

ÁNGEL MEDINA

Profesor de Filosofía (R)
Georgia State University

MODERNISMO E IMAGEN
HACIA UNA COMPRESION UNIFICADA
DEL MOVIMIENTO MODERNO

1. El modo inmediato y concreto de la conciencia para el ser humano es la imagen. Separada de la imagen, la percepción, como es siempre incompleta y desde una perspectiva limitada, es en esos sentidos abstracta; el concepto separado de la imagen, el concepto como relación de cantidad, cualidad, acción o posibilidad es también abstracto. Hay que entender como abstracción toda manipulación de la experiencia que la conduce a relacionarse con objetos parcial (percepción) o colectivamente (juicio) considerados.

2. Las imágenes tienen su base material en el mundo físico o en el mundo psíquico. Los materiales físicos, cuando están transformados por actividades humanas configurativas, se convierten en signos que presentan la realidad recreada al ser humano individual o en su interacción con otros. En imágenes sugestivas comunes, los materiales de tales signos pueden ser, por ejemplo, el fuego (como cuando percibimos rostros en el fuego), las rocas (cuando las percibimos como formas

vivas), una pared (cuando percibimos en ella nubes o animales). En imágenes intencionalmente representativas, los materiales pueden ser, por ejemplo, dibujos esquemáticos o gestos de una persona. En las artes, se considera como material significativo el medio de cada arte particular (por ejemplo, los pigmentos y el lienzo en la pintura, el metal o la piedra en la escultura, los movimientos del cuerpo en la danza o el teatro, el lenguaje y la escritura en la obra literaria. En las más recientes variedades del arte, el cuerpo mismo, o un lugar específico, u otra obra en tanto que apropiada por quien no sea su autor, se convierten en materiales del signo).

3. Cuando para constituir imágenes se utilizan como materiales solamente elementos del mundo psíquico, tales como acciones, emociones, palabras y conceptos intencionales, estos elementos de soporte de la percepción imaginativa, bien sea *evocativa, alucinante o visionaria*, deben ser considerados como materiales y al mismo tiempo como actos configurativos desde otro punto de vista (el ejemplo más simple es la imitación o caricaturización de una persona por un actor). Los objetos imaginarios producidos sobre la base de materiales exclusivamente psíquicos son tan vivos como los que están configurados sobre materiales físicos. Así pues, cuando un objeto predominantemente perceptivo (por ejemplo, un objeto del mundo práctico o un objeto "creado" imaginativamente sobre materiales físicos) es substituido por un objeto creado por actos humanos que son al mismo tiempo materia de la imagen, la imagen misma se entiende como imagen pura o creativa para distinguirla de la percepción y del concepto, los cuales, como se indicó al principio, *son también imágenes*. Por razón de su peculiar acumulación de siluetas o aspectos perceptivos y por razón de su peculiar fijeza, la apariencia o fenómeno de la imagen pura debe entenderse como un cuasi-objeto. Pero ello no quiere decir que los cuasi-objetos sean ficticios. Las imágenes y sus objetos tienen un valor de ficción cuando son exploratorias (hipotéticas) o ilusorias (dementes). Si son creativas, su realidad está siempre conectada con procesos creativos del mundo mismo o de la existencia humana en el mundo. Los procesos de creación, entendidos, pues, como vivificación de materiales significativos con la consiguiente formación de objetos y cuasi-objetos, se centran sobre sí mismos *como fines*; es decir, son actos productivos de sentido y valor tanto para sí mismos como para sus objetos. El acto de creación estética es, pues, distinto por una parte de los actos prácticos que generalmente

tienen un objeto material, y por otra parte, de los actos morales que no están motivados por objetos sino por imperativos. Dada su contribución a la recreación del mundo con la añadidura de objetos y actos valiosos, los actos de creación estética son más comprensivos que los actos prácticos y los morales y pueden en este sentido fundamentarlos y justificarlos. Una cultura sin actitudes estéticas (y así se entiende a veces la cultura popular) diluiría el valor de los objetos prácticos y de los actos morales. La creación en todo el campo de las artes, la poesía y el drama, constituye el núcleo de la actividad significativa humana.

4. La síntesis de los materiales del signo, sean físicos o psíquicos, con los actos formativos tiene ella misma sus formas o instrumentos de configuración. Cada arte tiene como técnica sus propios instrumentos configurativos (por ejemplo, la división del color en la pintura, los diversos ritmos en la música, el carácter positivo o negativo del espacio en la escultura, o el montaje y el collage en composiciones plásticas seriales). El Modernismo y el Posmodernismo han demostrado que los instrumentos configurativos son comunes a varias artes y algunos incluso a todas ellas. Cuando ciertos instrumentos configurativos se aplican simultáneamente a varios medios artísticos surgen artes mixtas como el video o la escultura en sitio. Desde el punto de vista de esta complejidad del arte contemporáneo se puede decir que instrumentos configurativos de uso general como el montaje y el collage abren camino a la combinación de las artes y asimismo a la integración de las obras en la contemplación y en la vida de los espectadores, quienes se convierten por estos medios en participantes de la creación.

5. La fusión de los materiales físicos o psíquicos de la imagen con las formas o instrumentos configurativos y con los fines y cualidades de la creación que emergen y se renuevan en el tiempo constituyen el "motivo" (significado y valor) de las obras de arte e implícitamente de sus contextos mundanos y sociales. La obra de arte es, pues, en sus distintos aspectos: 1. un signo de su motivo o motivos; como signo es también medio de comunicación y puede ser tratada lingüística o semióticamente; 2. un instrumento configurativo y forma manifestativa (expresiva) del motivo; como vehículo expresivo la forma debe ser tratada retórica o poéticamente; y 3. el motivo mismo que se actualiza en el signo y por medio de la forma. Debe entenderse que el motivo no tiene otra existencia moral o espiritual que la que está encarnada en la obra. En la obra esbozada o en obras de transición, el

motivo está provisionalmente realizado como obra en sí o como manifestación fragmentaria de uno u otro de sus componentes.

6. La antigua clasificación de la obra artística como objeto en términos de los materiales de cada género de arte se ha complicado mucho como resultado del descubrimiento de la posibilidad de aplicar las mismas formas o instrumentos de configuración en varios géneros. Más importante que la diferenciación de los géneros artísticos ha resultado ser la diferenciación de los tipos de imágenes que se encuentran en todos los géneros como consecuencia del distinto énfasis que se les ha dado, dentro del arte moderno, unas veces a los materiales, otras veces a los instrumentos configurativos y otras a los motivos. Un análisis descriptivo de las obras modernistas las clasificaría, o bien como simbolistas, o como plásticas, o como contemplativas, o finalmente como visionarias (véanse a continuación sus definiciones). Esa diferenciación de imágenes proporciona una explicación adecuada de los diferentes estilos y tendencias dentro del Modernismo, así como de su parentesco dentro de la concepción de la obra de arte como imagen, como imagen que además se auto-interpreta, dada la íntima unidad de materiales y motivos con las formas fundamentales de configuración.

A. *La imagen simbolista.* El primer tipo de imagen que se desprendió en el movimiento moderno de los complejos alegóricos tradicionales es el tipo de objeto artístico fundado en el uso de simples asociaciones o disociaciones para producir intensificaciones de distorsiones en el objeto artístico (por ejemplo, sonoridades o hipérbaton en poesía, secuencias y contrastes cromáticos en pintura y música, o equivalencias entre cualidades perceptivas y emociones o ideas abstractas como es el caso de la equivalencia entre la elevación y el espíritu en arquitectura). El motivo de este tipo de imágenes es siempre un sentimiento realzado o intensificado, es decir, un complejo emocional que se considera equivalente a una experiencia inexpresable. Tal tipo de experiencia podría ser un impulso psicológico profundo o inconsciente (*eros* o *tánatos*), o una cualidad moral sin equivalente en el mundo físico, considerada por ello como sublime. El término "simbolista" aplicado a estas imágenes se ha tomado del estilo del mismo nombre en literatura y en pintura al fin del siglo diecinueve. Este estilo sirvió de introducción al Modernismo y ahora se le considera como un fenómeno anterior a él. Como ejemplos claramente representativos de la imagen simbolista se podrían citar en poesía la mayoría de las obras

de Mallarmé, en particular las delicadas elaboraciones verbales y gráficas en *L'après midi d'un faune*; en pintura *El Cristo amarillo* de Gauguin; en escultura, las inestables figuras en torno a una fuente del *Portador de la reliquia* de Georges Minne; y en arquitectura, las obras secesionistas de Otto Wagner o *La Sagrada Familia* de Antoni Guadí.

B. *La imagen plástica*. El segundo tipo de imagen en el Modernismo usa como instrumentos configurativos la expansión y alteración de los instrumentos ya anotados con respecto a la imagen simbolista, pero todos ellos se encaminan en este caso a la construcción de efectos rítmicos que al aislarse por medio de un fuerte enfoque y selección separan esta imagen de las percepciones comunes. Tales efectos rítmicos son vehículos experimentales de una creación o captación de emociones totalmente nuevas o inventadas y de cualidades cuya esencia solo puede ser descubierta por medio de la manipulación de un medio artístico y que por tanto pueden ser consideradas como abstractas o "mínimamente" realizadas en la vida ordinaria. El motivo de estas imágenes es una emoción pura o únicamente estética que a veces se entiende como correspondiente a un aislamiento de los instrumentos configurativos o "formas puras". La realización de estos objetos puros o experimentales basados en una cristalización de ritmos tiene como motivo y sentido la experiencia del flujo o la plasticidad; por eso se les da el mismo nombre a las imágenes correspondientes, las cuales justifican la exigencia de Walter Pater de que "todas las artes deban aproximarse a la condición de la música". Como ejemplos de imágenes plásticas se pueden citar en poesía el imaginismo de H. D., William Carlos Williams o Huidobro; en pintura *Las muchachas de Avignon* de Picasso y los experimentos en color de Delaunay; en escultura, las formas dinámicas de Boccioni; y en arquitectura, el cubismo de la Escuela de Praga y las obras más formalistas de Le Corbusier o Mies van der Rohe. El ritmo en todas estas obras concentra aspectos esenciales del mundo humano en una situación.

C. *La imagen contemplativa*. El tercer tipo de imagen artística desarrollada por el Modernismo utiliza como instrumento configurativo la conexión entre ciertos ritmos vitales, cinéticos, multisensoriales y temporales que se sintetizan dentro de una manera humana de relacionarse con el mundo. El mundo mismo se ofrece totalmente a, se sintoniza con, emociones fundamentales cuyo horizonte no son objetos, formas o cualidades, sino actos de *recreación* en los que cooperan el ser

humano y su entorno y que terminan en la transformación y recuperación constante de posibilidades cualitativas comunes al ser humano y a su entorno. Heidegger ha definido este modo creativo de actualización del mundo cuando afirma que "la obra de arte hace que el mundo acontezca en su verdad". Los ritmos y cualidades que totalizan al mundo en una creación pueden ser experimentados consecutivamente, bien en ciclos muy comprimidos o en ciclos que se despliegan hasta alcanzar enormes duraciones (*longue durée*). En el movimiento moderno, las duraciones condensadas o prolongadas de la imagen contemplativa fueron recogidas peculiarmente por medio del instrumento configurativo del montaje que imparte a aspectos sucesivos una misteriosa equivalencia o afinidad interna que conduce de uno a otro, como si cada uno tuviese en sí mismo una sobrecarga de significación en la que se resumieran todos los componentes de la serie. El motivo central de estas imágenes es precisamente la equivalencia cualitativa que confieren a los aspectos rítmicos de la realidad física y humana que, en contraste con los aspectos rítmicos de la imagen plástica, expanden una obra desde su situación limitada en el mundo hasta los límites de éste. Estas imágenes se llaman contemplativas porque hacen a una existencia coextensiva con los límites del mundo permitiéndole abrazarlo mientras que lo recrea. Así se entiende al ver como "acción a distancia". Según lo anteriormente manifestado, la obra contemplativa es generalmente serial porque es fruto de renovados esfuerzos por parte de un artista magistral por recrear el mundo vivido por un pueblo o cultura. En poesía, un ejemplo muy representativo de estos esfuerzos son las *Elegías Ocho y Nueve del Duino*, de Rainer María Rilke, o *The Idea of Order at Key West* y *The Man with the Blue Guitar* de Wallace Stevens o el libro entero *Cántico* de Jorge Guillén; en pintura, la serie del *Monte Ste. Victorie* de Cézanne; en escultura, las grandes series de *Espaldas* de Matisse; y en arquitectura, muchas de las casas de Frank Lloyd Wright y en especial los centros Taliesin; igualmente pueden incluirse aquí muchas de las obras de Alvar Aalto.

D. *La imagen visionaria continuada*. El cuarto tipo de imágenes instauradas por los grandes maestros del Modernismo utiliza como instrumento configurativo la continua recreación de la experiencia del mundo en momentos diferentes de una vida o de una tradición. Esta recreación, a la que debe darse el nombre de collage en un sentido muy específico, no se integra en un corte sincrónico de la

duración, como es el mundo, sino en un corte diacrónico de la duración, es decir, en una secuencia narrativa con su propia organización temporal (pasado-presente-futuro; futuro-presente-pasado; u otras combinaciones vividas de las varias épocas formales del tiempo). Un todo narrativo es, pues, la distribución de momentos o contextos significativos de una o varias vidas a lo largo de un perfil temporal que se acopla específicamente a ellos. En un collage narrativo, partes difuntas o aún no nacidas de una experiencia personal o interpersonal son conjuradas juntamente en una percepción relámpago; por eso las imágenes correspondientes son llamadas visionarias. En visiones como éstas, experiencias de varias vidas, sin importar su ubicación en el tiempo cronológico, pueden ser incorporadas en una serie en la que cualitativamente se ensamblan tales experiencias mejor que en la continuidad cronológica de una sola vida. Dentro de un tal sentido amplio de la narrativa visionaria, las nociones de collage y tradición, especialmente la de la tradición artística, siempre abierta y recuperable, convergen y se identifican. Como ejemplos de imágenes visionarias en poesía se pueden citar las *Elegías del Duino*, primera y décima, de Rilke, *Chocorua to his Neighbor* y *To an Old Philosopher in Rome* de Stevens; en pintura, las series *Los bañistas* y *Los jugadores de cartas* de Cézanne, *Los gozos y enigmas de una hora extraña* y otras obras afines de De Chirico, *Guernica* de Picasso, y *Las estaciones* de Jasper Johns; en escultura, las construcciones de Schwitters y algunas de Giacometti que también pueden considerarse como desarrolladas en serie; por ejemplo, *La hora de los rastros* y el *Palacio a las 4 a. m.*; en arquitectura, construcciones que abren expresivamente una ubicación del *genius loci*, tales como “El parque Güel” de Gaudí, los puentes y las esclusas sobre el Ljubljanska de Joze Plecnik, y las “Torres del Parque”, con el Museo de Arte Moderno y la sede de la Asociación de Arquitectos, de Rogelio Salmona, todos ellos en Bogotá.

Resumiendo todas estas consideraciones sobre la imagen como encarnación del objeto artístico en el movimiento moderno (así se debe deducir de los ejemplos que preceden), hay que afirmar que la aparente divergencia de escuelas y tendencias dentro de este movimiento se puede reducir y delimitar dentro de un cambio de énfasis en los varios aspectos o niveles estructurales de la imagen. Este cambio de énfasis se produce como un desarrollo en el tiempo, pero más fundamentalmente como una explotación de las opciones ofrecidas por la

imagen misma a los maestros modernistas. Así la imagen simbolista atiende principalmente a los instrumentos figurales en su relación con ciertas ansiedades temáticas y se practica en las escuelas del mismo nombre y también en algunos momentos tempranos del Expresionismo: la imagen plástica atiende principalmente a los materiales imaginativos en su relación con los ritmos formales y se produce y desarrolla en el Futurismo, Cubismo y Minimalismo; la imagen contemplativa, en cambio, atiende principalmente al tema del mundo e incluye los ritmos y distorsiones formales posibles en la operación del montaje; finalmente, la imagen visionaria continuada atiende ante todo al tema de la unidad de la vida y de la historia humana e incluye todos los ritmos y distorsiones formales posibles en la operación sintética del collage.