.

1. La escuela estética de la sospecha tiene su primer maestro en Courbet.

El quiebre primordial que abre el horizonte para las problemáticas del arte está en el contexto de Courbet. En el Realismo no hay una ruptura del espacio escenográfico de la representación, ni una crítica radical al sistema del arte, su autonomía

y sus poéticas; sino que más bien se propone un giro temático que comienza a mostrar las especificidades de una nueva sociedad. Por eso Bürger lo entiende solo como una aproximación creciente a la descripción de la realidad¹⁴⁰. Pero en Courbet, el arte enfrenta el problema de ser parte de un mundo de mercancías y manufacturas industriales. Es cierto que siempre se ha considerado a Manet como la figura que hizo posible la aparición del movimiento Impresionista y no el Realismo de Courbet¹⁴¹. De hecho, con el arte de Manet se rompe la tradición que había comenzado en el *Quattrocento* y que intentaba eludir el hecho de que la pintura estaba enmarcada sobre el lienzo, buscando hacer olvidar la superficie bidimensional en beneficio de la representación perspectivada¹⁴². Si bien Manet no quebró dicha representación, ni la figuración, sí permitió que prevalezcan los ejes horizontales y verticales y el propio lienzo como objeto estético¹⁴³.

¹⁴⁰ Cfr. BÜRGER, P., *Op. cit.*, p. 61.

¹⁴¹ Cfr. FOUCAULT, M.: *La pintura de Manet. Barcelona, Alpha Decay, 2005*, pp. 10-11.

¹⁴² Cfr. *Ibidem*, pp. 12-14.

¹⁴³ Cfr. *Ibidem*, p. 26.

Pero más allá de estos elementos específicos de la poética pictórica, la ruptura conceptual y la raíz del arte transformado en problema se puede encontrar en Courbet.

Antes de que Manet comenzara a influir en el sistema del arte, Courbet planteaba un problema que no es del todo evidente en las obras del Realismo, pero que esconde el nudo conceptual de la problematización del sistema del arte en los siguientes sesenta años. Cuando Courbet abre la llave del Realismo, hacia 1847, genera el primer trizo. La realidad es la materia prima con la que el artista construye obras estéticas y su pregunta es ¿qué lugar le cabe al arte en el contexto del avance de la técnica mecánica industrial?¹⁴⁴. La fotografía y la reproductibilidad técnica habían abierto el camino hacia la decadencia de la función representativa de la pintura. La arquitectura de los ingenieros comenzaba a moldear una fisonomía urbana de hierro y hormigón, **Stephenson** había propuesto la primera locomotora de vapor en el año 1814 y en 1825 se había inaugurado la primera línea de pasajeros, **Volta** ya

había inventado la pila eléctrica y en 1837 **Morse** había propuesto el telégrafo. Se trata del mundo industrial del hierro, la velocidad, lo utilitario y la producción masiva de mercancías. Entonces ¿Cuál sería la función de los objetos del arte en un mundo de objetos? ¿Qué lugar ocuparían las obras de los artistas en un circuito cada vez más veloz de mercancías? Courbet respondió trasladando fotografías al lienzo y planteando que el valor del arte está en la manufactura del artista. Los cuadros son cosas concretas y reales dentro del complejo entramado de cosas industriales. Dicho en otras palabras, las obras de arte tienen una dignidad específica y autónoma que se agota en sí misma y esto es lo que les asegura su lugar y función en el mundo industrial de cosas útiles y mercancías.

L'art pour l'art es la respuesta a la pérdida de función de las técnicas mimética en la sociedad burguesa. El artista-artesano y el artista-intelectual se encuentran encerrados por las técnicas de reproductibilidad, el arte ya no proporciona modelos sino cosas en un mundo de cosas. Entonces se trata de construir objetos que compitan como algo digno entre lo real, darle un

¹⁴⁴ Cfr. ARGAN, G., *Op. cit.*, p. 26.

peso de realidad mayor que otras cosas que se ven. La primera problemática del arte no es la pregunta sobre qué hace el artista con la realidad, sino que hace en la realidad.

2. El problema de la mercancía y el trabajo industrial.

El primer elemento de la “*escuela de la sospecha*” es el materialismo de Marx, allí el núcleo del trabajo apunta a los modos de producción del capitalismo y al sistema de mercancías. Este primer eje es trabajado estéticamente en gestos afirmativos y negativos. En el Realismo de Courbet y su búsqueda por la posición de las obras de arte en el mapa de mercancías comienza la crítica; en el Expresionismo aparece la negación hacia la cara opresora de la cultura industrial por medio de técnicas que niegan las lógicas de la división del trabajo mecanizado; el Futurismo afirma las formas industriales como un camino hacia una sociedad moderna con un nuevo sistema de valores, con el Suprematismo y el Constructivismo emerge un tratamiento afirmativo de la articulación entre el arte y la industria, ya que las nuevas técnicas abren las

posibilidades para que la creatividad artística penetre en la sociedad; por último la negación absoluta surge de la mano del Dadaísmo que termina construyendo una crítica extrema al sistema capitalista industrial de mercancías, apropiándose de sus objetos y producciones para proponer reparticiones que desobedecen el sentido lógico-utilitario.

3. El gesto nihilista y la crítica a la gramática logocéntrica.

El segundo elemento de la “*escuela de la sospecha*” es el nihilismo de Nietzsche y su desconfianza hacia las estructuras gramaticales del logos como llave hacia la verdad. El Expresionismo repite este gesto con sus técnicas y sus construcciones cromáticas y formales. Cuando Kirchner retoma el grabado está optando por la fuerza de la acción y la actitud volitiva. La problemática del arte se resuelve por medio de una forma de conocimiento que es a la vez acción y que da comienzo a un lenguaje que primero es gesto y luego significado.



Dicho problema lingüístico cognitivo es el eje de los maestros cubistas, la representación pictórica se reestructura como una forma analítico-científica que puede deconstruir las coordenadas del espacio y el tiempo para conformar un nuevo lenguaje plástico. El collage, la yuxtaposición de planos fragmentados y el uso de materiales extraños para el lienzo y el pincel derivan del problema de negar el logos mimético y de haber afirmado la existencia de un mundo con nuevos objetos.

Si bien el gesto nihilista nietzscheano aparece en casi todos los maestros estéticos de la sospecha, en el caso del Expresionismo y sus derivas encuentra una resolución afirmativa. Ya sea por la opción de las formas absolutas de la abstracción, por la nueva gramática de Picasso, por la confianza en la claridad racional y geométrica o por la fe en la industria, el primer gesto nihilista que niega la tradición, los lenguajes y la historia, mutan en praxis afirmativa. Pero en el Suprematismo y el Dadaísmo la negación llega a su extremo más profundo. Malevich encuentra el grado cero del cuadrado negro y puede

despojar la poética de cualquier tipo de pauta para retomar la creación desde una dimensión absoluta y Duchamp logra negar el sistema en su integralidad. Con el Dadaísmo el problema del nihilismo nietzscheano se despliega en todas sus dimensiones: se niega el lenguaje, la historia, la industria, el utilitarismo, la moral, el sistema del arte y sus técnicas, etc.

Se genera un desierto desde el cual puede hacer surgir el nuevo lenguaje del *ready made*. Cuando el mingitorio y la rueda se transforman en obra de arte se cierra el ciclo de preguntas abierto por Courbet. Si con el avance de la fotografía, el despliegue de los primeros medios de masas del siglo XIX, la construcción de las nuevas urbes de hierro y a la conformación del circuito de mercancías manufacturadas, el capitalismo había puesto en crisis la función del sistema del arte; con el Dadaísmo se llega al fondo del problema proponiendo un no-arte que será la base para el nuevo arte del siglo XX. Dadá es la negación de los valores y la búsqueda de una transvaloración, es el gesto nihilista de Nietzsche en la dimensión concreta de los tiempos, los espacios, la sensibilidad

y la poética que manipula objetos y pautas de percepción.

4. La sospecha frente al sujeto y sus categorías gnoseológicas.

La tercera dimensión de la “escuela de la sospecha” se forma con la analítica freudiana, esta dimensión es la que explotan los surrealistas. El Surrealismo logra una especie de síntesis donde los gestos absurdos y los juegos del Dadaísmo se articulan con los lenguajes pictóricos del *collage*, del Cubismo y del Expresionismo, pero retomando ciertos criterios de la obra de arte en el sistema tradicional. Dicha conjunción técnica se desarrolla desde la crítica hacia el sujeto racional, cartesiano y logocentrado.

La dimensión onírica que había desgajado Freud es la puerta para que los surrealistas busquen un arte que es práctica cognitiva, pero en la dimensión profunda del Ello. Con la exploración de las imágenes inconsciente y la fuerza dionisiaca pre-lógica, el Surrealismo desmiembra el sujeto moderno y sus categorías gnoseológicas trascendentales.

5. El arte como problemática.

Decir que las Vanguardias y el Modernismo conforman una “escuela estética de la sospecha” implica que en el arte que va de Courbet a Duchamp se despliega un gesto crítico y político hacia las pautas que habían configurado la funcionalidad de la Modernidad. Esas pautas y ejes de la cultura capitalista liberal estaban en las concepciones gnoseológicas, en las teorías político-económicas y en las pautas socioeconómicas concretas. En lo gnoseológico el fundamento era el sujeto, su individualidad y su dignidad absoluta como base para la constitución del ciudadano liberal cimentado en el derecho constitucional. En lo político los hilos iban del mercantilismo a la fisiocracia, de la primera revolución industrial a la Revolución Francesa y del protoliberalismo británico a lo que luego sería llamado *biopolítica* normativa; se trata del gran objeto del siglo XIX: la sociedad. En la especificidad del arte el *sensorium* estaba delimitado por el sistema autónomo que se había formado entre las Academias, los Salones, la Crítica, la Historia y la Estética.



Frente a todo ese sistema cultural funciona la “*escuela estética de la sospecha*”. En el borde inicial (Courbet) de la “*escuela estética de la sospecha*” las artes funcionan sobre el régimen mimético-representativo, las técnicas definían las formas del hacer de los artistas. Allí aparece el pliego entre el Romanticismo y el Realismo, el arte comienza a enfrentarse al problema del trabajo industrializado, lo mecánico y las formas de reproductibilidad. En el borde final de la escuela estética de la sospecha (Duchamp) el sistema del arte ya ha concebido la idea del *ready made* y está abierto el horizonte de posibilidades para el *sensorium* de la segunda mitad del siglo XX.

Englobar al Modernismo y las Vanguardias como una “*escuela de la sospecha*” no implica un bloque uniforme; las articulaciones están formadas por un sinfín de contradicciones. Por ejemplo, en el Realismo, en los impresionistas y en los puntillistas, no emerge una actitud tan radical como las de las Vanguardias y hasta se pueden detallar las concepciones aun comprometidas con el positivismo y las ideas universales de

progreso y libertad. El problema del trabajo industrializado y las formas del lenguaje estético en el Expresionismo tampoco estaban desvinculadas de la fe en una humanidad libre y encaminada hacia el progreso. En el caso del Cubismo el avance hacia una nueva gramática no borra los cimientos cartesianos de su gnoseología. Con el Futurismo el gesto nihilista de negación se despliega aceptando la fuerza de la industria y la mecanización. En este sentido se podría continuar mostrando cómo en cada una de las experiencias del arte de las primeras décadas del 1900 las problemáticas se tejen en direcciones específicas y muchas veces contradictorias.

Lo que permite englobar el sentido de la “*escuela estética de la sospecha*” es que el arte se convirtió en problema. Cuando Ricoeur agrupa a Marx, Nietzsche y Freud, no busca contener a los tres pensadores en una misma concepción o línea analítica, sino mostrar cómo a partir de ellos la dimensión del pensamiento y la filosofía se configuró como una tarea infinita de interpretación, desmoronando las bases del logos de la Ilustración.

Dicho planteo es el que se busca extrapolar hacia la función histórica de las Vanguardias: una experiencia estética que hizo del arte un campo de problematización y una tarea infinita de interpretación.

Conclusión: Hacia una historia de la escuela estética de la sospecha.

Entre los maestros filosóficos de la sospecha y los maestros estéticos de la sospecha surgen dos goznes: por un lado, muchos de los manifiestos de las Vanguardias están fundamentados sobre los conceptos de Marx, Nietzsche y Freud¹⁴⁵; por otro lado, desde el Modernismo al Surrealismo se repiten los problemas de la “*escuela filosófica de la sospecha*”, pero desde las prácticas del *sensorium* del arte. Dicho de otro modo, no se trata tanto de cómo los artistas citaban a los filósofos en sus manifiestos, sino de que sus obras se construyen sobre las mismas problemáticas. Dichas problemáticas no derivan en una mimesis que cristaliza en imágenes lo que se había expuesto en palabras, sino que la “*escuela estética de la sospecha*”

trabaja desde su dimensión: mueve los cuerpos, manipula los tiempos, curva los límites de la percepción, tensiona las pautas de lo visible, redefine las poéticas y las técnicas; en definitiva, reparte lo sensible común ejerciendo la acción política del arte.

La potencia de las Vanguardias es inagotable, se trata de un periodo de la historia del arte occidental que funciona como una fuente ilimitada para construir categorías que permiten atravesar la textura de la experiencia moderna. El arte del siglo XX ha sido una y otra vez definido desde el fenómeno de la abstracción, y la eliminación de las referencias figurativas; pero lo fundamental es que dichas transformaciones técnicas y poéticas son funcionalidades políticas. El Modernismo y las Vanguardias conforman una “*escuela estética de la sospecha*” porque se trataron de una forma de problematización, de crítica y de disenso que dieron forma a lo sensible común (*sensorium*) de la época contemporánea. Así como Marx, Nietzsche y Freud cambiaron la naturaleza de los signos, llevando

¹⁴⁵ Cfr. DE MICHELLI, M., *Op. cit.*, pp. 256-350.

la idea de conocimiento hacia un modo infinito de interpretación, Courbet, Monet, Kirchner, Picasso, Marinetti, Duchamp, etc. hicieron del arte un problema, dibujando un horizonte donde la creación estética es infinita interpretación. Como lo había planteado Courbet: no se trata de qué hace el artista con la realidad, sino de qué hace en la realidad.

Si bien es cierto que los proyectos de emancipación en el cual arte y praxis vital se unían derribando las opresiones del capitalismo fueron absorbidos por el sistema, su triunfo fue haber legado dicha “*escuela estética de la sospecha*”. La herencia es la configuración de un lenguaje infinito, de gramáticas y poéticas siempre abiertas a un mundo de problematizaciones. En última la “*escuela estética de la sospecha*” fue una práctica política que reubicó los objetos, penetró las pautas de la percepción y curvó los ejes del tiempo y el espacio en un sistema cultural donde el arte debía buscar su sentido dentro del mismo proceso que lo había visto nacer en su autonomía: el capitalismo.

“*Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o la emancipación más de lo que pueden prestar [...] simplemente lo que tiene en común con aquellas: las posiciones y los movimientos de los cuerpos [...], las reparticiones de lo visible y de lo invisible¹⁴⁶”.*

El arte está formado por materiales, técnicas y formas de trabajar con los espacios y los tiempos comunes. Esto no se traduce en un “*reflejo*” de la sociedad o (solo) en la cristalización de una época; en todo caso se trata de una de las dimensiones que forman la complejidad de la acción y el tejido común.

Volver a las Vanguardias es una tarea siempre fructífera, lúdica e inagotable. En los planos, las paletas cromáticas, los *collages*, los juegos y las imágenes de aquellos maestros de la sospecha están condensados los problemas fundamentales de la sociedad capitalista y la Modernidad. Pero sus conceptualizaciones no se agotan en lo verbal-discursivo, sino que se trata de una práctica política desde el *sensorium* específico del arte.

¹⁴⁶ RANCIÈRE, J., *Op. cit.* 2014, pp. 27-28.

El Modernismo y las Vanguardias construyeron una “*escuela de la sospecha*” tensionando los espacios, los tiempos y las poéticas del arte. Repensar dicho mapa es un ejercicio que siempre abre el horizonte de comprensión de las sociedades contemporáneas y sus funcionalidades estético-política.



BIBLIOGRAFÍA.

- ARGAN, G.: *El arte moderno*. Madrid, Akal, 1988.
- ASHTON, T. S.: *La revolución industrial*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- BARROSO VILLAR, J.: *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Asturias, Ajimez, 2005.
- BAZIN, G.: *Historia del Arte*. Barcelona, Omega, 1972.
- BECKER, H.: *Los mundos del arte*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 2008.
- BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.
- BOIME, A.: *Historia social del arte moderno*. Madrid, Alianza, 1994.
- BOURDIEU, P.: *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOZAL, V.: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 2000.
- BÜRGER, P.:
- (2000a): *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Machado.
- (2000b): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- CROW, T.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989.
- DE MICHELI, M.: *Las vanguardias estéticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1979.
- ECO, U.:
- (2013a): *Historia de la belleza*. Barcelona, De Bolsillo.
- (2013b): *Historia de la fealdad*. Barcelona, De Bolsillo.
- FOSTER, H.:
- (1985) (Ed.): *Posmodernidad*. Barcelona, Kairós.
- (2001): *El retorno de lo real*. Madrid, Akal.
- FOUCAULT, M.: *La pintura de Manet*. Barcelona, Alpha Decay, 2005.
- FRANCASTEL, P.:
- (1960): *Pintura y sociedad*. Buenos Aires, Emecé.
- (1990): *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid, Editorial Debate.
- FREUD, S.: *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 1976.
- FURIÓ, V.: *Sociología del arte*. Madrid, Cátedra, 2000.
- GADAMER, H.:
- (1996): *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos.
- (1998): *El giro hermenéutico*. Madrid, Cátedra.
- GIVONE, S.: *Historia de la Estética*. Madrid, Tecnos, 1999.
- GOMBRICH, E. H.: *La historia del arte*. New York, Phaidon, 2001.
- GREENBERG, C.: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela, 1997.

GROYS, B.:

- (2016a): *Arte en flujo*. Buenos Aires, Caja Negra.
- (2016b): *Volverse público*. Buenos Aires, Caja Negra.

GUASCH, A.: *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid, Akal, 2000.

HASKELL, F.: *Pasado y presente en el arte y en el gusto*. Madrid, Alianza, 1989.

HATJE, U.: *Historia de los estilos artísticos*. Madrid, Istmo, 2009.

HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1974.

HEINICH, N.: *Sociología del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

HUYSEN, A.:

- (2006): *Después de la gran división*. Buenos Aires, Hidalgo.
- (2010): *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa.

KANT, I.: *Crítica del juicio*. Buenos Aires, Losada, 2005.

KLINGENDER, F.: *Arte y revolución industrial*. Madrid, Cátedra, 1983.

MARCHAN F.: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1986.

MARINETTI, F.: *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.

MARX, K.:

- (1970): *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid, Corazón.
- (1973): *El capital*. México. Fondo de Cultura Económica.
- (1986): *Manuscritos. Economía y filosofía*. Madrid, Alianza.

NIETZSCHE, F.

- (1972): *La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza.
- (2007): *La gaya ciencia*. Buenos Aires, Gradifco.
- (2011): *Obras completas*. Madrid, Tecnos.

OLIVERAS, E.: *Estética*. Buenos Aires, Ariel, 2005.

PANOFSKY, E.:

- (1972): *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza.
- (2003): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets.

PLAZAOLA, J.: *Introducción a la estética*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2007.

RANCIÈRE, J.:

- (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2010): *El espectador emancipado*. España, El lago Ediciones.
- (2012): *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- (2014): *La división de lo sensible, Estética y Política*. Buenos Aires, Prometeo.

RICOEUR, P.: *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI Editores, 1990.

RUHRBERG, K.: *Arte del siglo XX*. Köln, Taschen, 2005.

SHINER, L.: *La invención del arte*. Barcelona, Paidós, 2004.

SEEL, M.: *Estética del aparecer*. Madrid, Katz, 2010.

STEYERL, H.: *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra, 2016.



SUBIRATS E.: *El final de las vanguardias*.
Barcelona, Anthropos, 1989.

TAINÉ, H.: *Filosofía del Arte*. El Aleph, online,
2000.

WALLIS, B. (Ed.): *Arte después de la
Modernidad*. Madrid, Akal, 2001.

WILLIAMS, R.: *La política del modernismo*.
Buenos Aires, Manantial, 1997.

WÖLLFLIN, H.: *Concepto fundamentales de la
historia del arte*. Madrid, Espasa, 1952.

*Portada: *Cuadrado Negro (1915)*,
Kazimir Severínovich Malévich.

