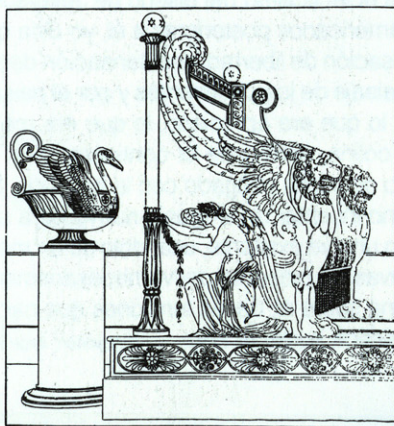


En un largo artículo publicado en 1922 por la revista *De Stijl*, Piet Mondrian formuló las siguientes tesis sobre la degradación y la decadencia del arte en la civilización industrial: la arquitectura tiende progresivamente a la mera *construcción*; la escultura se agota en tareas ornamentales o bien se centra en la producción de objetos de lujo y de consumo; el teatro es progresivamente desplazado por el music-hall y por el cine y la pintura, por la reproducción fotográfica; la literatura ha desembocado en gran parte en sus usos utilitarios, a través del periodismo y del texto científico. *"Incluso los caminos de renovación del arte conducen a su aniquilación"*, añadió Mondrian y al cierre su paisaje de decadencia con las palabras: *"Al mismo tiempo experimentamos cómo la vida exterior se vuelve más plena y multifacética. Su impulso son los medios de transporte rápidos, el deporte, la producción y reproducción mecanizadas"*.

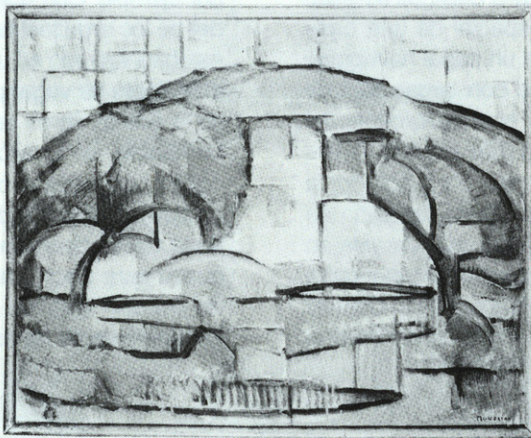
Pocas veces la historiografía artística señala este momento pesimista de la estética de las vanguardias, común a Mondrian, al Bauhaus, al suprematismo y otros movimientos de ruptura bien caracterizados por su voluntad utópica. De hecho las tesis de Mondrian sobre la decadencia del arte —*"el arte es cada día más vulgar"*, escribió en el mismo artículo— se encuentran al lado de una estética negativa como la de Walter Benjamin, en su crítica de la destrucción del aura por la concepción tecnoreproductiva del arte moderno, o incluso de las tesis conservadoras sobre la decadencia del arte moderno.

Y, sin embargo, Mondrian y las vanguardias establecen con una esperanza perspectiva la nueva función del arte. En el citado artículo, *La realización del neoplasticismo en el futuro lejano y en la arquitectura actual*, el memorable pintor escribió a renglón seguido de sus melancolías reflexiones sobre la crisis de la cultura: *"Pero el arte, lo mismo que la realidad que nos rodea, puede asumir este proceso como el resurgir de una nueva vida, como una definitiva emancipación del hombre"*.

No es preciso entrar ahora en las categorías estéticas y los postulados artículos que, para Mondrian, el neoplasticismo o las vanguardias históricas consideradas en conjunto, definen, en cuanto a su contenido, la *nueva vida* y la definitiva emancipación del hombre. Este análisis lo he apuntado ya bajo el concepto de *estética cartesiana* y en relación con la concepción tecnoeconómica del progreso industrial en los ensayos de mi libro *Da Vanguarda ao Pos-moderno*. Aquí quiero subrayar la relación íntima que existe precisamente entre esta visión crítica o negativa de la banalización del arte bajo los imperativos de la reproducción y producción técnica de las formas (y la visión pesimista y negativa de la sociedad y la cultura industriales que Mondrian comparte con muchos otros artistas contemporáneos suyos, afiliados por la historiografía artística al concepto de vanguardia), con la formulación de un contenido emancipador como principio de ruptura que señala el advenimiento de un nuevo arte. *La muerte del arte es la antítesis de la afirmación de una nueva*



1. Percier y Fontaine. La devaluación de los símbolos.



2. Mondrian. Paisaje.



3. H. Bayer. Cubierta de Bauhaus.

## The Re-definition of Art

In a long article published in 1922 in the magazine *De Stijl*, Piet Mondrian presented the following thesis on the degradation and decadence of Art in the industrial civilization: Architecture tends progressively towards mere construction; Sculpture exhausts itself in ornamental tasks or concentrates on the production of luxury and consumer objects; Theatre is progressively displaced by the Music hall and Cinema, and Painting, by photographic reproduction; Literature centers to a great extent on its

practical ends, through journalism and scientific texts. *"Even the roads to the Renewal of Art lead to its annihilation"*, added Mondrian. And he closes his landscape of decadence with the following words: *"At the same time, we are experiencing how the outside life becomes fuller and more multi-faceted, impelled by the rapid means of transportation, sports and mechanized production and reproduction"*.

On very few occasions does artistic historiography show this pessimistic moment of aesthetics in the avant-garde movements, common to Mondrian, Bauhaus, Suprematism and other breaking movements which are highly characterized by their Utopian will. In fact, Mondrian's thesis on the decadence of art —*"art is more vulgar every day"*, written in the same study— is found side by side with such negative aesthetics as that of Walter Benjamin, in his critique on the destruction of the aura by the technoreproductive concept of Modern Art, or even that of the conservative thesis on Modern Art's decadence.

However, Mondrian and the avant-garde movements

establish the new function of art with an encouraging perspective. In the afore-mentioned article, *The execution of Neo-Plasticism in the distant Future and in Current Architecture*, the famous painter continued to write about his melancholy reflections on the culture crisis: *"But Art, just like the reality which surrounds us, can assume this process as the resurrection of a new life, as a final emancipation of Man"*.

It is not necessary to go into the aesthetic categories and postulate articles now, which according to Mondrian, the Neo-Plasticism or historic avant-garde movements considered on the whole, define, in terms of their content, the *new life* and the *final emancipation of Man*. I have already referred to this analysis under the technoeconomic concept of *Cartesian Aesthetics* and in relation with the techno-economic concept of industrial progress in the essays published in my book *Da Vanguarda ao Pos-moderno*. I wish to stress here the very close relationship which exists precisely between this critical or negative vision of the trivialization of Art under the imperatives of

*función del arte.* Desde un punto de vista teórico, la visión crítica o nihilista del presente se convirtió en la legitimación histórica y cultural de la nueva estética de la abstracción, que, por lo pronto, adquirió su primera expresión en la *voluntad* de un nuevo *estilo*.

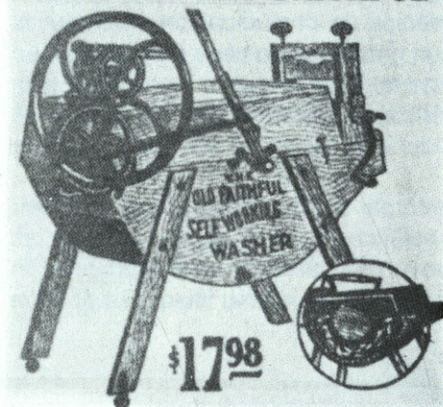
Aun a fuerza de repetirme, quiero subrayar que el surgimiento de un *estilo moderno* no puede comprenderse en un sentido estético estricto sin tener en cuenta esta perspectiva sobre una crisis social y cultural, que es también la nuestra de hoy. La nueva función del arte, elaborada a lo largo de los agitados años que mediaron entre el primer cuadro expresionista y los primeros objetos de diseño industrial del Bauhaus, comprendía, en lo formal, una radicalizada libertad de experimentación y búsqueda, porque su contenido estético se definía como la utopía de un nuevo orden social, precisamente aquel que entrañaba una esperanza de emancipación humana. Y la ruptura, el otro gran signo histórico de los pioneros del arte y, en una cierta medida también, de la cultura moderna, partió y se explica bajo la misma constelación. La ruptura que señaló el nacimiento de las vanguardias no fue simplemente un rechazo del academicismo y de sus propuestas formales, sino que se originaba de un sentimiento de decadencia, muchas veces derivado hacia visiones apocalípticas, y de la desesperada exigencia subjetiva de forjar una salida histórica, que necesariamente entrañaba una transformación profunda de la cultura. Nadie como Mondrian formuló con mayor claridad, en este sentido, la unidad interior entre la

nueva forma plástica, y una nueva realidad humana y cultural. Fue exactamente esta unidad la que le llevó a formular programáticamente el ideario radicalmente abstracto del neoplasticismo como un nuevo *realismo plástico*.

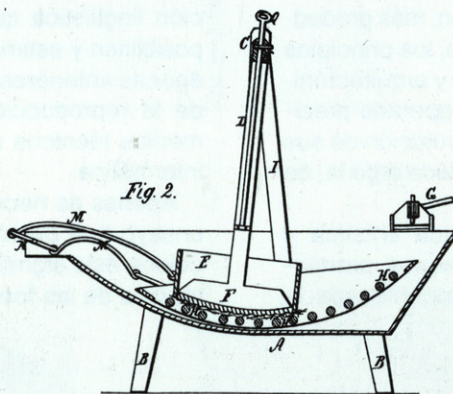
El ideal de ruptura que asumieron los pioneros del arte moderno, desde Gauguin hasta Schoenberg, no es, estrictamente hablando, formal, aunque sólo se exprese artísticamente a través de las nuevas concepciones de armonía colorista y tonal, composición del espacio o concepción de la forma. Comprende al mismo tiempo los signos apocalípticos de un nihilismo histórico, acompañados de una voluntad mesiánica, la enfática búsqueda de un principio originario y original del arte y la cultura, y la reivindicación de una dimensión *cosmogónica* de la creación plástica, es decir, la reivindicación de su papel configurador de la cultura. La ruptura que define el arte moderno comprende antes que nada un cambio histórico, en gran medida idealista e idealizado, en que los signos de la desesperación se abren en los signos de una renovación cultural.

Esta *dialéctica* inherente a los orígenes del arte moderno y, de manera particular, la dimensión utópica que fundamenta la nueva *voluntad de estilo* de las vanguardias explica el papel culturalmente relevante que desempeña de manera especial y específica la arquitectura. Por un lado, como lo muestra la propia concepción pedagógica del Bauhaus, la arquitectura se disuelve en las demás artes, sobre todo en la pintura y la escultura, la

Our Famous "OLD FAITHFUL"



4, 5. Máquinas lavadoras.



6. Christian Dell. Flexo.

reproduction and technical production of forms (and the pessimistic and negative vision of industrial society and culture which Mondrian shares with many other of his contemporary artists, affiliated to the avant-garde concept by the artistic historiography), and the formulation of an emancipating content as the breaking principle which indicates the advent of a new art. The death of arts is the anti-thesis of the statement of a new function of art. From a theoretical point of view, the critical or nihilistic vision of the present becomes the historic and cultural legitimization of the new aesthetics of the abstraction which, for the moment, took on its first expression in the *will* of a new *style*.

Running the risk of repeating myself, I wish to stress that the resurrection of a *modern style* cannot be understood in a strict aesthetic sense without taking into account this perspective of a social and cultural crisis, which confronts us as well. The new function of Art, developed over the turbulent years between the first Expressionist painting and the first objects of Bauhaus' industrial design, included in

the formal sense a radicalized freedom of experimentation and searching, because its aesthetic contents was defined as the Utopia of a new social order, precisely that which entailed the hope for human emancipation. And the break, the other great historic sign of the pioneers of Art —and, to a certain extent of the pioneers of modern culture as well— began and it is explained under the same constellation. The break which marked the birth of the avant-garde movements was not simply a rejection of Academicism and its formal proposals. It was originated from a sense of decadence, frequently derived towards apocalyptic visions and the desperate subjective demand to forge a historical exit, which necessarily involved a profound transformation of the culture. No-one formulated the interior unit between the new plastic form and a new human and cultural reality with such clarity, the way Mondrian did... It was precisely this unit which led him to formulate in a programmed manner, the radically abstract ideology of Neo-Plasticism as a new *plastic realism*.

The ideal of a break which the pioneers of Modern Art,

from Gauguin to Schoenberg, assumed, is not strictly speaking formal, although it is only expressed artistically through new concepts of colorful and tonal harmony, a composition of space or a concept of form. It includes at the same time the apocalyptic signs of a historic Nihilism, accompanied by a Messianic Will, the emphatic search for a native and original principle of Art and Culture, and the vindication of a *cosmogonic* dimension of the plastic creation, that is, the vindication of its role in shaping Culture. The break which defines Modern Art includes first of all, a historic change, to a great extent idealistic and idealized, in which the signs of desperation open up to the signs of a cultural renewal.

These *dialectics* inherent in the origins of Modern Art and, in a special way, the utopian dimension which lays the foundation for the new *will of style* of the artistic avant-garde movements explains the culturally relevant role which Architecture carried out in a special and specific way. On one hand, as Bauhaus' own pedagogical concept shows, Architecture is dissolved in the other arts,

música y la danza. De ellas extrajo el moderno arquitecto un impulso renovador, pues históricamente fueron la música, la pintura, la escultura y la danza las que primero asumieron una libertad formal e histórica de crítica, ruptura y experimentación de nuevos contenidos artísticos. De otro lado, sin embargo, la arquitectura dotaba a estas experiencias pioneras una dimensión social, política y tecnológica. Convertían los principios artísticos que aquellos habían creado en la base física del nuevo orden civilizatorio, que en primer lugar debía ser un orden arquitectónico y urbano: la nueva forma cultural de la ciudad. La arquitectura se convirtió, por una necesidad interior al nuevo pensamiento artístico, en el artífice de una transformación cultural, en el principio realizador de la utopía.

La importancia no sólo específica o profesional sino precisamente cultural de la arquitectura moderna, y de sus grandes nombres, desde Taut y Gropius y Le Corbusier hasta Lucio Costa, es debida a esta dimensión sintetizadora y, más aún, realizadora de las perspectivas utópico-formales de las vanguardias artísticas. De ahí el especial significado que el ideal romántico de la *obra de arte total* adquirió para la arquitectura programáticamente definida por Bruno Taut, Poelzig, Gropius o el propio Mondrian. La arquitectura como obra total significaba precisamente aquella síntesis de las artes, cumplida como el orden de un nuevo mundo.

Estas anotaciones al margen de la crítica del pensamiento de las vanguardias que he apuntado en el ensayo *Da Vanguarda ao Pos-moderno* no tienen por objeto sino subrayar su momento más polémico, y, al menos en cuanto a mi intención, más productivo: la tesis de que, considerados en su conjunto, los principios formales y estéticos de las vanguardias artísticas y arquitectónicas constituyen un pasado fundamentalmente superado precisamente por su desgaste histórico o incluso la involución de sus propuestas civilizatorias y utópicas. Se trata, sin duda alguna, de una tesis controvertida.

No sólo compite abiertamente con una crítica artística y arquitectónica institucionalizada que siempre acaba promulgando de manera más o menos irreflexiva e inconfesada lo

último como lo mejor, con arreglo a un banal ideal de progreso sino también con la producción académica e institucional de las artes y el diseño en todas sus formas que, particularmente en las últimas décadas, no hace más que reactualizar y refundir formal o lingüísticamente las concepciones estilísticas forjadas en las dos primeras décadas de las vanguardias modernas.

El concepto de superación lo utilizo en este contexto en un sentido ciertamente complejo. De buen grado admito que en materia de arte no existe progreso y por tanto tampoco superación. La definición ontológica de la belleza estética encierra una dimensión trascendente con respecto a la dialéctica de dominación y el progreso históricos, que impide radicalmente hablar del arte en términos de *superación*. Baudelaire escribió, a propósito del arte moderno, que es la mitad transitorio, efímero y contingente, como lo es el propio significado semántico de la palabra moderno, y la otra mitad eterno. Se dice en este sentido que los ideales artísticos nunca mueren.

Pero mueren sus formas en la medida en que se vacían de contenido y de significado. Muere la obra de arte a lo largo de las innumerables réplicas bajo las que se reproduce y se difunde, se multiplica en el espacio y el tiempo, y pierde su impulso originario. Y la reproducción, una reproducción que en la sociedad industrial cuenta con todos los medios sofisticados que le proporcionan sus adelantos en el terreno de la técnica, es el santo y seña, el secular principio que anima la mayor y más influyente parte de la producción artística contemporánea. Es la reproducción lingüística que los medios de comunicación electrónicos posibilitan y estimulan en un grado que no tiene precedentes en épocas anteriores de la historia de las formas. Y se trata también de la reproducción mecánica e industrial que posibilitan los medios técnicos de reproducción, desde la fotografía hasta la informática.

Apenas es necesario recordar a este respecto que el primer ensayo que cuestionó la estética moderna de las vanguardias coloca este significado nuevo y fundamental de la reproducción técnica de las formas artísticas en su mismo título: *El arte en la*

especially in painting and sculpture, music and dance. The modern architect extracted from these arts a renewed impetus, for historically Music, Painting, Sculpture and Dance were the first to assume a formal and historic freedom of criticism, break and experimentation with new artistic contents. On the other hand, however, Architecture furnished these pioneer experiences with a social, political and technological dimension. They converted the artistic principles which these arts had created into the physical basis for a new civilizing order which, in the first place, had to be an architectonic and urban order: the new cultural form of the city. Architecture was converted due to an interior necessity in the new artistic thought, into the author of a cultural transformation, in the creator of the utopian principle.

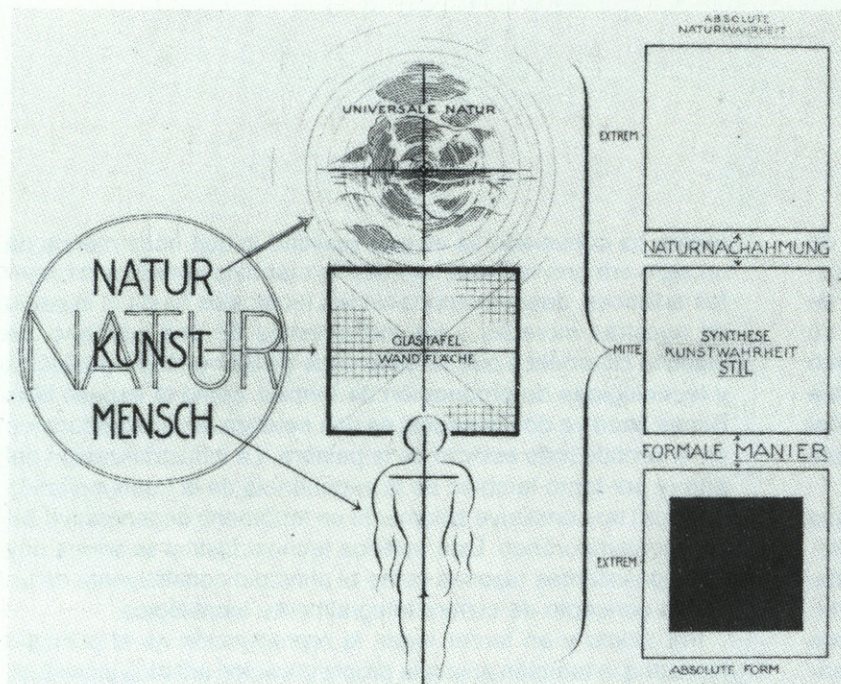
The importance not only of a specific or professional nature, but precisely of a cultural one pertaining to Modern Architecture and its great names, from Taut and Gropius and Le Corbusier to Lucio Costa, is due to this synthesizing and, in particular, productive dimension of the

formal utopian perspectives of the artistic avant-garde movements. Thus, we have the special meaning which the Romantic ideal of the total art work took on for the programmatically defined Architecture of Bruno Taut, Poelzig, Gropius or Mondrian himself. Architecture as a total work meant precisely that synthesis of the arts, fulfilled as the order of a new world.

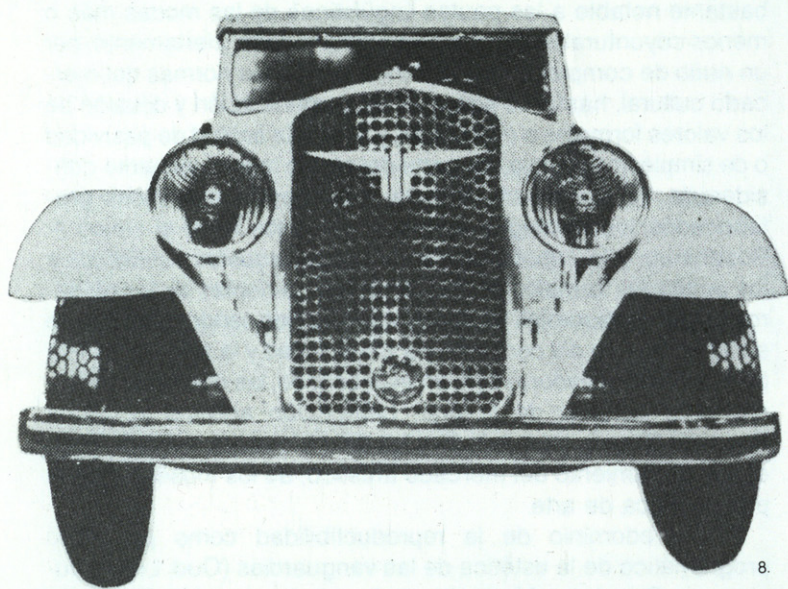
These notes apart from the criticism of the avant-garde thoughts which I have mentioned in my essay of *Da Vanguarda ao Pos-moderno* are intended merely to stress its most controversial moment, and, in my opinion, at least, the most productive one. My thesis is that, considering the formal and aesthetic principles of artistic and architectonic avant-garde movements on their whole, they constitute a past which has fundamentally been surpassed or improved precisely due to their historic deterioration or even the involution of their civilizing and utopian proposals. It is a question without any doubt at all, of a controversial theory. It does not only compete openly with an institutionalized artistic and architectonic criticism which has always ended

up promoting in a more or less irreflexive and unconfessed manner, the Latest as the Best, in accordance with a banal ideal of progress. It also competes with the very academic and institutional production of the arts and design in all its forms which, particularly in the last decades, does not do anything more than formally or linguistically adapt and recast the stylistic concepts forged during the first two decades of the modern avant-garde movements.

I use the concept of surpassing or improvement within this context in a truly complex sense. I willingly admit that in the sphere of art, there is no progress and therefore, there cannot be any improvement either. The ontological definition of aesthetic beauty encloses a transcendental dimension in relation with the dialectics of domination and the historic progress which radically impedes speaking of art in terms of *improvement*. Baudelaire wrote, in relation with Modern Art, that it is the transitory, ephemeral and contingent half, as is the very semantic meaning of the word *modern* and the other half, *eternal*. It is said in this sense that artistic ideals never die.



7.



8.



9.

7. O. Schlemmer. Hombre en el club de las ideas.
8. Bauhaus. Carrocería para Adler.
9. Piero della Francesca. El bautismo de Cristo.

However, their forms do die in the same measure in which they are emptied of their content and meaning. A work of art dies after innumerable replicas which reproduce and extend it, and multiply it in space and time, until it loses its original force. And the reproduction is a reproduction which has all kinds of sophisticated measures in the industrial society which furnish it with advances of a technical nature. It is the password, the secular principle which encourages the greater and more influential part of contemporary artistic production. It is the linguistic reproduction which the electronic communications media make possible and stimulate in an unprecedented degree in comparison with previous epochs in the history of forms. And it is also a matter of mechanical and industrial reproduction which makes the technical means of reproduction possible from photography to computer programming.

It is hardly necessary to point out that the first test which questioned the modern aesthetics of the avant garde movements placed this new and fundamental meaning of

technical reproduction of artistic forms in its very title: *Art in the era of its technical reproducibility*. According to the author of this concept, *Technische Reproduzierbarkeit*. Walter Benjamin, the very instruments of production and reproduction of the sensitive forms, which allow for their dissemination and even their knowledge, inherently involve the principle of its aesthetic impoverishment, which he called the *loss of aura*. He referred precisely to that transcendental dimension (the primitive magic of the fetish as a spiritual aura, inseparably linked to a particular object, for example), inherent in the artistic object.

The reproducibility and technical reproduction has been the aesthetic principle which has guided artistic and architectonic creation in a decisive manner since the Second World War. It is a matter, in the first place, of an aesthetic principle, explicitly formulated and developed through programmatic manifestations of the avant-garde movements. Oud, the architect of Neo-Plastic cities, had stated, way back in 1917, that modern aesthetics was the synthesis of two influential tendencies, a technoindustrial

one born out of the very demands for economic rationality of mechanised production and the second, an artistic one as such, and defined as a tendency towards the objective or *scientific* reduction of the form. Scarcely two decades later, Le Corbusier put forth, in his manifest *Le Modulor* the same vision of Modern Art with a more pragmatic spirit, which was closer to the idiosyncrasies of the construction industry. The artistic proposal which Le Corbusier defended since the years of Cubism and Purism consisted strictly speaking of a reduction in the form to meet the demands of its technical rationalization, with a view to its mass industrial production. It was necessary to declare the work of art as a machine to raise the machine to a new creative genius and demiurge of history. And Le Corbusier did precisely that with his commercial slogan of *machine d'habiter*.

In the second place, the undefined reproduction of the forms emanates from the technological and industrial development itself, and constitutes its most spontaneous flourishing. The technical reproduction of the forms is not

era de su reproducibilidad técnica. De acuerdo con el autor de este concepto (*technische Reproduzierbarkeit*), Walter Benjamin, los propios instrumentos de producción y reproducción de las formas sensibles, que permiten su difusión e incluso su conocimiento, llevan consigo el principio de su empobrecimiento estético, que él llamó *pérdida del aura*, aludiendo precisamente a aquella dimensión trascendente o cultural (la magia primitiva del fetiche como aura espiritual inseparablemente ligada a un objeto particular, por ejemplo), inherente al objeto artístico.

La reproducibilidad y reproducción técnicas ha sido el principio estético que ha guiado de una manera decisiva la creación artística y arquitectónica desde la Segunda Guerra Mundial. Se trata, en primer lugar, de un principio estético, explícitamente formulado y desarrollado a lo largo de los manifiestos programáticos de las vanguardias. Oud, el arquitecto de ciudades neoplasticistas, había postulado, ya en 1917, que la estética moderna era la síntesis de dos tendencias influyentes, una tecno-industrial, nacida de las propias exigencias de racionalidad económica de la producción mecanizada, y la segunda propiamente artística y definida como tendencia a la reducción objetiva o *científica* de la forma. Apenas dos décadas más tarde Le Corbusier exponía la misma visión del arte moderno con el espíritu más pragmático, más allegado a las idiosincrasias de la industria de la construcción, en su manifiesto *Le Modulor*. La propuesta artística que Le Corbusier defendió desde los años del cubismo y el purismo consistió estrictamente hablando en una reducción de la forma a las exigencias de su racionalización técnica, con vistas a su reproducción industrial en serie. Había que declarar la obra de arte como una máquina para elevar la máquina a nuevo genio creador y demiurgo de la historia. Y Le Corbusier lo hizo precisamente con su slogan comercial de la *machine d'habiter*.

En segundo lugar, la reproducción indefinida de las formas emana del propio desarrollo tecnológico e industrial, y constituye su más espontáneo florecimiento. La reproducción técnica de las formas no es hoy un simple sueño, como de hecho lo era todavía por los años en que Benjamin escribió su crítica de la estética de las vanguardias. La asociación del vídeo y la compu-

tadora ha convertido ya en una realidad lo que hace menos de un siglo era una fantasía futurista: la máquina creadora de objetos artísticos, desde composiciones musicales hasta el espacio de nuestras moradas y los instrumentos de uso cotidiano. La estética cibernética que se desprende de las normas industriales y tecnológicas de producción de formas, como la expuso Max Bense hace ya dos décadas, es una estética de la reproducción en el sentido más estricto de la palabra. La industrialización del arte (y por tanto también de la experiencia de la contemplación estética) no constituye solamente un fenómeno degenerativo del arte contemporáneo. Esta estética tecnoindustrial se afirma hoy con consistentes razones como el principio constituyente de un nuevo concepto de cultura integralmente tecnológica.

Por último y en tercer lugar, la reproducción es el principio técnico que también anima la propia creación artística individual. Quiero decir con esto que en las mismas artes tradicionales, como la pintura de caballete, la composición musical o el diseño arquitectónico, el proceso creador está supeditado en un grado bastante notable a las pautas lingüísticas de las modas más o menos coyunturales. Es una sujeción que pasa, ciertamente, por un nudo de complejas mediaciones, desde las normas del mercado cultural, hasta los sistemas de comunicación y difusión de los valores formales o estilísticos, y la propia actitud de pasividad o de simple impotencia por parte del artista individualmente considerado. La obediencia estricta a conceptos estilísticos prefabricados, los *packages* estéticos, como los llamó el crítico A. Rosenberg, y la subordinación de estos *paquetes estilísticos* a los *acabados* formales de las diferentes corrientes de los pioneros de las vanguardias (la ilustre serie de neo-tendencias que se suceden hoy en día con la mayor tranquilidad y la más entusiasta pretensión innovadora) son, en este sentido, las dos características más notorias de la gran producción artística desde la Segunda Guerra, y en definitiva las directrices que también rigen el comportamiento del mercado artístico, de los museos y de la propia crítica de arte.

Este predominio de la reproductibilidad como postulado programático de la estética de las vanguardias (Oud, Le Corbusier, van Doesburg, Marinetti, etc.), y de la reproducción como

today a simple dream, as in fact it was during the years in which Benjamin wrote his criticism of the aesthetics of the avant-garde movements. The association of the video and the computer has already converted into a reality what was only a century ago, a futuristic fantasy: the machine creating artistic objects, from musical compositions to the space of our dwellings and the instruments of daily use. The cybernetic aesthetics which come out the industrial and technological regulations for production of forms, as that which was expressed by Max Bense, almost two decades ago, is an aesthetic aspect of reproduction in the strictest sense of the word. The industrialization of art (and consequently the experience of aesthetic contemplation as well) does not only constitute a degenerative phenomenon of contemporary art. These techno-industrial aesthetics are confirmed today with consistent reasoning as the constituent principle of a new concept of a wholly technological culture.

And finally and in third place, reproduction is the technical principle which also encourages the artistic

creation of the individual. I mean here that under the same traditional arts, as easel painting, musical composition or architectonic design, the creative process is subjected in a rather noticeable degree, to the linguistic guidelines of the more or less circumstantial modes. It is subordination which in fact goes through a set of complex mediations, from the regulations imposed by the cultural market, to the communications and dissemination systems of formal or stylistic values, and the very attitude of passiveness or simple impotency on the part of the artist, considered individually. Strict obedience to pre-fabricated stylistic concepts, the aesthetic *packages*, as critic A. Rosenberg called them, and the subordination of these *stylistic packages* to the formal *finishings* of the different currents of the avant-garde pioneers (the illustrious series of neo-tendencies which take place nowadays with greater tranquillity and the most enthusiastic innovating pretensions) are the two most outstanding characteristics of the great artistic production since the Second World War. They are also in reality the guidelines which rule the

behaviour of the artistic market, the museums and the art critics themselves.

This prevalence of reproductibility as a programmatic postulate of avant-garde aesthetics (Oud, Le Corbusier, van Doesburg, Marinetti, etc.), and of the reproduction as the principle behind industrial and commercial creation has put an end to those original and utopian moments which had characterised the spirit of the pioneers of Modern Art. We cannot find in the geometric arrangement which decorate the summer t-shirts or the neo-concrete exhibits, any vestiges of that will for an absolute beginning nor the renewing force which furnished the Neo-Plasticist composition of a Mondrian, for example, with their iconic value and their aureate transcendence. The technical reproduction of the formal principles corresponding to the innovating period of the avant-garde movements has not only done away with its atmosphere, but it has also resolved the promise of happiness, transformative will and the hope of emancipation which it contained. Instead of its transcendental, utopian dimension in the aesthetic and

principio de la creación artística industrial y comercial ha puesto fin a aquellos momentos originarios y utópicos que habían caracterizado el espíritu de los pioneros del arte moderno. En las composiciones geométricas que adornan las camisetas de verano o en las exposiciones neo-concretas ya no queda el menor vestigio de aquella voluntad de un comienzo absoluto, ni de aquel esfuerzo renovador que, sin embargo, otorga a las composiciones neo-plasticistas de un Mondrian, por ejemplo, su valor icónico y su trascendencia aureática. La reproducción técnica de los principios formales del período innovador de las vanguardias no sólo ha borrado su áurea, sino que, con ella, también ha liquidado la promesa de felicidad, la voluntad de transformación y la esperanza de emancipación que las habitaba. En el lugar de su dimensión trascendente, utópica en el sentido estético y social de la palabra, se ha impuesto su valor normativo como pauta lingüística.

Este carácter normativo que los pioneros de las vanguardias han adquirido después de la Segunda Guerra, constituye, junto con la pérdida de sus contenidos transgresores y utópicos, el segundo factor de la *decadencia* o la *crisis* del arte contemporáneo. Es un aspecto de la producción artística estrechamente vinculado al principio estético de la reproductibilidad, del que ya he hablado. En la medida en que la obra de arte o de arquitectura está concebida y creada con arreglo a un criterio de reproductibilidad, ya sea técnico-industrial, ya sea como código formal a través de los medios de comunicación, en esta misma medida su proceso de creación tiende a comprenderse como un modelo sintáctico o formal, y no como una experiencia artística e individual de la realidad. Y por eso mismo también la obra de arte contemporánea no sólo *tiende a perder* su dimensión aureática, sino que tiene que sacrificarla como condición de su éxito, en cuanto que difusión medial, comercial o industrial de su valor paradigmático, o sea, su capacidad de convertirse en una pauta de la moda artística.

El decantamiento de los momentos trascendentes y transgresores del arte en favor de su papel normativo, en definitiva como vehículo de una moda lingüística, supone, en fin, la banalización comercial del arte. En este sentido hablar de un *kitsch industrial*

sería una redundancia. La reproducción de los lenguajes históricos, como recientemente ha aclamado y protagonizado la arquitectura post-moderna, entraña una verdadera *traducción* reductiva de sus significados simbólicos y, en consecuencia, una forma de *kitsch*, en virtud de los propios medios tecnológicos de que dicha reproducción se vale. El resultado final de estas copias mecánicas es el extremo opuesto de lo que programática o propagandísticamente pretenden: ni recuperan un significado histórico, ni restablecen una identidad cultural, sino que los empobrecen estéticamente bajo el requisito compositivo del *pastiche* de signos incongruentes, en sí mismos vaciados de cualquier dimensión simbólica o cognitiva. El principio técnico de reproducibilidad y reproducción mecánicas, y la banalización simbólica y expresiva que necesariamente entraña se han convertido en el factor generador del universo de formas sin conciencia histórica ni identidad que hoy se erige como simulacro tecno industrial de la cultura en gran escala.

El rechazo del principio de réplica o reproducción que las vanguardias históricas impusieron bajo su postulado anti-mimético como crítica del historicismo y del academicismo, y como abandono de toda forma de naturalismo, ha sufrido una paradójica conversión: las réplicas y reproducciones de los estilos modernos sancionados predominan hoy con una violencia que sugiere la crítica de los pintores renacentistas contra el inmovilismo de las artes en el medioevo europeo. "*Desde los romanos... los pintores siempre se imitaron unos a otros, llevando así, de generación en generación, el arte hacia su declinar...*" - escribió Leonardo. Y no faltan críticos que eleven esta posibilidad abierta de la reproducción descomprometida de cualesquiera estilos como la ilustración de la mayor liberalidad y el indiscutible progreso de nuestro tiempo.

El carácter *anticuado* que entretanto han adquirido las concepciones estéticas y estilísticas de las vanguardias, y por tanto su superación en el sentido más fuerte de la palabra, no sólo obedece, sin embargo, a este imperativo de la reproducción, y al desgaste de sus valores simbólicos y sociales que ha llevado consigo. Es también el resultado de la nueva constelación histórica en la que su práctica comunicativa se define. A este res-

social sense of the word, its regulatory value as a linguistic guideline has been imposed.

This regulatory character which the pioneers of the avant-garde movements acquired after the Second World War, constitutes, together with the loss of the transgressive and utopian contents, the second factor of *decadence* or *crisis* of contemporary art. It is an aspect of artistic production, closely related to the aesthetic principles of reproductibility, of which I have already spoken. To the extent that the work of art or architecture is conceived and created in accordance with the reproductibility criteria, whether it be techno-industrial, or as a formal code through the communications media; in that same measure, its creative process tends to be understood, as a syntactic or formal model, and not as an artistic or individual experience of reality. And for that same reason, the work of contemporary art does not only *tend to lose* its aureate dimension, but it has to sacrifice it as a condition for success, in terms of the media, commercial or industrial diffusion of its paradigmatic value, that is, its capacity to

become a guideline for the artistic fashions.

The decanting of the transcendental and transgressive moments of art on behalf of its regulatory role, in reality as a vehicle of a linguistic mode, supposes, in the end, the commercial trivialization of Art. In this sense, to speak of an industrial *kitsch* would be a redundancy. The reproduction of historic languages, as post-modern architecture has recently acclaimed, involves a truly reduced *translation* of its symbolic meanings and, consequently, a kind of *kitsch*, by virtue of the techno-industrial means on which said reproduction depends. The end result of these mechanical copies is the complete opposite of what they programmatically or propaganda-wise pretend: they do not recover a historic significance, nor do they re-establish a cultural identity, but rather they aesthetically impoverish them under the compositive requirement of a *pastiche* of incongruent signs, which are in themselves lacking in any symbolic or cognitive dimension. The technical principle of mechanical reproductibility and reproduction and the symbolic and expressive trivialization which it necessarily

involves, has become the generating factor for the universe of forms without a historic conscience or an identity which today is erected as a techno-industrial semblance of large-scale culture.

The rejection of the replica or reproduction principle which historic avant garde movements imposed under their anti-mimetic postulate as a criticism of Historicism, and as an abandonment of all Naturalist forms, has undergone a paradoxical conversion: the replicas and reproductions of the sanctioned modern styles predominate today with a violence which suggests the criticism of the Renaissance painters against the immobilism of the arts in medieval Europe. "*Ever since the Romans... painters have always imitated one another, taking Art in this way, from generation to generation, towards its decline...*", wrote Leonardo. And there is no shortage of critics who raise this open possibility of uncompromising reproduction of any style as the illustration of the greater liberality and unquestioned progress of our time.

The *antiquated* nature which has been acquired in the

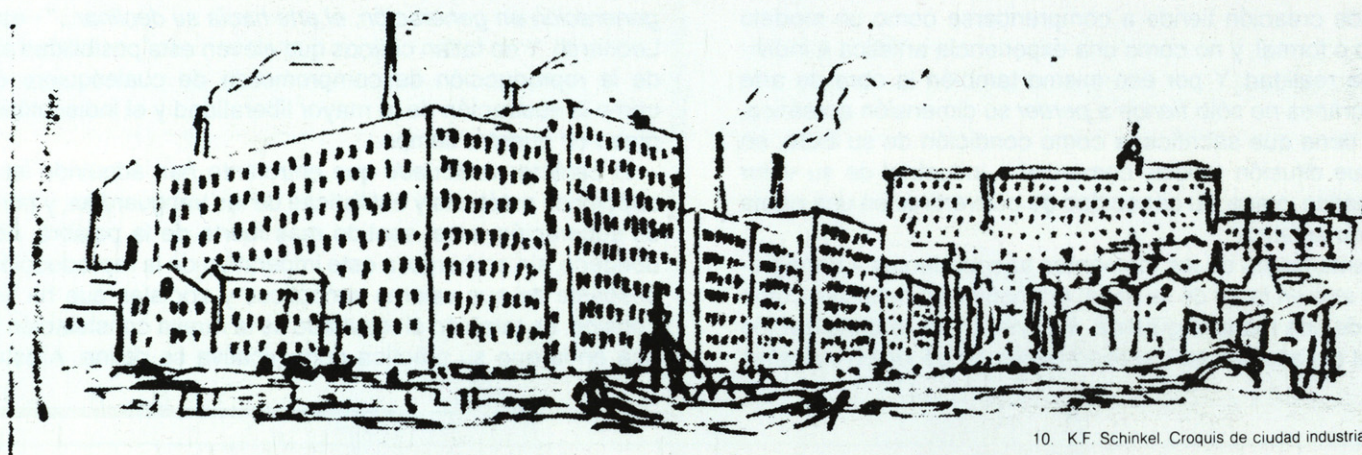
pecto son también prolijos los aspectos que deben citarse al juicio crítico del arte moderno. La comercialización del arte, su sujeción a los medios de comunicación de masas, su integración a los intereses políticos y económicos, y la consiguiente pérdida de una dimensión autónoma y crítica con respecto a instituciones culturales y políticas son momentos que pueden incluirse en su balance negativo. Pero existe un factor de importancia crucial la identificación de los valores estéticos y sociales de las vanguardias con la racionalidad y el progreso tecno-industrial. Esta identificación estaba sostenida por una perspectiva histórica de emancipación que los conflictos del mundo contemporáneo revelan, por lo menos, como insuficiente o ingenua.

A este propósito deseo regresar por unos instantes a aquella cita de Mondrian sobre la crisis del arte moderno. A grandes rasgos, la perspectiva pesimista trazada por el pintor neo-plasticista no ha perdido hoy la menor actualidad. Pero sin duda, la frase final bajo la que su artículo apuntaba una nueva esperanza se ha vuelto más problemática: *"Al mismo tiempo, escribía Mondrian, experimentamos cómo la vida exterior se vuelve más plena y multifacética. Su impulso son los medios de transporte rápidos, el deporte, la producción y reproducción mecanizadas"*.

La cita de Mondrian no es un grano de sal. Responde por el optimismo, compartido a lo largo de las vanguardias históricas, por las formas tecnológicas del desarrollo industrial. El culto a la velocidad, el entusiasmo por las empresas tecnológicas y las

grandes organizaciones de masas, la defensa de la agresividad y la fuerza como valores civilizatorios, la propia reivindicación artística de una racionalidad tecno-científica, que concertaron autores como Marinetti, Léger, Malevitch, Mondrian o Le Corbusier, se ha enfrentado, desde la última guerra mundial, con una realidad nueva, en la que los signos del progreso están íntimamente vinculados con los de la regresión social y la degradación cultural. Los factores del progreso tecnológico ya no animan el espíritu de la utopía que, desde la música hasta el urbanismo, estimuló la imaginación estética y social de las vanguardias históricas.

El desgaste de los valores simbólicos y cognitivos del arte moderno y la conciencia de sus fracasos o ambigüedades frente a fenómenos cultural o estéticamente degenerativos que entraña el progreso, son los signos negativos la des-función del arte moderno. Los valores pesimistas y nihilistas que las recientes manifestaciones artísticas han asumido en la pintura del neo-expresionismo y en la música electrónica, lo mismo que los valores de un esteticismo decadente esgrimido por los defensores del post-moderno, hablan elocuentemente de esta crisis. Una crisis que en el vaciamiento de las formas artísticas pone de manifiesto el propio vacío histórico de la civilización contemporánea, su ausencia de valores y de una perspectiva futura, más allá de la dialéctica del dominio y la guerra, y la expansión cósmica de un concepto agresivo de poder tecnológico.



10. K.F. Schinkel. Croquis de ciudad industrial.

meantime by the aesthetic and stylistic concepts of the avant-garde movements and therefore its excelling in the strongest sense of the word, is due, however, not only to this imperative of reproduction and the deterioration of the symbolic and social values which it involves. It is also the result of the new historic constellation in which its communicative practice is defined. In this sense, the aspects which should be cited in the critical judgment of Modern Art are also meticulous. The commercialization of art, its subjection to the mass communication media, its integration into political and economic interests; and the consequent loss of an autonomous and critical dimension in relation with cultural and political institutions are aspects which can be included under its negative balance. But there is a factor of crucial importance, the identification of the aesthetic and social values of the avant-garde movements with rationality and technindustrial progress. This identification was supported by the historic perspective of the emancipation which the conflicts of the contemporary world reveal, as being insufficient or naive.

For this purpose, I wish to return for a few moments to the comments made by Mondrian on the crisis of Modern Art. In general terms, the pessimistic perspective traced by the Neo-Plastic painter have not lost any of their importance even today. But, without a doubt, the last sentence of his article which pointed towards new hope, has become more problematic: "At the same time, Mondrian wrote, we experience how outside life becomes fuller and more multifaceted. It is driven ahead by the rapid transportation media, sports, mechanised production and reproduction".

Mondrian's comments are not to be taken with a grain of salt. It responds from the optimism, shared throughout the historic avant-garde movements, by the technological forms of industrial development. The worship of speed, the enthusiasm for technological forms, the great organizations of masses, the defense of aggressiveness and force as civilizing values, the very artistic claim itself for a technoscientific rationality, which authors such as Marinetti, Léger, Malevitch, Mondrian or Le Corbusier had arranged, have been faced with a new reality since the last world war.

The signs of Progress in this new reality are intimately linked with those of social regression and cultural degradation. The factors of technological progress no longer encourage the utopian spirit which stimulated the aesthetic and social imagination from music to urban development of the historic avant-garde movements.

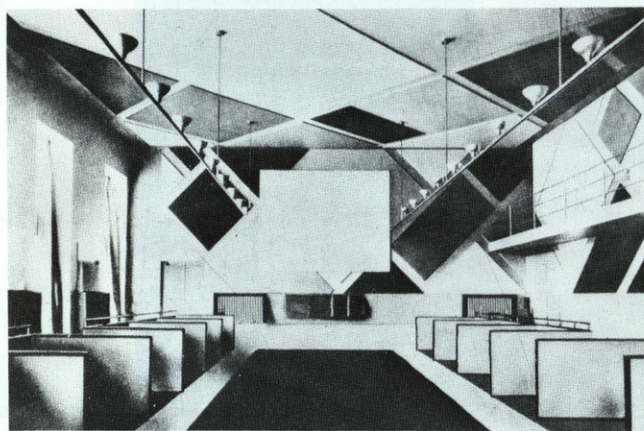
The deterioration of the symbolic and cognitive values of Modern Art and the awareness of its failures or ambiguities before cultural or aesthetically degenerative phenomena, which Progress entails, are the negative signs of the disfunctioning of Modern Art. The pessimistic and nihilistic values which the recent artistic manifestations have assumed, in Neo-Expressionist painting and in electronic music, are the same as the values of a decadent aestheticism brandished by the defenders of Post-Modernism and speak eloquently of this crisis. This is a crisis whose emptying of artistic forms, expresses the historic emptiness of contemporary civilization, its lack of values and of a future perspective, far beyond the dialectics of domination and war, and the cosmic

Sin duda: en el horizonte de la crisis contemporánea se sienten por doquier los signos de su superación. Los movimientos pacifistas y ecologistas han desarrollado una estrategia de defensa civil de la vida. Cualesquiera sean los juicios sobre sus debilidades y sus fuerzas, en los proyectos alternativos que levantan habita hoy la única esperanza de un fin al desarrollo agresivo del progreso tecno-científico. En sus formas de resistencia se forja un nuevo concepto de civilización que ha dejado muy atrás las ingenuas utopías del maquinismo industrial como las desarrolló la arquitectura desde el Bauhaus hasta Brasilia. En un plano afín, la defensa de las culturas históricas y regionales está llamada a generar una nueva poética del espacio y las formas, tanto en el diseño industrial como en la arquitectura y el urbanismo, volcada a las peculiaridades sociales, como a la identidad histórica de los pueblos. En un plano estrictamente estético, el retorno del arte figurativo lleva consigo la reintroducción de la experiencia humana en las artes plásticas, y, con ella, el restablecimiento de momentos reflexivos y críticos del arte como conocimiento de la realidad.

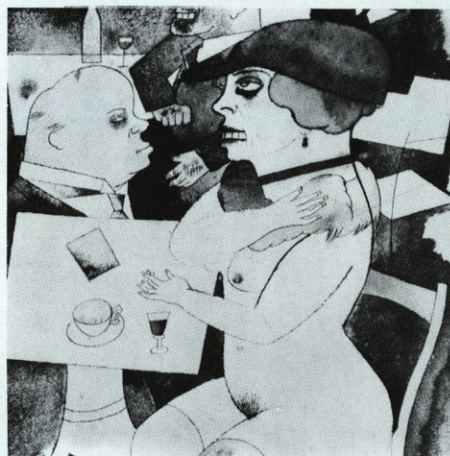
En las primeras páginas de su ensayo *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky describió, como muchos otros artistas del período expresionista, la visión de una radical crisis histórica. La decadencia del arte, la ausencia de un horizonte espiritual en la cultura, y la desintegración social concomitante a un desarrollo material agresivo, son los signos que definen el paisaje apocalíp-

tico de Kandinsky en los años que precedieron a la Primera Guerra. En aquel período Klee expuso en su diario la misma visión de ruinas que el ángel del progreso dejaba a sus espaldas. Pero precisamente el nuevo cometido y contenido del arte fueron redefinidos, por Kandinsky y por Klee, como por otros artistas del mismo período, a partir de esta constelación negativa: como si su esperanza sólo pudiera nacer de su desesperanza.

La redefinición del arte, desde sus contenidos formales hasta sus medios de comunicación y su praxis social, constituye también el horizonte que esta crítica de la estética moderna traza negativa o indirectamente. Asumir el gran No, que he apuntado en mi crítica de las vanguardias contemporáneas, no tiene otro sentido que sugerir el pequeño Sí de su formulación. Sin duda una difícil tarea. Ella pasa por una dimensión reflexiva de la creación que el arte contemporáneo ha sacrificado en beneficio de una praxis reproductiva, y en favor de las múltiples formas de esteticismo ornamental. La redefinición del arte contemporáneo pasa asimismo por una revisión de su pasado inmediato. En este sentido un nuevo espíritu se impone en la comprensión del arte moderno aquende las distribuciones y clasificaciones lingüísticas, y más próximo de los aspectos originarios e individuales de los grandes creadores de la cultura del siglo XX. Pero, sobre todo, será la recuperación de un proyecto social y cultural la puerta regia por la que el nuevo arte podrá cumplir su renovación, en cuanto a sus formas y en cuanto a sus objetivos.



11. Theo Van Doesburg. Sala de fiestas.



12. G. Grosz. Beauty, that Will I prize.

expansion of an aggressive concept of technological power.

Without a doubt, on the horizon of contemporary crisis, one feels everywhere the signs of its improvement. The pacifist and ecological movements have developed a civil defense strategy for Life. Whatever the judgments are on weaknesses and strengths, on the alternative projects which arise, there is today the single hope of an end to the aggressive development of techno-scientific progress. The different forms of resistance forged a new concept of civilization which has left the naive utopias of industrial mechanisation as those developed by Architecture from Bauhaus to Brasilia far behind. On a similar plane, the defense of the historic and regional cultures is called upon to generate a new poetry of space and form, both in terms of industrial design as well as in architecture and urban development, dedicated to the social peculiarities, as well as to the historic identity of the people. In a strictly aesthetic plane, the return of *figurative art* involves the re-introduction of the human experience in the plastic arts and, with it, the re-establishment of reflective and critical

moments of art as a knowledge of reality.

In the first pages of his essay *On what is Spiritual in Art*, Kandinsky described, as many other artists of the Expressionist period did, the vision of a radical historical crisis. The decadence of art, the absence of a spiritual horizon in culture and the concomitant social disintegration to an aggressive material development, are the signs which define Kandinsky's apocalyptic landscape in the years which preceded the First World War. In that period, Klee expressed in his diary, the same vision of ruins which the Angel of Progress left behind him. However, the new task and contentment of art were re-defined by Kandinsky and by other artists of the same period, from this negative constellation: as if their hope could only be born out of desperation.

The re-definition of Art, from its formal contentment to its communications media and its social praxis, constitute as well the horizon which this criticism of modern aesthetics traces in a negative or indirect manner. To assume the great NO, which I have pointed out in my criticism of

contemporary avant-garde movements, does not have any other meaning than that of suggesting a small YES to its re-formulation. Without a doubt, it will be a difficult task. It involves a reflexive dimension of creation which Contemporary Art has sacrificed on behalf of a reproductive praxis and in favour of the multiple forms of ornamental aestheticism. The re-definition of Contemporary Art passes as well through a review of its immediate past. In this sense, a new spirit is imposed on the comprehension of Modern Art on this side of the linguistic distributions and classifications and closer to the original and individual aspects of the great creators of 20th century culture. However, above all, it will mean the recovery of a social and cultural project, the royal gateway through which the new art could fulfill its renewal, in terms of forms and objectives.