

El materialismo histórico-cultural frente al arte moderno y contemporáneo

Una teoría fundada sobre los medios

Ponencia

Renato Barilli

Traducción de Carlos Arturo Fernández

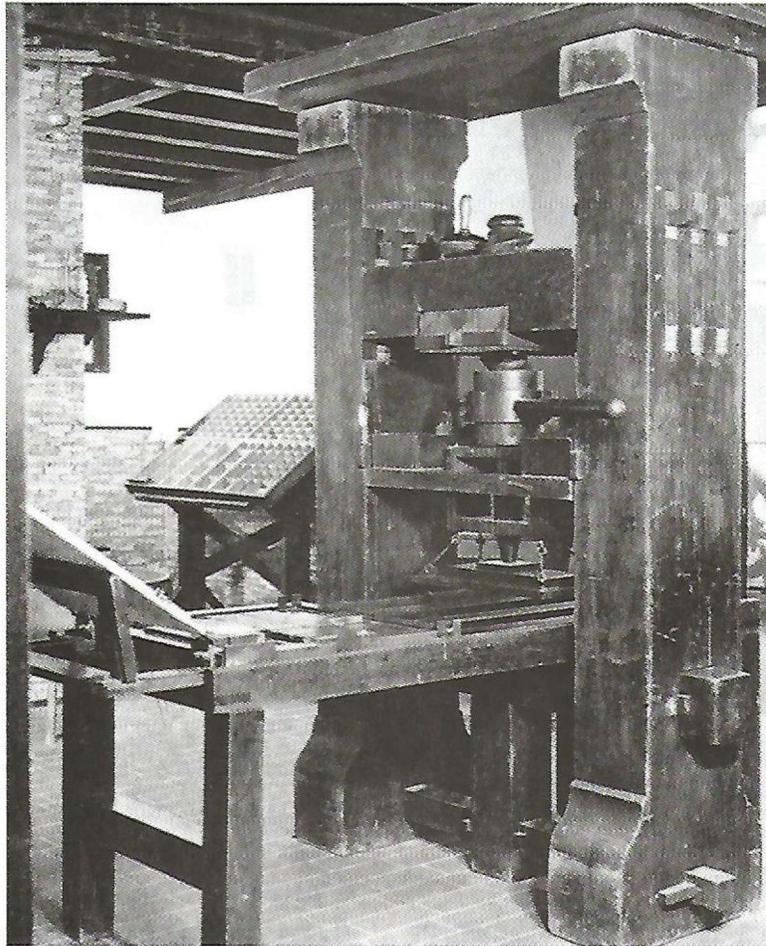
5

Resumen

A partir de las ideas de Marshall McLuhan, es posible analizar la actividad cultural teniendo como punto de partida la utilización de unos determinados instrumentos o *medios* para transformar el ambiente y aprovecharnos de él. El texto analiza las implicaciones de esta metodología —“un materialismo cultural, mediático y tecnológico”—, no a partir de relaciones causales entre los medios materiales y los ideales simbólicos sino con base en el concepto de homología. A partir de esta hipótesis de trabajo se discute la resonancia sobre la creación artística de medios como los sistemas de carreteras en el Imperio Romano, la imprenta a partir del siglo xv y los medios eléctricos y electrónicos en el mundo actual.

Abstract

Based on Marshall McLuhan's ideas, it is possible to analyze cultural activity setting out from the use of certain instruments or media for the transformation and exploitation of the milieu. The text discusses the implications of this methodology —“a cultural, technological and media materialism”—, not from the starting point of causal relations among material media and symbolic ideals but based on the concept of homology. Beginning with this work hypothesis, the resonance on artistic creation of media such as the highway system in the Roman Empire, the printing press from the xv Century on and the electrical and electronic media of the present world is discussed.



La imprenta de Gutenberg

6

Desde hace por lo menos treinta años sigo convencido del pensamiento expresado por el escritor, ensayista y filósofo canadiense Marshall McLuhan en dos obras fundamentales, aparecidas a comienzos de los años sesenta del siglo pasado, *The Gutenberg Galaxy* y *Understanding Media*. Quien conoce estos dos libros sabe que están redactados con un tono discursivo, en capítulos breves, apoyados en eslóganes, con una estrategia en la cual ya aparece el planteamiento mismo del pensamiento de McLuhan y su crítica a los métodos de razonamiento analítico formalizado, que considera fruto típico de una cultura

“tipográfica” y, por tanto, ligados a una época ya alejada de nosotros. Sin embargo, debo confesar que sobreviven en mí algunos residuos de fidelidad a modalidades de exposición de carácter analítico y bien ordenado, por lo cual, desde las primeras épocas de mi adhesión al pensamiento de McLuhan me dediqué a la tarea de presentarlo con un cierto orden, por ejemplo, comenzando a plantearme el problema de cómo denominarlo, cosa de la cual el autor canadiense jamás se preocupó demasiado. Podríamos darle el rótulo de materialismo histórico cultural, siempre y cuando precisemos, justamente, que en

vano se buscaría una definición semejante en las páginas escritas por el mismo McLuhan, mientras que sí es posible encontrar una expresión de ese tipo en algunos antropólogos culturales estadounidenses, como Marvin Harris, por ejemplo. Pero evidentemente lo que cuenta es la sustancia de un pensamiento, y no el término preciso con el cual se lo denomine. Hablar de materialismo cultural quiere decir también reforzar de entrada el acento sobre la llamada cultura material, lo que después, bien mirado, es casi una tautología, puesto que el término mismo de cultura, si consideramos su origen a partir de la lengua latina, contiene ya en sí un insuprimible enganche con una dimensión material. En efecto, la raíz verbal latina *cult* se identifica plenamente con la actividad del *colere*, es decir, cultivar la tierra, y por tanto invoca una de las actividades físicas más pesadas del ser humano, que se realiza con las manos, los pies y todo el conjunto muscular del aparato somático. Por lo demás, los seguidores de la antropología cultural nos dicen que el inicio de la actividad cultural se encuentra en la toma de un instrumento que utilizamos para incidir sobre el ambiente, con la finalidad de transformarlo y sacar de él los recursos para vivir. Pasando a definir uno de aquellos postulados de los cuales McLuhan se ha preocupado tan poco, se puede aseverar, precisamente, que la cultura se encuentra en la capacidad, que es propia del hombre y solamente suya, de añadir a la dotación somática, fisiológica, recibida de la madre naturaleza, algún instrumento capaz de potenciar su intervención en ella. El hombre arma la mano con la hoz y el martillo, los pies con las ruedas que resultan tan adecuadas para la locomoción, los ojos y las orejas con diferentes prótesis que agudizan sus poderes, etc. Naturalmente, es oportuno regresar de inmediato al mcluhanismo y denominar estos instrumentos o prótesis o utensilios con un término extremadamente indefinido pero también tan amplio y popular como el de *medium*, en plural *media*, vocablo en el cual dos lenguas de vastísima

aplicación se reúnen felizmente: el latín, es decir, la coíné expresiva usada por los pueblos occidentales en el curso de un milenio largo, que acuñó esta palabra, la cual a su vez fue adoptada por el inglés, la lengua que reemplazó al latín en esa tarea de comunicación universal. En síntesis, digamos que el de McLuhan es un materialismo “mediático”. Con ello, nos encontramos a un paso de la formulación capital del mcluhanismo, tan elemental que aparece como un fácil eslogan, y que incluso abre el espacio a una sospecha de simplicidad, de falta de rigor intelectual: *el medio es el mensaje*. Pero, por el contrario, en esta fórmula se puede ver una sabiduría especulativa que permite remontarse hasta el pensamiento de Kant. El medio (*medium*), o mejor, los medios (*media*) —dado que no tiene sentido hablar en singular, puesto que poseen la vocación profunda de enlazarse entre sí para constituir un sistema— no son cuerpos extraños o inanimados sino que se ajustan fácilmente a nuestros órganos naturales, prolongándolos y enriqueciéndolos. En síntesis, funcionan como “formas” kantianas, a la manera del espacio y del tiempo, para plasmar los datos provenientes del mundo externo. No hay ningún mensaje o contenido que pueda prescindir del modo como lo consigue y lo trata el sujeto humano, exactamente de la misma manera como el espacio y el tiempo kantianos, que son “nuestros”, pertenecen a la condición humana (por ejemplo, Kant dice expresamente que no podemos saber con cuáles formas plasman sus respectivos mundos un perro o un gato). Con ello, se supera definitivamente, tal como lo quiso el kantismo, el deteriorado y desagradable conflicto entre un momento individual y subjetivo, y otro colectivo, general. Los medios (*media*) usados en un determinado período histórico pertenecen al sector humano completo que los usa, y, por tanto, adoptan un carácter que podríamos calificar de “trascendental”, con el término erudito querido por el filósofo de Koenigberg.

Si bien es justo y oportuno relacionar el mcluhanismo con una línea de reflexión refinada,

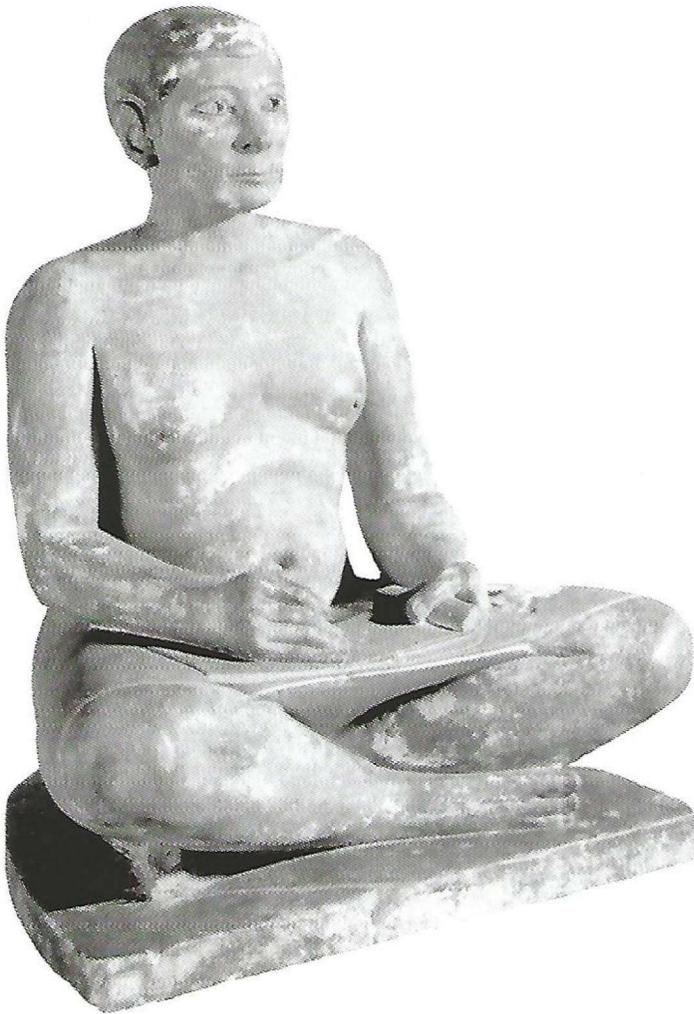
como es la del pensamiento trascendental kantiano, es importante hacer notar de inmediato los avances que implica, lo que por lo demás es inevitable, si se tienen en cuenta los dos siglos que separan entre sí a los dos filósofos. El gran entuerto del kantismo fue haber dado a las formas trascendentales de la estética (de la sensorialidad) y a las categorías del conocimiento una disposición estática, que no marcó en este aspecto ningún avance con respecto a las posiciones tradicionales del pensamiento antiguo, tal como se expresaron en la geometría euclidiana y en el *Organon* aristotélico. Los medios, por el contrario, arrastran consigo un irrefrenable empuje hacia la variación, hacia el pluralismo: pero no solamente y no tanto porque, como ya se ha observado, tiendan a enlazarse entre sí en un sistema armónico en lugar de presentarse “cada uno a la vez”, separadamente, sino sobre todo por el hecho de que van y vienen: hoy se presentan algunos listos para enviar a jubilación a otros que se han usados hasta ahora, pero, además, ya están tocando a la puerta otros medios más agresivos y funcionales, que se ofrecen con la aseveración de que son capaces de sustituir a sus predecesores con el argumento de la eficacia. En otras palabras, una filosofía mediática lleva en sí implícito el concepto de la innovación, del cambio incesante.

Pronunciamos ahora un término que hasta aquí no había aparecido, por la ya expresada razón de que McLuhan no hizo uso explícito de él: el término de técnica. La práctica de los medios no es más que la dimensión técnica connatural al hombre, la tecnología. Por tanto, nuestro materialismo cultural, además de ser denominado como mediático, podrá ser también adecuadamente definido como tecnológico.

Con ello, el kantismo se pone en movimiento, fluye en la historia; el sujeto trascendental, el hombre, no está inmovilizado en un círculo de medios fijos y rutinarios, sino que, por el contrario, nos aparece como dirigido a cambiarlos de manera continua. Naturalmente, sobre el particular será indispensable bosquejar algunas distinciones: ha ha-

bido pueblos o períodos históricos bastante lentos para practicar la innovación tecnológica, dispuestos a servir de los mismos medios (*media*) durante siglos; mientras que, en cambio, aparecen otros pueblos u otras fases históricas en los cuales la innovación tecnológica ha experimentado un incremento incluso angustioso. Y, sin embargo, al respecto será oportuno aplicar cierto freno en ambas direcciones; dado que la condición humana es tal, en todas partes donde se haya presentado, en el tiempo de la historia y en el espacio de la geografía, siempre ha aplicado algún coeficiente de innovación tecnológica, aunque sea poco notoria, casi imperceptible: en el fondo, es como hablar de una corriente de agua que a veces se desliza lentamente y resulta casi inmóvil ante nuestros ojos, mientras que otras, por el contrario, desciende tumultuosa, con cataratas y rápidos; pero luego, bien vistas las cosas, también en este caso se pueden fijar unos ciclos de permanencia, y no todo cambia continuamente. Algo similar es válido también para los operadores individuales, la mayoría de los cuales, evidentemente, se adaptan a la perezosa aplicación de los medios que recibieron a través de una educación normal, mientras que otros, más ingeniosos, estudian la manera de mejorarlos, de incrementar su eficacia. Con ello, si se quiere, volvemos a encontrar el canon principal del estructuralismo: todos estamos llamados a hablar una especie de “lengua” común, en la acepción propuesta por Saussure, lo que corresponde al orden mediático que nos fue transmitido; pero cada uno de nosotros, en el ámbito de la propia actividad, puede introducir algunas variaciones, que, por lo tanto, son como actos de *palabras*, capaces luego de confluir y de organizarse entre sí hasta constituir una nueva “lengua” mediática, es decir, una tecnología fundada sobre criterios completamente modificados.

Todo ello permite también atenuar la brutalidad de la afirmación inicial de materialismo como rótulo de este estilo de pensamiento: es justo y es oportuno partir desde la base, desde cuando el ser



Escriba sentado, Egipto cuarta dinastía.

humano enfrenta la tarea de buscar alimento, refugio y defensa contra las agresiones externas; es decir, cuando está llamado a trabajar, a hincar los propios instrumentos en la dura corteza del mundo; pero, al mismo tiempo, el ser humano se abre a la dimensión del proyecto, de la carrera hacia adelante, de la ideación de procedimientos mediáticos diferentes de aquellos de los cuales se sirve en el presente: ¿qué ocurriría si en lugar de usar ese determinado instrumento de aquella manera se lo utilizara de forma distinta, o se lo sustituyera con otros de diferente na-

turalidad? De este modo, el operador bruto a escala material es capaz de hacer surgir de sí al experimentador, a aquel que se imagina escenarios diferentes a los presentes e inminentes, es decir, que está dispuesto a no servirse más de instrumentos materiales de trabajo sino de instrumentos ideales, inmateriales, que podríamos definir con otro término tomado de la utilería filosófica, y que como tal, por lo tanto, es también en este caso extraño al pensamiento de McLuhan, orgulloso de su simplicidad a prueba de bombas: el símbolo. En síntesis, la actividad cultu-

ral se articula en dos estratos, uno de los cuales es el de los instrumentos del trabajo material y el otro el de aquellos instrumentos más sofisticados con los cuales se manipula lo que no está todavía presente, aquí y ahora, pero que podrá estarlo en el futuro. Los medios se articulan en utensilios pesados, materiales, y en símbolos refinados, aéreos, impalpables. Además de los operadores de la praxis cotidiana, existen aquellos que se interesan por las ciencias y las artes, a través de su recurso sistemático al símbolo; y, más aún, también en este ámbito es necesario convertir la noción al plural, por cuanto los símbolos tienden a organizarse entre sí, dando lugar a sistemas coherentes e integrados.

No hay necesidad de establecer una onerosa jerarquía, un orden prioritario, entre instrumentos materiales y símbolos ideales, dada su común pertenencia a la naturaleza de los medios: ningún instrumento de trabajo material que se quiera mencionar deja jamás de revelar su origen cultural, ninguno deja de ser fruto de una invención acontecida en un cierto momento de la historia; y por su parte, a los medios pertenecientes a la exquisita y sofisticada dimensión simbólica les espera la prueba de fuego: deben retornar para adecuarse a las necesidades prácticas con alguna utilidad evidente, pues de lo contrario serían rechazados por la sociedad que los juzgaría como inútiles y gratuitos.

En otras palabras, no se da una relación de derivación causal desde los medios materiales hacia los ideales-simbólicos; tanto los unos como los otros gozan de un estatuto paritético, de una "igual dignidad", como se diría, por ejemplo, en términos políticos o étnicos, cuando se pretende garantizar también a las minorías los mismos derechos que poseen los grupos mayoritarios. En el fondo, es lícito decir que el ámbito mediático dominante más extendido, más incisivo y vistoso está constituido por el complejo de los instrumentos de trabajo material, es decir, la tecnología; pero ésta no viene antes, no condiciona, no "determina" los aportes proporcionados por las acti-

vidades aun más sofisticadas de las ciencias y de las artes. En particular, el McLuhanismo posibilita rechazar y cancelar esa fastidiosa subordinación que, en un materialismo histórico como el marxismo deben soportar los ámbitos artísticos y literarios con respecto a las estructuras económicas, a las que se les adjudicaba una precedencia no sólo cronológica sino también en la línea del derecho. Seguramente al establecer esta pesada jerarquía, Marx estaba impulsado por el laudable intento de derrotar todavía más definitivamente el primado que hasta su tiempo se acostumbraba atribuir a las actividades culturales entendidas en un sentido alto y noble; por eso desplaza con fuerza el acento sobre lo bajo, sobre los pies, como antes de él lo hiciera el materialismo de Feuerbach. Pero hoy en día ya no existe la necesidad de adoptar esta precaución metodológica y se puede muy bien confirmar la "igual dignidad" de cualquier innovación tecnológica; es decir, cada ámbito de la actividad cultural puede aportar su contribución original a la causa de lo nuevo.

En la tradición del pensamiento marxista más o menos ortodoxo se encuentra un pensador, el francés Lucien Goldmann, quien más que ningún otro se ha preocupado por rectificarlo del infortunio del determinismo, poniendo fin a la dependencia de las superestructuras artísticas y literarias con respecto al plano base de pesadas estructuras económicas. Con tal finalidad, Goldmann introdujo la noción insustituible de homología, entendiéndola como la identidad de funcionamiento entre sectores de actividades que, sin embargo, en apariencia parecerían bastante distantes entre sí. He aquí, precisamente, uno de esos valiosos aportes especulativos que vale la pena adaptar al McLuhanismo, precisamente para mejorar sus condiciones de ejercicio. Digamos, en síntesis, que, al interior de un sistema mediático asumido como forma trascendental adoptada por una época histórica completa, es decir, en el tiempo de la práctica de una tecnología general, se puede descubrir una homología, una identidad entre parte y parte; los



El poeta Tao Yuan-ming meditando, Ch'en Hung-Shou, 1650.

Modernidad y Contemporaneidad

diferentes operadores aparecen comprometidos a avanzar en la línea de la innovación, en la constitución de la nueva “lengua”, cada uno de ellos poniéndola en acto en el propio sector de pertenencia. Nos corresponderá a nosotros, que intervenimos para examinar estos fenómenos desde una distancia de tiempo, revelar cómo los recorridos particulares, inclusive aunque se ignoren entre sí, marchan hacia metas comunes, corroborándose unos a otros. Los diferentes operadores colaboran solidariamente, quizá sin saberlo, y sus aportes particulares se adaptan a un único mosaico bien entrelazado.

Hasta este momento he definido el paquete de hipótesis de trabajo que tomo del McLuhanismo, aunque con los ajustes indicados en cada uno de los casos. Es hora de comenzar a aplicarlo a algunas grandes épocas históricas. En general, en mi trabajo como investigador intervengo sobre épocas que, según una cierta tradición de estudios occidentales, y en especial de mi país, se denominan respectivamente como moderna y contemporánea, con rótulos verdaderamente insulsos y descoloridos, que, en efecto, dan lugar a debates sin término. Comencemos por una indicación neutra y puramente cronológica: la

modernidad sería la empresa cultural que se inicia hacia mediados o fines del siglo xv y se prolonga hasta el final del siglo xviii a continuación de ella seguiría una todavía más vaga “contemporaneidad”, para la cual no han sido todavía definidos unos límites terminales. Para determinar estos dos extensos bloques, la tradición escolar de los estudios selecciona, en general, acontecimientos históricos superficiales (fechas de nacimiento o de muerte de grandes hombres, descubrimientos geográficos, batallas, acontecimientos dinásticos o político-diplomáticos). Así, como es sabido, la edad moderna arrancaría desde 1492 (con la muerte de Lorenzo el Magnífico, o el descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón) y avanzaría hasta 1789, fecha de inicio de la Revolución Francesa. Según el método de McLuhan, es conveniente, en cambio, investigar sobre factores “fuertes” que se encuentran en la innovación tecnológica, a la cual corresponderían, por homología, hechos nuevos en el nivel simbólico, en las ciencias y las artes, precisamente con aquella relación “de paridad”, que no implica sumisión jerárquica de unos a otros, como Goldmann nos ha aclarado tan acertadamente. En este punto encontramos el aporte histórico-crítico más significativo planteado por McLuhan, según el cual la modernidad se soportaría sobre dos pilares: la invención por Gutenberg de la imprenta de tipos móviles, la tipografía, ocurrida en 1450, y su correspondencia homológica, que puede verificarse entre este procedimiento técnico y la teoría de la perspectiva en las artes visuales (pintura, escultura y arquitectura) desarrollada por Leon Battista Alberti en el tratado *De pictura*, de 1435. Es digno de notar el hecho de que un operador del ámbito simbólico (“superestructural”, se habría dicho en la vieja terminología marxista ortodoxa) haya llegado a la gran coyuntura algunos años antes que un operador tecnológico como era Gutenberg; ello sirve para cancelar definitivamente cualquier posible sospecha de determinismo, en nombre de un *post hoc ergo propter hoc*, inclusive si resulta plenamente

comprensible y adecuado que este nuevo hombre moderno deba definirse como “tipográfico”, gutenberguiano, mucho mejor que como “perspectivo”, puesto que el vaso conductor de un procedimiento material como la imprenta aporta mucha más agua a una determinada causa que el tubo más limitado que practican los artistas y sus teóricos. No es del caso repetir aquí las magistrales observaciones con las cuales McLuhan demostró la homología (aunque sin usar este término) entre las dos grandes innovaciones, ubicadas sobre los dos planos esenciales de toda cultura: el uno, el material-instrumental, y el otro, por el contrario, el de las formaciones simbólicas virtuales. Con frecuencia, resulta más útil proceder a la defensa del trazado mcluhaniano contra posibles acusaciones, como sería, por ejemplo, la que podría plantearse bajo la bandera de “mucho ruido y pocas nueces”. En otras palabras, el giro gutenberguiano podría aparecer más de orden cuantitativo que cualitativo. En el fondo, para el año de 1450 hacía ya más de dos milenios que Occidente había escogido un sistema de escritura fonética, fundada sobre un procedimiento de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, para trazar las letras (bien sea que ese ejercicio se desarrolle con el cincel sobre los mármoles epigráficos, con el estilete sobre tabletas cubiertas de cera, o con la pluma sobre las páginas membranosas de los códices), teniendo precaución de que líneas y columnas permanezcan cuidadosamente reunidas en bloques rectangulares. En efecto, a primera vista no se revela una diferencia notable entre una página impresa realizada con el nuevo procedimiento de Gutenberg, y otra trazada en los mismos años por un paciente amanuense, dedicado a copiar los textos a mano. Se podría objetar que en esta modalidad de escritura, la introducción de la máquina señala una aceleración del procedimiento, es decir, una mejora de orden cuantitativo, más que una verdadera y propia ruptura con el pasado, pero que en el nivel de las formas virtuales, de “mallas” compositivas, no se percibiría el cambio. Y,

por lo demás, de la misma manera, a primera vista, tampoco la perspectiva albertiana constituiría una innovación decisiva; tanto es así que Alberti y luego mucho más Vasari, introducen la noción de “renacimiento”; por tanto, quien seguía aquellas reglas no creía que fuese él mismo un innovador sino más bien el protagonista de un acto de restitución de una capacidad que ya antes había sido poseída por las edades que, no en balde, eran definidas como “clásicas”, y que luego se había perdido por la decadencia que se presentó en los siglos oscuros de la edad intermedia, cuando las invasiones de los bárbaros, de los “godos”, barrieron con las modalidades correctas para representar la realidad. En efecto, la visión naturalista, mimética, determinada por el afán de presentar los cuerpos, de ubicarlos en el espacio con una ilusión de profundidad más o menos acentuada, no nace por cierto con el siglo xv sino que existe ya, efectivamente, en el mundo clásico greco-romano. Pero, entonces, si las dos épocas, la greco-romana y la llamada “renacentista” realizan aquella elección común a favor de un arte mimético, querrá decir que ambas tenían en común alguna cosa también en el ámbito de la cultura material. En efecto, las dos fueron épocas preocupadas por crear un sistema de comunicaciones complejas y bien ramificadas entre las diversas partes de un todo entendido como centralizado y jerarquizado: se debía partir de un centro (“todos los caminos conducen a Roma”) y desde allí se debían establecer trámites seguros, medibles, para alcanzar cualquier punto de la periferia. En síntesis, la homología de fondo parece ser la que relaciona un sistema de comunicaciones viales, dirigidas a asegurar la posibilidad de recorrer un vasto territorio, y una retícula virtual de relaciones extendidas sobre una superficie cualquiera, como mapas para salir a la conquista del mundo exterior, de los países representados (conquista militar y comercial al mismo tiempo). Y todo ello explica, justamente, la semejanza exterior, indudable, o inclusive el sentido de continuidad, de reanudación a distancia de siglos,

que existe entre los dos naturalismos, el greco-romano y el “renacentista”, que arranca en el siglo xv (pero que ya había sido anunciado por los precedentes “renacimientos en miniatura” planteados por el Románico y el Gótico), para no detenerse sino hasta el final del xviii e incluso más adelante. Sin duda, es justo hablar de una relación de continuidad, de reafirmación; pero también asume un peso decisivo el coeficiente de la cantidad, capaz a su vez de introducir grandes modificaciones de orden cualitativo. Ciertamente, la tipografía confirma el planteamiento de la “página” de escritura adoptada desde hacía siglos por Occidente; pero, al mismo tiempo, la tipografía determina un enorme incremento cuantitativo, lo mismo que en el plano de la exactitud: aquella página pierde los temblores marginales e imperfecciones manuales que de todas maneras subsistían, incluso en el ejercicio más precavido y profesional de cada amanuense; y, sobre todo, permite multiplicar el proceso de la copia: ahora los ejemplares salen por millares, todos iguales entre sí, todos dotados de la misma perfección que sólo la máquina puede conferir. De la misma manera, la perspectiva de Alberti se convierte en una máquina representativa, basada en reglas muchos más ciertas y fijas que todo lo que había en la vaga práctica de los pintores de la romanidad; baste pensar en la introducción del punto de fuga, sobre el cual, a su vez, se sostiene el modelo de la pirámide invertida. Los anónimos pintores murales de Pompeya sabían seguramente que, si se quiere sugerir un sentido de profundidad espacial, es necesario servirse de líneas oblicuas que parecen “huir” frente a nosotros y hundirse en la lejanía; pero esas oblicuas se dejaban a la consideración del recto juicio del pintor, privado de indicaciones obligatorias, lo que le permitía amplios márgenes de maniobra en el ámbito creativo pero disminuía el valor cognoscitivo de la representación. Los “modernos” son “modernos” porque introducen criterios fijos y ciertos de representación, quizá a costa de sacrificar notablemente la libertad imaginativa del

artista y de imponerle una especie de camisa de fuerza; pero, por otra parte, aquellos criterios fijos hacen de él un operador de condición similar a otros, convocado como ellos a una enorme empresa cartográfica, al desarrollo de mapas necesarios para conocer el mundo exterior y para encaminarse a su conquista, aquella conquista que Occidente alcanza en una dimensión sin precedentes en toda la historia de la humanidad y con respecto a otras culturas, quizá, precisamente, porque estas otras no tuvieron a su disposición la sinergia entre la imprenta y la perspectiva piramidal. Con esta luz, es posible poner en juego, otra vez, incluso el papel de Cristóbal Colón, a quien una cierta tradición escolar reserva, no injustamente, el honor de haber inaugurado la “modernidad”: en efecto, su mérito excepcional consistió en dirigir la proa de las carabelas en el sentido de la longitud, hacia la profundidad del océano, en lugar de limitarse, como se había hecho durante siglos y hasta entonces, a bordearlo a lo largo de las costas. Y ciertamente se puede decir que un gesto como ese es homólogo a la atrevida conquista perspectiva de las distancias que los artistas italianos y flamencos estaban practicando en los mismos años.

Si en sentido positivo es válida esta estrecha relación homológica entre un sistema centralizado de comunicaciones viales, terrestres y marítimas, y su correspondiente virtual que es dado tanto por la malla tipográfica como por la pirámide perspectiva, es decir, si tal relación homológica conoce etapas comunes en el proceso de ascenso hasta llegar a imponer en ambos frentes las propias leyes obligatorias, es válida también en los momentos de signo contrario, de derrumbe, de disolución. Es bien conocida la larga fase del “otoño de la romanidad” que, en un proceso secular que se extiende del siglo iii al v después de Cristo, ve cómo decae la centralidad de Roma, hasta el punto de que, a comienzos del siglo iv, a Diocleciano le parece aconsejable la adopción de un modelo cuatripartito, la llamada tetrarquía, que ya no se plantea sobre una capital única sino sobre cua-

tro, convenientemente distribuidas en la enorme extensión del imperio, en el intento de posibilitar una capacidad de intervención en tiempos y espacios más próximos para buscar la forma de tapar los agujeros que se estaban creando en la gran tela estatal.

No nos extrañará constatar que con la misma velocidad se derrumba la retícula de la perspectiva; ya los cuerpos no se gradúan entre sí de acuerdo a relaciones numéricas bien ritmadas sino que flotan en un espacio aplanado; e igualmente decae la pretensión de definirlos puntualmente en su individualidad, puesto que cesa la capacidad de dominarlos, de extender sobre ellos una posesión plena; ahora es suficiente conformarse con una identificación sumaria; inclusive, es todavía mejor dejar de lado las individualidades bien definidas y quedar satisfecho con iconos despersonalizados, genéricos, o en otras palabras, “abstractos”, para utilizar aquí la expresión técnica. En procesos lentos, seculares, el naturalismo clásico cede el puesto a formas de estilización—abstracción, en la misma medida en la cual la construcción volumétrica de las distancias hace implosión, se relaja sobre sí misma. Ahora los caminos ya no conducen a Roma, que más bien aparece como un objetivo lejano y quimérico, prácticamente inalcanzable. Ahora el centro está en todas partes o, mejor, sobreviene una sustancial indistinción entre centro y periferia.

De esta manera se delinean dos grandes ciclos pluriseculares: el primero, presente entre el siglo vi después de Cristo y los siglos xiii y xiv, en el cual Occidente extravía la capacidad de asegurar un sistema vial bien construido, continuo y que pueda recorrerse, del mismo modo que el mimetismo clásico es reemplazado por fenómenos de abstracción, que pueden relacionarse con el llamado arte bizantino y sus muchas caras y fases, todas planteadas bajo el signo de la abstracción y del aplastamiento de los espacios. Más tarde, del siglo xiii o xiv en adelante toma fuerza el gran proceso de reconquista del mundo exterior, es decir, el intento de restaurar una gran red vial, posi-



San Marcos representado en un evangelario. Escuela palatina, Alquisgrán; siglo xi

blemente haciéndola más segura, más regular, más rigurosa que todo lo que habían logrado hacer los antiguos. En síntesis, se inicia el ciclo “renacentista”, como lo comprendió muy bien Vasari, quien se convierte en el cantor épico de la reconquista de la tercera dimensión, de la ilusión de profundidad, de la descripción particularizada y precisa de las imágenes, condenando las aberraciones del arte “griego”,

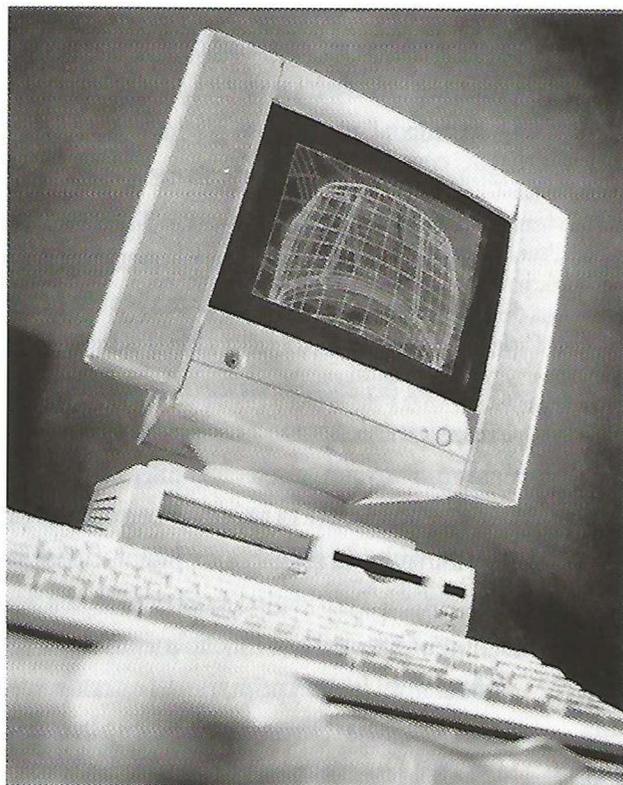
aquel para el cual usamos hoy el término más limitado de “bizantino”. Se podría construir una gran tabla de correspondencias hacia arriba y hacia abajo: las etapas a través de las cuales el arte romano tardío pierde progresivamente las indicaciones perspectivas y las capacidades de definición con respecto a los objetos individuales, son recorridas en sentido inverso por el arte europeo a medida que, del Románico al

Gótico y al Renacimiento propiamente dicho, se reintroducen los distintos recursos ilusorios para volver a dar profundidad perspectiva a las imágenes. Y llegamos así a la Galaxia Gutenberg, que McLuhan examina con tanta confianza, donde la tarea de regularizar la malla comunicativa, en un nivel que ya de por sí es en buena medida virtual como es el de la escritura, y su equivalente en lo que corresponde a las imágenes, que es la perspectiva, son ambos confiados a “máquinas” con un fortísimo salto cuantitativo, que a su vez es productor de efectos cualitativos. En síntesis, nace la modernidad, es decir, una difusión sin precedentes de la información, y la capacidad de proporcionar un arte especularmente mimético, como no se había visto jamás en el pasado clásico. Pero entonces, más que un Renacimiento, esta es una innovación estruendosa, la institución de una nueva edad, la inauguración de tiempos que pueden llamarse modernos, en la acepción más preñante de la palabra.

Arriba la edad electromagnética

Luego, de nuevo, desde finales del siglo XVIII, con una pausa producida por razones que ya veremos, y una aceleración a partir de finales del XIX, aquel sistema comunicativo centralizado y férreamente enlazado entra en crisis. La historia no se repite, a diferencia de los movimientos naturales, como las mareas y los eclipses, que conocen periodicidades ciertas, retornos siempre iguales. Y, por lo tanto, para entender esta nueva “pérdida del centro” habrá que ir a la búsqueda de factores de otra naturaleza, conservando sin embargo la convicción metodológica de que esos nuevos factores deberán manifestarse tanto en el ámbito de la cultura material, de la tecnología, como en el de las formas simbólicas. Y aquí una vez más McLuhan nos auxilia con una intuición profunda, segura, tenazmente reivindicada: nuestra edad, que él personalmente se cuida mucho de definir con el vacío término de contemporaneidad, está asenta-

da sobre el electromagnetismo y sus diversas manifestaciones, espíritus, etapas de desarrollo. No se repitió una invasión de bárbaros, de Godos; el hecho es que, hacia finales del siglo XVII, Occidente descubrió que a la naturaleza la gobierna, la mantiene unida y la cimienta la presencia de dos energías estrechamente conectadas entre sí, que son la electricidad y el magnetismo. Y el carácter de estas energías es difusivo, de tal manera que se rechaza la noción misma de centro: ciertamente se puede identificar un centro, un punto en el cual encuentra su lugar una carga electromagnética, pero ésta se encuentra lista para emanar a su alrededor un “campo”, un área indeterminada de influjos que se extienden por todas partes y con un efecto prácticamente instantáneo. Habrá necesidad de algún tiempo, desde los primeros descubrimientos de los estudiosos de electrología hasta la aparición del genio de Einstein, para llegar a establecer dos postulados decisivos: uno, que la luz es un fenómeno de ondas electromagnéticas, y otro, que éstas se desplazan a la altísima velocidad de unos trescientos mil kilómetros por segundo. Pero ya desde los comienzos, para todos los científicos involucrados en la empresa de la electrología (Volta, Galvani, Franklin, Ampère, etcétera) es claro que estas nuevas energías queman las distancias y vuelven inútil e irrisorio el establecimiento de una jerarquía de los cuerpos para determinar cuál entre ellos está en primer plano o cuál está en el fondo, y a qué distancia se encuentran unos de otros: todos son alcanzados en una fracción de segundo, envueltos en un abrazo de contexto, atrapados en los lazos de una misma unidad estructural: la perspectiva se convierte en un procedimiento inútilmente fatigoso, que ha sido despojado de su utilidad y credibilidad. Y así, vuelve a asomarse la abstracción, es decir, la tendencia a extraer de los objetos del mundo exterior sólo siluetas generales, trazadas por amplias líneas y, sobre todo, apoyadas sobre un plano unidimensional. De alguna manera, regresan los iconos bizantinos.



Lo que se puede definir en un sentido preñante como arte contemporáneo, se inicia, exactamente, en el momento en el cual se da una inversión de tendencia desde la representación mimética y perspectiva de la realidad, hacia su tratamiento esquemático y aplanado.

Al llegar a este punto, conviene precisar que entre las dos grandes fases de arte abstracto, la que se produjo en la tardía antigüedad, en el momento de la ruina del mimetismo clásico y del advenimiento de los iconos bizantinos, y la otra, que se presenta más de un milenio después, cuando el Impresionismo y su meticulosa imagen de la naturaleza exterior fueron sustituidos por las primeras abstracciones del Simbolismo, se da sólo un lejano parecido. En este caso, no se puede hablar de homología, es decir, de una identidad de funcionamiento; bien vistas, las motivaciones que llevaron en ambos casos a los procesos abstraccionistas son inclusive de signo opuesto: en la antigüedad tardía, el cómputo de las distancias se había convertido en un problema insoluble; por tanto, era mejor renunciar a solucionarlo, limitándose a alinear las siluetas de las cosas unas junto a otras y era inútil preocuparse por relacionarlas entre sí. En senti-

do contrario, la abstracción contemporánea nace cuando se intuye que las distancias ya se pueden recorrer fácilmente de un solo salto y, por tanto, ya no constituyen un problema atormentador. Además, no puede dejar de recordarse que, siempre en la edad contemporánea, sobrevive una modalidad técnica muy eficaz en el caso de que se quiera alcanzar una representación fiel y mensurable del mundo exterior, que es la fotografía. Se produce entonces una especie de intercambio de los encargos: el instrumento fotográfico es el indicado para continuar desempeñando la función de “representar” la realidad física, según cánones no demasiado diferentes a los seguidos en el curso de largos siglos dedicados a un mimetismo servil y perspectivo. En el fondo, desde el comienzo los sistemas representativos miméticos prefiguraban y anticipaban el advenimiento de la fotografía; y durante algunas décadas, en efecto, los pintores obedientes al viejo y tradicional naturalismo de la “modernidad” entraron en competencia con los resultados que era posible obtener a través de la máquina fotográfica, en una colaboración que también ha dado buenos frutos. Pero luego los artistas comprendieron que aquella disputa ya no tenía sentido, que era mejor dejar que el medio fotográfico perpetuase la modalidad de visión fiel y mimética, mientras que a ellos correspondía mejor razonar sobre el metro de las nuevas energías implícitas en el electromagnetismo, es decir, plantearse en relación de homología, de estrecha correspondencia formal con las indicaciones que emanaban de él.

Con respecto a ello vale la pena desarrollar una reflexión de notable peso: sería

equivocado creer que las diferentes fases tecnológicas se suceden unas a otras de manera mecánica y lineal, de tal forma que cuando se produce la llegada de una nueva tecnología, la otra, ya superada, desaparece casi auto-máticamente de la escena. Por el contrario, la historia de las culturas nos muestra largos períodos de presencias simultáneas, de paralelismos, inclusive con la posibilidad de que una de estas grandes familias mediáticas continúe su desarrollo y que inclusive alcance su punto culminante cuando ya la competencia, la rival, ha aparecido en escena. He dicho, siguiendo a McLuhan en uno de sus aportes más típicos, que la modernidad es el fruto de la acción conjunta de dos máquinas, la máquina tipográfica y la de la perspectiva. Y sabemos que los manuales escolares fijaban un término para esa época moderna, ubicándolo hacia finales del siglo XVIII; pero se sabe también, por otra parte, que de ninguna manera en esa fecha dejaba el maquinismo de hacer sentir sus efectos sino que, por el contrario, la revolución mecánico-industrial apenas estaba despegando alrededor de aquellos años. Los telares mecánicos, con los cuales las máquinas sustituían el trabajo muscular de los obreros a escala productiva, y las locomotoras, es decir, las máquinas a vapor que sustituyen la tracción animal como medio de comunicación, ven la luz en Inglaterra al final del siglo XVIII y en los decenios sucesivos del XIX. Pero, entonces, ¿es éste un embrollo de indicaciones, un desmentido con respecto a aquello que podemos concluir a partir de los postulados de la cultura material? ¿Termina la modernidad, según quieren los manuales escolares, al final del siglo XVIII, al mismo tiempo que se presentan los primeros vagidos del electromagnetismo o, por el contrario, conoce una fase posterior de plena potencia? Pues bien, si se recuerda que, como precisamente se ha observado más arriba, algunas veces las familias mediáticas, las tecnologías, se amparan unas a otras y coexisten, podemos dar una respuesta a estos dilemas aparentemente insolubles o contradictorios. Es verdad que, hacia el final del siglo XVIII se anuncia

la nueva era “contemporánea” —seguimos llamándola así por falta de algo mejor—; y ese anuncio se presenta gracias a los primeros pasos del estudio de la electricidad, desarrollados por los pioneros de la investigación científica que se recordaron antes (baste pensar en la pila de Volta), e inmediatamente se tienen algunas referencias homológicas significativas en la praxis de aquellos artistas que eran entonces más avanzados. Dedicué un libro completo (titulado *El alba del contemporáneo*) para demostrar que artistas geniales como Füssli, Blake, Goya, David, Canova, Flaxman, etcétera, comienzan en ese momento a desmontar la máquina perspectiva y a volver a introducir la abstracción y las soluciones planas, de superficie. Pero la modernidad no estaba agotada de ninguna manera; y, mucho menos si se enfrenta desde el nivel fuerte y primario del estrato material y de la tecnología; ello es tan cierto que la revolución industrial—mecánica estaba todavía por producirse en ese entonces; y ésta no habría podido dejar de replantear las “viejas” soluciones mimético-naturalistas. De esta manera se explica por qué los artistas que nacen alrededor de 1800 y en las dos generaciones siguientes, dan lugar a una empresa de realismo—naturalismo como no se había visto jamás en las épocas precedentes. En definitiva, los estilos que normalmente son definidos como realistas—naturalistas, inclusive hasta el episodio extremo y culminante del Impresionismo, constituyen un enorme enclave de la modernidad en territorio contemporáneo. O si se prefiere, por el contrario, se podrá decir que fueron los varios Füssli y Blake y Canova quienes insertaron un tímido anuncio de contemporaneidad en toda la mitad del pleno y soberbio recorrido del arte moderno. En otras palabras, para el arte contemporáneo debemos reconocer dos puntos de partida: uno tímido y débil hacia finales del siglo XVIII, cuando, por lo demás, el estudio mismo de la electricidad apenas caminaba en las puntas de los pies, con muy escasas comprobaciones de orden tecnológico, y se desarrollaba sobre todo en el terreno de doctas

disquisiciones entre científicos, pero con el riesgo de no incidir en la vida cotidiana. Por el contrario, cuando se asoman en el horizonte los casos de Cézanne, y junto a él los de los Simbolistas, con Gauguin y de los Divisionistas, con Seurat, los tiempos están maduros para hacer que efectivamente las fronteras del electromagnetismo obtengan evidentes comprobaciones homológicas en el ámbito estilístico. Exactamente en la década de 1860 a 1870, el electromagnetismo da pasos de gigante tanto a nivel teórico (las ecuaciones del campo electromagnético establecidas por el matemático inglés Maxwell), cuanto en el ámbito tecnológico (por ejemplo, con la invención del anillo de Pacinotti, un poderoso instrumento para transformar la energía eléctrica en trabajo mecánico, o los avances en el recorrido del telégrafo, progenitor rudimentario de la electrónica). Y se podría demostrar que las diferentes soluciones antinaturalistas y antiimpresionistas imaginadas entonces por Cézanne y los Simbolistas proceden al unísono con estos pasos decisivos que se pueden registrar sobre el frente tecnológico.

Pero la “lengua” del maquinismo y, por tanto, de la modernidad, es dura para morir; y, por lo demás, constatamos cada día que todavía en estos primeros años de un nuevo milenio las máquinas siguen estando presentes entre nosotros, comenzando por los automóviles. La sustitución que una tecnología hace de otra, de la “lengua” electrónica en lugar de la moderna-maquinista no está para nada completa y quizá las dos estén obligadas a convivir todavía durante largo tiempo. Ello explica la razón por la cual el arte contemporáneo, incluso con una vocación global antinaturalista, y, por tanto, a favor de la abstracción, ha dado lugar a dos grandes sub-familias, una de las cuales toma todavía su inspiración del universo de las máquinas y que, por tanto, puede ser llamada mecanomorfa. Baste pensar en el Cubismo y en sus múltiples derivados que no han dejado de aparecer a lo largo de todo el siglo xx. Pero también en este caso las unidades rígidas inferidas a partir del

cuadrado y de sus derivados se consideran ya completamente desvinculadas de un sistema de referencia obligado, tal como se había producido en la modernidad a partir de los ejes cartesianos. O, por el contrario, la revolución einsteniana hace sentir sus efectos, y los cubos o, en general, las formas de observancia rígida, en ángulo recto, aún cuando la contemporaneidad escoge servirse de ellos, se plantean con una propia legitimación autónoma, apoyándose los unos en los otros, y ya no existe un espacio exterior que los regule y condicione. Pero, definitivamente, quizá aparecen como más correspondientes con el espíritu de la edad electrónica aquellas soluciones estilísticas mórbidas, débiles, fluidas, alejadas del uso del ángulo recto y más bien inspiradas en el predominio de esquemas ondulados.

Por lo demás, al razonar así he permanecido todavía demasiado ligado a los parámetros del “viejo” universo moderno, consagrado al culto de la representación: como si todavía fuera tarea del artista la de “representar” sobre una superficie todo lo que se ofrece en el mundo exterior.

Pero este es un rito de observancia gutenberiana, como McLuhan nos lo demostró muy bien. Es precisamente el concepto de representación lo que la contemporaneidad tiende a borrar. Ya no tiene sentido proceder en términos dualistas, según los cuales de la parte de allá estaría una realidad, y de esta parte una hoja u otro aparato de superficie para recoger la imagen de aquella. Hoy, el artista puede merodear entre las cosas, asumirlas, manipularlas, según la técnica del *ready-made* duchampiano, de igual manera como la difusiva energía electromagnética circula libremente, sin estar contenida dentro de diques fijos.

