

# Vicisitudes de lo estético entre modernidad y posmodernidad

Por Marcelo Córdoba

---

Docente de la Universidad Católica de Córdoba, Doctorando en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

---

## SUMARIO:

Este artículo aborda el estatuto del arte a la luz del debate modernidad-posmodernidad. Consiste de una reflexión teórica cuyo hilo conductor es la pregunta por las posibilidades actuales de un arte crítico o de resistencia. La primera sección esboza tanto los rasgos estéticos distintivos del modernismo, cuanto el contexto histórico en que éste emergió. A continuación se presenta el posmodernismo como un "nuevo paradigma" artístico (Huyssen), definido por un nuevo marco de relaciones mutuas entre modernismo, vanguardia y cultura de masas. Se destaca la ambivalencia constitutiva del posmodernismo artístico a través de referencias a las posturas de Lyotard y Hal Foster. En la siguiente sección se analizan las consecuencias para el arte de lo que se ha denominado el proceso de "indiferenciación de campos", como resultado del cual la economía ha llegado a yuxtaponerse con la cultura (Jameson). En la sección final se matiza la tesis de la reificación mercantil total del arte, cuya naturaleza dialéctica es puesta en evidencia en la instancia de recepción. En este sentido, se recupera la interpretación que hace Habermas de la teoría del arte postaurático de Benjamin, cuya meta es mostrar al arte como una "experiencia" potencialmente enriquecedora del mundo de la vida.

## DESCRIPTORES:

Modernismo, Posmodernismo, Vanguardia, Cultura de masas, Autonomía del arte

## SUMMARY:

This article deals with the condition of art in the light of the modernity-postmodernity debate. It consists in a theoretical reflection led by the question about the present possibilities of a critical or resistance art. The first section outlines both modernism's esthetical distinctive traits and the historical context in which it emerged. It immediately presents post-modernism as a "new artistic paradigm" (Huyssen), defined by a new frame of mutual relationships between modernism, avant-garde and mass culture. The essential ambivalence of artistic postmodernism is pointed out through reference to the views of Lyotard and Hal Foster. The next section analyzes the consequences in arts of what has been called the "field undifferentiation" process, as a result of which process the economy has become juxtaposed to culture itself (Jameson). The final section nuances the thesis which states the total commoditization of art, being the latter's dialectical nature underscored at the reception instance. To this effect, Habermas' interpretation of Benjamin's theory of postauratic art is brought in in order to pose art reception as a potentially life-world enriching "experience".

## DESCRIPTORS:

Modernism, Postmodernism, Avant-garde, Mass culture, Art's autonomy

#### MODERNISMO Y POSMODERNISMO ESTÉTICOS.

En términos generales, el modernismo ha sido habitualmente definido por oposición al realismo. En su libro *Marxism and Modernism*, Eugene Lunn ha destacado una serie de rasgos distintivos: 1) autoconsciencia estética o autorreflexividad—el medio artístico, y aun el propio proceso creativo, se convierten en el objeto de la producción artística; 2) simultaneidad, yuxtaposición o “montaje”—la obra de arte renuncia a su presentación como totalidad orgánica, asumiendo deliberadamente una apariencia artificiosa y/o fragmentaria a partir de la incorporación de elementos heterogéneos; 3) paradoja, ambigüedad e incertidumbre—se abandona la pretensión de representar una realidad plausible y coherentemente estructurada, adoptando en lugar de ello un contenido múltiple, caótico e indeterminado; 4) “deshumanización” y eliminación del sujeto individual autónomo—por un lado, el autor abjura de las prerrogativas de originalidad y creación individual (se recuerda la invocación de Rimbaud: “Je est un autre”), por el otro, en las propias obras se tiende a poner en cuestión la noción de un sujeto autotransparente e idéntico a sí mismo (piénsese, por ejemplo, en el procedimiento del “flujo de conciencia” y en la exploración de las determinaciones inconscientes de la subjetividad por parte de los surrealistas). Según Lunn, estas características delimitarían ese campo de prácticas artísticas por lo demás heterogéneas y ambivalentes al que se ha dado en llamar “modernismo”<sup>1</sup>.

Otro aspecto ampliamente destacado por los estudiosos del modernismo estético radica en «el triunfo de la forma sobre el contenido, la apoteosis de la autorreferencialidad sobre la representación o expresión de algo externo a la obra misma»<sup>2</sup>. Esta tendencia hacia la purificación y la apoteosis de la forma ha sido característica no sólo de la pintura abstracta, sino también del modernismo arquitectónico—piénsese en su aversión hacia los ornamentos y en su empeño por hacer derivar la función de la forma misma—, del

simbolismo en poesía, y, de manera más amplia y radical, del esteticismo programático de *l'art pour l'art*. No obstante, Jay argumenta que el énfasis excluyente en la abstracción de la forma pura, propio de críticos como Clement Greenberg, adolece de unilateralidad y relega, en consecuencia, lo que podría llamarse “un potente impulso antiformalista del arte moderno”. Al poner de relieve este contraimpulso, al cual asocia directamente con la noción de *lo informe* de Bataille, Jay define el modernismo estético como un campo de fuerzas en tensión. Por cuanto de aquí se deriva una visión más diferenciada, la operación de Jay contribuye a una comprensión más precisa de la diversidad de las prácticas artísticas modernas. En particular, permite dar cuenta de la distinción entre un alto modernismo contraído a la exploración de los límites de la autorreferencialidad estética y una vanguardia cuyo principal propósito, por el contrario, era la reunificación del arte y la vida.

En su célebre artículo “Modernidad y revolución”, Perry Anderson constató la necesidad de una periodización más precisa del modernismo<sup>3</sup>. En este sentido, procuró definir la coyuntura sociopolítica en cuyo seno aquél se gestó y desarrolló, a horcajadas entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Anderson presenta, pues, el modernismo como un “campo cultural de fuerzas triangulado por tres coordenadas decisivas”: 1) un *academicismo* altamente formalizado, cuyo peso se derivaba de la persistencia del dominio político de clases aristocráticas o terratenientes, las cuales no obstante, en el terreno económico, habían sido ya desplazadas por la burguesía urbana; 2) la conmoción del imaginario cultural producida por la incipiente aparición de las innovaciones tecnológicas de la segunda revolución industrial—el teléfono, la radio, el automóvil, la aviación, etc.; 3) un horizonte político caracterizado por la posibilidad concreta de la revolución social.

La tradición del arte académico representaba, para

los artistas modernos, un polo de oposición contra el cual rebelarse, pero asimismo un acervo de recursos de los cuales apropiarse, bien que irónicamente. Los nuevos inventos, cuya difusión era aún muy acotada, estimularon la imaginación y la sensibilidad de una serie de movimientos artísticos, los cuales habían depositado en estas innovaciones no sólo sus aspiraciones estéticas, sino inclusive sus esperanzas de un cambio social, independientemente de cuál fuera la orientación política de dicho cambio—futurismo, constructivismo, etc. El horizonte político incierto, transido de turbulencia y descontento social, nutrió la oposición y el rechazo del orden establecido, rasgo distintivo de gran número de los movimientos de este período—cuyo exponente más radicalizado fuera el expresionismo alemán de entreguerras. En resumen, el modernismo estético floreció «en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía inderterminado y un futuro político todavía imprevisible. O, dicho de otra manera, surgió en la intersección entre un orden dominante semi-aristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semi-emergente o semi-insurgente»<sup>4</sup>.

Andreas Huyssen, por su parte, define el modernismo como una cultura “antagonista”. Ésta se habría constituido a partir de una estrategia consciente de exclusión de, y hostilidad hacia, una cultura de masas “crecientemente consumista y opresiva”. La distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas—lo que Huyssen llama la “Gan División”—sería, en este sentido, constitutiva del alto modernismo. Ahora bien, a partir del concepto de “vanguardia histórica” de Peter Bürger, según el cual ésta se definiría por su ataque frontal a la “institución arte”, Huyssen propone diferenciar “modernismo” de “vanguardia” en función de sus actitudes divergentes de cara a la relación entre arte elevado y cultura de masas. Contrariamente a las nociones esteticistas de autosuficiencia de la cul-

tura alta, las vanguardias recusaron enérgicamente la canonizada dicotomía alto/bajo. En este sentido, las vanguardias históricas representaron un nuevo estadio de lo moderno, caracterizado por su ambición de superar el arte a través de su reconciliación con una praxis vital transformada.

El análisis y la interpretación de Huyssen también apuntan a situar históricamente el modernismo. Como ya se ha señalado a propósito del análisis de Anderson, en sus orígenes, el modernismo, además de definirse por su hostilidad hacia una cultura de masas mercantilizada, pretendió oponerse a las convenciones artísticas de un academicismo altamente codificado. En virtud de su autosuficiencia heroica, las grandes obras modernistas rechazaron, no sólo la monotonía agobiante de una vida social reificada, sino también el conformismo filisteo de la cultura oficial de la época. Como es sabido, el arte postimpresionista se reveló escandaloso para los patrones establecidos del gusto estético. Con todo, conforme decrecía el potencial revulsivo de lo nuevo, las grandes obras modernistas fueron rápidamente integradas al canon y a las instituciones de la cultura burguesa. De aquí que las vanguardias históricas se articularan como movimientos artísticos orientados a impugnar sin más la “institución arte”—el conjunto de formaciones discursivas que regulan y sancionan las prácticas de producción, distribución y consumo de arte “legítimo”<sup>5</sup>. El anhelo de superar la esfera estética en una praxis vital liberada, se comprende, pues, a la luz de esta institucionalización de un modernismo domesticado.

En términos de Huyssen, esto explicaría asimismo “la similitud y continuidad entre el posmodernismo norteamericano y ciertas zonas de la vanguardia europea”. Una vigorosa corriente subterránea de dadaísmo emergió en el agitado contexto social y político de los años sesenta, liberando corrosivas energías críticas contra un expresionismo abstracto que inopinada, y acaso inadvertidamente para sus máximos exponen-

tes, había pasado a formar parte del arsenal propagandístico concitado por la Guerra Fría. Así las cosas, ha de recordarse que, si bien atacaron la autonomía esteticista y la autorreferencialidad del alto modernismo, las vanguardias históricas no constituyen sino un “nuevo estadio en el desarrollo de lo moderno”. Desde esta perspectiva, el posmodernismo de este período, caracterizado por su expreso anhelo de zanjar el hiato entre arte elevado y cultura de masas, “debe ser visto como el momento final de la vanguardia y no como la ruptura que pretendió ser”. «Los exponentes de esta nueva sensibilidad—apunta Huyssen—se rebelaron contra el intrincamiento y ambigüedad del modernismo, volcándose en cambio al camp y a la cultura pop, mientras que los críticos literarios impugnaban el canon cristalizado y las prácticas interpretativas de la nueva crítica y reclamaban para su propia escritura la creatividad, autonomía y presencia de la creación original»<sup>6</sup>.

Frente a los desarrollos canónicos del modernismo estético—Adorno, Greenberg—, cuyo propósito fuera salvar la autonomía y la dignidad del arte elevado, Huyssen considera que desde la década del sesenta hemos asistido a la conformación de un “nuevo paradigma”—el posmodernismo—, concebido ya no como un corte o ruptura total con el estadio precedente, sino más bien como un “nuevo marco de relaciones mutuas y configuraciones discursivas” entre el modernismo, la vanguardia y la cultura de masas. Con todo, este nuevo paradigma se halla lejos de presentar un aspecto homogéneo o unívoco. Si el arte norteamericano de los sesenta, en su ataque a un modernismo cristalizado y convertido en dogma por la cultura oficial, puede legítimamente describirse como una manifestación del ímpetu vanguardista, resulta sin embargo evidente que esta disposición antagonista y crítica fue incapaz de sobrevivir a su impulso inicial. «La primera vanguardia—distingue Huyssen—enfrentó a la industria cultural en su estadio inicial mientras que el posmodernis-

mo tuvo delante una cultura mediática plenamente desarrollada en términos tecnológicos y económicos que dominaba el arte de integrar, divulgar y transformar en mercancía incluso los desafíos más serios»<sup>7</sup>. Esta situación elucida el rápido desplazamiento de las expresiones más críticas de los sesenta—*happenings*, minimalismo, conceptualismo—por parte del eclecticismo historicista que comenzara a cobrar peso a partir de principios de los setenta.

En su introducción a *The Anti-Aesthetic*—volumen publicado en 1983 que jalona la autocomprensión artística y teórica del posmodernismo—Hal Foster subraya la necesidad de distinguir entre un posmodernismo de “oposición” o “resistencia” y otro de “reacción”. En principio, Foster advierte que el modernismo como práctica no ha fracasado; antes bien, en tanto tradición, ha “ganado”. Desde luego, este triunfo no constituye sino una victoria pírrica, por cuanto, al ser absorbido por la cultura oficial, el modernismo parece, según la expresión del propio Habermas, “dominante pero muerto”. Así las cosas, “sólo excediéndolo sería posible salvar el proyecto de lo moderno”. Frente a los modelos que enarbolan el principio del “todo vale”, precipitándose en consecuencia a un saqueo inescrupuloso de tradiciones y estilos del pasado, Foster anuncia que los ensayos recopilados en el libro pretenden bosquejar categorías y prácticas críticas, obstinadas en no abdicar de la negación del mundo “tal como es”.

Este posmodernismo de resistencia ha de oponerse no sólo a la cultura oficial del modernismo, sino también a la “falsa normatividad” de un posmodernismo reaccionario. Contra las estrategias conservadoras tendientes a deslindar la política de una cultura opositora, y contra prácticas culturales regresivas, revestidas de funciones “terapéuticas” y hasta “cosméticas”, el posmodernismo de resistencia habría de asumir el cuestionamiento de los códigos culturales y la puesta en relieve de los nexos existentes entre cultura y política. Foster, pues, enfatiza: «En oposición (pero no

solamente en oposición), un posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a éstos»<sup>8</sup>.

Es contra este posmodernismo “de formas pop o pseudohistóricas” contra el que también se rebela Lyotard. A la luz de su categorización de lo posmoderno (fin de las metanarrativas), la reflexión estética de Lyotard gravitó en torno a la cuestión de cómo concebir un arte resistente una vez que se ha abandonado todo horizonte de emancipación. Lyotard reniega de cualquier orientación hacia el pasado; todo intento de recuperar alguna forma de tradición es rechazado como anatema. En un texto que analiza su filosofía del arte, Christa Bürger<sup>9</sup> sostiene que, para Lyotard, el interminable proceso de “museificación de la cultura” operado por el capitalismo sólo podría detenerse merced a una “destrucción radical de la memoria”. La condición posmoderna—en cuyo origen se halla, como es sabido, la revolución de las tecnologías de la información y la comunicación—reclama un nuevo arte de carácter “posthumanista”, acorde con la radical puesta en cuestión de las nociones de “experiencia, memoria, trabajo, autonomía (o libertad), e incluso de ‘creación’”. Esta concepción de un arte en sincronía con los últimos desarrollos de la tecnociencia fue plasmada en el catálogo de *Les Immatériaux* (1984), exhibición organizada por Lyotard a pedido del gobierno socialista francés.

Este es el marco en el que Lyotard desarrolla un concepto de arte posmoderno por cierto idiosincrásico. Así pues, el colapso de las metanarrativas se refleja en el campo estético bajo la forma de un giro reflexivo en las prácticas artísticas. Lyotard sostiene que las vanguardias, en tanto se definieron en función de la pregunta acerca de la naturaleza del medio artístico (“¿qué es la pintura?”), anticiparon hasta cierto punto la reflexividad del arte posmoderno. De aquí que, en

lo que respecta al campo estético, Lyotard ya no define lo posmoderno por oposición a lo moderno, sino antes bien conectándolo a éste. Según Bürger<sup>10</sup>, esto obedecería a una estrategia intelectual de Lyotard, enderezada a diferenciar su propia posición estética del “eclecticismo de consumo” que en el curso de la década del setenta avanzó en la hegemonización del posmodernismo artístico.

Estas tendencias se asocian estrechamente a los nombres de Charles Jencks y Robert Venturi en arquitectura, y al programa de la transvanguardia italiana en pintura. Estas no serían sino manifestaciones de una nueva práctica artística de carácter afirmativo, cuyo éxito como estrategia de mercado se comprende a la luz del propósito de amoldar el arte al “estado dado de la cultura”. Aunque su temprano abandono de categorías centrales al pensamiento de izquierdas (crítica, moralidad, etc.) hubiera hecho previsible su asociación con esta corriente afirmativa de posmodernismo, Lyotard optó, en cambio, por inscribir lo posmoderno dentro del impulso experimental e innovador del propio modernismo estético. Bürger aventura la hipótesis de que esta operación—engorrosa y problemática, por cuanto tiende a desdibujar las distinciones entre moderno y posmoderno y entre modernidad y vanguardia—obedecería a la circunstancia de que la formación estética de Lyotard procedía de la experiencia del modernismo clásico.

Como quiera que sea, lo cierto es que Lyotard pretende resolver estas dificultades estableciendo una distinción entre un posmodernismo “verdadero” y otro “falso”, concibiendo a partir de ello el modernismo estético como un momento dentro del (verdadero) posmodernismo. En este sentido, postula que la única manera genuina de resistir el embate del eclecticismo cínico y del populismo kitsch del universo massmediático, consiste en un intransigente rechazo del realismo. El realismo artístico se define por su capacidad de fijar un referente, de lo que se sigue la

producción de un efecto de realidad que facilita el reconocimiento de la identidad y el sentido por parte del público consumidor—de aquí su efecto “terapéutico”. Asimismo, desde el punto de vista de la producción artística, las convenciones del realismo no hacen sino bloquear la cuestión en torno de la naturaleza del arte y de la realidad implicada en éste. El realismo, pues, situado siempre en una posición intermedia entre el academicismo y el kitsch, promueve el conformismo generalizado de aquellos que se niegan a reexaminar las reglas del arte.

La alternativa al realismo propuesta por Lyotard consiste en una revitalización del impulso experimental e innovador que caracterizó al modernismo. Esto se asocia por su parte con la puesta en juego de la categoría de “lo sublime”. En Kant, lo sublime se diferencia de lo bello por cuanto provoca en el sujeto “un placer que procede de la pena”, derivada a su vez del conflicto entre “la facultad de concebir una cosa” y “la facultad de ‘presentar’ esta cosa”. El sentimiento de lo sublime surgiría ante el empeño de “presentar qué hay de impresentable”, uno de cuyos posibles índices—en la interpretación que Lyotard hace de Kant—sería *lo informe*, la *ausencia de forma*. La magnitud inconmensurable de ciertos fenómenos naturales (en Kant) o la pintura no figurativa moderna (en Lyotard) constituyen *presentaciones negativas* del infinito. Ante ellas, la imaginación del sujeto experimentará su propia incapacidad para representar el Absoluto, como una *abstracción vacía*, una evocación alusiva de aquello que es impresentable.

En este esfuerzo por presentar negativamente aquello que resiste toda representación, Lyotard reconoce los axiomas de la vanguardia. Animadas por un afán de subversión constante del sentido de las formas, su práctica artística bloquearía “el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello”, impidiendo así “la formación y estabilización del gusto”. Esta es precisamente una fuerza de signo

opuesto a la del realismo: «La modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de *lo poco de realidad* que llena la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades»<sup>11</sup>. Por lo demás, este rechazo radical de las reglas y determinaciones aceptadas—rechazo comúnmente asociado a las vanguardias—deviene, en Lyotard, el rasgo distintivo del verdadero posmodernismo, esto es, aquél que pone el acento sobre “el acrecentamiento del ser y el regocjo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego”. Como consecuencia de ello, tal como lo destaca Anderson<sup>12</sup>, en esta lógica la posmodernidad artística deja de ser una categoría periódica para convertirse en un “principio perenne”: «Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante»<sup>13</sup>.

#### EL DESTINO DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE.

Como es sabido, Habermas suscribe y desarrolla la teoría de la modernidad de Max Weber. Según esta línea de pensamiento, la modernidad se caracteriza por la racionalización y el descentramiento de las visiones del mundo, proceso en cuyo despliegue histórico la razón sustantiva plasmada en concepciones religiosas o metafísicas se escinde en tres esferas culturales de valoración, a saber, la ciencia, la moralidad y el arte. Conforme institucionalizan sus respectivas lógicas internas de validación, cada uno de estos dominios culturales deviene autónomo, dando lugar a la formación en su seno de categorías de expertos “que parecen ser más proclives a estas lógicas particulares que el resto de los hombres”. Con todo, el proyecto filosófico de la Ilustración—al cual Habermas conecta indisolublemente la modernidad—proyectó la integración de las producciones culturales especializadas en beneficio de una organización racional de la vida

social cotidiana.

En lo concerniente al arte, Habermas apunta que la categoría de Belleza y la esfera de objetos bellos se constituyeron en el Renacimiento, aunque no es sino en el curso del siglo XVIII que «la literatura, las bellas artes y la música fueron institucionalizadas como actividades independientes de lo sagrado y de la corte»<sup>14</sup>. Peter Bürger, por su parte, hace hincapié en que al sustraer la literatura del ámbito del «*divertissement* cortesano y la cultura de la representación», la Ilustración adoptó la noción de «utilidad práctica» como «principio rector de la producción y recepción literarias»<sup>15</sup>. Hacia fines del siglo XVIII, no obstante, el progresivo avance de un mercado del libro orientado hacia el logro de beneficios rápidos suscitó modificaciones relevantes en la autocomprensión de artistas y literatos.

Sandor Radnoti analiza estos cambios en función de una «transformación radical de la estructura de la recepción artística»<sup>16</sup>. En este sentido, la formación de un «público» como entidad abstracta, cuyo principio de organización es idéntico al del mercado, estaría en el origen de la concepción moderna de un artista emancipado de todo precepto ajeno a la esfera estética y de un «concepto universal del arte». Esta circunstancia se explicaría a partir de la interdependencia dialéctica entre una industria cultural de masas y una esfera artística autónoma, cuyos integrantes definirían sus prácticas a partir, precisamente, del rechazo intransigente de los mecanismos de mercado. La articulación filosófica de aquel concepto universal del arte constituyó una de las principales líneas directrices del idealismo alemán. Así, Kant reivindica el *schöner Schein* (bella apariencia) y la *interesseloses Wohlgefallen* (complacencia desinteresada) como rasgos distintivos del arte, mientras Schiller afirma que la independencia de cualquier objetivo externo es la fuente de «la santidad y la pureza del arte».

De aquí que, como sostiene Bürger, en «la sociedad burguesa desarrollada los conceptos de «autonomía»

y «utilidad» mantienen una enemistad creciente»<sup>17</sup>. Esta diferenciación fue estudiada en profundidad por el mismo autor en su *Teoría de la vanguardia*, donde indaga la trayectoria de la «institución arte» en tanto que subsistema social. Aquí se postula la tesis de que la plena diferenciación de los fenómenos artísticos depende no sólo de «un grado relativamente alto de racionalidad en la producción artística», sino también, y por sobre todo, de la «libre disponibilidad de los medios artísticos»—esto es, la producción artística en el marco de una esfera plenamente autónoma se caracterizaría por conceder al productor la libertad de elegir sus procedimientos independientemente de todo sistema de normas estilísticas, puesto que en estos sistemas particulares (por ejemplo, el clasicismo francés) se reflejaba la subordinación del artista a las normas sociales más generales.

Bürger sostiene que las teorías estéticas de Kant y Schiller «parten del supuesto de una completa diferenciación del arte como esfera separada de la praxis vital». De aquí se sigue, en efecto, que hacia fines del siglo XVIII se había completado ya la conformación de la «institución arte» en la sociedad burguesa. Ahora bien, no hemos de precipitarnos a identificar este proceso con el logro de la autonomía del subsistema artístico. Como subraya Bürger, «la autonomía se refiere aquí al modo de función del subsistema social artístico: su independencia (relativa) respecto a la pretensión de aplicación social»<sup>18</sup>. En este punto resulta pertinente presentar una distinción que, a los efectos de construir la historia del subsistema artístico, para Bürger resulta crucial, a saber, la distinción entre la *institución arte* y el *contenido de las obras concretas*.

Si bien el supuesto de la estética idealista es una institución del arte autónomo completamente formada, en este período, no obstante, todavía nos es dado constatar una tensión constitutiva entre este marco institucional y el contenido de las obras particulares. Para Bürger, con todo, la historia del arte burgués ha

de concebirse como su despliegue dialéctico hacia la coincidencia de institución y contenido. Este proceso se habría verificado en el curso de la segunda mitad del siglo XIX, en sintonía con la consolidación del dominio político de la burguesía. Desde esta perspectiva, pudo comprenderse el estadio precedente, el del Realismo, como un paradigma en que las obras particulares se regían por los procedimientos determinados por una época—en este caso, los que se sintetizaban en el principio de una «aproximación creciente a la descripción de la realidad».

Así las cosas, una vez que se hubo consumado esa coincidencia en la que «la temática pierde importancia en favor de una concentración siempre intensa de los productores de arte sobre el medio mismo», se desplegaron las condiciones de posibilidad histórica de la «autocrítica» del arte articulada por las vanguardias. Esta autocrítica, cuya meta manifiesta era devolver el arte a la praxis vital, puso de manifiesto «la conexión entre autonomía y carencia de función social»<sup>19</sup>. Se comprende, pues, que esta instancia de plena diferenciación del subsistema artístico—esto es, la vigencia irrestricta del principio de autonomía en la producción artística concreta—no se dio sino hasta la emergencia del modernismo estético. Bürger lo resume de este modo: «Sólo en el momento en que los contenidos pierden su carácter político y el arte desea simplemente su arte, se hace posible la autocrítica del subsistema social artístico. Este estadio se alcanza al final del siglo XIX con el esteticismo»<sup>20</sup>.

Ahora bien, cuando la producción artística deviene plenamente autónoma y el artista reniega de todo contenido político—deseando «simplemente su arte»—, su gesto se reviste sin embargo de una significación social irreductible. Quienes profesaron el credo esteticista se recluyeron voluntariamente en un universo de formas bellas, incontaminado por aquello que juzgaban como la vulgaridad rampante del reino burgués de la mercancía. Este universo estético nacía,

en efecto, del rechazo heroico a una realidad negativa: «Un abismo, creado por el «no» radical pronunciado por el arte, separa el arte de la realidad, aunque esta última sea interpretada»<sup>21</sup>. Si «la aspiración del arte a la autonomía, su desvinculación de la Iglesia y del Estado, sólo fue posible cuando la literatura, la pintura y la música se organizaron según los principios de la economía de mercado»<sup>22</sup>, irónicamente esta vinculación dialéctica entre la autonomía del arte y la forma mercancía estableció el terreno donde surgió un arte resistente a la reificación capitalista.

Esto se hace patente en la teoría estética de Adorno, en la que, como señala Bürger, el arte es eso «otro» que no puede consumarse en el mundo. Adorno, por cierto, había asimilado las críticas de las vanguardias históricas contra las proposiciones del esteticismo; así y todo, su convicción de que el presupuesto de todo arte genuinamente crítico radicaba en su estatus autónomo, siempre se mantuvo inmovible. Las producciones del arte modernista, según él, se encontraban «por encima de la controversia entre arte políticamente comprometido y *art pour l'art*». Al entronizar el principio de «lo nuevo», el arte modernista «niega la tradición en cuanto tal», impidiendo de este modo su integración en una totalidad social reificada.

En esta férrea resistencia a ser subsumido por el creciente proceso de mercantilización de la cultura, ha de descifrarse su verdadero elemento de crítica social. El modernismo surge, pues, como reacción y defensa «contra la mercancía de arte reproducida técnicamente». Esta posición defensiva se hace ostensible en la propia forma artística: el abandono de la representación equivale en pintura a lo que fuera el desplazamiento hacia la atonalidad en la nueva música. De aquí que, en su *Teoría estética*, Adorno postula: «El doble carácter del arte, como autónomo y *fait social*, penetra inexorablemente la zona de su autonomía»<sup>23</sup>.

Como es sabido, desde la perspectiva de Adorno, la gran amenaza que se cernía sobre el horizonte del

arte moderno era su colonización por parte de la lógica totalizadora del capitalismo monopolista, cuyas manifestaciones paradigmáticas eran tanto la propaganda fascista cuanto la industria cultural hollywoodense. La relación del arte con lo social deviene, pues, en buena medida problemática, por cuanto se define por su "oposición" y su "negación determinada de una sociedad determinada". Por ello, para Adorno: «La cultura burguesa sólo puede ser fiel al hombre escindiéndose de la praxis (por lo que es a la vez "menos" y "más" que la praxis)»<sup>24</sup>. Así las cosas, el virulento rechazo de Adorno al esfuerzo de las vanguardias por reconciliar arte y praxis vital, resulta tanto más lúcido cuanto, en retrospectiva, se constata que no fueron aquéllas las que consiguieron transformar la vida cotidiana, sino más bien la industria cultural.

Independientemente de los propósitos de deslindar las prácticas de un posmodernismo de "resistencia", así como del énfasis en el potencial democratizador de la disolución de la canónica dicotomía cultural alto/bajo, lo cierto es que estos aspectos del análisis de Adorno siguen vigentes, tanto más cuanto que el despliegue de la industria cultural parece haber entrado en una etapa más avanzada merced a la nueva revolución en las tecnologías de la reproducción. Varios autores han procurado captar estas transformaciones cualitativas de la cultura, invocando a estos efectos categorías como la de "sociedad del espectáculo" o de la "imagen". En esta línea, resulta paradigmática la tesis de Fredric Jameson, según la cual esta nueva lógica cultural—esto es, el posmodernismo—respondería a modificaciones objetivas en las pautas de funcionamiento del modo de producción capitalista, determinadas a su vez por la colonización definitiva de los enclaves precapitalistas que aún subsistían en etapas anteriores. «Con bastante coherencia—alega Jameson—, la cultura del simulacro se ha *materializado* en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo

del valor de uso, una sociedad en la cual, según la observación espléndidamente expresada por Guy Debord, "la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil"»<sup>25</sup>.

Un rasgo distintivo de este nuevo estadio cultural estriba en una radical pérdida del sentido de la historicidad. La temporalidad posmoderna se definiría, en efecto, tanto por la disolución de toda dimensión de futuro cuanto por la incapacidad de recuperar el pasado histórico como referente—en este sentido, las tendencias historicistas en las artes contemporáneas resultan engañosas, por cuanto su objeto no es la historia real, sino nuestras "representaciones estereotípicas" de la misma. Jameson afirma que el "tiempo es hoy una función de la velocidad", y lo que surge entonces "es cierta concepción del cambio sin su opuesto", en cuyo caso nos es dado constatar que "en lo posmoderno el tiempo se convirtió en cierto modo en espacio"<sup>26</sup>. Por cierto, en esta profunda conmoción de nuestras representaciones del tiempo y del espacio ha de verse una "dominante sistémica" caracterizada por «una colonización de la realidad en general por formas espaciales y visuales, que es a la vez una mercantilización de esa misma realidad intensamente colonizada en una escala mundial»<sup>27</sup>.

En este contexto, Jameson sugiere que, si enfocamos nuestra atención en las producciones artísticas contemporáneas, no podremos dejar de comprobar la renuncia del impulso modernista a una autotranscendencia del arte. Esta vocación del arte modernista de ir más allá de sí mismo es lo que Jameson denomina "transestética"<sup>28</sup>, a saber, una pretensión a la verdad animada por el afán—en última instancia irrealizable—de dar forma al Absoluto. Esta aspiración a lo Sublime es lo que habría caracterizado al alto modernismo, por oposición a la reproducción de lo Bello dominante en la producción cultural de masas.

Así las cosas, una notable tendencia histórica de nuestro tiempo es la inusitada expansión de la cultura

y la mercantilización hacia ámbitos de los que previamente se habían mantenido excluidas. El rasgo distintivo de la actual coyuntura constituye, en efecto, esta "indiferenciación de campos", en función de la cual "la economía llegó a superponerse con la cultura", de tal modo que «todo, incluidas la producción de mercancías y las altas finanzas especulativas, se ha vuelto cultural; y la cultura también pasó a ser profundamente económica u orientada hacia las mercancías»<sup>29</sup>. Según Jameson, esto explicaría los ataques críticos de los posmodernistas contra las anticuadas nociones de la "autonomía de la obra de arte" y la "autonomía de lo estético"; en la actual situación, "el espacio cerrado de lo estético también queda abierto a su contexto", de ahora en más totalmente culturizado. Asistimos, pues, a la saturación del espacio social por una cultura de la imagen, cuyos parámetros estéticos—reproducción de "prácticas modestas y decorativas en que la belleza sensorial es el centro del asunto"—revelarían el vínculo dialéctico entre este proceso y la estructura de alta tecnología del capitalismo tardío.

Mike Featherstone<sup>30</sup> apunta que este énfasis en la "desdiferenciación de las esferas"—entre cuyas manifestaciones particulares se halla la disolución de la frontera entre arte y vida cotidiana y el colapso de la dicotomía alto/bajo—es una constante en casi todas las definiciones del posmodernismo. A este propósito, menciona las nociones de "pérdida de la historicidad" y "nostalgia del presente" (Jameson) e "implosión del sentido" en una "hiperrealidad" de "simulacros" (Baudrillard). Featherstone alega que estas caracterizaciones dan cuenta de una notable tendencia a la "estetización de la vida cotidiana" en las sociedades capitalistas avanzadas. Ahora bien, su argumentación se orienta a demostrar que este proceso, antes que ser específico del posmodernismo, hundiría sus raíces en la propia etapa de apogeo de la modernidad. El autor evoca, en este sentido, tanto el anhelo vanguardista de reconciliación entre arte y vida, cuanto el

esteticismo aristocratizante de personajes como Wilde, Moore o el grupo de Bloomsbury, cuya aspiración a hacer de la propia vida una obra de arte se inspiraba directamente en la caracterización del *dandy* de Baudelaire.

Con todo, Featherstone analiza un tercer sentido en el que puede comprenderse la estetización de la vida cotidiana. Éste referiría al "rápido flujo de signos e imágenes que saturan la trama de la vida cotidiana en las sociedades contemporáneas". De aquí se sigue la centralidad de la cultura en la sociedad de consumo, sociedad cuyo dinamismo está en estrecha dependencia de un paisaje mediático y una industria publicitaria omnipresentes. Esta es, por cierto, la premisa a partir de la cual se han desarrollado los análisis de la "sociedad del espectáculo", en cuyo seno se verificarían una "desrealización de la realidad" y una constante fascinación estética provocadas por el flujo ininterrumpido de imágenes desprovistas de todo referente tangible. Featherstone cita al Baudrillard de *Simulations*: «Y así el arte está por doquier, desde que el artificio está en el mismo corazón de la realidad. Y así el arte está muerto, no sólo porque su trascendencia crítica ha desaparecido, sino porque la propia realidad, completamente impregnada por una estética que es inseparable de su propia estructura, ha sido confundida con su propia imagen»<sup>31</sup>.

En su afán por destacar las continuidades entre posmodernidad y modernidad, Featherstone afirma que este predominio de la cultura de la imagen y de los "regímenes figurales de significación" (Lash), representa ya un elemento central en los análisis de la experiencia urbana de fines del siglo XIX realizados por Benjamin y Simmel. La fantasmagórica experiencia del *flâneur*, errando anónimamente por los flamantes templos consagrados al culto de la mercancía, prefiguraría nuestra actual inmersión en un universo enriquecido de simulacros e imágenes. Dejando de lado posibles polémicas en torno a continuidades y descon-

tinuidades<sup>32</sup>, resulta innegable, como dice Huyssen, la necesidad de «un análisis crítico sin precedentes de la estetización de la vida cotidiana que tuvo lugar en los países occidentales durante la posguerra»<sup>33</sup>.

#### EL FINAL ABIERTO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.

No resulta impropio evocar aquí el principal punto de discordia entre Adorno y Benjamin: «La época de su reproductibilidad técnica—observó este último en 1936—desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre»<sup>34</sup>. Para Adorno, por el contrario, la situación del arte moderno se definía precisamente por el carácter «irrevocable» de su autonomía. En su recordada conferencia sobre «El autor como productor» (1934), Benjamin definió el papel del artista o intelectual progresista en virtud de la asunción de su particular posición dentro de las relaciones de producción dominantes. Ilustraba su tesis a partir del caso de Brecht, quien acuñara el concepto de «cambio funcional» (*Unfunktionierung*) para describir «la transformación de las formas y los instrumentos de producción» en beneficio de la lucha de clases del proletariado. El autor no debía «abastecer el aparato de producción sin cambiarlo al mismo tiempo, en la medida de lo posible y de acuerdo con el socialismo»<sup>35</sup>. En nuestro tiempo, sin embargo, esta propuesta puede haberse vuelto problemática, en tanto se ha modificado el papel desempeñado en el arte por las técnicas de reproducción. Como señala Huyssen, en la época de Benjamin «las técnicas de reproducción ponían en cuestión la tradición cultural burguesa; hoy, en cambio, confirman a todo nivel el mito del progreso tecnológico»<sup>36</sup>.

Como ya se ha mencionado, para Jameson la degradación del arte a un nuevo status «culinario», proceso caracterizado por un retorno de lo Bello y lo decorativo en la actual sociedad de la imagen, mantiene un vínculo dialéctico con la estructura de alta tecnología del capitalismo tardío<sup>37</sup>. De aquí que, en vena adorniana,

proponga una recuperación del impulso modernista hacia lo Sublime como la única estrategia viable de resistencia a la reificación mercantil. «La imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías»<sup>38</sup>. En este contexto, «toda belleza es engañosa» puesto que, como nos advierte Huyssen: «En la era de la estética de la mercancía, el propio esteticismo se ha vuelto cuestionable en cuanto estrategia de resistencia o hibernación»<sup>39</sup>.

En este punto resultaría pertinente, pues, remitirnos a las reflexiones de Adorno en torno al proceso de «desestetización» de las obras, proceso operado por el arte moderno como respuesta al carácter constitutivamente afirmativo de los productos de la industria cultural. «Lo moderno—afirma Adorno—es arte por la imitación de lo endurecido y de lo extraño, y así se hace elocuente; no por la negación de lo que ha quedado mudo»<sup>40</sup>. El rasgo distintivo de la obra de arte moderna es la *disonancia*, su carácter intransigentemente refractario a reconciliar las contradicciones. Lo que aquí, sin embargo, plantearía otro interrogante es la entronización adorniana de *lo nuevo* como principio estético.

Este interrogante ha de situarse en el marco de una de las «antinomias de la posmodernidad» desarrolladas por Jameson, a saber, la de la persistencia de lo Mismo a través de la Diferencia absoluta—de donde se seguiría, por lo demás, el descrédito de una genuina concepción del cambio y de la imaginación utópica. En un sistema cuya lógica temporal se ha hecho a todas luces idéntica a la de la moda, «el valor supremo de lo Nuevo y la innovación, tal como la comprendieron tanto el modernismo como la modernización, se desvanece frente a una corriente constante de ímpetu y variación que en algún límite exterior parece estable e inmóvil»<sup>41</sup>. De aquí que elaborar una relación creativa con lo moderno (una relación «que no equivalga a un llamado nostálgico a volver a él ni una denuncia

edípica de sus insuficiencias represivas»), constituiría según Jameson una rica misión para nuestra historicidad, cuyo éxito podría ayudarnos «a recuperar cierto sentido del futuro, así como de las posibilidades de un cambio auténtico»<sup>42</sup>.

Como es sabido, una tal reelaboración del significado de lo moderno está en el centro de la reflexión filosófica de Habermas. Según ha recordado Martin Jay, en el seno de la Teoría Crítica han coexistido dos impulsos «refinados sutilmente entre sí», a saber, «la experiencia estética como cifra prefigurativa de redención y la autorreflexión racional como instrumento crítico en la lucha por alcanzar ese estado utópico»<sup>43</sup>. Habermas, desde luego, siempre ha proyectado el proceso emancipatorio a partir de este último aspecto. Con todo, en su artículo de 1972 «Crítica conscienciadora o crítica salvadora», plasmó un examen de las reflexiones estéticas de sus predecesores en la Escuela de Frankfurt. En este sentido, despliega las diferencias entre la crítica ideológica del carácter afirmativo de la cultura burguesa (Marcuse), la creencia en el potencial redentor de las iluminaciones profanas derivadas de una recepción colectiva del arte desaturado (Benjamin), y el rechazo a la falsa superación—tanto vanguardista cuanto industrial—del arte autónomo (Adorno).

Habermas pondera detenidamente las respectivas dificultades presentadas por cada una de estas posiciones: «Marcuse deja en blanco todo cuanto se refiere a las transformaciones vanguardistas del arte burgués, que escapan a la posibilidad de una intervención directa de la crítica ideológica»<sup>44</sup>; «Adorno sigue una estrategia de invernada, cuyas debilidades radican manifiestamente en su carácter defensivo»<sup>45</sup>; por su parte, en Benjamin, la «crítica redentora», cuya fuerza revolucionaria y conservadora apunta a salvar retrospectivamente «los ahora pasados», resulta problemática por cuanto depende de una concepción mesiánica de la historia, dudosamente conciliable con

el materialismo histórico—al cual «no se le puede encasquetar cual cogulla monacal una concepción antievolucionista de la historia»<sup>46</sup>.

Habermas argumenta, en efecto, que la crítica desarrollada por Benjamin «se apresta a saltar sobre los ‘ahora’ pasados con la finalidad de salvar potenciales semánticos» sedimentados en la tradición. En este sentido, la teoría del arte de Benjamin es una «teoría de la experiencia»: las «iluminaciones profanas» son experiencias de un arte que «ha hecho saltar su envoltura aurática y se ha vuelto exotérico», posibilitando la readopción de una energía semántica liberada del seno del mito, energía de la cual depende la capacidad humana de «invertir al mundo de sentido». Se observa que esta teoría de la experiencia depende a su vez de una «teoría mimética» del lenguaje, según la cual la capa semántica más arcaica del lenguaje humano es la de lo expresivo. Esta capacidad expresiva—directamente heredada del lenguaje animal—es lo que permite «percibir y producir semejanzas no sensibles», y constituiría además un «potencial no acrecentable de significados, con los que los hombres interpretan el mundo a la luz de sus necesidades generando así una red de correspondencias». A lo largo de la historia de la humanidad, este capital semántico se ha depositado en los productos que han logrado ser arrebatados al mito—«documentos de los actos pretéritos de liberación»—, pero que no obstante siempre corren el riesgo de volver al seno de éste.

Toda vez que esta teoría de la experiencia sea «puesta al servicio» del materialismo histórico—y no a la inversa—, no podemos dejar de reconocer sus méritos. En definitiva, Habermas acaba reivindicando la «crítica salvadora» de Benjamin, en tanto ésta permite articular un concepto comprensivo de emancipación, determinado no sólo por las nociones de bienestar y de libertad, sino también por el resguardo de una tradición de la que dependería la experiencia de *la felicidad*. «La demanda de felicidad sólo puede ser satisfecha si

no se seca la fuente de aquellos potenciales semánticos que necesitamos para interpretar el mundo a la luz de nuestras necesidades. Los bienes de la cultura son el botín que los dominadores llevan consigo en su marcha triunfal; de ahí que el proceso de la tradición deba ser arrancado de las manos del mito»<sup>47</sup>.

Según Huyssen, la prioridad de toda política cultural crítica ha de ser la “transformación de la vida cotidiana”. En este sentido, resulta vital «recuperar la tentativa de la vanguardia de interpelar y redirigir aquellas experiencias humanas que no han sido todavía subsumidas en el capital o que han sido estimuladas pero no consumadas por éste»<sup>48</sup>. La experiencia estética en particular—en virtud de su “competencia única para organizar la fantasía, las emociones y la sensualidad”—ha de desempeñar un papel fundamental en pos de este cometido. En esta línea podría inscribirse la propuesta de Wellmer y Habermas de orientar una recepción exotérica del arte hacia el enriquecimiento del mundo de la vida. El carácter profano de esta experiencia estética alentaría su relación con los problemas de una situación de vida concreta, la cual resultaría iluminada bajo una nueva luz. «Así, la experiencia estética—señala Habermas—no sólo renueva la interpretación de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo, sino que penetra todas nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas, cambiando el modo en que todos estos momentos se refieren entre sí»<sup>49</sup>.

Con todo, tal como se advierte en la precedente cita de Huyssen, las esperanzas depositadas en el potencial transformador de la experiencia estética dependen en cualquier caso de que la mercantilización del arte—o en otros términos, su “desublimación represiva”—no sea total. Es decir, se presupone la persistencia de un enclave de autonomía donde arraigue la producción y el consumo estéticos. Y ésta es, por cierto, la posición de Huyssen, quien advierte: «Allí donde el arte no es considerado sino como mer-

cancía, se verifica un reduccionismo económico que iguala las relaciones de producción con lo producido, el sistema de distribución con lo distribuido y la recepción del arte con el consumo de las mercancías»<sup>50</sup>. Contra esta reducción dogmática del valor de uso del arte a su valor de cambio—equivocación imputada a la “teoría de la manipulación total”—, Huyssen reivindica la naturaleza dialéctica del arte, haciendo hincapié en la instancia de su recepción: «En términos generales, el consumo satisface necesidades, y aun cuando las necesidades del hombre pueden ser asombrosamente distorsionadas, toda necesidad contiene siempre un núcleo mayor o menor de autenticidad. La cuestión es cómo se emplea y se colma ese núcleo»<sup>51</sup>.

Así las cosas, aun Jameson, quien sostiene la tesis de la colonización total de los enclaves precapitalistas por la lógica de la mercancía, suscribió en su momento una visión más benigna y matizada de los productos reificados de la cultura comercial de masas. En *Signatures of the Visible*, por caso, afirmaba que éstos «no pueden ser ideológicos sin ser al mismo tiempo también implícita o explícitamente utópicos; no pueden manipular a menos que ofrezcan al público que pretenden manipular alguna pizca de contenido genuino a modo de soborno imaginario»<sup>52</sup>. En esta tensión radica la especificidad de todo producto cultural, y es a esto a lo que apunta Radnoti cuando asocia “la definición del valor de una obra de arte” con “la práctica de su recepción”. Desde este punto de vista, en tanto la “realidad experiencial” de cualquier obra está, o puede ser, abierta, nos es dado reconocer “una actitud y un impulso utópico” también en el “arte inferior”, toda vez que “incluso la producción en masa de cultura inferior intenta crear otros mundos”<sup>53</sup>. El énfasis dialéctico lo suministra, nuevamente, Huyssen: «Si los productos culturales fueran enteramente mercancías y tuvieran únicamente valor de cambio, ya no podrían siquiera cumplir su función en los procesos de reproducción ideológica. Sin embargo, dado que preservan para el

capital este valor de uso, proporcionan un *locus* para la lucha y la subversión»<sup>54</sup>.

Ferenc Fehé<sup>55</sup> apuntó que uno de los rasgos distintivos de la posmodernidad es la “desacralización del arte”. En un orden social desclasado, caracterizado por “un encanallamiento general de las clases poseedoras”<sup>56</sup>, el arte se ha desembarazado definitivamente del halo con que antaño la burguesía lo había convertido en un sustituto de la religión. Acaso estas aclaraciones nos ayuden a aceptar el hecho de que la estética ha dejado de ser “un intersticio subversivo y crítico en un mundo por lo demás instrumental”, sin por ello abdicar de los potenciales de resistencia pese a todo existentes en los productos culturales. Acaso estas aclaraciones, en efecto, nos permitan comprender las esperanzas alguna vez profesadas por Hal Foster, quien en su momento sugirió que, una vez eclipsada la “criticalidad del espacio estético”, «la estrategia de un Adorno, de “compromiso negativo” podría requerir revisión o rechazo, y habría que idear una nueva estrategia de interferencia (asociada con Gramsci)»<sup>57</sup>.

#### NOTAS

1. Citado en CALLINICOS, A. “Capítulo 1”, *Contra el posmodernismo*, versión extraída de [www.elmundoalreves.org/Book.do?id=18189].
2. JAY, M. “El modernismo y el abandono de la forma” en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 273.
3. Este artículo constituye un comentario crítico del libro de Marshall Berman *All that is Solid Melts into the Air*, publicado en 1984.

4. ANDERSON, P. “Modernidad y revolución” en Nicolás Casullo (comp.) *El debate modernidad-posmodernidad*, Retórica, Buenos Aires, 2004, p. 116.
5. Cfr. BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1991, p. 62.
6. HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002, pp. 284-285.
7. *Ibidem*, p. 291.
8. FOSTER, H. “Introducción al posmodernismo” en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002, p. 12.
9. BÜRGER, C. “Modernity as posmodernity: Jean-François Lyotard” en Scott Lash & Jonathan Friedman (eds.), *Modernity & Identity*, Blackwell, Oxford, 1998.
10. *Ibidem*.
11. LYOTARD, J. F. “Qué era la posmodernidad” en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Op. Cit., p. 70.
12. ANDERSON, P. *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000.
13. LYOTARD, J. F. “Qué era la posmodernidad” en Op. Cit., p. 72.
14. HABERMAS, J. “Modernidad: un proyecto incompleto” en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Op. Cit., pp. 58-59.
15. BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*, Op. Cit.
16. RADNOTI, S. “Cultura de masas” en *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la escuela de Budapest*, Península, Barcelona, 1987.
17. BÜRGER, P. “El significado de la Vanguardia” en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Op. Cit. p. 84.
18. BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*, Op. Cit., p. 66.
19. Cosa que no sucede cuando los contenidos reflejan condiciones externas al propio medio artístico: «La novela realista del siglo XIX todavía está al servicio de la autocomprensión del burgués. La ficción es el medio para una reflexión sobre la situación del individuo burgués en la sociedad», BÜRGER, P. *Ibidem*, p. 70.
20. *Ibidem*, p. 69.
21. RADNOTI, S. “Cultura de masas” en *Dialéctica de las formas*, Op. Cit., p. 80.
22. HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Op. Cit., p. 42.

23. Citado en *ibidem.*, p. 68.
24. Citado en ENTEL, A., LENARDUZI, V., GERZOVICH, D., *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Eudeba, Buenos Aires, 2000, p.175.
25. JAMESON, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 45.
26. JAMESON, F. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Manantial, Buenos Aires, 2002, Cap. 4.
27. *Ibidem.*, p. 121.
28. Jameson respalda esta posición en un pasaje de la *Teoría estética* de Adorno: «donde el arte se experimenta de manera puramente estética, ni siquiera estéticamente logra experimentarse con plenitud» (citado en *ibidem.*, p. 164).
29. *Ibidem.*, p. 105.
30. FEATHERSTONE, M. "Postmodernism and the aestheticization of everyday life" en Scott Lash & Jonathan Friedman (eds.), *Modernity & Identity*, Op. Cit.
31. *Ibidem.*, pp. 271-272.
32. Acaso la diferencia más relevante consista en que, mientras en la cultura de consumo de la segunda mitad del siglo XIX las imágenes operaban como signos cuyos referentes eran las mercancías, en nuestro tiempo las imágenes se han convertido en mercancías por derecho propio.
33. HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Op. Cit., pp. 274-275.
34. BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Buenos Aires, 1982, p. 32.
35. BENJAMIN, W. *Brecht: ensayos y conversaciones*, Arca, Montevideo, 1970, p. 86.
36. HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Op. Cit., p. 270.
37. JAMESON, F. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Op. Cit., Cap. 6.
38. *Ibidem.*, p. 178.
39. HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Op. Cit., p. 362.
40. Citado en ENTEL, A., LENARDUZI, V., GERZOVICH, D., *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Op. Cit., p.187.
41. JAMESON, F. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Op. Cit., p. 87.
42. *Ibidem.*, p. 124
43. JAY, M. "Habermas y el modernismo", en aa.vv., *Habermas y la modernidad*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 195.
44. HABERMAS, J. "Crítica concienciadora o crítica salvadora" en *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus, Madrid, 2000, p. 304.
45. *Ibidem.*, p. 313.
46. *Ibidem.*, p. 321.
47. *Ibidem.*, p. 329.
48. HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Op. Cit., p.40.
49. HABERMAS, J. "Modernidad: un proyecto incompleto" en Nicolás Casullo (comp), *El debate modernidad-posmodernidad*, Op. Cit., p. 61.
50. HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Op. Cit., p 263.
51. *Ibidem.*, p. 264.
52. Citado en ANDERSON, P., *Los orígenes de la posmodernidad*, Op. Cit., p. 180.
53. RADNOTI, S. "Cultura de masas" en *Dialéctica de las formas*, Op. Cit., pp. 102-103.
54. HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Op. Cit., p. 51.
55. FEHÉR, F. "La condición de la postmodernidad" en Agnes Heller y Ferenc Fehér, *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Península, Barcelona, 1998.
56. ANDERSON, P. *Los orígenes de la posmodernidad*, Op. Cit.
57. FOSTER, H. "Introducción al posmodernismo" en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Op. Cit., p. 17.

#### Registro Bibliográfico

CÓRDOBA, Marcelo

"Vicisitudes de lo estético entre modernidad y posmodernidad" en *La Trama de la Comunicación, Volumen 13, Anuario del Departamento de Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2008.