

LA MODERNIDAD Y EL MITO DE LO SAGRADO EN EL ARTE

DRA. MARIA LÚCIA BASTOS KERN¹

El presente estudio pretende analizar la modernidad a partir del pensamiento estético y de las recurrentes crisis de valores, relacionándolos con ciertas prácticas artísticas y reflexiones teóricas, en las que se evidencian las construcciones de lo moderno, sus interpretaciones y la presencia del mito de lo sagrado. Como afirma Habermas, “es en el dominio de la crítica estética que se toma conciencia del problema de la fundamentación de la modernidad a partir de sí misma (...)”²

La modernidad se constituye como conciencia de una nueva época y como fenómeno resultante de la necesidad de dar sentido a un mundo que se estructura en la constante transformación e inestabilidad, generando incertidumbre, inquietud social y la crisis del hombre moderno. Estas cuestiones son objeto de la reflexión de los filósofos y artistas, sobre todo, a partir del siglo XIX, cuando la modernidad comienza a ser interpretada, y cuando

¹ Profesora del Programa de Posgrado en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Rio Grande do Sul, Brasil.

² HABERMAS, J. *Modernidade versus Pós-Modernidade*. IN: *Arte em revista* 7, agosto 1983. Pág. 86.

sus ambigüedades y los modos de vida social modernos pasan a integrar la construcción de las nuevas poéticas.

La noción de sagrado en el arte está delimitada frente a la constatación que el proyecto moderno de los filósofos del Iluminismo no consiguió los resultados esperados. Esa noción es utilizada como un fenómeno vinculado a un modo de existencia superior y dotado de valor y poder absolutos. Ésta hace del arte una forma de religión, que se concretiza en el momento de crisis de la representación y de los valores espirituales.³ La creación de la pintura pura libera la representación del mundo y conduce a algunos artistas a revelar el mundo oculto, buscando restituir el carácter mágico que el arte poseía en el mundo antiguo, cuando hizo visible lo invisible. En este momento, el arte pasó a estar dotado de virtudes metafísicas y a portar poderes divinos, gracias a su función mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses, la comunidad y la cosmología, seres visibles y fuerzas invisibles que los dominaban. Así, la finalidad del arte era liberar al hombre de sus temores.⁴

El mito de lo sagrado en la modernidad se desarrolla a partir del Romanticismo, teniendo como fundamento la concepción del artista genio, dotado de una habilidad superior, capaz de conducir a los hombres a lo divino. El

³ Ver SORIAU, E. *Vocabulaire esthétique*. París: Puf, 1990. Pág. 1265-6. NILLES, Jean-J. *L'Art moderne et la question du sacré*. París: Certf, 1993. Jean-Luc Nancy, en *Au fond des images*. París: Galilée, pág 11-17, destaca que lo sagrado significa lo separado, aquello que está a parte, lo distinto; por otra parte, la religión presupone la unificación. En un sentido, los términos se oponen y, en otro, la religión puede ser representada teniendo relación con lo sagrado *separado*. En este caso, se tendría a la religión de lo sagrado, de lo intocable. Para el autor, el arte no comenzó en la religión, sino en la distinción, en la separación, porque éste no se muestra, pero se asemeja y, al mismo tiempo, es diferente. Es este fenómeno el que lo aproxima a lo sagrado y a la religión.

⁴ DEBRAY, R. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona: Piados, 1992. Pág. 30.

mito se unifica en forma de discurso o en imágenes que se caracterizan por la afirmación de la dualidad, como mecanismo para ordenar y dar sentido al mundo moderno. En el caso de lo sagrado en el arte, el mito se configura, muchas veces, en formas ascendentes, en busca de lo divino y en contraposición a lo real, así como también en la presencia de valores simbólicos relativamente homogéneos.

La noción de sagrado emerge en contraposición al pensamiento iluminista, que postula la modernidad como proyecto futuro, fundamentado en la razón y en la ciencia, permitiendo al hombre la creación de las normas propias y la construcción de un nuevo orden social. Así, con el iluminismo, termina la unidad que hasta entonces había entre fe y razón, fenómeno que propicia el abandono progresivo del pensamiento metafísico. La idea que el universo es regido por leyes físicas se opone a la concepción sagrada del cosmos y concede al hombre la posibilidad de controlar la naturaleza y de transformarla. No sólo el hombre es nuevamente valorado, sino que se le confiere un desempeño extremadamente activo en la historia. La modernidad sería, para los filósofos de las luces, la conciencia de una nueva época en que la razón asume el papel regulador de las relaciones sociales y de liberación humana. En este momento, todavía la modernidad no es un modo de vida social, sino un proyecto orientado al futuro, que tiene la meta de alcanzar el progreso y la perfección.⁵

⁵ Esa idea aristotélica de progreso es también definida por los modernistas en la *Querelle entre les anciens et modernes*, cuando ponen en jaque la preservación de la tradición clásica humanista y proponen el conocimiento científico y el progreso social como elementos para fundamentar la nueva cultura. Ellos creen que el racionalismo clásico limita y neutraliza la imaginación, y que la belleza es relativa, ya que está condicionada a su tiempo. Luego, los modernistas adoptaron la idea de progreso propalada por las ciencias de la naturaleza, que sugieren que lo moderno no se legitima en el pasado, sino que en la actualidad, acentuando la crisis del clasicismo.

El Iluminismo, entretanto, al estimular la reflexión racional que acompaña la creación artística, reconoce la importancia de lo irracional, tanto en el proceso de creación como en el de recepción. En la Enciclopedia, por ejemplo, el vocablo sobre el genio lo presenta como una forma particular de sensibilidad. No obstante, la razón no es considerada como una cualidad esencial. Para Diderot, el genio durante el proceso creativo es poseído por un tipo de locura específica, que no es patológica, sino que está integrada al impulso creador. Con esto se verifica que la razón está asociada a las fuerzas oscuras de las pasiones y de la imaginación creativa.⁶ Su concepto de belleza no se aleja mucho de la belleza moderna de Baudelaire, que es formulado un siglo más tarde. Diderot cree que el genio debe omitir la perfección y conceder un aire irregular y salvaje al arte. También es definido por el poeta el sentido de lo no habitual y de la particularidad de lo bello. Incluso el filósofo postula la necesidad del arte de provocar impacto, sensibilizar y emocionar al público. El historiador alemán Winckelmann también destaca la preocupación de desarrollar cualidades afectivas cuando describe las esculturas de la Antigüedad clásica. Estas concepciones generan innumerables debates, en los que la cuestión estética de lo sublime es esencial. En este momento, lo sublime está mucho más inserto en la emoción que suscita que en la obra en sí. Diderot relaciona lo sublime con el genio, acentuando las connotaciones de elevación y de sobrenatural, pero sin hostilizar las reglas del arte, como lo hacen los románticos.⁷

⁶ ARASSE, Daniel. "O artista". IN: VOVELLE, M. El hombre del Iluminismo. Lisboa: *Presença*, 1997. Pág. 189-191. En este momento, emerge la Estética y se estructura como disciplina, autónoma, conciliando la relación entre sensibilidad y razón, así como el dualismo inherente al hombre, constituido por la naturaleza y cultura.

⁷ Ver: HONOUR, Hugh. *Le Neo-Classicisme*. París: Librairie Générale Française, 1998. Pág. 171-2.

Incluso para el joven Hegel, los tiempos modernos comenzarían con la subjetividad, que concede a la cultura una nueva configuración, fundamentada en la visión liberadora. Posteriormente, con la crisis generada por los ideales humanistas, el filósofo abandona el pensamiento liberal y retoma a Platón, asumiendo una postura contraria al conceder a la razón el poder de unificar el conocimiento y la religión. Él comienza a defender el absolutismo estético, como medio para estructurar la conducta humana y el sistema de pensamiento, objetando, de este modo, la autocomprensión de la modernidad y su posibilidad de crítica, ideas que fueron defendidas en otros tiempos por el propio filósofo.⁸

El absolutismo romántico se basa en la idea que la verdadera experiencia estética sería la experiencia del propio absolutismo, y que el arte manifestaría la realidad suprema que las religiones y la filosofía racionalista aspiran alcanzar, pero sin poseer los medios suficientes para tal fin.⁹ Hegel restablece el punto de vista divino, al desarrollar el concepto de sujeto absoluto como verdad, en desmedro de la noción relativa a la razón humana. Con esto, él disloca la objetividad del arte para la interioridad del sujeto, de modo que el fin del arte sea lo sagrado. El culto del yo permite el desarrollo de la estética del genio, sedimentada en las nociones de sujeto absoluto, dotado de un poder oscuro que se acerca a lo divino. El artista posee, para él, un saber superior, capaz de revelar lo divino, los intereses más elevados del hombre y las verdades fundamentales del Espíritu. El dominio del arte está por encima de la naturaleza y del espíritu finito, pues la belleza artística pertenece a la esfera del espíritu absoluto. Entonces, “es evidente que el arte se sitúa en el mis-

⁸ HABERMAS, J. El discurso filosófico de la modernidad. Madrid: Taurus, 1989. Pág. 32.

⁹ JARQUE, V. “Filosofía idealista y romanticismo.” IN: BOZAL, V. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Madrid: Visor, 1996. Pág. 213.

mo plano de la religión y de la filosofía (...); sólo difieren en cuanto a la forma; pero su objeto es el mismo,” Dios.¹⁰

El pensamiento racional no es negado por los románticos; sin embargo, ellos buscan revelar el mundo humano oculto, explorando el misterio, la irracionalidad, las fantasías y el inconsciente.¹¹ El arte al asumir la capacidad de descubrir las verdades trascendentales se apoya en la teoría que sostiene que existen dos realidades: una aparente, que puede ser aprehendida por la razón; y otra oculta, que sólo se revela eventualmente al artista.¹² Hegel juzga al genio por su “actividad creadora de fantasía, con la que (...) consigue dar forma real a lo que es racional en sí, como si lo racional fuera parte de sí mismo”.¹³ Es en esta perspectiva que él desarrolla la noción de originalidad en el arte, como aquel que se nutre de todas las particularidades que le ofrecen, pero sólo las absorbe para que el artista pueda obedecer al instinto de su genio y encarnar a su verdadero yo en la obra realizada según la verdad.¹⁴

Las reflexiones estéticas sobre el genio y la creación artística posibilitan el distanciamiento de la realidad objetiva, así como también de la estética de la recepción.¹⁵ Jean-Marie Schaeffer identifica estas concepciones estéticas, que

¹⁰ Para Hegel, el espíritu absoluto es el espíritu universal y la verdad suprema. Curso de Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Pág. 120-3.

¹¹ Los intelectuales románticos critican las nociones de conocimiento del siglo XVIII, como el mito de la razón de los Iluministas y el empirismo inglés, por el hecho de constituirse en la superficialidad sin mayores profundizaciones.

¹² SCHAEFFER, J.M. *L'Art de l'âge moderne*. París: Gallimard, 1992. Pág. 197.

¹³ HEGEL, G. *Opus cit.*, pág. 318-9.

¹⁴ HEGEL, *Opus cit.*, pág. 334.

¹⁵ Hegel en “*Lições sobre estética*” aclara que el objetivo del arte es lo bello, contrariando las nociones de belleza de la estética de la recepción.

dominan la modernidad, como teoría especulativa del arte, la que se define a partir de Novalis, Schlegel, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger, en la defensa del arte como revelador de verdades inaccesibles al saber intelectual.

La estética desde el Romanticismo centraliza sus reflexiones en la creación artística (genio) y en la obra de arte y, con esto, fomenta la misión de las vanguardias históricas¹⁶, según el mito sagrado del quehacer artístico y de su potencialidad de transformación de la existencia humana. La afirmación de la interioridad del genio conduce al arte a la arbitrariedad del subjetivismo, a la pluralidad de expresiones plásticas y de significaciones en las diferentes manifestaciones programáticas, insertándose en las constantes transformaciones típicas de la modernidad. Las nuevas prácticas artísticas se alejan de las representaciones tradicionales y de los artistas de las normas de conductas, constituyéndose en movimientos dirigidos al futuro, a lo inexplorado y desconocido. Debido a esto, la modernidad se desdobra en varios movimientos con proyectos estéticos distintos.

El mito romántico del artista como profeta se formaliza a medida en que el producto de su proceso creativo sea inédito y, por esto, incomprendido en el presente, puesto que está dirigido al futuro. Es frente a esta situación vivenciada por Baudelaire que él mismo considera al artista moderno como un héroe, cuya lucha es constante contra el medio social hostil, siendo su sufrimiento consecuencia del sentimiento de rechazo. Su trabajo se caracteriza por ser arduo, ya que realiza nuevas experiencias investigativas para cimentar la poética moderna, en un contexto social en permanente cambio, en el que se percibe la industrialización, el crecimiento científico y tecnológico, el éxodo rural, las desigualdades sociales, las reformas urbanas, la multitud en las calles y la espe-

¹⁶ SCHAEFFER, J. M. *Les celibataires de l'art*. París: Gallimard, 1996. Pág. 9-10.

culación inmobiliaria. Algunos de estos problemas observados por el poeta, como *flâneur* por las calles de París, crean la nueva poética. A pesar de tratar de asuntos típicos del proceso de modernización de su sociedad, el artista al no ser entendido por el público es visto como un marginal.

La noción de la crisis de la modernidad se muestra en su poesía y en las obras de otros artistas, y este fenómeno explica, en parte, la nostalgia del pasado de ciertos intelectuales románticos y el mito de lo sagrado en el arte.¹⁷ Ahora, la modernidad se configura como un modo de vida social inestable que produce influencias al cotidiano de los artistas, despertando su sensibilidad para verificar las ambigüedades, problemas y hacer de sus obras, objetos de reflexión y, al mismo tiempo, de actualización a este mundo en constante cambio. Es frente a esta constatación que Stendhal compara al artista de su tiempo con un guerrero, por el coraje de enfrentar la incomprensión de sus contemporáneos, cuando él vincula el arte a la actualidad. La concepción de héroe moderno es resultado del mito romántico del individuo superior y debido a que el artista se encuentra en permanente colisión con su medio social. Frente a tales dificultades, el mito de lo sagrado se expande, ya que el artista moderno se diferencia de los demás seres y lucha constantemente contra el rechazo.

Baudelaire es el primero en definir la modernidad,¹⁸ en el dominio estético, a partir del concepto de belleza moderna, que contiene algo de eterno y también de transitorio, absoluto y particular. Su noción se vincula, por un lado, a la actualidad y a la moda, en busca de lo inesperado y de lo extraño, en contraposición al pasado; y, por otro lado, esa noción en muchos textos presenta el

¹⁷ Sin embargo, con Baudelaire la belleza es comprendida como la belleza del tiempo presente, terminando con el apego a la historia.

¹⁸ Sobre el concepto de modernidad ver: BAUDELAIRE, CHARLES. "Sobre a modernidade". São Paulo: *Paz e Terra*, 1996. Pág. 24-29.

carácter oculto e inaccesible. La noción de belleza absoluta es justificada por el poeta por su percepción de vivir en un mundo degradado e imperfecto.

A pesar de la diversidad de vertientes artísticas en la modernidad hay entre ellas un elemento unificador que es la teoría especulativa del arte, en la que la obra es concebida como un medio para alcanzar lo absoluto y “estetizar” la realidad. Según esta visión, el arte es pensado como un saber metafísico, que revela verdades trascendentales inaccesibles al conocimiento cognitivo.¹⁹ Nietzsche, por ejemplo, frente a la crisis del hombre moderno,²⁰ deposita en el arte la potencialidad de construir un hombre nuevo y de estetizar la realidad, ya que ésta es concebida por él como un fenómeno estético.

A lo largo del siglo XIX, el arte se va formalizando como interioridad absoluta, siendo lo real la expresión del yo y de la espiritualidad, como una especie de reacción al Positivismo y a la acentuada valorización de la razón, de la ciencia y del progreso material. Por un lado, la ciencia, el racionalismo y el materialismo fueron objeto de repudio y desencanto para los intelectuales de fines del siglo XIX; por otro, según Freud, los descubrimientos científicos confundieron y ampliaron, al mismo tiempo, las posibilidades de explicación del mundo. Es con un espíritu constructivo que los artistas buscaron alternativas para la crisis del racionalismo, apoyándose en el idealismo y subjetivismo, buscando la aproximación espiritual con las culturas de los grupos primitivos y del mundo oriental.²¹

¹⁹ SCHAEFFER, J. M. “*La religion de l’art: un paradigme philosophique de la modernité.*” IN: *Histoire et théories de l’art. Revue Germanique Internationale* 2, 1994. Pág. 197.

²⁰ Nietzsche identifica el mal del hombre moderno, considerado como un epígono, fenómeno que lo incapacita de crear algo verdaderamente nuevo.

²¹ LUQUE, Alberto. *Arte moderno y esoterismo*. Lerida: Milenio, 2002. Pág. 121-2.

En este escenario de crisis, Kandinsky, en sus reflexiones sobre el nuevo arte justifica que “la religión, la ciencia y la moral son discutidas (esta última por la mano (...) de Nietzsche)”, cuando “sus apoyos exteriores amenazan con corroer, el hombre aleja su mirada de las contingencias exteriores, y lo transporta para dentro de sí.”²²

Frente a la crisis instaurada por el Positivismo, Henri Bergson desarrolla el pensamiento espiritual y defiende la posibilidad del conocimiento absoluto. Para el filósofo francés, la noción positivista de ciencia se restringe a la materia en desmedro de la vida. Él postula el conocimiento intuitivo como superior al intelectual, por el hecho de conocer la realidad en su sentido más profundo, como el camino a la verdad, a la libertad humana y expansión de la subjetividad.²³ Otro fenómeno importante que ocurre en el transcurso del siglo XIX al XX es la adhesión de artistas a las creencias místicas y a las ciencias ocultas, provocado en parte por el crecimiento tecnológico y científico. La Teosofía²⁴ y el Espiritismo seducen a un número

²² KANDINSKY, W. “*Do Espiritual na Arte*”. Lisboa: *D. Quixote*, 1991. Pág. 40.

²³ BAUMER, Franklin. “O pensamento europeu moderno”. Lisboa: *Edições 70*, 1990. Pág. 136-142. Con el crecimiento de la Psicología, muchos artistas se preocupan de comprender la psiquis humana, tales como los simbolistas y expresionistas.

²⁴ La Teosofía es una doctrina que pretende construirse como guía para la vida. De 1890 a 1930, ésta ejerce un papel importante en el medio artístico europeo, influenciando con sus ideas las prácticas de la plástica moderna. También, condiciona a muchos artistas a apoyarse en la matemática, geometría y física para descubrir las leyes secretas del universo. Ver: BAX, Marty. *Théosophie et art aux Pays Bas*. IN: *De Van Gogh à Mondrian. La beauté exacte*. París: *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, 1994. Pág. 46. La valorización de la espiritualidad primitiva es considerada por la Teosofía, como medio sabio de alcanzar la interioridad y de revelar los misterios de la realidad que conducen a la verdad eterna. Es a partir de esta concepción que los artistas modernos, simpatizantes de las ciencias ocultas y opositores del conocimiento racional, formulan

significativo de artistas, fenómeno que es paralelo al abandono progresivo de las representaciones del mundo visible, en pro de lo invisible. Para esos artistas, la imaginación es considerada como el medio adecuado para suprimir la tradicional imitación del mundo exterior, considerando que ella permite penetrar en el universo de la fantasía, de lo fantástico y de lo místico. Desde el Simbolismo, los artistas se interesan de un modo más marcado por el misticismo y lo irracional, pero, uniéndolos a los avances de la ciencia,²⁵ especialmente a las investigaciones sobre electricidad y fotografía. La primera llama la atención por las nociones de energías ocultas, mientras que la placa fotográfica por su definición como la “mirada abierta a lo invisible.”²⁶ El ocultismo y el misticismo nutren la imaginación de los artistas modernos y desempeñan un papel importante en el proceso de creación del nuevo arte, volviéndolo el medio de divulgación de sus valores. Los simbolistas desarrollan, a partir del legado romántico, la forma moderna de creación y reflexión estética, vinculada al dominio de lo oculto, de la imaginación y de la interioridad subjetiva. Para muchos artistas modernos, el mundo real es irreal e ilusorio, hecho que los conduce a explorar la imaginación para suplantarlo. Este desprecio de la realidad, concebida como apariencia vulgar y sin

sus teorías y reflexiones estéticas. Las nociones de verdades eternas y de supremacía del espíritu, frente a la Teosofía, guían en parte el pensamiento de Kandinsky, cuando formula “Do espiritual na Arte”. En este libro, él afirma que “la teoría teosófica es la base de este movimiento (espiritual) (...) bajo la forma de un catecismo.” Helena Blawatzky expresa en el libro, “*A chave da Teosofia*” (1889), que “la tierra será un paraíso, comparada con lo que es hoy.” IN: “*Do Espiritual na Arte*”. Pág. 39.

²⁵ Munique, gran centro cosmopolita y de las vanguardias, es la ciudad europea que se constituye como sede de estas creencias. Klee, Kandinsky y Jawlensky se adhieren a esas creencias y asisten con regularidad a las conferencias de Rudolf Steiner, adepto a la Antroposofía.

²⁶ Vide CLAIR, Jean. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. París: Gallimard, 2000. Pág. 27-28.

encanto, condujo a los simbolistas a explorar también lo fantástico y etéreo, fenómenos resultantes de una concepción antirracionalista, antimaterialista y antipositivista.²⁷ Muchos intelectuales creen que la ciencia no alcanza su pretensión de guía de los hombres y el conocimiento evidenciado por ésta acaba con el encanto del mundo. Es frente a esta constatación que los artistas buscan dar un nuevo rumbo al arte, desligándolo de lo real e invocando lo indefinido, como algo más elevado.

Kandinsky en su libro *“Do Espiritual na Arte”* (1910), se refiere a la “sofocante opresión de las doctrinas materialistas, que transformaron la vida del universo en una vana y detestable jargarreta, (...)”.²⁸ Él concibe la Teosofía como un grito en pro de la libertad y, así, justifica la propagación de sus principios en las pinturas y reflexiones estéticas. El arte, al tratar sobre lo invisible, se vincula a la creencia de la revelación, y el artista actúa buscando la luz y el camino apropiado que guíe a un universo superior. Con esto, el arte moderno, a inicios del siglo XX, invierte la representación fenomenal de las apariencias, de origen renacentista, por manifestaciones de la esencia de las cosas, es decir, todo lo que es interno se transforma en externo.²⁹ Los vanguardistas estimulan de esta forma la imaginación, cultivan el individualismo, la interioridad y se apoyan en el mito del genio, pues creen en lo mismo: las posibilidades de estetización de la realidad. Muchos de los movimientos de arte se nutren de la aspiración utópica en relación con el futuro, cuando sus acciones en pro de la espiritualidad y de la esencia posibilitarían, en su opinión, alcanzar la verdad y la creación de un mundo nuevo.

²⁷ LUQUE, Alberto. *Arte moderno y esoterismo*. Lleida: Milenio, 2002. Pág. 101.

²⁸ KANDINSKY, W. *Opus cit.*, pág. 22.

²⁹ CLAIR, Jean. *Opus cit.*, pág. 285.

Sin embargo, diferentes artistas practican experiencias que se vinculan a las investigaciones científicas de su tiempo, ya que, en este momento, las fronteras entre ciencia y ocultismo no se encontraban establecidas con precisión. Alberto Luque considera que las relaciones entre ciencia y arte moderno son extremadamente importantes, porque los artistas crean sus teorías estéticas a partir de los resultados de la ciencia, sobre todo, en el terreno de la teoría de la percepción; y, por último, por el hecho de que la ideología de la subjetividad y lo irracional, que comunica el arte, derivan en parte de la oposición a la ciencia.³⁰ Así, se observa que la relación entre los dos campos es compleja y ambigua, puesto que diversos artistas apelan a la ciencia y a la razón, teniendo como fin la construcción formal de sus obras, pero sin dejar de hostilizarlas en el plano teórico.

Según Philippe Sers,³¹ el arte abstracto, a pesar de moderno, mantiene vínculos con la tradición filosófica religiosa y la prohibición de la imagen en el Antiguo Testamento, el que no permitía la idolatría de imágenes por el temor a no hacer presente la duplicidad, es decir, lo falso, siendo así considerada una traición del hombre a lo divino y una amenaza al orden del cosmos. La mimesis representaba ya un peligro para el orden divino, al simular lo real, ya que ésta copiaba la apariencia y desempeñaba la función del espejo doble, en el que no se podía penetrar. Para los artistas modernos, las formas aparentes no consiguen expresar la perfección de lo divino.

Desde el simbolismo, el arte busca abordar la realidad escondida y penetrar en el universo oscuro, campos que se constituyen como fuentes para nuevos lenguajes, como se puede evidenciar en el Expresionismo y en las

³⁰ LUQUE, A. *Opus cit.*, pág. 35.

³¹ SERS, P. Kandinsky. *Philosophie de l'abstraction*. Genève: Skira, 1995. Pág. 10-11.

Abstracciones. La música también renuncia a sus estructuras tradicionales, en busca de lo casi etéreo y abstracto, tomando como modelo el trascendentalismo, lo incorpóreo y separándose, así, de la naturaleza.³² La literatura al apoyarse en el irracionalismo, idealismo y ocultismo explora lo fantástico, sobrenatural y misterioso, evidenciando como en otras categorías del arte y de la cultura una visión de mundo común.

Dos factores deben ser considerados para entender el mito de lo sagrado en el arte y el desarrollo de ciertos movimientos de vanguardia. Primero, es del Simbolismo que emerge el Expresionismo, las Abstracciones y la iconoclastia, momento en que la ciencia al desacralizar la naturaleza termina con sus relaciones antropomórficas y cosmórficas, y establece una conexión objetiva con ésta. Entretanto, el conocimiento científico no logra satisfacer plenamente al ser humano, hecho que lo condiciona a retomar la antigua mística³³ y transplantarla al ámbito del arte. Segundo, la estética, desde el Romanticismo, al valorizar el artista genio lo posibilita para asumir la misión de ejercer el papel de intérprete de lo divino, lo que no es visible en las cosas.

La noción romántica de genio continua siendo valorizada entre los vanguardistas, ya que muchos artistas como Schönberg, creen que sus creaciones son de origen divino, y que ellos tienen la misión de iluminar el camino de los hombres, frente a la oscuridad, como también de configurar su futuro. Incluso Mondrian, cuyo pensamiento se diferencia al del músico, cree que el Neoplasticismo podría conducir al fin del arte, insertándose en la vida, es decir, en una nueva vida, verdaderamente humana. De esta forma, el

³² Arnold Schönberg es citado, por Kandinsky, debido a su trayecto solitario en la búsqueda de la "belleza interior" y por el rechazo a lo tradicionalmente bello. Para Kandinsky, es en ese trayecto que comienza el futuro, porque su música lleva a un nuevo reino. LUQUE, A. *Opus cit.*, pág. 104.

³³ CLAIR, J. *Opus cit.*, pág. 59.

artista holandés aspira a que el arte sea portador de felicidad y todos los hombres logren tener condiciones para crear.

No se puede dejar de considerar que las nociones de sagrado y abstracto son semejantes, en la medida en que significan la separación de la realidad, puestos a parte, distintos y superiores. Incluso la primera designación dada a la pintura abstracta es la de pintura absoluta, pues el término abstracto es una atribución posterior hecha por la crítica de arte. En esta designación estaría contenida la concepción de supremacía del arte en relación con la realidad.³⁴ Identificándose con esta concepción, Mondrian postula que lo absoluto no se encuentra en la naturaleza, sino en los elementos formales, tales como: “en la línea por la recta, en el color por el plano, lo puro en relación con lo equilibrado”.³⁵ Él explica que el equilibrio y la unidad pueden ser obtenidos a partir de las nociones de dualidad, también frente a la Teosofía. Schoemaekers, en sus libros “*A nova imagem do mundo*” (1915) y “*Princípios de matemática da imagem*” (1916) desarrolla reflexiones sobre los opuestos como medio para construir la unidad y la imagen. Mondrian aplica en sus pinturas muchos de los preceptos de este teósofo.

“Los dos opuestos fundamentales, (...) sobre los que se amolda la tierra y que están sobre la tierra, son la línea horizontal de energía, es decir, la órbita de la tierra en torno al sol, y el movimiento vertical de la naturaleza íntimamente espacial de los rayos que tienen su origen en el centro del sol.”³⁶

La línea horizontal y la vertical son concebidas como opuestas y simbolizan, respectivamente, línea y rayo, pasividad y actividad, femenino y masculino, exterior e in-

³⁴ LUQUE, A. *Opus cit.*, pág. 362-3.

³⁵ MONDRIAN, P. *La nueva imagen en la pintura*. Valencia: Soler, 1993. Pág. 24.

³⁶ MONDRIAN, P. *Opus cit.*, Pág. 11.

terior, natural y absoluto. Estas nociones de dualidad del teósofo están presentes también en los textos escritos y pinturas de Mondrian y de Joaquín Torres-García, Schoenmaekers considera que la vertical representa el sentido activo y ascendente; y en cuanto a colores, postula que son tres los fundamentales: el amarillo, el azul y el rojo. Para él, estos son los únicos colores que existen.³⁷ Con esto, el hermetismo y la pluralidad de las prácticas artísticas le exigen al artista moderno la elaboración de textos sobre su trabajo, con el fin de hacerlos más accesibles al público y justificar sus supuestos teóricos.

A comienzos del siglo XX, con el crecimiento de las ciencias del lenguaje y de las teorías formalistas, se observa la decadencia de la Estética sistemática y especulativa que trata sobre los conceptos de genio, gusto y belleza. Ésta se desdobra en reflexiones teóricas que nutren los proyectos de los artistas vanguardistas y deja de producir definiciones universales. Así, la reflexión estética en la modernidad se mueve bajo la fragmentación, creando múltiples ensayos dirigidos a objetos específicos, en desmedro de los antiguos tratados.

La acción de los artistas modernos se procesa a partir de aspiraciones utópicas, que actúan como fuerzas motrices motivadas por los ideales que se formalizan a través de obras y textos, en los que sus autores explican el nuevo arte y revelan sus intenciones. Por ejemplo, para Kandinsky la espiritualidad del arte “se traduce en un movimiento complejo, pero límpido, hacia arriba y hacia adelante (...)”³⁸ en la búsqueda de la regeneración, luego de un periodo dominado por el materialismo y por la

³⁷ Nota introductoria. IN: MONDRIAN, P. *Opus cit.*, pág. 11-12.

³⁸ KANDINSKY, W *Opus cit.*, pág. 25. Kandinsky cree que la vida espiritual puede ser representada por un gran triángulo, dividido en secciones desiguales, con la parte más pequeña y más aguda en su cumbre.” *Opus cit.*, pág. 29.

noción de belleza exterior. Piet Mondrian, a su vez, apoyándose en la Teosofía, postula que el mundo de las formas al elevarse de la realidad a la abstracción se acerca al espíritu y a la pureza. Si el arte no representa, deja lugar a lo divino.³⁹ El artista holandés tiene la convicción que el fin de su pintura es crear un nuevo hombre y un paraíso. Sin embargo, artistas que mantienen, en general, la representación simbólica, como Paul Klee y Joaquín Torres-García, buscan destacar el carácter sagrado de ésta y enfatizar su purificación al rescatar símbolos arcaicos que ascienden al mundo divino. La aspiración de purificar el arte penetra el mito de lo sagrado en la modernidad, conduciendo a los artistas a retomar sus orígenes primitivos.

Paul Klee destaca en sus reflexiones teóricas que los caminos que conducen a la humanización del objeto escapan a los principios tradicionales de la óptica, puesto que son caminos metafísicos. Así, él aspira a liberar al hombre de las amarras terrenales. Para esto, postula que los caminos de la óptica son convergentes y producen la síntesis entre la visión exterior y la mirada interior.⁴⁰

Con el conflicto mundial emerge entre artistas e intelectuales un sentimiento generalizado de degradación de valores, de barbarie, de descrédito con respecto a la ciencia y pesimismo frente al futuro de la civilización occidental. En este momento, la renovación del arte tiene como fin modificar los valores y construir un nuevo orden social. Para el teórico del formalismo ruso, V. Sklovski, “sólo la creación de nuevas formas de arte puede devolverle al hombre la experiencia de mundo, resucitar las

³⁹ MICHAUD, Eric. Mondrian, *Le Stijl et le temps messianique*. IN: *Van Gogh a Mondrian. La beauté exacte*. París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994. Pág. 208-210.

⁴⁰ KLEE, Paul. “*Sobre arte moderna e outros ensaios*”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 20001. Pág. 83-84. Klee en su “*Journal*” (1997) afirma que la verdad reside primero invisiblemente, en la base de todas las cosas. París: Bernard Gasset, 1995. Pág. 313.

cosas y matar el pesimismo.”⁴¹ Frente a esa nueva crisis, los artistas repiensen el papel del arte en la sociedad moderna y abandonan las prácticas revolucionarias, buscando, a través de la regeneración, construir un nuevo humanismo. Con esto, se observa la negación del arte de aquel carácter modernista; sin embargo, abraza valores idealistas y éticos; y el fenómeno de retracción de los vanguardistas, como es el caso de *Retour à l'Ordre* y de *Novecento*, que retoman la tradición clásica uniéndola a algunas conquistas de la modernidad artística y a los signos nacionales. También son mantenidos los sentidos de armonía y orden de la estética clásica, así como la intención de alcanzar lo universal.

Con la Primera Guerra Mundial, los valores son examinados y reconsiderados, en la medida en que los movimientos de vanguardia pasan a ser concebidos como desestabilizadores, pues terminan con lo estable y con lo eterno, al producir propuestas diferenciadas en vistas al futuro. La guerra provoca un impacto muy grande, llevando a un alejamiento del ser con respecto a la noción de modernidad. Ésta pone en jaque al hombre, el pensamiento racional y la ciencia, estos últimos como elementos significativos para la organización y armonía social. No hay más esperanzas en la ciencia como portadora de soluciones a la crisis.

Los intelectuales revisan los valores liberales que sustentaban hasta ese momento y se cuestionan acerca de la noción del *espíritu del tiempo* basada en la velocidad, en la noción y proyección del futuro. Para Ortega y Gasset, el hombre vive de forma temporal y pierde sus raíces culturales frente al torbellino de transformaciones constantes, pues sus referencias están en permanente cambio.⁴² Para otros intelectuales, el colapso de la civiliza-

⁴¹ SKLOVISKI, V. “La resurrección de la palabra.” (1994) IN: GABALDON, J. G. “La forma del lenguaje...” IN: BOZAL, V. *Opus cit.*, pág. 33.

⁴² BAUMER, F. *Opus cit.*, pág. 168.

ción es producto del abandono de los valores espirituales y éticos. La guerra es sólo un síntoma del vacío provocado por la destrucción de la estructura de los valores europeos.

Durante y luego del conflicto mundial, los artistas discuten el papel social desempeñado por los vanguardistas, el carácter efímero de su producción artística y la validez del proceso de destrucción y construcción para imponer nuevas concepciones estéticas. Las crisis de valores, el conflicto bélico y el descrédito del liberalismo permiten, en parte, la expansión de movimientos culturales nacionalistas y la reanudación de valores colectivistas, eternos, vinculados a la tradición clásica. Debido a que la modernidad se fundamenta en el cambio con vistas al futuro, la solución que se necesita para su control es la vuelta al pasado. Así, la tradición moderna elimina las viejas oposiciones entre lo antiguo y lo actual, terminando con el conflicto y los discursos rupturistas.

Ahora la misión del arte es la de estabilizar la sociedad, pero bajo valores estables y más homogéneos. Mondrian declara en 1920, que fue bajo esta perspectiva que hizo su elección entre “evolución” y “revolución”; actualmente, el espíritu nuevo no tiene nada que ganar con la transformación total de la sociedad.⁴³ Por ejemplo, con el Surrealismo son rescatados valores antropológicos atemporales y los artistas se interesan por aspectos mágicos de las culturas primitivas, aspectos perdidos con la civilización industrial. El Surrealismo simboliza la modernidad más controlada, como síntoma de renuncia anti-historicista de las vanguardias de inicios de siglo, de su fascinación por la lingüística y lógica de crear lo nuevo a partir de la negación.⁴⁴

⁴³ MICHAUD, E. *Opus cit.*, pág. 213.

⁴⁴ LLORENS SERRA, T. “*Le mouvement moderne au moment de la synbèse.*” IN: *Années 30 en Europe*. París: Flammarion, 1997. Pág. 27.

La misión común de los nuevos movimientos artísticos es ordenar el *caos* y construir el arte como metáfora de la futura realidad, pero sin producir rupturas. Según Gladys Fabre,⁴⁵ para que el proyecto teórico, de los movimientos de los años 30, sea pertinente, éste se debe sustentar en valores más estables y universales, tanto como en un pensamiento dialéctico que combina las teorías filosóficas oriundas de las oposiciones: de la razón e imaginación, de la materia y espíritu o pensamiento, de lo colectivo e individual, de lo real construido y real dado. En este momento, la propuesta de alcanzar lo absoluto es en parte abandonada, ya que los artistas se vuelven hacia lo real, al no lograr alejarse de la crisis social, política y económica que vivencian. Conscientes del peligro de destrucción del hombre, algunos artistas como Léger y Le Corbusier perciben la necesidad de armonizar la modernidad con la naturaleza. Otros niegan el progreso y proponen el regreso a la tierra y a los valores tradicionales. En fin, la Abstracción Concreta y los Nuevos Realismos concuerdan acerca de la necesidad de fundamentar el arte en la razón, en la materia, en el progreso y en el colectivo, en oposición al individualismo y al idealismo, e invierten en la mejoría de la sociedad. Los miembros de esos movimientos piensan que la razón sería el medio para ordenar el *caos*, y acercan el arte a la ciencia, gracias a los nuevos descubrimientos de la Física y a su relación con el humanismo. El arte Concreto es un ejemplo de esta alianza con la ciencia, contra la Teosofía y la filosofía neoplatónica. Este nuevo arte se apoya en el formalismo, teniendo como fundamento la Psicología de la Forma y el materialismo filosófico. A pesar de no considerar las referencias espirituales, ese movimiento y otros de los años 30 representan el último baluarte del idealismo, incluso oponiéndose a él. Los artistas buscan crear formas

⁴⁵ FABRE, Gladys. "La dernière utopie: le réel." IN: *Anées 30 en Europe*. París: Flammarion, 1997. Pág. 35-38.

más complejas, para representar la pluralidad y la complejidad de los problemas modernos y, al mismo tiempo, proyectar un futuro más promisor.

Frente a los cambios mencionados, algunos artistas, como Torres-García y Mondrian, no dejan de lado sus fuertes convicciones mesiánicas y hacen de sus obras vehículos para propagar sus ideales y transformar el arte y la sociedad. Los intereses y simpatías del artista uruguayo por la Teosofía, Espiritismo, Masonería y creencias arcaicas permiten comprender los medios por los que él busca alcanzar lo absoluto, así como reordenar el cosmos, frente al *caos* social. Con esto, se verifica que el mito de lo sagrado aún no desaparece completamente y que los discursos de los artistas modernos que colaboran para su configuración son persuasivos, pautados en el pensamiento dual y sin apoyo de la Historia, a pesar de que el mito se circunscribe en un determinado momento histórico y busca dar una nueva orientación a la modernidad. Así, se observa que la consciencia de la modernidad en el dominio de la estética no difiere mucho de las ciencias sociales, cuando Danilo Martuccelli destaca que ésta se constituye en un movimiento doble: como consciencia de pertenencia específica y como intención de dar un sentido al mundo que se afirma en la crisis y en la inquietud social.⁴⁶ La gran preocupación de los artistas es producir modelos estables frente a situaciones inestables.

Traducción: Ximena López

⁴⁶ MARTUCCELLI, Danilo. *Sociologies de la modernité*. París: Gallimard, 1999. Pág. 10.