

# Modernidad: sentido, emancipación y simbolismo expresivo



por Hernán Javier Marturet

Si la indagación emerge de la incertidumbre de los contextos, es evidente que nuestra época merece la pena ser observada. Crisis de la sociedad del trabajo, crisis de las identidades colectivas, crisis de la representación política, son algunos de los temas que motivan el análisis. Y en este contexto pensamos entonces nuevamente en la sociología, que surgió con la modernidad como una forma de auto-observación, que lleva a cabo un inventario de pérdidas y de ganancias (Wagner, 1995: 11)

Pero la incertidumbre de nuestra época, al parecer marcada por la fragmentación y la ambigüedad, no es un atributo exclusivo del presente. Goethe, por ejemplo, ya había creado al héroe épico moderno entre 1770 y 1831, *Fausto*, que al sintetizar pensamiento y acción, se impone así mismo y a los demás hombres, extremos de agotamiento y de dolor a fin de gobernar la naturaleza y de abrazar la posibilidad de la liberación de los deseos y de las necesidades (Harvey, 1990: 32) También Baudelaire, el primer poeta maldito, definía la modernidad como una época efímera, veloz y contingente, en medio de la que se ha considerado "la ciudad" del siglo XIX, París. Por tal motivo, estimo que parece acertada la descripción de Marshall Berman acerca de la modernidad, por cuanto hermana las experiencias vitales del pasado y del presente, cuando dice: "Ser modernos es estar en un medio que promete aventura, poder, goce, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo. Y, al propio tiempo, que amenaza destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos... Ser modernos es formar parte de un universo en el cual, como dijo Marx, *todo lo sólido se desvanece en el aire*" (Berman, 1982: 1)

Si aceptamos, pues, que la condición moderna es *contingente*, podemos señalar los dos grandes interrogantes que la recorren, a saber: ¿cuál es el sentido de ese "medio" -como afirma Berman- que promete simultáneamente aventuras y destrucción?, e íntimamente vinculado, ¿cómo es posible la liberación de los deseos y de las necesidades en medio del caos y la fugacidad, como promete *Fausto*? He aquí los grandes temas de la condición moderna: el problema del *sentido* y el problema de la *emancipación*.

Ciertamente que los modos cognitivos, la filosofía y la ciencia, han tenido a aquellos problemas como centro de discusión. Pero también cobra relieve, para una sociología de la modernidad, recurrir al campo del *simbolismo expresivo*, cuya importancia y sensibilidad ha sido bien sintetizada por Daniel Bell, cuando lo define –siguiendo a E. Cassirer- por "los esfuerzos, en la pintura, la poesía y la ficción, o en las formas religiosas de letanías, liturgias y rituales, que tratan de explorar y expresar los sentidos de la existencia humana en alguna forma imaginativa" (Bell, 1976: 25). En este potencial imaginativo, en este

"discurso" en principio alejado de la empresa sociológica, muchos han visto un *modo* particular de observación, que puede alimentar e iluminar nuestras reflexiones sobre la modernidad.

Advirtamos ahora que la importancia sociológica del simbolismo expresivo no obedece únicamente a un "interés" por sus condiciones "internas", me refiero a la "producción cultural" que nos informa, por ejemplo, sobre la obra de arte particular y la comparación de estilos, sino porque esa producción cultural pertenece a un orden social más amplio, dentro del cual la obra misma es producto de otras actividades sociales, económicas y políticas de una época determinada, y que puede, a su vez, dar cuenta de aquellas actividades (Williams, 1981) En tal sentido, Peter Berger y Thomas Luckmann se han referido a la dialéctica del mundo objetivo (lo social) y del mundo subjetivo (el hombre), cuando analizan la construcción social de la realidad (Berger y Luckmann: 1968) De la misma manera, podemos indicar, entonces, que arte y sociedad se relacionan de forma semejante, es decir, *dialéctica*, porque *la obra de arte es un producto social* (tiene una base más amplia, que es la sociedad) y, simultáneamente, *la obra de arte es un producto subjetivo* (tiene elementos propios, "internos", que la constituyen como "única").

En este ensayo, intentaré entonces analizar, teóricamente, los dos grandes problemas de la modernidad mencionados –el problema del sentido y el problema de la emancipación-, tomando como recurso de indagación al campo del simbolismo expresivo, en el contexto de la sociología de la modernidad. Más específicamente, para el abordaje al problema del sentido, me referiré a las divergencias que Max Weber advierte en el proceso de racionalización cultural moderno, a través de la tensión entre la ciencia y la arte. En cuanto al problema de la emancipación, mencionaré los componentes que Jürgen Habermas estima necesarios para la reconstrucción del proyecto ilustrado de la modernidad, basándome en su crítica a los objetivos políticos de la vanguardia artística, en particular, al movimiento *surrealista*.

### **Ambigüedades de la racionalización cultural en Max Weber: ciencia y arte**

Señalemos, en primer término, que Weber analiza la modernidad a partir de un proceso continuo de diferenciación, porque las esferas que componen la cultura –ciencia, moral y arte- se escindieron de sus contextos religiosos originales. Y es la ciencia, afirma, la que ocupa un lugar clave en la racionalidad cultural moderna.

La comprensión científica del mundo acuñado por la ciencia, entonces, es el *punto de referencia* del proceso histórico-universal de *desencantamiento* del mundo, porque, dice Weber, "si lo deseara, podría saber todo lo que es preciso, es decir que en principio no existen poderes secretos e imponderables, que en el fondo todas las cosas pueden ser dominadas por el cálculo" (Weber, 1918: 30). Por tal motivo, el mecanismo causal de la ciencia se contrapone a los postulados religiosos que dicen que el mundo es un orden creado por Dios, que *tiene* un sentido y finalidad éticos, que *otorga sentido* a las experiencias. Porque la ciencia, sobre la base de consideraciones empíricas del mundo –y principalmente a través de la matemática-, rechaza por principio cualquier consideración de las cosas que se pregunte por el sentido del acontecer intramundano (Habermas, 1981: 217)

Para Weber, entonces, el desencantamiento del mundo conduce inevitablemente hacia una crisis de sentido para el hombre moderno, porque no hay nada más allá de lo meramente práctico y técnico en el proceso de racionalización e intelectualización. Dice al respecto: "la vida individual, civilizada, inmersa en el progreso, en la evolución infinita, no puede tener un fin, una terminación, pues su sentido inmanente está más allá. La persona inmersa en el progreso siempre tiene una evolución ante sí; la persona que muere nunca alcanza la altura que está en el infinito" (Weber, 1918: 31)

Esta imposibilidad por dar alguna "solidez" y sentido al mundo por parte del progreso científico, se presenta, además, como una pesada carga para el científico. Porque su actividad, si bien colmada de "pasión" e "inspiración", está destinada a ser reemplazada – inexorablemente- por nuevas teorías en el poco tiempo, producto de la progresividad de su campo de acción. Weber pregunta entonces: "¿qué cosa razonable piensa realizar con esas creaciones siempre destinadas a envejecer, poniéndose al servicio de una maquinaria desmembrada en especialidades y que mira al infinito?" (Ibíd., p. 29). Y esta progresividad, esta evolución infinita, lo conduce a recordar el sentido que tenía para el hombre el antiguo mundo encantado, cuando observa: "Abraham o un campesino cualquiera de los tiempos pasados murieron *viejos y saturados de vida* porque tenían los pies puestos en el círculo orgánico de la vida, porque sus vidas les dieron todo el sentido que podían ofrecerles, porque esos hombres no tenían misterios que solucionar y, por lo tanto, podían *saciarse*" (Ibíd., p 31)

Para Weber, entonces, la oposición entre los valores de la ciencia y los valores de la salvación religiosa es insuperable, pero ¿podemos concluir que la vida moderna se nutre, desde el punto de vista cultural, únicamente por un tipo de racionalidad desencantada, que no puede tener un fin, y que por lo tanto es incapaz de otorgar sentido como sucede con el progreso científico?. Aquí incursionamos en el campo artístico.

En efecto, Weber observa que el trabajo artístico sigue un destino diferente al trabajo científico. Porque en la ciencia, como vimos, el trabajo está destinado a ser superado, y es ese progreso infinito el que nos conduce a preguntarnos por el problema del sentido de la ciencia, pues "todos sabemos que nuestro trabajo deja de tener validez al cabo de diez, veinte o treinta años. Es ése el destino, y hasta me atrevería a decir que ése es el sentido del trabajo científico, al que éste se somete y se entrega, pues toda *plenitud* científica plantea *preguntas* nuevas y desea ser superada y caer en desuso" (Ibíd., 28) Sin embargo, advierte Weber, en el arte no existe progreso en ese sentido: "Simplemente, no es verdad que una obra de arte que pertenece a un período que elaboró técnicas nuevas o, por ejemplo, las leyes de la perspectiva, sea por ello artísticamente superior a una obra carente de todo conocimiento respecto a esas técnicas y leyes... Una obra de arte realmente plena jamás será superada ni envejecerá nunca. Cada individuo puede valorar su importancia de acuerdo a sus propios criterios; pero nadie dirá de una obra de arte creada con *plenitud*, en un sentido artístico, que ha sido superada por otra, creada también con *plenitud*" (Ibíd., p. 28)

Desde el punto de vista de cultural, entonces, el destino de la ciencia y el arte nos informa sobre dos vías posibles y divergentes de la racionalización moderna, a saber: la primera, y más importante, es la ciencia, cuyo destino es el progreso infinito y cuya consecuencia es la crisis de sentido que introduce este progreso; la segunda, el arte, cuyo destino es la plenitud

de sí misma, porque, si bien está sujeta a la técnica utilizada en una época determinada, no es posible sin embargo que sea superada como sucede con las teorías científicas. Por tal motivo, podemos decir que ciencia y arte son divergentes en los valores que despliegan, porque mientras la primera sigue un patrón de acción *instrumental* al servicio del conocimiento sistemático, la segunda, en cambio, sigue un patrón de acción *sustancial* por cuanto despliega la plenitud de la expresividad.

Ahora bien, si la obra de arte plena no es posible de ser superada, ¿cuál es entonces la especificidad del arte moderno?. Weber observa, desde el punto de vista sociológico, que la esfera estética también está sujeto a un proceso de racionalización cultural como la ciencia. Pero este proceso en el arte, advierte, también es divergente, en sus consecuencias, con los de aquella.

A fin de dar cuenta de la divergencia señalada entre la ciencia y el arte en el proceso de racionalización cultural, estimo oportuno, en primer lugar, mencionar en qué consiste la racionalización estética. Para ello, daré cuenta, sucintamente, del modelo descriptivo de cambio cultural ofrecido por Scott Lash, que lo comprende –siguiendo a Weber- como un proceso de *diferenciación* (Lash, 1990: 22 a 29)

Lash sostiene, entonces, que para una primera aproximación a la modernización cultural es posible distinguir tres grandes fases (que son tipos ideales): la "primitiva", la "metafísico-religiosa" y la "moderna". También agrega una cuarta fase, que es la "posmoderna", que la analiza como un proceso de des-diferenciación. Para nuestra argumentación, será suficiente detenernos en las tres primeras. En la fase *primitiva*, dice Lash, cultura y sociedad no se han diferenciado: lo religioso es parte de lo social. Así, en el animismo y el totemismo, la naturaleza y lo espiritual permanecen indiferenciadas. Lo sagrado, entonces, es inmanente a lo profano. En la fase *metafísico-religiosa*, la modernización produce la diferenciación entre cultura y sociedad. Más profunda en el cristianismo que en las religiones orientales, la modernización se profundiza en el Renacimiento, con la autonomización de la cultura secular respecto a la cultura religiosa. En el siglo XVIII, con la diferenciación de los dominios teórico, ético y estético (Kant), la autonomización instauro la posibilidad y el desarrollo del *realismo*. Aquí incursionamos en el primer gran paradigma cultural de la modernidad. Observemos entonces los tres presupuestos que indica Lash para el surgimiento del realismo, siendo central para nuestros fines el último. El primer presupuesto del realismo, es que la cultura debe constituirse en un dominio separado de lo social. El realismo estético, entonces, reside en la posibilidad de "representación", en la que un tipo de entidad (por ej.: un cuadro) debe representar a otro tipo de entidad (la realidad). El segundo presupuesto, es la separación entre cultura secular y religiosa, y la adopción de las proposiciones de la primera para las formas artísticas. La concepción de Alberti sobre la pintura como una "ventana al mundo", requería –dice Lash- trazar un objeto tridimensional en un espacio bidimensional. Aquí los principios científicos (geométricos) desplazaron la perspectiva achatada y la proporción distorsionada (donde los ángeles que rodean la Virgen con el Niño -recuerdo- aparecen distribuidos como un puñado de naipes), que no importaban en la concepción religiosa del mundo, ya que se trataba de rendir cuenta de símbolos y no de realidad. El tercer presupuesto del realismo, es que se basa en la separación entre lo estético y lo teórico, porque las representaciones no son "verdaderas" como lo son las proposiciones de las ciencias. Este último presupuesto, como dije,

considero que es crucial para dar cuenta del problema por el sentido de la racionalización cultural a partir de la tensión entre ciencia y arte.

Vimos entonces, que, para Weber, la verdad de las proposiciones científicas ocupa un lugar privilegiado en el proceso de desencantamiento del mundo, cuyo progreso indefinido conduce a la interrogación por el sentido de dicho proceso. Pero en el arte, las producciones artísticas no son "tan verdaderas", porque remiten a la *individualidad* creativa del artista que, a diferencia de la ciencia destinada a ser superada, encuentra en su realización la plasmación de su valor, es decir, estaríamos en presencia de lo que llamaría la *autenticidad incomparable*. Y agregamos, al respecto, que el proceso de racionalización cultural en el arte introduce un progreso en el uso de materiales (técnicas), pero éste proceso nada puede decir respecto a los valores expresados, pues, como afirma Adorno, "sería pura ceguera negar los recursos que acumuló la pintura desde Giotto a Cimabue hasta Piero de la Francesca. Pero deducir de ahí que los cuadros de Piero eran mejores que los frescos de Asís sería pura pedantería" (*Teoría estética*, citado por Habermas, 1981: 218). Así, pues, pienso entonces que el realismo nos informa de una *doble* diferenciación cultural en el arte, a saber: por un lado, entre el artista y su contexto social (autonomía del campo artístico del contexto religioso), y, por el otro, entre los valores estéticos y los valores científicos (los primeros "realizados en la tela", los segundos "infinitos").

Pero esta doble diferenciación ofrecida por el realismo es relativa. Porque es en la tercera fase de la modernización cultural, la *moderna*, donde el arte alcanza su más pleno desarrollo autónomo. Aquí, indica Lash, el valor de la esfera estética no está en la reproducción de lo real, sino en la elaboración sistemática del potencial propio de un material estético determinado. El modernismo maduro rompe entonces con cualquier "fundacionismo" exterior al acto creativo, por cuanto rechaza todo tipo de legislación heterónoma desde otra "instancia universalista": se llame naturaleza o realidad. Si esta tipología de la modernización cultural es correcta, es en el alto modernismo, pues, donde el arte ha logrado la máxima autonomía.

Por lo expuesto, señalo entonces que en el propio proceso de modernización cultural emergen también divergencias entre la racionalización estética y la científica. Porque si bien ambas comparten un proceso de diferenciación cultural respecto de la sociedad, la ciencia –como mencionamos– sigue un camino indeterminado, desencantado, obligado por la progresividad de las nuevas "preguntas", en tanto que el *arte moderno* ya no sólo nos informa sobre la "plenitud" de la obra (éste es un atributo –dijimos– de cualquier obra en cualquier época), sino que también realiza, en el proceso de modernización cultural, los *valores* fundamentales de la modernidad, recordemos: la autonomía de la acción y la libre expresividad, al librarse de cualquier instancia exterior al acto creativo.

Ahora bien, si el arte es capaz de mostrar que la racionalidad cultural moderna puede adquirir otra vía que la científica, es decir, que es capaz de "suspender" la contingencia, a diferencia del "nihilismo" que introduce la noción de "razón" bajo los presupuestos de la racionalización científica, ¿qué sucede entonces con la emancipación social, ese otro gran problema de la modernidad, cuando el arte se "refugia" en la autonomía de su propia esfera?, ¿es entonces el arte capaz de iluminar las vías posibles de su arribo?, ¿o se trata por el contrario de una nueva crisis de sentido desplazada hacia las "alturas" de un lugar

inaccesible, al que sólo puede arribar los que manejen el "código" del esteticismo y, por lo tanto, con consecuencias inocuas para generar un discurso de la emancipación que incluya la totalidad de la sociedad?. He aquí los problemas políticos que se derivan de la autonomía del arte, que lo analizaremos, a continuación, a partir del modelo emancipador sugerido por Jürgen Habermas.

### **Crítica a la autonomía del arte: problemas políticos en la reconstrucción del proyecto de la modernidad de Jürgen Habermas**

Siguiendo a Max Weber, Jürgen Habermas señala que la modernidad, desde el punto de vista cultural, puede caracterizarse por la separación de la razón sustantiva en tres esferas autónomas, recordemos: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones unificadas de la religión y la metafísica se escindieron. En ese sentido, y desde el siglo XVIII, sostiene que los problemas heredados de las viejas visiones del mundo fueron organizados en aspectos específicos de validez: verdad, derecho normativo, autenticidad y belleza; cada uno fue tratado como problema de conocimiento, de justicia y moral, y de gusto; se institucionalizaron el discurso científico, las teorías morales y jurisprudencia, y la producción y crítica de arte; y estas esferas autónomas constituyeron las estructuras intrínsecas de cada una de las tres dimensiones que componen la cultura: la racionalidad cognitivo-instrumental, la moral-práctica y la estético-expresiva (Habermas, 1980: 137).

Tras mencionar las dimensiones que componen la cultura moderna, Habermas observa que en tanto el nacimiento de las sociedades modernas exige la materialización institucional y el anclaje motivacional de ideas jurídicas y morales postconvencionales, la modernización capitalista sigue un patrón a consecuencia del cual la racionalidad cognitivo-instrumental, es decir aquella que permite la acción con arreglo a fines según Weber, desborda los ámbitos de la economía y del Estado y penetra en los ámbitos de la vida comunicativamente estructurados. Al adquirir primacía a costa de la racionalidad práctico-moral y práctico-estética, la racionalidad instrumental provoca entonces perturbaciones en la reproducción simbólica del mundo de la vida.

Tales consecuencias de la modernización capitalista, advierte Habermas, a desembocado en la autonomía de segmentos manipulados por especialistas escindidos de la hermenéutica de la comunicación diaria, durante el siglo XX. La modernidad introduce, pues, un problema fundamental, a saber: la desvalorización de la sustancia tradicional producto de la continua racionalización instrumental. Por tal motivo, pregunta: "¿deberíamos tratar de revivir las intenciones del iluminismo o reconocer que todo el proyecto de la modernidad es una causa perdida?" (Ibíd., p. 138). En oposición al pensamiento crítico que va de George Bataille, vía Foucault a Derrida, y frente a las posturas "posmodernistas" (Lyotard), Habermas opta por la primera alternativa.

Desde el punto de vista filosófico, Jürgen afirma entonces que es posible recuperar el proyecto de la modernidad si se comprende que una práctica cotidiana reificada *sólo puede modificarse por la creación ideal de una interacción libre de presiones de los elementos cognitivos, morales y prácticos, y estético-expresivos*. A fin de justificar este requerimiento,

analiza la experiencia crítica del movimiento surrealista, propio de una de las esferas del conocimiento: el arte.

Habermas sostiene, en primer término, que el arte modernista radicalizó –como hemos visto- la autonomía del arte, pero que también comenzó a delinear una *contracultura* surgida de la propia sociedad burguesa, que se opone al estilo de vida burgués basado en el individualismo de la propiedad y orientado al rendimiento y al lucro. Señala entonces, que mientras el "aura" de la obra de arte burguesa reflejaba la realidad de la apariencia *bella*, la obra formalista se independiza del público que goza, y es aquí –afirma- donde se abre un abismo entre la vanguardia y la burguesía. "Bajo la bandera de *l'art pour l'art*, dice Habermas, la autonomía del arte es llevada a su culminación, y se descubre aquella verdad según la cual el arte, en la sociedad burguesa, no expresa la buena nueva de la racionalización sino sus sacrificios irredimibles: las crudas experiencias de lo inmisericorde, y no el esotérico cumplimiento de gratificaciones que se pretenden diferidas, pero que jamás se concretan" (Habermas, 1973: 107).

Desde un punto de vista "internista", agrega Habermas, la autonomía de la esfera estética se convertía "en un proyecto consciente y el artista de talento podía entonces trabajar en la búsqueda de la expresión de sus experiencias, experiencias de una subjetividad descentralizada, liberada de las presiones del conocimiento rutinizado o de la acción cotidiana" (Habermas, 1980: 138). Esto explica, entonces, que el alto modernismo rompa con las representaciones "realistas", que no requieren esfuerzos de interpretación por parte del observador, al introducir una serie de elementos novedosos que, según E. Lunn, pueden resumirse así: autoconciencia estética (la obra se convierte en el centro de sí misma), yuxtaposición (la obra se convierte en un conjunto de fragmentos tomados de diferentes discursos y medios culturales), incertidumbre (la obra muestra un mundo que pierde coherencia y racionalidad identificable), deshumanización (la obra ya no muestra un individuo integrado) (E. Lunn, *Marxism and Modernism*, citado por Alex Callinicos, 1993: 37)

Menciono entonces, que tanto desde el punto de vista político como desde el "interno", los principales movimientos modernistas -fauvismo (Matisse), cubismo (Picasso), expresionismo (Chagall), futurismo (Carrà), pintura metafísica (De Chirico), abstraccionismo (Kandinsky), dadaísmo (Ernst) y surrealismo (Magritte)- (Bazin, 1956: 447 y sig.), contribuyeron a que el arte sea, pues, "constructivo en lo estético y crítico en lo social" (Piñón, 1986: 9).

Ahora bien, si el arte modernista ha logrado la máxima autonomía, donde nada referente al arte es evidente (Adorno), Habermas señala que la reconciliación utópica del arte con la sociedad, que es al final de cuentas el proyecto de la modernidad, desde mediados del siglo XIX muestra su imposibilidad, porque "una relación de opuestos había surgido a la existencia: el arte se había convertido en un espejo crítico, que mostraba la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y social. El costo doloroso de esta transformación moderna aumentaba cuando más se alienaba el arte de la vida y se refugiaba en una intocable autonomía completa" (Habermas, 1980: 139). Y agrega: "De estas corrientes, finalmente, nacieron las energías explosivas que se descargaron en el intento del

surrealismo de destruir la esfera autárquica del arte y forzar su reconciliación con la vida" (Ibíd.)

Habermas afirma, también, que todos los intentos de poner en un mismo plano el arte y la vida, los intentos por los cuales se declaraba que todo era arte y todos artistas, se demostraron como experimentos sin sentido. Porque para la existencia de una vida cotidiana liberada de la alineación, sostiene, los significados cognoscitivos, las expectativas morales, las expresiones subjetivas y las valoraciones deben relacionarse, como vimos al inicio, unas con otras. "El proceso de comunicación, dice Habermas, necesita de una tradición cultural que cubra todas las esferas. La existencia racionalizada no puede salvarse del empobrecimiento cultural sólo a través de la apertura de una de las esferas –en este caso, el arte- y, en consecuencia, abriendo los accesos a sólo uno de los conjuntos de conocimiento especializado. La rebelión surrealista reemplazaba a sólo una abstracción" (Ibíd., p. 140)

Para Habermas, entonces, la reconstrucción del proyecto de la modernidad requiere de una interacción libre de presiones de los elementos cognitivos, morales, prácticos y estético-expresivos. Y agrega que este vínculo entre los componentes que conforman la cultura, sólo puede establecerse si la modernización societal se desarrolla en una dirección diferente, porque "el mundo vivido deberá ser capaz de desarrollar instituciones que pongan límites a la dinámica interna y a los imperativos de un sistema económico casi autónomo y a sus instrumentos administrativos" (Ibíd., p. 142) Por lo expuesto, podemos observar entonces que, desde el modelo *utópico* propuesto por Habermas, el problema político que deriva de la crítica a la autonomía del arte por parte del surrealismo, parece no tener resolución positiva (verdaderamente emancipadora), a pesar de sus intenciones críticas.

## Conclusión

Hemos intentado dar cuenta que los problemas derivados de la contingencia de la modernidad, el problema del sentido y el problema de la emancipación, pueden abordarse, desde la teoría social, observando al campo del simbolismo expresivo como recurso de explicación.

En Weber, el problema del sentido lo hemos abordado desde la tensión que visualiza entre el progreso científico y el arte. Mientras que la ciencia está sujeta a un progreso infinito, que parece vaciar de sentido a la racionalidad cultural moderna, el arte, por el contrario, se presenta con plenitud, además de seguir los valores modernos de la expresividad y de la autonomía. Luego vimos, que la racionalización estética sigue, en el alto modernismo, un patrón autónomo y crítico de lo social, lo que nos condujo a interrogarnos por el potencial político de esta esfera cultural. En Habermas, entonces, abordamos el problema de la emancipación, y observamos que las intenciones críticas del surrealismo se desvanecen si no van acompañadas, según advierte este autor, de una tradición cultural más amplia, que incluya, además, nuevas condiciones políticas y económicas.

Finalmente, quisiera señalar que, independientemente de nuestros juicios críticos a las posturas de Weber y de Habermas, lo interesante, y este es el objetivo fundamental de este trabajo, fue mostrar que recurrir al campo estético desde la sociología en las reflexiones



acerca de la modernidad, como lo atestiguan los ejemplos señalados, lo calificaría como un *modo* de abordaje creativo, imaginativo y *necesario*.

---

## Bibliografía

**Aron**, Raymond (1960): *Las Etapas del Pensamiento Sociológico II*, (Trad. A. Leal), Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1981.

**Bazin**, German (1956): *Historia del arte*, (Trad. J. Benet Aurell), Barcelona, Omega, 1981.

**Bell**, Daniel (1976): *Las contradicciones culturales del capitalismo*, (Trad. N. Míguez), Madrid, Alianza Universidad, 1994.

**Berger**, Peter y **Luckmann**, Thomas (1968): *La construcción social de la realidad*, (Trad. S. Zuleta), Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

**Berman**, Marshall (1982): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, (Trad. A. Morales Vidal), Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

**Bürger**, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*, (Trad. Jorge García), Barcelona, Península, 1997.

**Callinicos**, Alex (1989): *Contra el Postmodernismo. Una crítica marxista*, (Trad. M. Holguín), Bogotá, El Áncora, 1993.

**Giddens**, Anthony (1971): *El Capitalismo y la moderna Teoría Social*, (Trad. A. Boix Duch), Barcelona, Labor, 1994.

**Habermas**, Jürgen (1973): *Problemas de Legitimación en el Capitalismo Tardío*, (Trad. J. L. Etcheverry), Buenos Aires, Amorrortu, 1995.

\_\_\_\_\_ (1980): "Modernidad: un proyecto incompleto", *El Debate Modernidad- Posmodernidad*, 1989, Nicolás Casullo (Comp.), Buenos Aires, Puntosur., pp. 131 a 154. Publicado en la revista Punto de Vista, Nro.21, agosto de 1984, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1981): *Teoría de la Acción Comunicativa 1*, Madrid, Taurus, 1987.

**Harvey**, David (1990): *La Condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, (Trad. M. Erguía), Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

**Lash**, Scott (1990): *Sociología del Posmodernismo*, (Trad. M. Erguía), Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

**Piñón**, Helio (1986): "Prólogo: perfiles encontrados", *Teoría de la vanguardia*, op. cit., pp. 5 a 30.

**Wagner**, Peter (1995): *Sociología de la Modernidad*, (Trad. M. Villanueva Salas), Barcelona, Herder, 1997.

**Weber**, Max (1918): "La ciencia como vocación", *El Trabajo Intelectual como Profesión*, (Trad. A. K. Meszaros), Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 10 a 59

**Williams**, Raymond (1981): *Sociología de la cultura*, (Trad. G. Baravalle), Barcelona, Piados, 1994.

