

La vanguardia artística*

El término vanguardia (del francés *avant-garde*) es militar en su origen, pero se popularizó en las postrimerías de la Revolución Francesa para referirse en sentido figurado en las vanguardias políticas. En contraste con su conexión posterior a actividades iconoclastas y subversivas, dicha expresión se empleó originalmente en el contexto de las filosofías reformistas de la historia de la Ilustración para denominar a las élites culturales, la punta de lanza del progreso y de la misión de organizar una mejor sociedad. Sólo hasta el último cuarto del siglo diecinueve vino dicho término a significar el desafío iconoclasta de ciertos artistas a convenciones lingüísticas y formales, proceso que refleja cambios importantes en la función del Arte en las sociedades modernas.

El significado iconoclasta actual de la vanguardia surgió durante las dos últimas décadas del siglo pasado, en el momento de eclosión de la industria de la cultura en Occidente y cuando se acuñaron etiquetas despectivas para referirse al arte dirigido hacia las masas (especialmente el término Kitsch). Dichas etiquetas vinieron a cobrar vigencia en la Teoría Estética y en políticas culturales elitistas. En la modernidad (social) y el modernismo (cultural), los conceptos que designan el arte 'culto' y de 'masas' son interdependientes. Es decir, el significado de cada término depende de su opuesto. La creciente vigencia de parejas dicotómicas tales como 'Arte de Vanguardia' y 'Kitsch' refleja un colapso de la función social prevista por la ilustración y sus herederos ideológicos, colapso propiciado por la cultura de consumo. Los artistas comenzaron a reaccionar en contra de la cultura de consumo emergente ya desde fines del siglo XVIII, especialmente en el romanticismo alemán temprano, el cual puede verse como el primer movimiento modernista en la historia del arte. Esta reacción fue más fuerte, sin embargo, entre 1890 y 1930, un período particularmente intenso de experimentación con formas iconoclastas y herméticas. Estas cuatro décadas, llamadas por

* Este trabajo fue publicado originalmente en la *International Encyclopedia of Communications*, Nueva York y Oxford, Oxford, University Press, 1989.

Peter Bürger la vanguardia histórica, trajeron consigo una variedad de “ismos” tales como el futurismo, el cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el constructivismo ruso, y el surrealismo. Los más tardíos de estos vendrían a representar la culminación de la historia de los movimientos de vanguardia.

Ha habido críticos que han propuesto que la vanguardia histórica fue un evento exclusivamente Europeo, de igual manera que el movimiento postmoderlista de las décadas del sesenta y el setenta de nuestro siglo habría sido un movimiento exclusivamente norteamericano. La vanguardia histórica, de hecho, se concentró en Europa, especialmente en Francia, Alemania, Rusia y, por un corto tiempo, en Suiza. El postmodernismo, por otra parte, se desarrolló en los Estados Unidos, donde el término se introdujo por primera vez alrededor de 1960. No obstante, ambos movimientos comparten una similar reacción ante los cambios cualitativos en la circulación de signos dentro del capitalismo consumista y ante el efecto deshabilitador que la institucionalización del arte ha tenido en su potencial crítico. Las diferencias entre los movimientos se deben a un intervalo de sesenta años en el desarrollo del capitalismo consumista. Sin embargo, histórica y estéticamente, los dos fenómenos merecen estar juntos. Aun las raíces intelectuales del llamado postestructuralismo —la más importante influencia filosófica en la actividad intelectual de Occidental en las postrimerías del siglo veinte— pueden remontarse a los movimientos de vanguardia de la década de los veinte, particularmente a través de la continuada influencia de los franceses Georges Bataille, novelista y filósofo, y Antonin Artaud, poeta y dramaturgo.

Enfoques teóricos

Los estudios académicos sobre la vanguardia emplean dos enfoques conceptuales diferentes. El primero tiende a enfatizar el radicalismo lingüístico, las razones epistemológicas y sociohistóricas que subyacen su impulso iconoclasta. El segundo enfoque se centra en el ataque de la vanguardia hacia la institución del arte como totalidad —es decir, en su intento de alterar la función del arte en las sociedades modernas— y, similarmente, busca develar las razones epistemológicas y sociohistóricas detrás de ello. Este último enfoque subraya los esfuerzos de la vanguardia por superar o, al menos, por romper la institucionalización del arte como una esfera social diferenciada y autónoma. Ejemplos de estos enfoques son respectivamente, *La teoría de la Vanguardia* (1962) de Renato Poggioli y *Teoría de la Vanguardia* (1974) de Peter Bürger.

Arte y renovación cultural

De acuerdo a Poggioli, el hermetismo lingüístico, “una de las características más importantes de forma y estilo de la vanguardia”, fue diseñado para servir “como un correctivo a la corrupción lingüística característica de toda cultura de

masas". El hermetismo lingüístico y la oscuridad poética apuntan "a crear un tesoro de nuevos significados dentro de la pobreza del lenguaje común, un juego de significados múltiples, diversos y opuestos". Hay, de hecho, suficiente evidencia en la historia de las artes desde el romanticismo hasta el postmodernismo para afirmar que los artistas modernos comparten una preocupación por la mercantilización del lenguaje y la consecuente erosión de su potencial expresivo. Muchos artistas modernos ven la atrofia cognitiva y lingüística inducida por el capitalismo consumista. De allí que el uso por parte de la vanguardia de técnicas innovadoras se base en premisas epistemológicas y no puede adscribirse simplemente a lo que Harold Rosenberg, crítico de arte norteamericano, llamó "una tradición de lo novedoso". La vanguardia no considera al lenguaje (o a ningún otro material artístico) como una herramienta neutral que puede ser utilizada con propósitos miméticos sin afectar el contenido de la percepción humana; antes bien, ve el lenguaje como un medio cuyo efecto constitutivo en la cognición humana no puede ser borrado. La vanguardia intenta emplear técnicas lingüísticas en tal manera que reestablezcan el discurrir crítico, reflexivo (imaginativo, no logocéntrico) en la sociedad.

De manera creciente, sin embargo, el énfasis ha cambiado de problemas de renovación lingüística y formal, del reemplazo de estereotipos gastados por expresiones frescas, hacia una conciencia de la insuficiencia epistemológica de limitarse a renovar el lenguaje y de estrategias con la finalidad de construir, sin llegar a sustituir patrones establecidos de percepción. Teorías como la de Poggioli al pasar por alto este viraje presentan dificultades al dar cuenta de diferencias cualitativas entre, por ejemplo, el esteticismo de finales del diecinueve y la vanguardia histórica. Cabe agregar que las teorías que enfatizan la iconoclasia como el rasgo germinal de la vanguardia con frecuencia no llegan a considerar otro obstáculo fundamental a la habilidad del arte de renovar los lenguajes y las formas más allá de su propia esfera. Es decir, no toman en cuenta la separación institucional, propia de la era moderna, de lo estético, lo político y lo económico. Esta separación institucional y, en última instancia funcional, puede imposibilitar la capacidad de las obras de vanguardia de afectar otras actividades. Si, tal como ha sido convincentemente sostenido por teóricos sociales como Max Weber, la interacción social y la conciencia individual están, de hecho, diferenciadas en términos de prácticas y actividades (económicas, morales, políticas y estéticas); entonces una modalidad de pensamiento o habla en un terreno puede no tener efectos en los otros terrenos de la vida social. Más aún, es posible que las contradicciones entre modos de expresión y de acción no sean experimentadas como tales mientras el marco institucional los mantenga separados. Un modo radical de expresión, pensamiento o acción en el terreno estético puede simplemente compensar su ausencia en otras esferas de la vida. Una actividad artística formalmente radical, en otras palabras, puede perfectamente caber dentro de la función compensatoria de lo estético en la sociedad.

Además de la atrofia lingüística, la vanguardia teme la atrofia psicológica. Ve cualquier proposición de un efecto moral o normativo del arte como tendiente hacia la atrofia psíquica porque cualquier representación mimética de la vida tiene que aceptar las reglas establecidas para alcanzar sus efectos deseados. Por lo tanto, el artista de vanguardia no está interesado en restaurar o revisar identidades sino en producir diferencia. André Breton, poeta francés, por ejemplo, trabajó por “una futura resolución de... el sueño y la realidad, aparentemente contradictorios, en una especie de realidad absoluta, la surrealista”, sin llegar nunca a suprimir la idiosincracia del estado de sueño de cada individuo. El ideal utópico de una “surrealidad” continúa opuesto a la tradición reformista de la ilustración Europea y en consonancia a un concepto anarquista de cambio que prevé una resolución que no puede surgir del estado actual de cosas, ya que presupone deslindar las fronteras fundacionales de la modernidad.

Aunque su expresión es tal vez más extrema en los movimientos de vanguardia, ninguno de estos rasgos les es exclusivo. Desde el romanticismo en adelante, con algunas pocas excepciones como el realismo decimonónico, el impulso del arte culto ha sido su relación antagónica, en forma y en contenido, con la sociedad. Debajo de esta tensión, subyace una visión pesimista de la modernidad que culmina en sostener que el pensamiento reflexivo y no utilitario acaba por ser sacrificado en aras de una racionalidad instrumental que privilegia la capacidad humana de explotar la naturaleza y de hacer la vida más cómoda. Una teoría de la vanguardia que sobreemfatiza la relación antagónica del arte con respecto a la sociedad corre el riesgo de borrar las diferencias entre los movimientos artísticos desde el romanticismo al postmodernismo. Es aquí donde el segundo enfoque viene a aportar una mejor comprensión.

El arte como institución autónoma

Bürger propone una concepción hegeliana de la historia del arte en la sociedad burguesa cuyo punto de partida es la peculiar tensión dentro del arte emergente burgués entre preocupaciones sociales a nivel de contenido (heteronomía) y separación de la sociedad a nivel de forma (autonomía). La forma comprende el modo de institucionalización social de la interacción entre el arte y las personas. El arte ha sido investido con la función especializada de servir las necesidades expresivas de la humanidad en áreas ajenas y crecientemente remotas de los ámbitos racionalizados de la vida. De allí, que su autonomía sea el resultado necesario de la división del trabajo en las sociedades capitalistas.

La especialización funcional de las artes gradualmente penetra los mismos contenidos de las artes por cuanto estas comienzan a reflejar su estatuto distorsionado en la sociedad. Aunque los artistas se hubieran adherido a los ideales políticos de totalidad, armonía y comunidad o, incluso, hubieran partici-

pado en su desarrollo —tanto en el nivel de contenido, donde a menudo se anticipó la edad dorada de verdadera armonía, como en el nivel de forma de la obra de arte individual—; la institución del arte fue marginada en la sociedad burguesa al constituirse en un ámbito de compensación y diversión. Los artistas sufren así la futilidad de sus intervenciones morales y comienzan a ver como problema el estatuto autónomo del arte. El contenido social del arte comienza a ser sustituido por el contenido predilecto de reflexionar sobre su forma. De acuerdo a Bürger, la historia del arte desde el romanticismo pasando por el esteticismo puede ser descrita como una gradual transformación de la forma en contenido. La vanguardia histórica reacciona entonces contra la futilidad de las preocupaciones formales atacando directamente la institucionalización del arte en la sociedad burguesa. La vanguardia es vista, en este enfoque, como el primer movimiento en tratar de escapar la lógica del desarrollo de la institución del arte proponiendo su destrucción o, al menos, transformación.

Resulta claro desde un examen de ambos enfoques sobre la vanguardia que una teoría adecuada debe tomar en cuenta la preocupación de la vanguardia por la separación institucional del arte dentro de la sociedad burguesa y la mercantilización del lenguaje. Ambos problemas apuntan al hecho de que la cognición humana no está simplemente influida sino que está, de hecho, constituida por sistemas diferenciados existentes, ya que tanto la diferenciación de las sociedades modernas como el sistema diferenciado del lenguaje son fenómenos semióticos. La preocupación epistemológica con el lenguaje no es, por tanto, independiente de su igualmente epistemológica preocupación por las instituciones.

El modernismo

Cualquier teoría de la vanguardia y del postmodernismo debe conciliarse con la diferencia básica entre estos movimientos y el modernismo. El gesto modernista de *épater le bourgeois* (“escandalizar al burgués”) pretende criticar la sociedad desde un punto de vista distanciado, intelectual. Los modernistas rechazan el revisionismo optimista de la Ilustración, aunque la ausencia de una filosofía teleológica de la historia no efectúa su rigor y confianza epistemológica con la que critican la sociedad. El modernismo pretende que el artista puede habitar un lugar fuera de la sociedad y sus discursos establecidos; el modernismo se ve a sí mismo como su propio agente de renovación lingüística y perceptual. El modernismo ataca la modernidad sin tomar en cuenta cuánto de esta crítica se diluye por la institucionalización autónoma de su propia práctica artística. El modernismo, por tanto, es el complemento cultural de la modernidad social que no puede, sin embargo, comprender su propio lugar dentro de esta.

A diferencia del modernismo, la vanguardia y sus sucesores postmodernos desafían radicalmente la legitimidad de las demarcaciones institucionales de la

modernidad. Más aún, la vanguardia duda de la existencia de un punto de vista estable e independiente, epistemológicamente hablando, que permita lanzar una crítica afirmativa y productiva de la sociedad que conlleve reformas significativas. Una crítica revisionista de las fronteras lingüísticas e institucionales establecidas en la sociedad burguesa supone siempre que el lenguaje, las categorías lógicas, las figuras de pensamiento y las disciplinas existen de manera independiente y externa con respecto de la sociedad y la historia. Es decir, supone que son herramientas neutrales que pueden ser utilizadas para distintos propósitos críticos sin afectar la naturaleza de estos propósitos. Puesto que el modernismo comparte tales premisas epistemológicas, éstas pueden ser consideradas como la categoría apropiada para distinguir entre el modernismo y la vanguardia/postmodernismo. La vanguardia y el postmodernismo intentan ser críticamente efectivos dentro de las fronteras establecidas, criticando dichas fronteras. Buscan crear el espacio desde el cual sea posible una reflexión sobre la modernidad que no esté determinada por las demarcaciones establecidas, a pesar de lo efímero que pueda ser este espacio. Desde la perspectiva de una filosofía de la modernidad, afirmativa y neoilustrada, los intentos de la vanguardia y el postmodernismo de romper las fronteras institucionales de la modernidad celebrando y liberando energías humanas sin domesticar (la imaginación, el deseo, la locura, la intensidad) están destinadas a dar por resultado un anarquismo irreflexivo, que sólo logrará destruir logros históricos sin ofrecer sustituto alguno. El postestructuralismo y el postmodernismo son desde este punto de vista variantes del mismo movimiento cultural.

Postmodernismo

La discusión de la vanguardia histórica es inseparable de lo que se ha dado en llamar postmodernismo. El teórico francés Jean-François Lyotard ve al postmodernismo como un trans-vanguardismo. La justificación de tal etiqueta radica en las premisas compartidas por la vanguardia histórica y el postmodernismo contemporáneo, la más importante es por supuesto la de ver el estatuto del arte en la sociedad moderna como algo radicalmente problemático. El concepto de lo sublime, que figura de forma más prominente en la teoría de la postmodernidad en Lyotard, ha ganado renovada importancia en este contexto. Lyotard nota que la teoría estética de Immanuel Kant gira, como lo hacen la mayor parte de las teorías de la ilustración, alrededor de la noción de comunidad. Kant circunscribe lo estético como la presentación contemporánea posible de dicho ideal. Haciendo énfasis en que “una idea en general no tiene presentación”, Lyotard fundamenta la tensión entre lo ‘real’ y lo ‘promisorio’ en todas las representaciones de un ideal. Esta brecha o tensión, la cual Lyotard ve como constitutiva del postmodernismo, es el lugar de lo sublime. Resaltando esta brecha, el postmodernismo cuestiona la mera posibilidad de representar lo utópico

en el arte de la teoría de lo sublime de Lyotard es, consecuentemente, el precipitado filosófico del intento del postmodernismo de interrogar el proyecto estético y social de la modernidad. La insistencia en la naturaleza sublime de todas las representaciones artísticas está diseñada a remover el arte, al menos perceptualmente, de su autoimpuesta clausura lingüística e institucional.

Desde la perspectiva de la política cultural —una perspectiva que subyace en el meollo de la vanguardia y el postmodernismo— persiste la pregunta de si un proyecto cultural que pretende restituir el arte en la vida no está sujeto a abusos que amenazan su propia legitimidad. Bürger sostiene que la vanguardia fracasó en su intento de superar dialécticamente la dicotomía arte y vida en una nueva modalidad de praxis. Sin embargo, queda la pregunta de cómo debe evaluarse este fracaso y la de cuáles son sus consecuencias en la política cultural contemporánea. La existencia histórica de falsas ‘superaciones’ —tal como la notada por Andreas Huyssen “en el fascismo con su estetización de la política, en la cultura masiva de occidente con su ficcionalización de la política y la del socialismo realista con su pretensión de dar estatuto real a sus ficciones”— obliga a movimientos culturales posteriores a repensar y definir el proyecto de la vanguardia.

El fracaso de la vanguardia llevó a Bürger a concluir que los críticos y los artistas debían revivir la noción y la práctica del arte autónomo y, como agentes de política cultural, deberían defender la autonomía del arte. Tal propuesta es a la vez nostálgica e históricamente imposible porque demanda el regreso a diferenciaciones espaciales y temporales que han sido definitivamente alteradas o perdidas en las sociedades postmodernas. Más aún, contradice los propios argumentos funcionalistas de los que parte Bürger. La revolución cultural de los últimos años de los sesenta y la década de los setenta consistió, en parte, en la reorganización espacial y temporal dentro de las cuales las demarcaciones entre las esferas estética, pública y privada se han vuelto difusas. Un resultado ha sido que el placer estético en tanto actividad públicamente institucionalizada, especialmente cuando tal actividad se encuentra mediada y sostenida por los medios electrónicos, se ha vuelto un subsistema funcionalmente diferenciado que no se encuentra restringido a un espacio funcionalmente diferenciado. La omnipresencia de la música en lugares públicos y la penetración del paisaje por imágenes de la publicidad pueden servir de ejemplos.

Este colapso de la diferenciación espacial de las esferas públicas parece estar conectado a la simultánea sustitución de espacio reales por espacios imaginarios, un proceso, que por su parte, contribuye a una estetización de las esferas públicas. La estetización de la política discutida por Walter Benjamin en relación a los desfiles masivos de la era nazi no era de forma alguna exclusiva de las sociedades fascistas. Antes bien, una estetización general de la política parece ser uno de los principales efectos de los medio electrónicos en la interacción social. La estetización de la esfera pública a través de los medios electrónicos ha

llevado tanto una erosión del discurso político moral como a una proliferación de imágenes inconexas. Un efecto de esta proliferación ha sido la relación desgastante entre lo simbólico y el acontecimiento, entre la imagen y lo real. De acuerdo al teórico francés Jean Baudrillard, la condición contemporánea es tal que los fenómenos han perdido, o están en proceso de perder, su dimensión referencial. Se están volviendo efectos de significación, es decir, la realidad de los fenómenos se aprehende cada vez más como un producto de códigos estructurales que organizan la percepción. Tal como afirma el propio Baudrillard: "Todos los medios y el servicio oficial de las noticias existen para mantener la ilusión de factualidad, de realidad de los intereses en juego, la objetividad de los hechos".

La pretensión modernista de resistir la modernidad, de manera especialmente pronunciada en la teoría del modernismo de Theodor Adorno, presupone un modo de socialización que permite a los propios intelectuales volverse entidades resistentes y fortificadas. Pero si la perspectiva de uno está de antemano conformada por la circulación de imágenes, entonces uno no puede criticar la sociedad desde una posición epistemológica segura, fuera de esos signos. La circulación de signos sólo puede ser minada desde una posición interna. De allí por qué el arte postmoderno parece a veces más preocupado en socavar las prácticas significativas que en reflexiones críticas sobre el estatuto institucional del arte en la sociedad. Tanto la vanguardia histórica como el postmoderno rompieron con la estética mimética y referencial del modernismo. Sin embargo, la ruptura de fronteras institucionales, la cual encuentra su ejemplo más obvio en la estetización de la política, ha vuelto gradualmente obsoleto el ataque de la vanguardia a la institución del arte. La realidad ha sobrepasado pues la precondition histórica de tal ataque.

La ruptura de la vanguardia con una estética mimética y referencial fue motivada por la posibilidad de una reconexión innovadora y sin trabas del signo con el objeto. La ruptura del postmodernismo, por un reemplazo ostensiblemente subversivo del signo por el signo. Mientras la vanguardia resultó una falsa superación de la dicotomía arte/sociedad, el proyecto postmoderno ha llevado a un ornamentalismo en el estilo de un arte pop que acepta la inevitabilidad del estatuto del arte y su función compensatoria. De allí que la pregunta más apremiante de la política cultural moderna sea la de decidir si el legado de la vanguardia —cuya meta era la de hacer cortocircuito con los signos y acontecimientos que posibilitaron el procesamiento de la experiencia social— se ha vuelto obsoleto.

Referencias bibliográficas

- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, 1984.
Hutcheon, Linda. *A Theory of Parady: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*.

- New York, 1985.
- Huysen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, 1986
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, 1984.
- Poggioli, Renato. *The Theory of Avant-Garde*. Cambridge, Mass., 1968.
- Russell, Charles. *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*. Nueva York, 1985.
- Schulte-Sasse, Jochen, ed. "Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism" (número especial) *Cultural Critique* 5, 1987.
- Weightman, John. *The Concept of the Avant-Garde: Explorations in Modernism*. La Salle, Ill., y Londres, 1973.
- (Traducción de Ricardo Roque Baldovinos)

