



24
34
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE ARTE
A PARTIR DE LA VANGUARDIA DE
PRINCIPIOS DE SIGLO**

TRABAJO DE TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE :
LICENCIATURA EN SOCIOLOGIA

P R E S E N T A :

VERONICA ZENAIDA MONTES DE OCA ZAVALA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D.F.

1989



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

PREFACIO	1
INTRODUCCION	2
PRIMERA PARTE: LAS VANGUARDIAS Y SU ORIGEN HISTORICO-SOCIAL ...	16
Capítulo I. Qué significó la idea de 'vanguardia'?	23
Capítulo II. El expresionismo o la necesidad de un nuevo lenguaje	33
Capítulo III. El cubismo o la fragmentación paulatina del ser	46
Capítulo IV. Futurismo o lo moderno como resistencia agotada	63
Capítulo V. Dadaísmo o la propuesta nihilista del arte	80
Capítulo VI. Surrealismo o el despertar de un sueño posible	92
SEGUNDA PARTE: VINCULOS CONCEPTUALES DE LA HERENCIA VANGUARDISTA EN RELACION A LA MODERNIDAD.....	108
Capítulo I. Sobre la significación de lo nuevo	120
Capítulo II. El sentido de la autonegación como prolongación de lo moderno	136
Capítulo III. Originalidad en el sentir, pensar y expresarse	140
Capítulo IV. De la ironía intencionada al absurdo contundente	145
Capítulo V. El antiprogreso: una consideración crítica de vanguardia	156
TERCERA PARTE: DEL ENCUENTRO ENTRE ARTE DE VANGUARDIA, SOCIEDAD Y POLITICA: REFLEXIONES SOBRE UN IMPACTO CULTURAL	172
Capítulo I. La forma como estética de rebeldía	182
Capítulo II. El contenido estético parámetro de la conciencia	191
Capítulo III. La militancia...la lucha por los ideales	198
CONCLUSIONES.....	229
GLOSARIO DE TERMINOS	236
BIBLIOGRAFIA	240

P R E F A C I O

Cuando hablar de la "crisis de la sociología" resulta ya vano y carente de significado; cuando atrás quedan paradigmas, modelos teóricos y propuestas ideológicas; cuando tenemos ante nosotros el desafío de re-interpretar el complejo e incierto mundo en el que nos tocó vivir, se hace necesario buscar un campo semántico más vasto y rico para fecundar, de nueva cuenta, el lenguaje de la reflexión sobre lo social.

Este trabajo recupera, -en su elaboración como tesis para optar a un grado profesional- el esfuerzo de un grupo de alumnos y profesores de la Facultad por comenzar un nuevo tipo de análisis en torno a la sociedad contemporánea. Esta tesis representa, de alguna manera, la culminación de un esfuerzo reflexivo, -incipiente en ciertos aspectos, más fructífero en otros- por re-pensar los problemas actuales de la sociedad a la luz de su dimensión cultural, ideológica, artística y literaria. Más allá del valor intrínseco de este trabajo, él constituye la cima de una experiencia docente y de investigación realizada a partir de la audacia de un núcleo de maestros y estudiantes que imaginaron, soñaron y lucharon para que una Sociología de la Cultura se constituyese en piedra angular de una nueva creación intelectual.

Gilda Waldman M.

I N T R O D U C C I O N

Antes de iniciar un nuevo periodo histórico, vivir el fin del siglo XX es una experiencia algo más que temporal. No es casual que teóricos de la sociedad descubran un estado de cosas que invita a la reflexión y preocupación instantáneas. La "postmodernidad", como se ha denominado a estas reflexiones, parece "ser una pre-noción que caracteriza el fin de una época"¹, pero también es un recuento de lo que se ha hecho y de lo que no se ha hecho, en la era moderna, tanto con los principios de liberación que planteaba el siglo pasado, como con las ideas del arte modernista, así también, con la desbocada idea del progreso enfocada hacia la ciencia. Ahora, aparece la "postmodernidad" como queriendo ser una "nueva crítica", dirigida hacia las fallidas manifestaciones de resistencia que se desarrollaron en el pasado y que intentaron desviar el rumbo destructivo al que se dirigía la cultura moderna.

Hablar de postmodernidad es bastante amplio y complejo. Agrupa tanto aspectos culturales, artísticos y sociales, como económicos y políticos. Por ello, de acuerdo con esta temática, no es casual que nos avoquemos al fenómeno del arte del siglo XX. Pensando además que en la interrelación sociológica el arte, como hecho social, está profundamente conectado con la preocupación

¹ Luis Gómez, "Desconstrucción o nueva síntesis. Aproximaciones críticas a la noción de posmodernidad", Revista de Estudios Sociológicos, núm 18, México, d.f., COLMEX, 1988.

filosófica del fin de siglo. Seguramente muchos lectores de este trabajo atravesaremos el futuro umbral del XXI, siendo este suceso más filosófico que carnal. Ello nos orilla a una encrucijada reflexiva: ¿podría el mundo cambiar? ¿seguiremos repitiendo los errores barbáricos² del pasado? ¿qué transformaciones ocuparán la atención de los habitantes de las ciudades del futuro? ¿podremos perder nuestra capacidad de expresión crítica? ¿la Inhumanidad terminará por desgastar los pocos postulados de libertad y justicia que aún quedan? ¿seguirá la ortodoxia científica menospreciando la capacidad sensitiva que pocos hombres aún pretenden conservar en la práctica humana? Todas las respuestas a estas interrogantes nos llevarán a la siguiente afirmación: la humanidad vivió durante el siglo XX, uno de sus ciclos más barbáricos, donde abundaron las desilusiones políticas a niveles por "desgracia" memorables.

Desde la segunda guerra mundial la sociología contemporánea se dedicó a reconocer críticamente la pesadez de sus principios evolucionistas de origen. Los planteamientos sociológicos considerados "progresistas" se dedicaron -paradójicamente- a cuestionar al "progreso", a evidenciar las frustraciones culturales y las desilusiones políticas más sustanciales que conformaron el arquetipo de nuestra sociedad actual (E.E.U.U, URSS, Alemania Federal y Japón). A veces con lenguaje filosófico

² La palabra "barbáricos" la vamos utilizar como derivada del concepto barbarie que alude a los crímenes y desastres producidos en la segunda guerra mundial. Barbarie es un concepto utilizado, para explicar este fenómeno, por la Escuela de Frankfurt.

se cuestionó los criterios de "racionalidad" del "racionalismo", con lenguaje político se cuestionó efervescencias sociales que carecían de programa social, etc...

En fin, desgraciadamente, si tomamos en cuenta la situación mundial de nuestro fin de siglo, podemos afirmar que todo ese esfuerzo ha sido en vano. El racionalismo tecnológico parece perpetuarse en el poder político, donde problemáticas culturales, sociales y artísticas son "resueltas" con extremados cálculos técnicos. Donde las necesidades del hombre son igualmente desiguales en su satisfacción; se satisface lo no necesario, abundando lo superfluo y arbitrario. Las guerras declaradas perfectamente inútiles siguen enriqueciendo los tesoros nacionales de países "portadores de paz". El imperialismo cultural está alcanzando niveles que no se pueden percibir, subordinando cada vez más nuestra naturaleza sensitiva tanto como nuestra capacidad intelectual. Sentimos y pensamos lo que requiere el sistema pensar y sentir para conservarse; tales criterios forman la existencia de Occidente, lográndose además que cualquier cuestionamiento a tales valores sea inmediatamente desdeñado por inútil.

Y por si fuera poco, al comunicarnos, descubrimos que el lenguaje va siendo universal en cuanto más se empobrece y manipula, reduciéndose nuestra comunicación a silencio como único refugio individual de sobrevivencia. En lo político, el liberalismo que durante más de un siglo gobernó la economía mundial, transfiere paulatinamente sus criterios de razón

universal a patrones de dominación neoconservadores, lo cual significa que la opinión del más fuerte constituye la verdad y la razón, lo que a su vez significa "conquistar" la diferencia, destruiría y olvidaría. Olvido que intencionadamente comienza a deglutir la memoria del pasado bárbarico.

¿Una etapa de conquistas nos espera? ¿O la reflexión sobre lo llamado postmoderno -en el terreno de lo filosófico y social- no es sino la respuesta lógica a una incoherencia de origen? Es decir, desde el principio los ideales los convertimos en mitos, los "utilizamos" para movilizarnos y desde entonces los hicimos retórica. La "igualdad", "libertad" y "fraternidad" que socorren los planteamientos democráticos del Estado moderno, se transforman en un mito con trasfondo autoritario, es decir en totalitarismo cultural. ¿Comenzamos una nueva etapa o descubrimos que hemos vivido envueltos en el engaño? Tal vez estamos descubriendo que somos incapaces de romper con el pasado, es decir, observamos extrañados nuestra incapacidad de ser "modernos".

Por ello, la reflexión sociológica del momento puede ser la crisis del fin de siglo. No es la primera vez que la cultura humana vive tal experiencia, y por supuesto no será la última, si es que el mundo sobrevive a la amenaza de destrucción total.

Se dice también que la postmodernidad comenzó a ser manejado como concepto del arte de los setentas (para ser más precisos: la concepción postmoderna se gesta en la arquitectura) para después convertirse en tema de la filosofía y de la

sociología. Sin embargo, aquí hay algo curioso: ¿por qué es primero el arte quien resiente esta crisis? ¿por qué también el arte modernista, de finales del siglo XIX, dió origen a discusiones políticas y estéticas que, a pesar del tiempo aún son contemporáneas por su papel crítico? ¿no es el Renacimiento considerado sustancial en la construcción del mundo moderno? En cada uno de estos momentos el arte ha respondido como necesidad histórica, acompañando a la cultura imperante en un diálogo que no termina, menos hoy con este llamado postmodernismo.

A pesar de lo sustancial del arte en la realidad contemporánea, la ciencia social imperante ha negado importancia a tal fenómeno, cegada también por la fuerza del racionalismo tecnológico que adquiere poder desde el siglo pasado. De hecho, en México casi no existen programas de estudio que aborden y valoren la importancia del arte y la cultura como interlocutores del discurso dominante.

¿La transformación del concepto de arte es entonces un fenómeno que responde a un contexto en crisis, que tiene planteamientos más que sensitivos? Además el arte forma y conforma las transformaciones sociales, es parte de una superestructura que soporta los impactos de los cambios estructurales de la modernidad. Inclusive, ¿no es a partir del arte de vanguardia desde donde damos forma al concepto de arte moderno y no es desde la certeza de su esfuerzo frustrado cuando descubrimos la ausencia de un proyecto humanitario? Es decir, ¿el arte como testigo de la barbarie no es un interlocutor confiable

que merezca ser atendido en sus planteamientos? Una lectura póstuma a este arte podría socorrer la reflexión que sobre la cultura contemporánea nos sugiere el fin de siglo.

El arte y su concepción estética y sociológica es de alguna forma reflejo de la propia concepción del hombre en un contexto determinado. A través del arte el hombre expresa su opinión sobre la vida y la realidad de una forma que nace interiormente, lo cual resulta ser un indicador ajeno de influencias extrasubjetivas. Lo anterior nos permite rescatar al elemento sensible y utópico que contiene el ser hombre y artista, que afortunadamente aparece como rebelde enfrentándose a la realidad. El hombre rebelde, a veces el artista, figura como un crítico nato, pero ante el sistema como una resistencia amenazante.

Repensar al arte es observar la forma como hemos "desarrollado" la sensibilidad en la civilización moderna, pero también es saber cómo se ha desenvuelto el arte y el artista ante la realidad y ante las instituciones de la modernidad. ¿Nos dicen algo las expresiones sensitivas? Es decir, ¿tomamos en cuenta la opinión de las expresiones artísticas? ¿Cómo reacciona el poder y la sociedad ante tales manifestaciones? pueden ser algunas cuestiones que se desglosen del estudio del arte. Y que espero pueda el lector recoger en esta lectura.

Un movimiento artístico que se ha citado al abordar el tema de la postmodernidad es, sin duda, el de la vanguardia de principios de siglo. Ya que hablando de la crisis del mundo moderno, la vanguardia representó otro intento de crítica y

rebeldía sensible contra el autoritarismo, la guerra y el poder, que culturalmente tuvieron fuerza al comienzo del siglo que está hoy por acabar. La época histórica de la vanguardia fue el anuncio de una etapa dinámica, de libre competencia al imperialismo, de cambios y desconciertos, en donde lo efímero se desenmascara en lo cotidiano, siendo el miedo respuesta, y la muerte refugio. Momentos en que la realidad y el individuo afrontan una distancia que la vanguardia intenta hacer converger. El principio de placer y el principio de realidad enfrentaban su más grande lejanía, así como su más clara rivalidad. Tiempo aquel en que el individuo evadía la fuerza histórica que imponía el capitalismo con planteamientos estético-políticos, que en un primer momento eran respondidos violentamente y en un segundo momento incorporados al quehacer del sistema imperante, a veces contra la voluntad del artista mismo. El arte fungía como un alivio y escape del principio de realidad que contextualmente adquiría tonos sangrientos, profundamente competitivos y bélicos.

¿Qué momentos vivían las vanguardias? ¿Cuáles fueron sus planteamientos sociales y políticos con respecto al arte? ¿Qué significaba pertenecer a la vanguardia? ¿Qué conceptos revolucionarios albergaban en su mente estética? ¿Qué respuestas recibían los vanguardistas de parte del discurso en el poder? Estas preguntas dan forma al presente trabajo: Aproximaciones al concepto de arte a partir de la vanguardia de principios de siglo, en él se sostiene que la vanguardia es determinante en la estética del siglo XX, así como en la concepción que el hombre

tiene respecto a sí mismo y a los otros. Además es determinante en el estudio sociológico cultural, en el cual pesa tanto la economía como el arte, la ciencia como la política y la religión.

El arte refleja el sentido de la vida, el concepto de libertad, así como expresa cierta interpretación del mundo. Este es un indicador sustancial en nuestro entendimiento. El arte de vanguardia también es citado por su carácter expansivo, cosmopolita, por su obra desconcertante y lenguaje en crisis, por cuestionar a lo establecido en términos filosóficos, estéticos y políticos. Convivió, muy a su pesar, con el avance indiscriminado del poder militar y científico. También puede señalarse que este arte se demuestra independiente a los criterios oficiales con los que se intenta interpretar uniformemente al mundo moderno. Además rescata varios elementos hasta hoy subversivos: la sensibilidad, la sexualidad, el onanismo etc... Subversivos porque hasta hoy representan desorden, quien se deja sentir no está controlando sus capacidades y evade al control oficial.

La sensibilidad cuestiona, y no hay que confundirla con el hedonismo al que aluden algunos teóricos como Daniel Bell³, pues esto último es la manipulación del principio de placer para el provecho de la realidad establecida. La automatización de la vida moderna en lo general margina a la sensibilidad hasta lo inútil, y en otros casos la educa para ser comercializada; todas las opciones posibles no escapan al control del sistema actual. Pues

³ Daniel Bell, Las contradicciones culturales del capitalismo, España, Alianza ed., 1982, pp. 45-185.

para sobrevivir en la dinámica urbana del mundo contemporáneo no se necesita sentir plenamente, eso es inútil a la filosofía pragmática del capitalismo. Incluso no sentir puede ser considerado una virtud, pues quien no siente no sufre. En este trabajo, hablar de arte representa una forma de incorporar la sensibilidad a una dimensión socio-histórica que oriente a la reflexión. Por eso creemos que no hay movimiento artístico en el siglo XX, como el de vanguardia, que haya creído hasta tal punto en la capacidad redentora y revolucionaria de la sensibilidad. Así lo demostraban en sus obras, en sus entrevistas y en algunas actividades políticas.

La sensibilidad se proclama como indicador que explica -no justifica- la deshumanización actual y futura. Sensibilidad de la que nos puede hablar más que nadie el artista. La humanidad vive víctima de la ignorancia de su propia sensibilidad. Esgrimir la incomprensión como discurso defensivo ante el creciente autoritarismo es una debilidad más, siendo al fin de cuentas la incomprensión una ventaja para el poder y la dominación. Sometemos lo que no somos capaces de comprender, admitimos la razón y la sensibilidad como rivales naturales, negándonos a verlos complementarios. Así la vanguardia puede ser un ejemplo de un diálogo en crisis entre la sensibilidad y la razón, una historia que se muere por pensarse consciente.

La intención revolucionaria de la vanguardia no era declarada lucha por el poder. Más que eso, representaba una revolución de tipo cultural. Comenzaba en lo estético

expandiéndose a lo político en travesía por lo filosófico y social. Sin embargo, la complejidad de este fenómeno se ha malinterpretado; se pensó que la vanguardia formaba parte del nuevo contexto capitalista y que sus planteamientos coincidían con las nuevas necesidades de la realidad. Pensamos que si bien la vanguardia terminó siendo absorbida como un "show" o "espectáculo" artístico-comercial, vendible a los ojos del capitalismo, también es cierto que -paradójicamente- fue crítica y resistencia a los cambios que impactaban a la sociedad de principios de siglo. Resistencia que fue contraatacada, perseguida y por fin capturada. La vanguardia representa en su momento, el fenómeno artístico más militante, ejemplo para los posteriores artistas de este siglo. A ella le tocó vivir las experiencias más drásticas para la humanidad del siglo XX, su interpretación y posición artística son un fenómeno cultural que la sociología debe tomar en consideración.

Por otra parte, debo anotar que Aproximaciones al concepto de arte está compuesta de tres partes. La primera de ellas apunta al origen histórico-social de las vanguardias, en las que hacemos referencia a cinco de ellas, consideradas las de mayor impacto cultural: el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. Todas ellas localizadas en Europa, continente del que posteriormente se expandieron ciertas influencias artísticas hacia otras zonas continentales. En esta parte abordamos ciertas características de los grupos, analizamos algunas pinturas y varios textos escritos por ellos, y vemos

algunos rasgos de su pensamiento expuestos.

En la segunda parte se estudian ciertos conceptos que son sustanciales en el desarrollo cultural de lo llamado "modernidad", ya que al ser un concepto de mayor capacidad abarca no sólo las características económicas de Occidente, sino también las culturales y las políticas, entretejiéndose entre ellas y dando forma al mundo occidental que vive este fin de siglo. Estos conceptos que denota la vanguardia, son valores que repetitivamente adquieren un sentido especial para cada cultura y sociedad. Cada uno de los cinco valores expuestos en la segunda parte del presente trabajo fueron prácticas en su mayoría inconscientes y en otros casos conforman mecanismos de ruptura con el pasado, así también de crítica al presente y al futuro.

La tercera y última parte, aborda precisamente la convergencia entre el arte y la sociedad, intentando dibujar en tres niveles tal encuentro; en primer lugar, analizamos la técnica-formal utilizada por el conjunto de la vanguardia dirigiéndonos hacia la instrumentalización que de ella se expresa en la obra, evidenciando sus referentes sociológicos. Es decir, la técnica y el contenido son los primeros elementos que abordamos para evidenciar la convergencia entre el concepto de arte y la sociedad, que intenta el arte de vanguardia, lo cual responde al intento de dar cierta coherencia al nuevo mundo que se descubría. Por último, se intenta concretar históricamente la participación política de algunos artistas, ejemplos que indican el papel revolucionario de tales grupos. El esfuerzo por irrumpir

en su historia concreta, puede verse expresado en su militancia directa, en la formación de grupos activos en la guerra y en el pacifismo. También se analiza la ideología que detentaban otros integrantes de los grupos.

Casi al terminar la tercera parte, se hizo necesario citar- como dato más que anecdótico- las respuestas que dieron los gobiernos europeos ante la formación de grupos estético-militantes. Tal diálogo no fue nada agradable, como tampoco lo fue la interpretación del gobierno socialista y de los ideólogos del comunismo. Pocas veces, por miedo a la persecución, la vanguardia se declaró socialista, pero con sus planteamientos y por la influencia ideológica de su tiempo no dejaban de sentirse atraídos hacia ella. A pesar de eso, los ideólogos socialistas, como los gobernantes capitalistas, entendieron poco de lo que estaba pasando en sus sociedades, en sus culturas y en sus hombres. La preocupación de la vanguardia era cosmopolita, invitaba a la raza humana en general, sin contemplaciones geográficas, políticas o económico-sociales, a una reflexión crítica del momento, a un pensamiento sensible que reconociera al ser humano en esa composición compleja que forma su naturaleza, donde intelecto y sensibilidad deben jugar papeles sustanciales en el desarrollo de las civilizaciones. Por ello no es casual que la vanguardia se atribuyera un carácter expansivo que atravesara mares y tierras. La influencia de la vanguardia en la cultura moderna del fin de siglo XX, no es posible minimizarla.

Estas consideraciones que son la base del trabajo

propiamente dicho, fueron aportaciones de tres fuentes intelectuales: la Escuela de Frankfurt, la obra de Octavio Paz y los artículos de Peter Bürger. Durante toda esta tercera parte ellos están presentes con sus opiniones al respecto de lo que llamamos la convergencia entre el arte y la sociedad. Así, también, forman la posición académica del Investigador, tanto en terrenos estéticos como en sociológicos.

Por todo ello, el rescate de la historia como instrumento de análisis, del fundamento teórico del fenómeno estudiado, de un análisis cultural de los conceptos valorados por las corrientes e introyectadas por las sociedades, dan forma a la metodología puesta en práctica, con lo cual se pretende lograr un estudio serio, por parte de la sociología, en el ámbito de lo artístico y cultural.

Metodológicamente se recurrió a la historia nacional del lugar en donde se gestara cada movimiento. También se consultaron estudios particulares sobre cada uno los movimientos, para conocerlos a fondo, con documentos específicos, fuentes directas y sobretodo a través de la obra misma, que formaría nuestra interpretación final.

Por último para una mejor comprensión del texto hemos anexado al final un glosario con términos que durante el texto se acompañan de un (*) y que posiblemente el lector guste saber su exacta interpretación. Pedimos de antemano disculpas porque tal vez no están todos los términos que deberían. También con algunas ilustraciones se intenta envolver al lector en el tema,

Inspirarlo para una revisión crítica y más profunda de lo que pueda expresar este trabajo.

No nos resta más que comentar, con objeto de sugerirle al lector una forma de lectura, que la vanguardia produjo involuntariamente una filosofía cultural de tipo universal, cuyo concepto de arte irrumpió en la concepción de la vida y en la concepción que tenemos de la sociedad. Suponemos por ello que el concepto de arte que sugiere la vanguardia es un elemento sustancial para comprender a la sociedad de fines del siglo XX.

Finalmente, cabe recomendar que este trabajo sea leído bajo criterios de "otredad". Experiencia que —según Octavio Paz— se expresa en el arte, la religión y la magia. Aspectos desconocidos que forman parte central en la vida de los hombres. Querer entender lo antes incomprendible es un acercamiento a lo desconocido sin llegar a desgarrar lo que envuelve el misterio. Somos parte de lo desconocido y producimos conocimiento de ello, ese "otro conocimiento abre las puertas a la otra realidad a condición de que el neófito se vuelva otro.....Es un desprendimiento del yo que somos hacia el otro que también somos y que siempre es distinto a nosotros. Desprendimiento: aparición: Experiencia de la extrañeza que es ser hombres"⁴.

⁴ Paz, Octavio, Prólogo al texto Las enseñanzas de Don Juan de Carlos Castaneda, México, ed. F.C.E., 1987.

Lo que los hombres llaman amor es muy pequeño, muy restringido y muy débil, comparado con la inefable orgía, con esta santa porstitudón del alma que se entrega entera, poesía y caridad, a lo imprevisto que se revela, a lo desconocido que pasa.

CHARLES BAUDELAIRE

P R I M E R A P A R T E

LAS VANGUARDIAS Y SU ORIGEN HISTORICO-SOCIAL

Los más importantes acontecimientos occidentales de la civilización moderna tienen su referencia geográfica en Europa. Fue ahí donde principió la concepción del mundo en su universalidad, y la del hombre como un ser libre. Y fue ahí, desde el Renacimiento hasta la Revolución francesa donde se formó paulatinamente la coherencia estructural e ideológica de una clase social, la cual será a partir de ese momento el eje principal de todas las actividades sociales de Occidente. Nos referimos a la burguesía. Sea a favor de ella o en contra, la burguesía como nueva clase dominante provocó esenciales movimientos políticos y culturales. Ella fue, y es, una referencia sustancial en el desarrollo de la civilización y cultura modernas.

A partir de una gran serie de acontecimientos se fue delimitando una estructura e ideología de tipo burgués, fuente inmediata de nuestra cultura actual. La formación ideológica de la burguesía tiene su antecedente más cercano en el espíritu del pensamiento filosófico iluminista, que se expandió por todos los rincones occidentales como el único método de conocimiento verdadero. El sustento básico del espíritu iluminista es la razón. La creencia en la posibilidad de alcanzar el perfecto

conocimiento de la naturaleza a efecto de dominarla (en sustitución de los rituales mágicos o sagrados que con distintas formas también intentaron influir en ella) hizo al cálculo, a la reducción analítica y la lógica, los instrumentos del pensamiento racionalista -soporte básico del conocimiento científico-, "única forma" que el mundo encontró para verse y entenderse a sí mismo. "A partir de ahora, la mirada debe ser dominada más allá de toda ilusión respecto a fuerzas superiores a ella, o immanentes a ella, es decir, de cualidades ocultas. Lo que no se adapta al criterio del cálculo y de la utilidad es, a los ojos del iluminismo sospechoso".¹

El pensamiento racionalista adoptó discursos justificadores alrededor de todas las actitudes de la sociedad burguesa, en donde ni el más simple murmullo de acción social escaparía a su explicación o negación. Todo cuanto es explicable es reducible a una unidad compacta desde el punto de vista analítico. Los criterios de explicación son limitados y lógicos. Lo que escapa a esos criterios inspira desconfianza y por tanto es rechazado; mientras la justicia, la igualdad y libertad, así como el intercambio mercantil, se ven regidos por enfoques de equivalencia y ecuaciones calculadoras.

El pensamiento racionalista invadió progresivamente toda actitud social, hasta su más simple e inofensiva manifestación. Para la conservación de la burguesía, como clase dominante, se

¹ Adorno, T. y Horkheimer, M., La dialéctica del iluminismo, Buenos Aires, ed. Sur, 1969, pág. 18.

utilizó la exageración de los principios iluministas -los cuales en sí mismos devenían de un planteamiento eminentemente burgués-, logrando la sociedad burguesa ser presa de sus propios pensamientos. Dichos principios iluministas, básicamente racionalistas, deslindaron la existencia de lo sensible y espiritual por ser, según su criterio, no reductible ni cuantificable, y por lo tanto tampoco científico; en resumen: sin valor prioritario para nuestra sociedad occidental.

Con lo cual todo aquello que se encuentre en el marco de lo oculto y desconocido pierde importancia social para la clase ideológicamente dominante, o en el peor de los casos es falseable o instrumentalizable para el provecho y conservación de los criterios burgueses de la sociedad moderna.

Dentro de estos casos podemos encontrar a las manifestaciones artísticas que fueron aisladas y manipuladas socialmente ante el prioritario desarrollo científico, pilar de la conservación del poder burgués. Así, en torno a ese ambiente cultural surgieron una serie de protestas muy singulares algunas económicas, otras políticas y otras eminentemente estéticas. Todas ellas con una idea común (aunque procedimientos distintos): transformar, en aras de revitalizar la vida misma y reducir la desazón del ser humano. Pero, en nuestro caso, el arte intentará luchar contra la razón insensible, disfrazada de ciencia y cálculo, para no ser tragado por ella estóildamente. Primero bajo la forma del romanticismo, después, bajo la forma cuasibeligerante de la vanguardia. Aunque, en cada uno de esos

Intentos la ciencia, el poder y ciertos sectores sociales sostendrán su posición frente al significado que sobre el mundo da el arte mismo.

Si bien desde hace siglos se presentía todo este espíritu racionalista y científico. Es, durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando la ciencia ocupa un lugar importante en la construcción del ambiente cultural en Europa. Los descubrimientos científicos que estaban a la orden del día, suponían una nueva forma de concebir al mundo. El teléfono, las lámparas incandescentes, las leyes de la asepsia, la multiplicación de los ferrocarriles y de las vías de comunicación estaban transformando un entorno que aparecía curiosamente: mágico. Mientras, la expresión artística era marginada como actividad social portadora de conocimiento, por ser el campo de la sensibilidad y por tanto de lo no-razonable. El artista experimentaba una búsqueda constante de formas estéticas debido a su desesperada situación pecuniaria, y a la necesidad de revitalizarse y conservar su lugar dentro de las actividades sociales de aquella época. La cámara fotográfica, por ejemplo, ponía en entredicho la capacidad y fidelidad de los retratistas. Se reducía el campo de acción artístico y, sin embargo, se abrían otros más dando paso a la edificación de un arte cercano a lo secular, a la racionalidad y al pensamiento progresista. En esas nuevas formas de expresión se encontró un nuevo mensaje que formaba parte del discurso de la clase social económicamente dominante y por tanto hegemónica del poder cultural. Un nuevo mensaje que no permitiría el desacuerdo.

La "casi perfecta" representación de la realidad era la meta del artista que, por sobrevivencia o convicción pintaba paisajes llenos de color, lo más próximo en perspectiva al paisaje real y al entorno burgués. No sólo lo tangible era dominable, también lo perceptible. Tanto la inconmensurable belleza natural como la capacidad del hombre para crearla parecían idénticas.

Durante esa época predominaron varias corrientes dentro del arte: el naturalismo, el impresionismo, y el simbolismo en el campo de la pintura y la poética. El Impresionismo fue un inmediato antecedente de las vanguardias. Además, fue la escuela teórica y práctica de la mayoría de los artistas de finales y principios del siglo. A pesar de haber nacido en franca oposición al arte naturalista, el Impresionismo no tardó en academizarse y plasmar el gusto de la burguesía, que a su vez sería rebasado por las técnicas cada vez más finas que hicieron más intelectual y científica la manifestación artística.

El arte de ese momento -finales del siglo XIX- reflejaba una coincidencia con la realidad y no constituía una expresión del artista. Con ello el Impresionismo y el subsecuente "postimpresionismo" -también conocido como puntillismo(*)- formalizaban su práctica estética conforme con la realidad. Fue tal dicha coincidencia entre arte y realidad que el Impresionista quizo estar colocado a la altura de los conocimientos científicos².

² Rodríguez Prampolini, Ida, El arte contemporáneo, esplendor y agonía, México, d.f., ed. Pormaca, 1964.

Sin embargo, es dentro de esas corrientes donde se desarrollaron los artistas más importantes para la génesis de las vanguardias del siglo XX. Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh y Edward Much formaron la generación que vivió el contexto anterior y que daría pie a una crítica al interior del propio impresionismo. Dentro de ese marco de generalidades es donde se da lugar, en las principales capitales de Europa³, una cadena de manifestaciones artísticas que la crítica contemporánea gustó en denominar como "vanguardias", pero.....

³ Cabe señalar que no es casual que sea en París, Viena, Berlín, Milán o Zurich donde se cuajaran las contradicciones entre el arte y la sociedad burguesa. Todos ellos fueron centros industriales, de gran concentración poblacional y, además centros de inmediato pasado imperial.

CAPITULO PRIMERO: ¿Qué significó la idea de 'vanguardia'?

Históricamente, el término 'vanguardia' deviene de la constante actividad belicista de guerras anteriores a 1850. La palabra es usada por primera vez en Francia, y desde entonces comenzó a tener significado artístico. Los movimientos localizados entre 1898 y 1930 son aludidos indistintamente con "vanguardia", "foreward", "avant-garde", "underground" o "avanguardia". Estas acepciones sugieren el frente de una lucha, o bien, la parte más avanzada o adelantada que está en referencia a lo "otro", que no lo es, bajo el parámetro de un mismo tiempo. Eso "otro" es lo que se queda, lo que se retrasa o bien lo que no avanza. La significación de esta idea nos sugiere varias cosas: primero, dentro de su primordial ámbito estético se percibe una concepción del tiempo ubicable ya no en el pasado sino en lo que está adelante: el futuro, pero bajo el soporte de un momento presente, de su tiempo-ahora. Sin vuelta atrás el presente será la parte más importante en la construcción del futuro.

El futuro, para algunos, será el destino que los llevará al progreso y bienestar; para otros, será una imposición amenazante de ideas e instituciones, disfrazada de "postulado universal". La idea de futuro siempre remitirá a lo moderno, lo nuevo, lo avanzado, lo superior en oposición a lo pasado, lo viejo, lo antiguo, lo atrasado o lo inferior. Lo futuro y lo moderno, para unos ideales para otros amenaza, serán los preceptos que caracterizarán al pensamiento y la conciencia de la modernidad.

"La época moderna -ese período que se inicia en el siglo XVIII y que quizá llega ahora a su ocaso- es la primera que exalta al cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no al tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser"⁴.

La construcción del futuro, de una forma o de otra, llega a tener esta significación: es una meta que se activa no sólo en los políticos o científicos sino también en los artistas y en cualquier hombre común. Por eso la preocupación en el futuro resulta ser universal y revolucionaria. También se torna una preocupación filosófica; preocupación que insufla movimiento, vitalidad y cambio. Se pretende tocar al tiempo, medirlo, proyectarlo. Y en esa visión siempre hacia adelante es cuando se niega al pasado, pero también es cuando surge otra forma de razón: la crítica. La razón crítica como una forma de rechazo a la imposición del futuro. La razón crítica se envuelve, así, en el discurso de libertad para conservar su verdad.

Esta concepción del tiempo sugiere a su vez el origen espacial de los movimientos de vanguardia, lo que nos lleva a una segunda significación: su origen puede provenir de países en franco "desarrollo" en relación a la promesa de progreso de la circunsferencia lógica de impacto de la Ilustración; o bien, de

⁴ Paz, Octavio, Los hijos del Limo, México, d.f., ed. Selx Barral, 1985, págs. 36-37.

paises en "retraso" (caso de Italia) o, también de aquellos que son víctimas de la actitud impositiva de las potencias de Europa Occidental. Esa idea refleja también una dependencia necesariamente del modo de producción capitalista en expansión.

Por otra parte, el origen de las vanguardias es a su vez de tinte burgués, es decir, su gestación tiene vínculos dentro de una sociedad de preceptos positivistas. La técnica y el desarrollo fundamentos del pensamiento positivista, son también, la imposición de ideas e instituciones burguesas. Sin embargo, la vanguardia representó una singular lucha de oposición hacia tal discurso burgués y hacia esa sociedad desarrollista. El primitivismo abogado por los artistas de vanguardia es una clara muestra de su oposición a la conciencia futurista de la era moderna. Aunque la misma vanguardia se haya originado en esa capa social no significó que fuera ajena de lo que acontecía a su alrededor. Muchos de sus integrantes vivieron de forma holgada, algunos incluso eran nobles, y aún así, demostraron prácticamente una oposición crítica a través del lenguaje estético. Ello nos indica que históricamente dentro de una misma clase social se pueden encontrar reductos autocríticos.

La gestación del vanguardismo tiene relación con luchas no remotas: el racionalismo versus romanticismo, conservadores versus liberales, luchas que a principios de siglo se manifestaron como tradición versus vanguardia. Se trataba de luchas filosóficas, políticas y estéticas, respectivamente, lo cual nos acerca a la idea de modernidad, como concepto

histórico-filosófico que apunta un cambio en la visión general del mundo. Es importante destacar que la vanguardia tiene profundas raíces románticas; también en ella la reivindicación de la sensibilidad es una forma de subversión contra la versión del mundo racionalista.

Aunque en referencia cercana a los movimientos de entreguerras, cabe destacar que existieron antecedentes literarios antiburgueses y antiracionalistas como la de los "poetas malditos" con Verlaine (1844-1896), Rimbaud (1854-1891), Mallarmé (1842-1898), Corbière (1846-1875), todos con una historia personal llena de bohemia, miseria, enfermedad, etc.. algunos homosexuales, otros ricos y pobres, malditos y maldecidos por aquella sociedad.

Aún más, los antecedentes inmediatos de esos "poetas malditos" fueron otros no menos maldecidos como Edgar Allan Poe (1809-1849) y Charles Baudelaire (1821-1867), quienes en su práctica diaria y construcción poética fueron verdaderos rebeldes sociales, sujetos de inspiración de teóricos y artistas de pleno siglo XX.

Por otra parte, la visión de la vanguardia y su propia actitud frente al mundo fue como una "extensión espiritual"; existieron problemas comunes, sensaciones compartidas, incluso, existió un internacionalismo o cosmopolitismo(*) como clara oposición a una práctica nacionalista en materia cultural y política que ejercían los países "desarrollados" como expresión de la modernidad.

Otra versión sobre la idea de vanguardia la encontramos en los textos de Hans Magnus Enzensberger, quien no consideró a la vanguardia como un fenómeno estético revolucionario. El señala que efectivamente la "vanguardia" proviene de actividades militares, cita: "Vanguardia, parte de un ejército en marcha que va delante del cuerpo principal....Una vanguardia, considerada desde detrás hacia adelante, se divide en partes cada vez más pequeñas hasta llegar a la parte más avanzada o punta. El objetivo de cada una de estas partes consiste en proporcionar a las siguientes una mayor seguridad y un tiempo de preparación más largo....Las avanzadas tienen que adaptar su marcha a los contingentes de tropa más importantes que les siguen"⁵.

Esta referencia -sostiene el autor- ha sido ocultada, pero ello no indica que no tenga cierta influencia sobre la acepción de vanguardia en materia estética. Añade que la preposición en francés *avant* (expresión técnico-militar) tiene un sentido espacial y "...adquiere en la metáfora un sentido temporal originario. El arte no se entiende como una parte de la actividad humana históricamente inmutable, ni como un depósito o un arsenal de 'bienes de cultura' intemporales, sino como un proceso, un movimiento en avance continuo, como un *work in progress* en el que participan todas y cada una de las obras"⁶.

Más adelante deduce que la acepción metafórica de vanguardia

⁵ Enzensberger, Hans Magnus, Detalles, Barcelona, ed. Anagrama, 1985, págs. 152.

⁶ ibid., pág. 153.

no es necesariamente original ya que en "cada frase del proceso evolutivo coexisten precursores y rezagados....el avanzar de la vanguardia quería realizar simultáneamente el futuro en el presente, anticiparse al curso de la historia"⁷. La historicidad filosófica del arte se convierte bajo la influencia del capitalismo en un fenómeno económico, pasando a formar parte de la industria de productos culturales.

Siguiendo al mismo autor, la acepción tratada tiene otras implicaciones sociológicas en lo que se refiere a la parte de "garde" y en esto él menciona: "Guardias: además de la guardia personal de los príncipes, se llaman guardias las tropas de élite de muchos ejércitos que se distinguen por el superior origen de sus reclutas y por el brillo especial de sus uniformes y que, en general, están acuarteladas en las capitales y en las ciudades residenciales. Originalmente guardia significa valla.....Debe considerarse a Napoleón I como el verdadero creador de la guardia"⁸.

Enzensberger comenta que la referencia alude desde su origen a una colectividad por sobre la existencia individual, la cual no existe cuando "la guardia" tiene que realizar acciones, pues es colectividad. La guardia indica disciplina, reglas, prescripciones, seguimiento de órdenes. Este grupo pierde su libertad por seguridad pues disfrutaban de protección quienes forman parte de la guardia. Esa pertenencia es un honor y

⁷ ibid. pág. 154.

⁸ ibid. pág. 159.

distinción que los hace élite. "La guardia es un cuerpo exclusivo: la barrera que la rodea la separa del resto..."⁹. La significación de vanguardia hecha por Enzensberger nos hace pensar en la posición militante, combativa de los grupos de este período histórico.

Asimismo, la vanguardia motiva el estudio de cada una de ellas en su peculiaridad, y no es extraño referirlas como un conjunto, así, como vanguardia. La preocupación estética y social fue común, producto de un contexto muy determinado. Para algunos autores, aquel internacionalismo, que sentiremos muy presente, es la prueba de una falta de motivación o identidad general, que para Octavio Paz se pronunciaba como un singular "extravío". El bilingüismo y la incursión de miembros de distintos movimientos en otros países reveló una concepción común del mundo. Hay que señalar que incluso se intentó inventar un idioma universal, y esto es un dato que nos habla de una sensación interna de los grupos, y que culmina en una crítica desarraigada y desesperanza aún en la lingüística, en donde el arte y la creación eran la única salida de expresión.

Otro dato interesante es la reunión de varios individuos que como grupo, conforman una especie de homogeneidad filosófica y de valentía espiritual para enfrentar su entorno político y social, rompiendo con tradiciones culturales, cotidianas y estéticas. Esta necesidad de reunión y su contexto histórico nos dará pie para suponer la tensión social, jurídica y política que vivió la

⁹ Ibid., pág. 158-159.

Europa antes de la Primera Guerra Mundial, momento en que nacen las vanguardias (1905-1930). El mismo Van Gogh alguna vez sugirió este tipo de trabajo grupal. Michellis menciona: "No quedarse sólo, no enfermar, porque si enfermamos nos quedamos más aislados, trabajar en grupo. En esto deposita Van Gogh su confianza en el éxito para superar la angustia y hacer un arte verdadero: cada vez me convengo más de que los cuadros que convendría hacer para la pintura actual fuese verdaderamente ella misma...deberían superar la potencia de un individuo aislado"¹⁰.

Ahondando lo ya sugerido sobre la lucha entre "tradición" versus "vanguardia", cabe destacar que fue característico de estos movimientos el repudio hacia lo convencional heredado de anteriores prácticas estéticas, a lo cual se le denominó antitradicionalismo. Lo que significaba un rechazo tajante a las prácticas expresivas tradicionales carentes de una relación más estrecha entre arte y vida, pero bajo una tónica dada no en defensa de la racionalidad, sino en amparo de la interioridad del hombre como ser genérico. Este intento de revolución al interior de la sociedad burguesa se adelantó al convencional pensamiento dicotómico de la lucha de clases sociales, en donde burguesía y proletariado recurren a prácticas históricas separadas y antagónicas. Es decir, el intento vanguardista superó al pensamiento marxista que fue extendido a raíz de las campañas de Lenin antes de la Revolución del 17, y por el marxismo

¹⁰ De Michellis, Mario, Las Vanguardias Artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza ed., 1979, pág. 35

socialedemócrata en Europa.

El Impetu antitradicionalista rechazó al pasado como parte determinante en el proyecto futuro. Ya no se vió a la historia como lineal y progresista. Es decir, la sensación de engaño que refería el pasado, así como sus valores libertarios, fue reforzada por la actitud intransigente y extremadamente lógica de la burguesía. Y por ello tampoco el futuro era una esperanza si continuaba en ese marco del discurso progresista. Cabe señalar que, para todas las vanguardias, la I Guerra Mundial fue determinante para radicalizar hasta sus últimas consecuencias dicha antitradicionalidad. Esta ruptura con el pasado tradicional se convirtió en poco tiempo en una autonegación constante, es decir, como un negarse a sí mismo para no convertirse después en tradición o en academia. Esta autonegación llevó a la vanguardia a una forma más creativa de razón crítica.

La vanguardia se caracterizó por implementar la razón crítica, no sólo como una práctica de escuelas artísticas sino también como una forma de adaptación al mundo y por ello como un estilo de vida. De alguna manera la vanguardia fue una propuesta para cambiar el sentido de la vida.

Por otra parte, no hay una mención exacta de cuáles o cuántos movimientos se han considerado de vanguardia. En ese sentido, sin embargo, sólo nos interesan los movimientos nacidos y desarrollados en el periodo que se coloca al inicio del siglo y entre ambas guerras mundiales, acontecimientos que marcan la historia de este siglo, así como la génesis de la situación

cultural del hombre contemporáneo. Esta ubicación temporal diferencia a estas vanguardias de las que después se conocerán en hispanoamérica¹¹ o en la Unión Soviética. En ese sentido, no se quiere limitar, pero sí precisar la idea de vanguardia.

Más aún: existen algunos teóricos que consideran a otras manifestaciones anteriores de fines del siglo XIX como de vanguardia. Es el caso del propio Impresionismo. Sin embargo, ya dentro de nuestra ubicación temporal la lista más larga de estos movimientos se encuentra citada por Guillermo de Torre, en su Historia de las literaturas de vanguardia, extraída directamente de Documents Internationaux du Esprit nouveau (1929), donde los enumera en relación sólo a la literatura, de la siguiente forma: Futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, superrealismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstraccionismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, suprematismo, primitivismo, panirismo. En total dieciséis movimientos.

Tal como se anuncia en el índice, sólo nos ocuparemos de las primeras cinco escuelas, que, en base al criterio de impacto social que tuvieron fueron consideradas las más representativas en el continente europeo. Nos referimos al expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo (o superrealismo). El orden cronológico obedece a la fecha de su iniciación.

¹¹ Vid. Schwartz, Jorge, "La vanguardia en América Latina: una estética comparada", Revista de la Universidad de México, nueva época #21, enero de 1983, págs. 12-16.

CAPITULO SEGUNDO: El expresionismo o la necesidad de un nuevo lenguaje

Estrechamente relacionado al contexto señalado en las primeras páginas del presente capítulo, el expresionismo nació como una postura opuesta a las técnicas expresivas utilizadas y a la forma de percepción del arte Impresionista anterior. Ambas corrientes, en su nombre, sugieren ese recíproco antagonismo: Impresionismo versus expresionismo. Este movimiento nació con una finalidad: la expresión sin medida, y sin procedimientos basados en ideas que al contacto con la realidad social admitieran su falsedad. En este caso se referían a procedimientos o formas estéticas acordes al gusto "pequeño burgués" al cual los expresionistas se oponían. Para ello, los integrantes de este movimiento tuvieron que romper una acostumbrada práctica estética y otra cotidiana, por necesidad o convicción, logrando formarse su propio criterio y juicio sobre la dirección que tomaba la sociedad a principios de siglo. El expresionismo, por tanto, representó en la literatura y pintura modernas una de las herencias más sensibles y reflexivas que ha tenido el ser humano sobre sí mismo.

En la ciudad de Dresde, al sur de Berlín, alrededor de 1905, tres jóvenes estudiantes de arquitectura iniciaron esta reflexión. La producción artística de sus ideas se llevaron a cabo en oposición a la academia Impresionista carente de sentido frente a una realidad que urgía ser explicada. Los cambios sociales al interior del Segundo Imperio alemán ameritaban esta

explicación. El Imperio vivía un proceso desenfrenado de industrialización -que contrastaba con su pasado agrícola- así como una creciente urbanización. Según estadísticas de la época, en 1871, los procesos de industrialización y urbanización tenían un ritmo del 36% que para 1914 era ya del 63%, casi el doble del primer dato en menos de la vida de una generación, lo que redundó en un cambio brusco dentro de la sociedad. El esfuerzo del gobierno alemán estaba vinculado a la racionalización económica, tal esfuerzo acrecentaba las diferencias sociales: enriqueciendo aceleradamente a la burguesía y desplazando a las capas medias hacia el proletariado, teniendo como consecuencia un proceso de incorporación de grandes masas al proceso fabril.

La Alemania de Guillermo II, en su política exterior, peleaba por un lugar privilegiado al nivel de la Inglaterra o Francia reconocidas potencias mundiales hasta 1914. Además, la amenaza de crecimiento de Estados Unidos aceleró los esfuerzos políticos para lograr la hegemonía económica germana de Europa.

Las prioridades del gobierno monárquico y "parlamentario" de Guillermo II eran el desarrollo económico y el fortalecimiento militar -inspirado en Bismark- con lo que lograrían su deseada expansión imperialista colocándose en el centro del poder europeo, pero bajo prácticas civilmente autoritarias en todo el territorio imperial. El ostentoso gobierno guillermino contrastó frente al irracional desplazamiento social y la masificación del "lumpen" industrial repartido en aproximadamente cincuenta ciudades alemanas que tenían poco más de cien mil habitantes en



1) George Grosz, "El Agitador", caricatura en tinta china.

su gran mayoría jóvenes. Más aún, la legislación social, vigente desde la época de Bismark, estuvo paralizada y no resolvía los problemas relacionados a las condiciones generales de vida, y sobretodo, las del proletariado, que cada vez más se encontraba frente a la oportunidad de un cambio socialista propagado por Rosa Luxemburg, que ofrecía aún clandestinamente, un cuestionamiento de la situación real de Alemania.

En opinión de Arnold Hauser, la situación económica de ese país y de esa época tuvo como consecuencia el gusto pequeño-burgués en la cultura de las clases altas, las cuales necesitaban ostentarse socialmente a través del lujo y la trivialización del arte: "La riqueza nueva es lo bastante grande como para querer brillar, pero no lo bastante antigua como para hacerlo sin ostentación"¹².

Quebrar el marco del gusto victoriano de la poderosa Inglaterra del siglo XIX (1819-1901), perfectamente conservador e imperialista y la opulencia guillermina del gobierno alemán -Influída por aquella-, eran los principales objetivos sociales del expresionismo. A principios del siglo, el mismo Guillermo II, al inaugurar en Berlín la Avenida de la Victoria tuvo ocasión para arremeter contra las pocas expresiones de este tipo de arte de vanguardia, sentenciándolos en su discurso y arguyendo que un arte que sobrepasa los límites que él mismo había fijado no podía

¹² Hauser, Arnold, La Sociología del Arte, Barcelona, ed. Punto Omega, 1977, tomo 5, pág. 865.

seguir siendo arte.¹³

La sensibilidad del pueblo alemán debía ser despertada a través de una verdadera relación entre la vida y la expresión artística, sin pactos con la burguesía, sin querer esconder la situación real del alemán y su profundo extrañamiento frente a los cambios realizados en el campo económico y bélico, así como en la interioridad de cada germano. Aunque no solamente en Alemania, la renovación intelectual de Europa fue adoptada por gran cantidad de países occidentales. La idea -como señaló Walter Muschg- era oponerse "a un mundo abocado a la muerte, que se había vendido a la idolatría de la materia y al poder"¹⁴.

Aún más, esta nueva estética expresionista estuvo acompañada de una cruda forma de sentir la realidad, como resultado de la influencia del arte primitivo y espontáneo que fue rescatado a través de la asimilación de culturas marginales catalogadas de atrasadas, lo cual fue aceptado en muchos países europeos contribuyendo al enfrentamiento con la forma "institucional" de ver y sentir la realidad. Esta antiinstitucionalidad se dió como repudio a las circunstancias dominantes en la Alemania kaiseriana. Por desgracia, dicho rechazo fue perdiendo paulatinamente su carácter de oposición no porque se hubiera academizado sino porque acertó a captar y reflejar el estado anímico de la sociedad. Así, el expresionismo logró manifestar el

¹³ Citado por Richard, Lionel, Del expresionismo al nazismo, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1979, pág.16.

¹⁴ Muschg, Walter, La literatura expresionista alemana, Barcelona, ed. Seix Barral, 1972. pág. 17.

sentir de un pueblo, desde su origen, y con fundamentos críticos¹⁵.

En ese contexto surgió este movimiento artístico que fue reflejo del estado anímico de la sociedad de principios de siglo. El autoritarismo que se imponía en aquella sociedad, reflejaba una estrecha y acentuada conducta tradicional, que por oposición necesitaba expresarse. Cabe señalar que un importante antecedente en el contenido expresionista fue el psicoanálisis freudiano, que no tardó en adentrarse en la capa intelectual de aquella sociedad que buscaba explicaciones situacionales. De ahí que las íntimas sensaciones del individuo artista se representen con mayor fidelidad, como por ejemplo, las vivencias del sometido por una situación autoritaria que no solamente Alemania estaba experimentando. Otto Gross -alumno de Freud- afirmaba: "la psicología del Inconciente es la filosofía de la Revolución, o sea que está destinada a llegar a ser en tanto que fomento de una rebelión en el interior de la psiqué, en tanto que liberación de la individualidad atada por su propio Inconciente"¹⁶.

En contraposición a una élite racionalista y en el poder, el movimiento expresionista reflejó una angustiada y desesperanzada "espiritualidad" concentrada hasta el punto de volcarse, precisamente por ser ellos los victimados de una situación que aparecía difícil. Sus prácticas cotidianas y artísticas llenas de

¹⁵ De Torre, Guillermo, Historia de las literaturas de vanguardia, tomo I, Madrid, España, Ed. Guadarrama, 1971, pág. 13.

¹⁶ Citado por Richard, Lionel, Op. Cit. pág. 23.

bohemia, miseria y rebeldía son la prueba de su rechazo no sólo ideológico sino de una práctica habitual. La desesperación y el extrañamiento paulatino colindó con la locura y el suicidio, se trataba de una situación mundial, germana en su particularidad, e interior al artista que no concordaba en el rompecabezas de la vida y la felicidad. Estos sucesos nos orillan a pensar que si esto fue así durante los primeros veinticinco años del siglo, ¿qué pasaría con la expresión artística después del holocausto?

Con pleno respeto a la subjetividad, el pequeño grupo de Dresde integrado por Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, fue creciendo dando paso a la fundación de "Die Brücke" (El Puente), grupo que se reunía a discutir sus propias técnicas, visiones y principios de lo debería ser el arte. De esta manera lograron exhibir sus primeras pinturas periódicamente dándose a conocer con ese nombre de "die Brücke" ya que se entendían como un puente entre el arte tradicional (Impresionismo) y el arte que pretendían crear (expresionismo).

Los antecedentes más cercanos que dieron forma a esta concepción artística fueron personajes como Vincent Van Gogh y Edward Much, quines incluso, vivencialmente, inspiraron la relación que debería existir entre el arte y la vida.

El presentimiento de un colapso económico y social en Europa, y la particular realidad de marginación social e impotencia juvenil frente al proyecto común de Alemania componían en realidad el motivo del abandono al pasado que ya inspiraba indredulidad. De ahí su necesidad de expresarse enfatizando



2) James Ensor (1860-1949), "La muerte se cierne sobre la multitud", dibujo.

emociones y violentando sentimientos, todo ello en correspondencia a una preocupación social que se proyectó hacia la política, la religión y la moral.

El presentimiento se consumó. Las tensiones internacionales buscaron el primer pretexto para desatarse en un gran guerra. Alemania, Turquía, Rusia, Inglaterra y Francia, reconocidas potencias comerciales, iniciaron competencias bélico-económicas propias de una nueva fase capitalista.

Durante la década iniciada en 1910, Austria y Alemania vivieron la bonanza y el fracaso económico. La modernización de la economía política adquiría graves riesgos sociales. Es decir, el fortalecimiento de cada economía evidenciaba un comportamiento particular que en la práctica asumía consecuencias comunes como la apabullante impotencia de la voluntad mayoritaria, el nacionalismo, etc... que implicó la proclamación fáctica de la democracia. El imperialismo creciente reducía las fuerzas sociales a la sobrevivencia, perdiéndose la reflexión interior y el apoyo al desarrollo de la individualidad. De ahí la importancia que tenían tanto la espiritualidad como la sensibilidad, elementos o mecanismos para contrarrestar lo que alguno de sus integrantes llamaba "acultura" (nos referimos a Pfemfert) lo que significa el peligro del arte ante la amenaza de su trivialización, situación en que la actitud técnica y el comercio hacia el arte jugaban un papel muy importante. Pfemfert argumentaba: "La ausencia de alma es el signo distintivo de nuestra época. Tener alma significa poseer una individualidad. El

momento en que vivimos no reconoce las individualidades....."¹⁷

Otras repercusiones sociales fueron el hambre, la desocupación, el odio, las huelgas y los cambios de gobierno como acompañantes históricos de un pueblo europeo que no tardaría en rebelarse de forma creativa a través del expresionismo.

Algunos autores consideran que fatalismo y apocalipsis constituyeron los elementos anímicos que dieron forma al expresionismo. La necrofilia, significación de la muerte inspirada en el arte primitivo, fue una de sus más importantes motivaciones. Aunque estos no sólo componían elementos anímicos también fueron vivenciales.

Varios autores coinciden en determinar el periodo comprendido entre 1905 y 1910 como la primera etapa del expresionismo, que básicamente estuvo dedicada a las artes visuales. De 1910 a 1922 se ubica la segunda etapa, que se considera de gran fecundidad literaria, y es cuando contextualmente se acrecientan las contradicciones sociales a nivel general y particular que dan origen a la Primera Guerra Mundial y a la Revolución de Octubre en Rusia, por citar dos grandes ejemplos.

A través de un alarmante presente y de una profunda filosofía germana que se hizo sentir con las relecturas de los más importantes filósofos del siglo (baste pensar en la influencia de Nietzsche, Marx, Hegel y Kant, por no mencionar a

¹⁷ Citado por Richard, Lionel, Op. Cit. El autor lo recoge de la publicación básica del expresionismo "Die Aktion" publicado el 19 de junio de 1911.

Goethe, Kierkegaard, etc..) el expresionismo logró que el artista y su yo fueran los elementos dominantes de la creación artística, las cuales debían imponerse al punto de vista naturalista de anteriores posturas estéticas. Ambos, el artista y su yo interno, construían los mecanismos de la subjetividad que sumado a la inconformidad social, darían forma a una realidad fuera de la institucionalidad, tal vez hasta utópica. De ahí la gran fuerza histórica que mantendrá el expresionismo al transcurrir el siglo, fuerza histórica que dotó al conocimiento humano de un nuevo concepto de arte.

Con todo ello es indudable llegar a la conclusión de la importante participación subversiva del movimiento expresionista dentro de la sociedad y de las tendencias culturales del siglo. Con Arnold Schenberg, Gustav Mahler, Paul Hindemith en la música dodecafónica(*); Rilke y Stefan George en la poesía; Heinrich Mann en la novela; en el teatro con Strindberg, Maeterlinck, Ibsen, Wedekind y Hofmannsthal; en la pintura Ensor, Kokoschka, Frits Van der Berghe, Grosz, Chagall y Wassily Kandinski, (este último abordó en numerosas ocasiones el tema de la espiritualidad del arte); Otto Dix, Hans Grunding, Beckman, Klee, etc... también Franz Kafka y otros alemanes y austriacos fueron parte de ese mundo estético nacido de la necesidad de expresar un grito (Edward Munch), una ruptura de su tiempo contra el incumplimiento de las metas que la cultura prometió al hombre; la guerra resultó ser la irrupción de las fuerzas irracionales, que no sólo afectaron a los vencidos sino también a aquellos que no formaban

Goethe, Kierkegaard, etc..) el expresionismo logró que el artista y su yo fueran los elementos dominantes de la creación artística, las cuales debían imponerse al punto de vista naturalista de anteriores posturas estéticas. Ambos, el artista y su yo interno, construyeron los mecanismos de la subjetividad que sumado a la inconformidad social, daban forma a una realidad fuera de la institucionalidad, tal vez hasta utópica. De ahí la gran fuerza histórica que mantendrá el expresionismo al transcurrir el siglo, fuerza histórica que dotó al conocimiento humano de un nuevo concepto de arte.

Con todo ello es indudable llegar a la conclusión de la importante participación subversiva del movimiento expresionista dentro de la sociedad y de las tendencias culturales del siglo. Con Arnold Schöenberg, Gustav Mahler, Paul Hindemith en la música dodecafónica(*); Rilke y Stefan George en la poesía; Heinrich Mann en la novela; en el teatro con Strindberg, Maeterlinck, Ibsen, Wedekind y Hofmannsthal; en la pintura Ensor, Kokoschka, Frits Van der Berghe, Grosz, Chagall y Wassily Kandinski, (este último abordó en numerosas ocasiones el tema de la espiritualidad del arte); Otto Dix, Hans Grundig, Beckman, Klee, etc...también Franz Kafka y otros alemanes y austriacos fueron parte de ese mundo estético nacido de la necesidad de expresar un grito (Edward Munch), una ruptura de su tiempo contra el incumplimiento de las metas que la cultura prometió al hombre; la guerra resultó ser la irrupción de las fuerzas irracionales, que no sólo afectaron a los vencidos sino también a aquellos que no formaban

parte del círculo capitalista. La tragedia se evidencia con el desplome de las estructuras y de las instituciones que representaron aquella aspiración perdida. Las estructuras sociales eran prueba de la decadencia. Por ello la crítica, como elemento discursivo resultó ser el instrumento de apoyo contra el autoritarismo gubernamental, familiar y educativo. Estos últimos son, por ejemplo, los temas recurridos en la literatura expresionista. Recuérdese las "Cartas a mi Padre" de Kafka, "El país de Jauja" de H. Mann, etc... La estética, en este caso, rebasó su papel para entonces convertirse la tendencia expresionista en movimiento político. El agravio a la institución familiar, educativa o partidista fue una herida al sistema u organización social que se evidenciaba desde entonces en franca decadencia.

Paralelamente, con esa segunda etapa expresionista, hacia 1919, a partir de la caída el Segundo Imperio alemán, se estableció la República del Weimar (llamada así por su Constitución, una de las más modernas), que tuvo como primer intento republicano, la elección de un presidente socialista: Friedrich Ebert (1871-1925), quien en 1913 había sido elegido Jefe del Partido socialdemócrata. La República del Weimar finalizó con el ascenso de Hitler al poder en 1933, año en que los conocedores del arte señalan fue el último momento del expresionismo en Alemania, ya que no existió una identificación con el ascenso de Hitler al poder pero sí una creciente intolerancia. Lo cual demuestra que en periodos de poder



3; Edward Munch (1863-1944), "El -
Grito" de 1895, madera grabada
The National Museum of Modern -
Art.

autoritario y cruel el arte como foco de sensibilidad, ternura y comprensión humana deja de expresarse, a través de la censura o la cancelación definitiva.

Cabe señalar que entre los integrantes de este movimiento y la oleada nacionalsocialista existió escasa relación directa. En su momento la necesidad de creencias integró a algunos dentro del partido evidenciándose una reacción esperanzadora. Tal es el caso de Emil Nolde, algunos otros era opositores socialistas y por tanto perseguidos políticos. Otros se suicidaron en el impasse.

Aunque bastantes artistas de la corriente, si bien se entregaron subjetivamente a su obra, también participaron activamente en políticas bajo cinco clasificables vías ideológicas, que tienen explicación por su momento histórico: pacifismo, activismo, simpatía comunista, "izquierdistas" y miembros del Partido Comunista. Además, desde mucho antes (1920) se había fundado una Liga de Intelectuales con la finalidad de llegar a ser un partido político. En el programa de esta Liga se planteó primordialmente: la supresión de la guerra, la libertad sexual, la protección del individuo frente al creciente poder de la psiquiatría, la lucha contra la Iglesia, etc... Con esto fue asegurada la fuerza de esta corriente, pues más que ser un ataque estético, fue político.

Cabe destacar que, lo interesante para la comprensión y recibimiento social del expresionismo es que estuvo expresado en un lenguaje, ideas y signos entendidos por el grupo y para los que estaban dirigidos. Ernst Fischer comentó que el lenguaje

subjetivo del arte es parte de una experiencia humana y aunque sea subjetiva es social: "el mismo aislamiento extremo que caracteriza a los artistas actuales es una experiencia social, compartida por muchos hombres. El poeta es un descubridor de experiencias y gracias a él los demás hombres adquieren el poder de reconocerla -descubierta y expresada, finalmente- como algo propio, como algo que pueden asimilar y asimilan"¹⁸. De cualquier manera, la sociedad alemana se entendió socioculturalmente con el movimiento expresionista haciendo de éste el portavoz crítico de su historia. Arte y sociedad detentaron recíprocamente una función ineludible, si antes fue mágica o religiosa, ahora se volvió también una sublimación colectiva, en donde la sociedad alemana se identificó con el expresionismo más allá de la admiración y contemplación.

Pero su impacto no sólo se limitó a los pueblos germanos; su internacionalismo efectivamente traspasó fronteras mayores, pero su adaptación fue distinta y peculiar en cada pueblo; cada generación intelectual recibió de las culturas extrañas lo que estuvo dispuesta a aceptar, adaptándolo a sus necesidades de ahí que no se pueda transferir un movimiento de manera idéntica de una tierra a otra, o incluso de un grupo de individuos a otro.

Por último, sería importante recordar que a esta explosión artística le acompañó un gran quehacer científico con la extensión del psicoanálisis, la fenomenología de Husserl, la

¹⁸ Fischer, Ernst, La necesidad del arte, España, ed. Península, 1985, pág. 200.

crítica neokantiana del conocimiento, la filosofía del "Círculo de Viena", etc.. Además, la práctica de la teoría cuántica, la teoría de la relatividad, la lógica simbólica, la radio, los rayos X y el avión (comercial) etc... continuaron insuflando ese espíritu del cambio y desarraigo que no acaba aún.

Cabe señalar que si bien desde 1925 se hizo notar la agonía del expresionismo, no se debe olvidar que la mención de artistas y demás referencias de esta corriente tienen estrecha relación con los demás movimientos de vanguardia. No hay acuerdo por parte de los estudiosos de las corrientes entre las características del expresionismo, la de los artistas o de sus prácticas estéticas o políticas. Lo que caracteriza en el fondo es una actitud global ante la concepción de la realidad y la vida, es decir, su sentimiento colectivo. Es el pensamiento y manifestación artística de su sensibilidad, como actitud crítica, lo que sociológicamente interesa. De esta manera concluimos que el expresionismo fue el primer golpe cultural en este siglo contra una cultura ya desde entonces fallida.

Alguien escribió, durante esos momentos "la revolución no es un arte. Pero el arte es Revolución. La obra de arte no aspira a transformar al mundo, ¡transforma al mundo!". Lo importante no fueron sus procedimientos o resultados sino la inquietud y vocación como indicadores de una inconformidad que no está ahora tan lejana.

CAPITULO TERCERO: El cubismo o la fragmentación paulatina del ser.

Yo me declaro mundial, oviparo,
jirafa, sediento, chinófobo y
atmosférico. Me abrego en las
fuentes de la atmósfera que rie
concéntricamente y echa pestes por
mi ineptitud. MAX JACOB.

Simultáneamente al expresionismo de los primeros años del siglo, se da en Europa el estilo cubista, que a su vez nació dentro de las exposiciones de los postimpresionistas "fauves" (1905-1907), para después alejarse de la filosofía e ideología de su padre artístico. Como otra forma de rebeldía anti-impresionista, el cubismo se desarrolló como reacción estética al contexto de principios de siglo, ya señalado en anteriores páginas. A través de técnicas totalmente distintas a la de sus contemporáneos, el cubismo, desde los primeros momentos, estuvo dirigido a crear ilusión, y dentro de ese camino despertar al individuo con su abundancia de sensaciones revitalizadoras. En aquel primer marco histórico-social, el cubismo, al rebelarse ante las técnicas de la academia impresionista causó conmoción en la forma institucional de crear y observar el arte. Los integrantes de esta corriente artística inyectaron al movimiento una gran dosis de profesionalismo y creatividad, cuestionando al conocimiento artístico y su práctica formal que rozaba con la tradición impresionista -predominante del gusto de la burguesía europea- y por tanto, cuestionando también la veracidad de sus principios y preceptos de poder. No

cabe duda que este movimiento fue uno de los más importantes en revolucionar las formas estéticas en que se representaba la expresión artística con imágenes geometrizadas llenas de colorido y de significado.

En 1907, a raíz de la presentación de un cuadro de Picasso "Las señoritas de Avignon", se dió de hecho el primer arranque de ese nuevo estilo que se definió descomponiendo y recomponiendo la realidad a través de distintas técnicas, en un primer momento de origen en el "arte negro". Ese momento fue el comienzo de una gran proliferación de formas artísticas -pictóricas y poéticas- en base al principio de abstracción. El cubismo sería el primer antecedente de toda una generación de arte abstracto la cual se desarrollará a lo largo del siglo [futurismo, orfismo(*), neocubismo, purismo(*), etc..].

En este movimiento sobresale el que sus integrantes pertenecieran a distintas nacionalidades; ello daba forma al espíritu cosmopolitista que predominó no sólo en este movimiento, sino incluso en los que se jactaban de ser nacionalistas, como los futuristas. El cosmopolitismo fue una cierta adaptación al mundo lleno de cambios; Europa a principios de siglo vivía un acelerado proceso de industrialización que implicó la multiplicación de vías de comunicación más rápidas. El fenómeno social que indicamos nos lleva a pensar que en aquella época existió una inexplicable búsqueda de seguridad y adaptación social debido a la diversidad de satisfactores que proporcionó el capitalismo europeo. Dicho fenómeno artístico parece responder a

la escenografía dinámica que vivían los individuos así como a su crisis espiritual, lo cual coincide con otros movimientos artísticos de Europa. Tales movimientos proporcionan un camino adicional que nunca fue dado por el sistema capitalista de mercado y que incluso era incapaz de proporcionar en ese momento.

No fue casual que los principios cubistas se hayan desarrollado en una de las principales capitales urbanas de la Europa moderna: París. Sin embargo, el cubismo fue un movimiento descontextualizado de su política contemporánea, sus integrantes se mantuvieron alejados de organizaciones sociales activas, pero así también se dedicaron más al cambio estético. La intoxicación del mundo real y el surgimiento de otros estilos artísticos apuntaba a la añoranza y necesidad de un mundo nuevo, así como de otra realidad. La falta de aperturas revolucionarias reales orilló a un grupo de artistas e intelectuales a crear un mundo dentro de sus propias posibilidades, es decir, en torno a sus experiencias artísticas concretas.

El cubismo fue un movimiento artístico que hace predominar las técnicas y el juego de mecanismos tendientes a crear ilusión. El mismo Picasso en alguna ocasión (1923) tuvo oportunidad de comentar esta relación arte-artista: "... todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender. El artista debe saber el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras. Si en su trabajo sólo muestra que ha buscado y rebuscado el modo de que le creyeran sus mentiras, nunca



4) Pablo Picasso (1881-1973), "les demoiselles de --
Avignon" de 1907, Paris.

conseguirá nada¹⁹.

Cabe señalar que lo conocido como cubismo tiene dos tendencias. La primera la encabezó Seurat, quien daba al cubismo gran influencia científica, con trazos matemáticos y extremadamente geométricos. Con esta tendencia el predominio de la capacidad cerebral era muy importante. La segunda, la encabezó Cézanne que además de aprovechar el sentido de las nuevas técnicas impulsadas, también reunió a la "emoción" dentro de la fórmula artística. Como elementos primordiales se encontró al instinto y al cerebro. Esta segunda tendencia fue más duradera, coincidió más con el sentir de otros artistas como el mismo Picasso y Leger. En lo posterior nos referiremos a esta segunda tendencia.

A través de sus distintas etapas, el cubismo cambió de motivos y preferencias técnicas. Su innegable dinamismo autotransformador lo sitúa evidentemente dentro de los movimientos de vanguardia que conforman estéticamente el espíritu de la modernidad.

Cuatro etapas se identifican en el desarrollo de la pintura cubista: el primitivo (1906-1907), el cezanniano (1908-1909), el analítico (1910-1912) y el sintético (1913-1914). El primero lo identifican los historiadores de arte poco antes de 1907, cuando Braque y Picasso experimentan con la plástica negra -impulsada por Cendrars- y en general con los orígenes de la imagen,

¹⁹ Sánchez Vazquez, Adolfo, Antología de textos de estética y Teoría del arte, "El arte es una mentira que nos hace ver la verdad" de Pablo Picasso, México, d.f., ed. UNAM, 1982, pág. 403.

fórmulas que se presentaban para liberar las técnicas estéticas que usaban sus contemporáneos y que representaban una realidad por ellos no sentida.

Posteriormente, Braque y Picasso, durante la segunda etapa, revaloran la obra de Paul Cézanne (postimpresionista) quien así fuera uno de los principales antecedentes de la pintura cubista. Dentro de la etapa cezanniana se experimentan las formas semigeométricas que proporcionan volumen, y distintas posiciones corporales -fuera de las convencionales-, también angulosidad y movimiento sumado a grandes pinceladas de colorido, suponen la influencia del arte africano, de su etapa anterior. Precisamente por aquella ilusión de volúmenes geométricos y cúbicos se les dió el nombre peyorativo de cubistas a todo aquel que tuviera preferencia por el mismo estilo; una vez aceptada la profesionalidad del movimiento se utilizó como término común el de cubistas. Aquellos artistas fueron Juan Gris, Robert Delaunay, Roger de la Fresnaye, Fernand Lger, Gleizes y Metzinger, Le Fauconnier etc.. quienes de alguna manera coincidieron en preceptos de sensibilidad e intuición.

El ejercicio más maduro en las figuras geométricas conforman la tercera etapa denominada analítica, en la que el pintor a través de la fragmentación geométrica constituye el principio de abstracción. Con ella el artista descompone al objeto y lo analiza en sus posibles puntos de observación. Esa descomposición y esas distintas formas de mirar la obra para Arnold Hauser "son signos claros del paso del subjetivismo impresionista a un



5) Pablo Picasso, "Estudio y Pintura" de 1975.

objetivismo concreto y de una imagen ilusoria del mundo a otra realista²⁰. Pero ¿por qué arremeter contra aquel subjetivismo?

El subjetivismo impresionista se había dedicado a una producción imitativa [mimesis(*)] de la realidad la cual resultaba pobre y hermética, o por el contrario resultaba ser una manifestación llena de exageraciones sentimentales capaces de agradar los gustos ostentosos de su época²¹.

La etapa analítica del cubismo plástico produjo una ruptura en su época ya que socialmente negó la experiencia estética del impresionismo anterior. A través de las formas geométricas y con la variedad de puntos de vista se produjo una especie de movimiento en un plano de dos dimensiones, creando efectos en el espectador que reactivaban sus sentidos y su imaginación. Durante este periodo analítico se consumó la libertad en el lenguaje estético. Superándose la visión fotográfica de los sentidos, revalorándose la de la mente y la del espíritu. El mismo Braque diría "Los sentidos deforman; el espíritu forma". El objeto

²⁰ Hauser, Arnold, Sociología del Arte, "Estamos ante el fin del arte", tomo 5, Barcelona, ed. Punto Omega, 1983, pág. 870.

²¹ Habría que apuntar que desde la innovación de la cámara fotográfica, la pintura que reproducía imágenes idénticas a la realidad se veía rebasada por las adelantadas técnicas fotográficas. Incluso, se podría hablar de un impacto científico ya que el uso de la perspectiva comenzó a utilizarse con mayor perfección. Por ello, el cubismo juega con esa perspectiva tradicional. La fotografía puede ser un factor importante que hace posible la atención o reflexión artística no sólo a la realidad tangible sino también a otras meticulosidades de carácter interno, de ahí pudo surgir la desfiguración cubista, junto con la conservación técnica del bajo relieve y el uso de mayor colorido en la pintura que no podía equipararse a la fotografía en blanco y negro de ese momento.

observado y pensado tenía mayor permanencia en la mente del artista, quien a través de la fragmentación y el análisis proporcionaba distintos ángulos de visión, dándole con esa diversidad una permanencia al objeto de forma genérica: "Los sentidos sólo perciben lo que pasa; la inteligencia lo que queda" (Platón).²²

Por otra parte, esas formas artísticas reunidas en un espacio plano, la ilusión del movimiento, lo que acontece y el tiempo, fueron el principal antecedente del cinematógrafo, la radio y la televisión que de distintas maneras contienen, en un reducido espacio: movimiento pluridimensional. Esa vitalidad en la obra de arte también insuflará importantes bríos a otro movimiento de vanguardia: el futurismo.

A partir de las dos dimensiones del cuadro, más la ilusión de volumen y tiempo se dieron cuatro dimensiones, quitándole importancia cada vez mayor al elemento de la perspectiva. Posteriormente se incorporó en los cuadros pequeños fragmentos de materiales relacionados con la vida diaria, "detalles reales" como de cartas, de periódicos, partituras, madera, etc... Así nacieron los "collages" que producen una impresión menos abstracta y sí más ligada a la anécdota humana.

De esta forma con la experiencia en las distintas combinaciones se abre una tercera fase denominada "sintética" y que se diferencia bastante de las otras etapas anteriores,

²² Mucha de la formación intelectual de los cubistas se debió a la relectura de las obras de Platón.

denominada así, ya que ésta unifica los elementos del objeto pintado, mientras que en el período anterior se fragmentan y separan. En esta cuarta etapa las representaciones geométricas dejan de inspirarse en las imágenes de los objetos conservados en la memoria del pintor, inventándose y creando otros, dando forma a una composición lograda de diversos elementos emparentados con el mundo real. Se abandona la sugestión de volúmenes y se ve la composición desde un sólo punto de vista, no utilizándose ya los distintos enfoques de contemplación. Etapa de armonía en los colores considerada muy decorativa.

Durante todas sus etapas el cubismo persiguió en sus composiciones sólo la destrucción del objeto pintado. La presencia del yo del artista no fue tan importante en la obra lo cual es contrario al expresionismo que sobrevaloró la participación del yo interno del artista. Para los filósofos estudiosos de Europa la diferencia es evidente. Francia, aún con el cubismo, vivió las consecuencias de su pasado racionalista heredado de la ilustración. En oposición crítica a esos racionalistas se encontraban los idealistas alemanes, que consideraban la expresión del sujeto como prioridad en la consumación del ideal de libertad única forma de escapar a la exhuberancia racionalista del progreso.

Las etapas del cubismo son prueba de que la inteligencia humana no está alejada de la creación y menos distante el manejo del arte hacia el mundo exterior. El expresionismo con su idealismo revolucionario en la política y en las artes y, hasta

ahora, el cubismo y su racionalismo analítico o sintético, eminentemente creativos, son formas adecuadas históricamente que en su particularidad demuestran la inconformidad social de una época y realidad que se descubren ajenas a los individuos que las pueblan.

Sin embargo, sería importante señalar, que la fragmentación empleada en los cuadros cubistas del período analítico tiene implicaciones para el filósofo Henri Lefevre, quien mencionó que en el proceso de separación con el pasado de las artes no figurativas -y en esto hace referencia concreta a las obras de Picasso- en las que no se sigue una conducta imitativa, existió una ruptura entre los significados y los significantes, es decir, entre las formas nuevas de expresión y su mediata referencia con la idea o pensamiento que asocia el espectador, con ello sucedió una proliferación de significantes que llevó a a Lefevre a afirmar que esta ruptura entre los signos "va acompañada de una especie de crueldad creciente hacia el significado que se aleja en otra dirección, que está continuamente lejos, invocado y utilizado de nuevo con una habilidad prodigiosa. Lo que quiero decir es que una vez producida la ruptura, en el signo, entre significados y significantes, algunos se instalan entre los significantes mientras que los significados huyen"²³.

Este mencionado proceso de separación o ruptura con el pasado trae consigo nuevas observaciones al interior del proceso

²³ Lefevre, Henri, "De la literatura y el arte modernos considerados como procesos de destrucción y autodestrucción del arte". (ftcp) págs. 116-124.

productivo del arte, así como en su exposición colectiva, en ambos se dan indicios que pueden resultar paradójicos, si tenemos en cuenta que en el proceso inicial se da una búsqueda de libertad estética experimentada por el cubismo y que irrumpe contra los planteamientos estéticos de la verdad burguesa. En un segundo momento, con el libre albedrío del espectador se pueden observar espacios que podrían ser manipulados y dirigidos, y que de hecho fueron utilizados por la izquierda rusa en su fase postrevolucionaria.

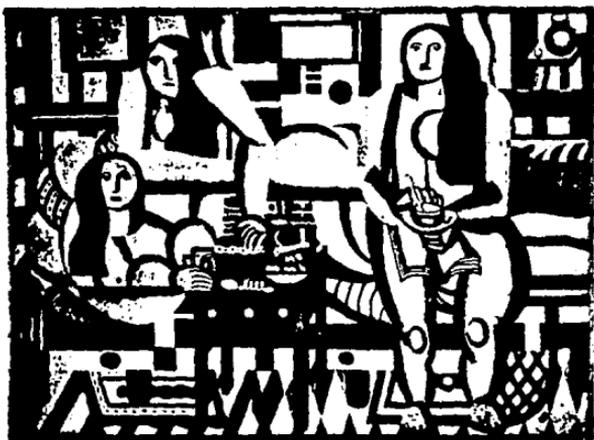
Lo que señala Lefevre hace pensar, por ejemplo, en la extrema variabilidad inconciente de los significados en la expresión técnica del cubismo lo que podría llegar a ser una instrumentación con fines políticos o comerciales, o en el peor de los casos simplemente ornamentales. Ya que es posible crear significantes con significados dirigidos o nulos. Las prácticas utilitarias hacen del arte objetos de decoración con lo cual se desvirtúa su singularidad y anulan su complejidad histórica, o en otro de los casos es también utilizada pero como propaganda partidista.

A pesar de ello, y como consecuencia, no podemos negar la importancia del cubismo en las siguientes manifestaciones artísticas. Al inicio se comentó que las escogidas vanguardias lo eran por su impacto social; en este caso el del cubismo es indirecto. No produjo manifiestos ni formó parte en ninguna organización política o social, sin embargo, tuvo y tiene un impacto estético del que aún vivimos consecuencias culturales a

nivel mundial.

Por otra parte, el cubismo también se manifestó en la literatura, sus principales exponentes fueron Apollinaire, Marie Laurencin, Max Jacob, André Salmon, Maurice Raynal, Gertrude y Leo Stein, quienes coincidieron con aquella muestra de sensibilidad expresada en la pintura cubista. Para los poetas su interpretación de las mínimas teorías estéticas del cubismo residía en romper con el intelectualismo de la creación poética, es decir, no utilizando la regularidad métrica, y si el mínimo de puntuación junto con la fragmentación y el instantaneísmo. Como si la velocidad de aquellos primeros años del siglo se hubiesen querido reflejar a través de la creación instantánea y fragmentada. La complejidad de la vida cotidiana semejan los "collages", donde encontramos recuerdos, asociaciones, pedazos de periódicos, diálogos ajenos, ruidos y caras aún más ajenos, que se intentaron expresar dinámica y simultáneamente, ya que la práctica diaria de las ciudades modernas, como París, por primera vez se presentaban, de golpe y de conjunto, sin orden ni explicación. Las explicaciones intelectuales no venían al caso, lo importante era la creación y la obra de arte con una vida independiente y propia, alejada de cualquier interpretación o imitación (impresionismo), pero conectada irremediabilmente con la vida.

Ese desorden poético deviene -según lo expresan algunos poetas- de un respeto a la "verdad cerebral" con que se presentan los elementos que dan forma al poema. El poeta cubista rescata



6) Fernand Léger, "El Almuerzo" de 1921.

esa complejidad y niega la herencia cientificista del impresionismo, que presentaba a la creación poética con una lógica implícita, pero también con una independencia entre la obra y la realidad. Paul Dermée citaba: "Nada de ideas. Nada de desarrollo. Nada de lógica aparente. Nada de imágenes comprobables por la plástica hay que dejar al lector sumido en su yo profundo. Dar al lector imágenes hiperrealistas"²⁴. Para aquellos poetas modernos la prioridad era sentir y utilizar en su lenguaje pensamientos asociados que jugaran con el subconciencia del lector, con lo cual pretendían una mayor permanencia.

Otra característica de la poesía cubista fue el abandono de situaciones amorosas o eróticas con el fin de romper con las tradicionales alusiones de exageración sentimentalista. Misma que alejaba al lector de su realidad, llevándolo lejos de su propia complejidad cotidiana. Sin embargo, se observa el rescate de la expresión individual frente a la vida de las multitudes, de las masas urbanas que aparecieron al contacto con las fábricas y la técnica citadina. Baudelaire ya desde 1868 había expresado aquella rápida transformación urbana de París, el efecto de las nuevas calles comerciales, los boulevares, los pasajes repletos de lujo industrial y la muchedumbre asombrada por su propio ocio, son los elementos del siguiente fragmento del mencionado poeta: "No es dable a todos bañarse de multitud; es un arte gozar de la muchedumbre. Sólo a quien el hada ha insuflado desde la cuna el

²⁴ Citado por De Torre, Guillermo, Historia de las literaturas de vanguardias, Tomo I, Madrid, ed. Guadarrama, 1971, pág. 242.

gusto del disfraz y de la máscara, el odio del domicilio y la pasión del viaje, puede darse, a expensas del género humano, una comilona de vitalidad.

Multitud soledad; términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, no sabe tampoco estar solo entre la muchedumbre atareada²⁵.

Habría que recordar que París a principios del siglo XX vivía las consecuencias de un desesperado crecimiento técnico que se reflejó en la fisiología de la ciudad, iniciado desde las campañas de renovación urbana en los decenios de 1850-1860. Los cubistas vivieron sin oponerse radicalmente a su herencia eminentemente racionalista; sin embargo, el cubismo con todo y aquella inevitable influencia rescató al objeto como tal, a través del pensamiento y espíritu del artista. Siendo la espiritualidad el elemento realmente revolucionario de la obra de estos artistas. Propuesta que se debería rescatar en la actualidad, pues somos partícipes de una paulatina automatización que nos aleja del ejercicio de nuestra sensibilidad, siendo ésta un instrumento de placeres colectivos y comerciales.

Pero no todo fue reflexión ni tristeza, hay un elemento más, muy particular de este movimiento que lo hará pionero (en el siglo) en la utilización del humor en la creación literaria. La incorporación del humor, de la anécdota, del placer lo hace ser de las primeras manifestaciones artísticas que se burlan de sí

²⁵ Baudelaire, Charles, Pequeños poemas en prosa, "Muchedumbres", México, d.f., ed. Premia, Col. nave de los locos e 97, pág. 31.

mismas. Paul Neuhuys señalaba que "la vida es gris, pero hay ardientes placeres que pueden romper su monotonía. El vértigo de las ideas, lo mismo que la sensación de velocidad, ahuyentan la monotonía. Los poetas crean alegrías nuevas....."²⁶. El humor se descubre entonces como un rechazo al sentimentalismo impresionista o a la melancolía simbolista. Para la poesía moderna que se veía influida por el cubismo, la risa y el humor devienen de la visión instantánea y simultaneísta del mundo moderno. Rescatando una concepción del arte más espiritual y compleja en oposición a lo aparente, lógico y perfecto que pretendía ser la pintura y poesía tradicional de orígenes positivistas. Así, el humor y la burla se recuerdan como instrumentos de batallas pasadas, del lenguaje irónico de los románticos. La ironía es la sinrazón que gustó penetrar, con cierta rebeldía y ridículo, en el orden sacralizado de la objetividad positivista. Además, olvidar lo anticuadamente sentimental era la rúbrica de los poetas modernos.

Fernand Léger mismo, explicó la relación a ese nuevo mundo lleno de cambios que se descubría ante sus percepciones: "Si la expresión pictórica ha cambiado, es que la vida moderna lo hace necesario. La existencia de los hombres creadores modernos, es mucho más condensada y más complicada que la de la humanidad de siglos anteriores. Lo gráfico queda menos fijo, el objeto en sí se expone menos que anteriormente. Un paisaje atravesado por un tren o un coche, pierde en valor descriptivo, pero gana en valor

²⁶ De Torre, Guillermo, Op. Cit. pág. 247.

sintético. La puerta de los vagones o el cristal del coche junto a la velocidad adquirida, han cambiado el aspecto de las cosas. El hombre moderno capta cien veces más impresiones que el artista del siglo XVIII, hasta tal punto, que nuestro idioma está lleno de diminutivos y de abreviaturas. La condensación del cuadro moderno, su variedad su ruptura de las formas, es la resultante de todo esto. Es cierto que la evolución de los medios de locomoción y su rapidez son algo que queda en la nueva visual. Ante estos cuadros, mucha gente que no profundiza cree que ha llegado la anarquía, porque en el terreno pictórico no pueden seguir toda la evolución que la vida normal nos impone; se piensa en una brusca solución de continuidad, cuando -al contrario- nunca ha sido tan realista y propia a su época como hoy. Empez a nacer una pintura realista en su más alto sentido y no se truncará fácilmente²⁷.

Así, podemos concluir que el anti-impresionismo del cubismo también fue la negación al pasado, reforzando el análisis del presente que ya de por sí representaba un gran esfuerzo estético. La permanencia de los objetos comunes, y no ya de los instantes irrecuperables, como solía practicar la pintura tradicional, era la intención del pintor cubista. Intención que resguardaba el presente y que nos da idea de que el fenómeno de la ruptura formó parte del espíritu innovador y modernista del arte de vanguardia. Picasso en una entrevista en 1923 comentó a este respecto que "si

²⁷ Citado por Serullaz, Maurice, El cubismo, España, ed. Oikuz Tau, 1975, pág. 86-87.

la obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en consideración", y en otra ocasión tuvo oportunidad de agregar: "Me sorprende el uso , e incluso el abuso, que se hace de la palabra evolución. Yo no evoluciono, yo soy. En arte no existe pasado ni futuro. El arte que no esté en el presente, no es arte. El arte de los griegos y de los egipcios no ha pasado, está más vivo que nunca. El cambio no significa evolución. Si un artista cambia su forma de expresión, significa que ha cambiado su manera de pensar, lo que siempre está permitido en todo hombre, aunque sea artista"²⁸.

Entonces el cubismo, representante de la sensibilidad de su época, abogó no precisamente contra el progreso o la evolución civilizatoria sino en contra del acarrerado ímpetu del hombre hacia la ciencia, ni se sometió a su utilitaria forma de creatividad: la invención. "Creación y no invención era la meta", con estas palabras pretendían rebasar la realidad intelectual que imperaba sobre la realidad sensorial.

Pero su llamado iba más lejos, se pretendía reincorporar la voluntad y los sentidos del hombre, rescatarlo en su integridad puesto que la sociedad racionalista había hecho de él fragmentos, intelectualmente analizables. Es decir, el hombre era visto en su materialidad y no en su esencia. El discurso de la materialidad racionalista era el enfoque predominante del "científico", "político" o "intelectual" que se revistió de verdad y que se dirigió política y económicamente al engrandecimiento del poder

²⁸ ibid. pág. 78.

nacionalista o imperialista que pregonaba el capitalismo.

Finalmente, con la absoluta separación de los artistas integrantes de aquel movimiento provocado por dos guerras mundiales, se fue perdiendo la energía latente del cubismo. Algunos artistas murieron en combate, o quedaron mutilados, otros se aislaron produciendo independientemente. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo, el cubismo demostró ser parte de una conciencia transformadora y crítica a un nuevo mundo que se demostraba deshumanizado y cientificista, y donde el racionalismo instrumental del capitalismo paulatinamente absorbía la vida cotidiana y artística. Espacios que anteriormente pretendían ser refugios de la extrema incoherencia. Así el cubismo surgió para dejar huella de aquel rechazo energético hacia tal "racionalidad", rechazo que se iría perdiendo con el paso de los años siguientes.

CAPITULO CUARTO: Futurismo o lo moderno como resistencia agotada.

En la segunda década del siglo ubicamos otro de los movimientos de gran impacto social: el futurismo, en el cual se encuentran los sentimientos colectivos más impetuosos y enérgicos que han tenido relación con la estética europea. El futurismo fue, y se demuestra a través de sus innumerables manifiestos²⁹, el movimiento artístico político de mayor esfuerzo estructurador en la sociedad de principios de siglo. Con una marcada adoración al futuro y a la máquina, el futurismo dejaría huella e influiría en el pensamiento progresista de la humanidad moderna. Sin contemplaciones continentales tendrá también expansión mundial; inclusive en México encontramos sus resonancias culturales ya que el estridentismo, que surgió en 1921, tenía cierto parangón con el grupo futurista y con el subsecuente movimiento dadá.

El futurismo otorgó con sus prácticas sociales, el ejemplo más desafiante del descontento cultural. También fue el reflejo estético de un ánimo universal, desconcertante y apoloético de lo moderno. Con este movimiento la "modernolatría", como adoración a lo moderno, partió de Italia para instalarse temporalmente en todas las formas de vida humana.

En 1909, el 2 de febrero, se publicó el primero de tantos manifiestos futuristas. Escrito y firmado por Filippo Tommaso Marinetti (1878-1944), escritor y poeta nacido en Egipto, pero de

²⁹ Entre 1909-1914 se publicaron 80 manifiestos firmados por Marinetti.

padres Italianos. El Manifiesto del futurismo fue publicado en una revista cultural parisina Le Figaro, y aunque los once puntos que componen este primer manifiesto tenían una retórica universal, fue en Italia desde donde se pretendió liberar al mundo del passatismo(*) cultural (conjunto de concepciones tradicionales) que prevalecía en las expresiones artísticas y literarias. Pero ¿por qué en Italia?

Dentro de los antecedentes inmediatos de Italia se encuentra su permanencia durante más de cincuenta años del siglo pasado, como gobierno sometido y dominado por los imperios alemanes y franceses, dividido también por los estados pontificios y por la cercanía geográfica con los austriacos. Italia, desunida y controlada a la fuerza no tenía oportunidad de liberarse e independizarse. Las presiones extranjeras que sufrió ese país durante casi medio siglo dieron forma a su extremado nacionalismo. Tras intensas luchas contra los enemigos de la unificación, Italia logró la unidad en 1871.

Sin embargo, la dependencia del extranjero en recursos industriales la obligó a darse cuenta de su deficiencia científica y educativa. De ahí, la promoción a la técnica y la mecánica, que irrumpiera en contra de la dictadura económica ejercida por las potencias europeas. A pesar de la unificación, las contradicciones internas seguían siendo alarmantes, principalmente por el alejamiento socioeconómico y cultural del Norte (industrial) y del Sur (agrícola) de la península. La limitada participación electoral de la población, el

analfabetismo y una ausente politización de los habitantes³⁰, serían los principales antecedentes de un movimiento social peculiar en la historia del arte, que se distinguirá por su ideología participativa, agresiva y transformadora.

La intolerancia político-social se desató represivamente ante cualquier movimiento social. Así fue para la izquierda, en el primer lustro de la década de los setentas, cuando gobernaron las corrientes de derecha; y así fue para los católicos con el gobierno de la izquierda anticlerical (1876-1896). Ambos tipos de gobierno no tomaron en consideración la complejidad cultural de la sociedad italiana.

Más adelante, tras el asesinato del rey Humberto I por anarquistas en 1900, se clausuró una etapa de tensiones y revueltas internas, así como de conflictos internacionales. En el primer año del siglo XX, sube al poder Víctor Manuel III, quien confrontó el reto de levantar la situación económica de Italia en un momento en el que la electricidad revolucionaba el desarrollo en gran número de países.

Por otra parte, las reformas sociales pronto disminuyeron la oposición socialista, ya que, por ejemplo, el sufragio universal se concedió en 1912 a toda la población que supiera leer o escribir, y en 1913 se retiró la ordenanza papal que prohibía la participación católica en las cuestiones parlamentarias, lográndose una mayor actividad en la sociedad civil aquel año de

³⁰ Población eminentemente católica. Además antes de 1913, el veto papal prohibía a los católicos su participación como candidatos parlamentarios.

elecciones.

Con los primeros años del nuevo siglo, aparecieron cambios en el mundo occidental que no tardaron en influenciar todos los campos de la actividad humana.

Más aún, las actividades preelectorales y la guerra con Turquía, a fin de recuperar Tripolitania y Cirenaica, más el desarrollo económico de Italia, de la primera década, reforzó el surgimiento y publicación de los manifiestos futuristas. No es casual ni apartado de la realidad pensar que tal publicación reflejó el espíritu nacionalista y colonialista de Italia, que apenas despertaba en materia legislativa, económica, política y social. ¿Por qué no en el campo artístico?

Después de aquella primera publicación futurista se unieron a Marinetti cinco pintores postimpresionistas de gran creatividad: Boccioni, Severini, Carrá, Balla y Russolo, quienes firmarían en 1910 otro manifiesto de tipo artístico adhiriéndose al movimiento futurista. Todos esos hombres iniciaron los esfuerzos de lo que se conocería, antes de la Gran Guerra, como "futurismo" extendiéndose a las demás artes (no sólo a la literatura) como la pintura, el drama y la música.

Según ese manifiesto, es necesario la ruptura con el pasado, mismo que para el sentimiento nacionalista italiano resultaba ser un obstáculo y humillación, sobre todo por la conciencia de haber sido un país dominado por el exterior; pero también, y sobremanera, por la dependencia que existía hacia el propio pasado tradicional de la cultura romana y renacentista que se



7) Caricatura de Manca, "antes de una gran Asamblea futurista" de 1909.

Impresión sobre el presente italiano.

La explicación sobre lo que consideran la herencia del pasado, es expresado en una libre prosa poética, en los siguientes puntos del Manifiesto del Futurismo de 1909: "8.- ¡Nosotros estamos sobre el promontorio extremo de los siglos! ¿Por qué debemos mirarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas del imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer; nosotros vivimos ya en el absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente; 9. Nosotros queremos glorificar la guerra -sola higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer; 10. Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda especie y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda la vileza oportunista y utilitaria"³¹.

En este pequeño fragmento denotamos varios aspectos interesantes y singulares de este movimiento: primero, el rechazo hacia cualquier referencia al pasado que se imponga en las actividades del presente, que se observa transformado en las coordenadas básicas del espacio-tiempo. La rapidez del mundo moderno se asoma; segundo, una histórica práctica bélica, que hizo sobrevalorar la guerra como una forma de defensa ante las potencias que dominaban a Italia, pero también como una reproducción del mismo ímpetu imperialista que lo había

³¹ Cassigoli, Armando, Antología del fascismo italiano, México, d.f., ed. UNAM, 1978, pág. 80.

perseguido históricamente; tercero, una negativa a exaltar a la mujer como práctica tradicional reproducida desde los románticos hasta los simbolistas, lo hace suponer que el cambio cultural que pretende el futurismo desea ser radical, vinculando todas sus actividades hacia una dirección determinada y global desde el punto de vista social; y cuarto, es precisamente en el punto décimo en donde se define su posición revolucionaria con respecto a las estructuras culturales de la sociedad italiana, pues mencionan que la reproducción de los valores tradicionales dificultan la modernización.

También más adelante en el documento, se encuentra la opinión de los integrantes del movimiento sobre la concepción del arte tradicional; la crítica hacia la fetichización del pasado arte italiano no se hace esperar en sus referencias sobre los museos "cementeros de arte": ¿Y qué se puede ver en un viejo cuadro sino la fatigosa contorsión del artista que se esforzó por infringir las insuperables barreras opuestas al deseo de expresar enteramente su sueño.....? Admirar un cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una funeraria en vez de proyectarla lejos, en violentos tiros de creación y acción³². La sensibilidad pasiva se proyecta como un desperdicio ante la ruidosa actividad del mundo moderno. La concepción de la belleza artística se definía en torno a la concepción del cambio. Esta se situaba en la captación del movimiento que intentaron los pintores futuristas.

³² Ibid. pág. 61.

Su deseo de "avanzar" culturalmente, a pesar de todo, no fue muy bien entendido en un primer momento. En algunas exposiciones de pintura principalmente, la reacción de la gente hacia las obras fue destructiva. A pesar de ello muy posteriormente el movimiento adquirió una relativa importancia con el ascenso al poder de los grupos denominados "fascios". Pero habría que apuntar que hay una incógnita histórica que relaciona al futurismo con el fascismo y que no está del todo bien resuelta.

Además, por primera vez, en un lenguaje peyorativo y brusco, Marinetti intentó reconciliar arte y vida, ya que él suponía que el artista abandonaba progresivamente la concepción de la vida entorno a su pasividad cotidiana (pasividad que incluía a la sociedad italiana en materia política). En esta reintegración se encontraba el fundamento vital de todos los manifiestos, pues acabar con esa pasividad cultural era el objetivo de aquella creatividad agresiva tanto en el arte como en la política. Esa sería la esencia del arte futurista.

Como ya se adelantó, en el Manifiesto de 1909 sobresale la apología a la máquina como un elemento simbólico representado en la belleza de la velocidad automovilística y del aeroplano. También resalta la construcción del futuro alejado tanto de la dirigencia clerical como de la socialista en política, pues ambas limitaban el quehacer artístico y la revolución total de aquella joven Italia. Todo ello, envuelto en la glorificación de la violencia, exageración y dinamismo que podrían caracterizar algunas ideas anarquistas del período comprendido en los primeros

años del siglo.

Habría que recordar que en 1910 se lleva a cabo la primera hazaña aérea, realizada por Blériot, quien da un salto sobre el Canal de la Mancha; además, la producción de automóviles Ford llegó a diez mil anuales; Lee de Forest hace los primeros ensayos de radiotelefonía transmitiendo la voz de Caruso desde el Metropolitan de New York; también se ensaya la transmisión de imágenes por radiotelegrafía y se hacen los primeros intentos televisivos. Dos años antes habían zarpado dos grandes trasatlánticos y se habían lanzado los primeros Superdreadnoughts (uno de los primeros acorazados), etc..

De ahí que la necesaria construcción de la joven Italia, tanto política como socialmente fuera interpretada por el futurismo con tácticas arrebatadas, cortantes, bélicas y contra el papel tradicional de la mujer. Esta construcción teórica de la primera etapa futurista tiene su fundamento en la concepción de "dinamismo". Así, para alcanzar un mundo moderno (el futuro), el dinamismo de la máquina sería el elemento simbólico y formal que regiría la concepción del mundo, de la vida y del arte.

En otro aspecto, en el primer manifiesto se evidencia, de manera directa, la participación del artista como agitador del cambio, como guía del prometido futuro terrenal. Por primera vez en el siglo, la autodefinición del artista rompe la frontera de lo estético. Cabría anotar que la mayor participación de los futuristas en política será en los años veintes. Esta característica lo hace ser uno de los movimientos que evidencian,

de manera directa, la participación de lo estético en lo político, en contraposición con la clandestinidad de la escuela expresionista, que también irrumpirá en la política, como ya se comentó, aunque de otra forma menos violenta y sí más reflexiva.

Por otra parte, los antecedentes artísticos que producen el movimiento futurista, tienen idéntica relación con los antecedentes artísticos desarrollados en Berlín y París, es decir, el expresionismo y el cubismo, los cuales sufrieron la dominación cultural del impresionismo y simbolismo, y que en Italia respondía al nombre de "passatismo"(*). No fue casual que estas tres variantes estéticas se nutrieran entre sí con sus innovaciones técnicas y sus formas de percepción. Pero el futurismo se expresó con mayor contraste y agresividad, todo ello como resultado de su propia interpretación histórico-social, así como de las influencias culturales de las lecturas de Baudelaire, Nietzsche, D'Annunzio, etc...

Cultura y política, desde el momento de la publicación del primer Manifiesto, tendrán una coincidencia social. La meta o utopía se sitúa en la liberación de la nación italiana en cuanto a su dependencia con la economía, la política y el arte. La inspiración principal fue acabar con el atraso económico y el subdesarrollo científico y tecnológico de Italia, a través de un mito: la vida moderna. De ahí la explicación de la importancia que tendrá para estos artistas la exaltación de la velocidad, de lo mecánico, de lo perfecto del mundo actual.

De esta manera, la modernolatría fue la reacción anímica

para salir psíquicamente del atraso, en donde arte y política se conjugan para revolucionar una visión del mundo y una práctica diaria, a través de la inspiración artística renovadora y de una conducta energética y nacionalista que proponga con los hechos el desarrollo estructural de Italia. Todo ello se palpa en la predicación del peligro, del dinamismo y de la guerra. Agresiva y violenta era la retórica de aquel grupo, que a pesar de su nacionalismo, conocían lo cómodo y moderno de ciudades como París, que brillaban por ser el centro de la modernidad. Pero que también se oscurecían por ser el centro de mayor perdición humana, predicho por poetas como Allan Poe y Baudelaire.

El futurismo tuvo desde el inicio un grave obstáculo ideológico. Su propia ruptura hacia el pasado lo hizo declararse anticlerical con pretensiones desecristianizadoras, situación que en un país principalmente católico tuvo reacciones negativas.

En 1913, se publicó otro importante documento futurista: el Manifiesto Político Futurista, en el cual, en definitiva, se sostiene la posición anticlerical y antisocialista del movimiento, producto de la estrechez en los conflictos internacionales que ocasionaron al siguiente año la Primera Guerra Mundial, en la que Italia se había declarado neutral. Esta posición no coincidió con los planteamientos pro-bélicos de los futuristas, quienes consideraban a la guerra -"única higiene del mundo"- como la solución para liberar al hombre de su cultura atrasada y entorpecedora. Es en ese año, cuando dentro de su política panitalianista, los futuristas proponen actividades sociales y de

política interna y exterior con un profundo espíritu modernizador. Tal manifiesto estuvo firmado en Milán por Marinetti, Boccioni, Carrá y Russolo, los cuales integraban al grupo dirigente del movimiento.

Paradójicamente al esfuerzo político de los partidos socialistas de aquellos momentos anteriores a la Gran Guerra, el proletariado tuvo una mayor identificación con el futurismo político, a pesar, incluso, de ser un movimiento de ideología pequeño-burguesa. El mismo Antonio Gramsci comentó que "antes de la guerra, el futurismo, era muy popular entre los obreros. la revista Lacerba, cuya tirada llegaba a los 20.000 ejemplares se difundía en sus cuatro quintas partes entre los obreros. Durante las numerosas manifestaciones de arte futurista, en los teatros de las ciudades italianas más populares, los obreros defendían a los futuristas contra los jóvenes -semiaristocráticos y burgueses- que los atacaban"³³.

Sin embargo, existió un cierto rechazo social iniciado por las capas aristocráticas italianas. A pesar de ello, el futurismo se desarrolló brillantemente en el campo de lo estético en el periodo que va de 1909-1915, conocido como el primer futurismo. Este, el primer futurismo, dió a los demás movimientos europeos de vanguardia una coincidencia más: la rúbrica de un arte nuevo y la preocupación hacia el futuro. Con ambos planteamientos y nuevas formas estéticas se rompieron radicalmente las prácticas

³³ Pierre, José, Historia General de la Pintura, "Futurismo y dadalismo", pág. 18 y 112.

naturalistas y simbolistas que estancaban la cultura europea, predominantemente la italiana.

La cultura y el arte se manifestaban en Italia de una forma paralela a los cambios políticos y económicos de las grandes urbes europeas. Ante la crisis y los cambios estructurales de la sociedad se desarrollaron simultáneamente estéticas concretas, en oposición o apología, que serán la muestra creativa de una cierta adaptación en la sensibilidad local. Cabe señalar que si bien al futurismo se le asoció con la política de Mussolini y con el grupo de los fascios Italianos³⁴ y, peor aún, con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, también es cierto que el futurismo fue de los movimientos más olvidados por conectarse enteramente con los planteamientos filosóficos que rigen el sistema social contemporáneo de Occidente.

Cuando acababa la Primera Gran Guerra en 1918, se publicó otro de los controvertidos manifiestos del futurismo. A continuación se cita en sus términos generales, para evidenciar la relación de este movimiento con la política italiana. De sus once puntos sobresalen los siguientes planteamientos: "1) El Partido Político Futurista desea una Italia libre, fuerte, no más sometida a su gran pasado ni al forastero....ni a los curas....2) Italia, único soberano. Nacionalismo revolucionario para la

³⁴ Es interesante recordar que la amistad entre Marinetti y Mussolini comienza desde 1914, para romperse en 1920. También Marinetti y otros futuristas, destacaron en ese año cuando surgían y se consolidaban los fascios, acercándose cada vez más al éxito político del fascismo y a la desilusión del movimiento de vanguardia.

libertad, el bienestar, el mejoramiento físico e intelectual....3) Educación patriótica del proletariado...Lucha contra el analfabetismo....4) Transformación del parlamento mediante una igual participación de industriales, de agricultores y de comerciantes en el Gobierno del país.... En vez de un parlamento de oradores incompetentes y de doctos inválidos, moderado por un senado de moribundos, tendremos un gobierno de veinte técnicos, excitado por una asamblea de jóvenes no todavía treintagenarios.....5) Sustitución del actual anticlericalismo retórico y quietista por un anticlericalismo de acción, violento y resuelto a despejar a Italia y a Roma de su medioevo teocrático...Única religión: la Italia de mañana....6) Abolición de la autorización marital.... para la llegada gradual del amor libre y del hijo del estado. 7) Mantenimiento del ejército y la marina en eficiencia hasta el desmembramiento del imperio auto-húngaro....Abolición del patriotismo conmemorativo, la monumentomanía y cada injerencia passatista (conservadora) del Estado en el arte...8) Preparación de la futura socialización de las tierras...9) Constitución de un patrimonio agrario para combatientes....10) Industrialización y modernización de las ciudades muertas que viven ahora en el pasado. Devaluación de la peligrosa y aleatoria industria del forastero....11) Reforma radical de la burocracia...abolir la inmunda ancianidad en todas las administraciones, en la carrera diplomática y en todas las ramas de la vida nacional.... El Partido Político Futurista que hoy fundamos, y que organizaremos después de la guerra, será

netamente distinto del Partido Artístico Futurista. Este continuará en su obra de rejuvenecimiento y reforzamiento del genio creador italiano. El movimiento artístico futurista, vanguardia de la sensibilidad artística, es siempre, necesariamente, un anticipo a la lenta sensibilidad del pueblo....³⁵

El programa demuestra la convicción de los futuristas para interrelacionar de facto el arte y la vida social. Alcanzar la vida moderna en Italia requería un paralelismo progresista entre la nueva cultura, la política y la estructura económica de ese país. Sus ímpetus revolucionarios arrasaron no sólo la transformación de la concepción estética, sino también la compenetrada vida política y económica.

Después de la primera guerra mundial, se inició la segunda etapa del movimiento futurista. En ella sobresalen sus planteamientos políticos y se desconocen datos sobre sus actividades estéticas. Lo que es cierto es que a la muerte del principal seguidor de Marinetti, Boccioni, en 1916, se disuelve el anterior grupo de colaboradores formándose otra nueva generación, que se une de manera muy singular al espíritu de la vanguardia europea en oposición al ostentoso tradicionalismo de Mussolini.

Como se puede observar los planteamientos políticos del futurismo no coinciden en lo más mínimo con los planteamientos y

³⁵ Cassigoli, Armando, Op. Cit., pág. 89-91. Nótese el uso del término "vanguardia".

hechos del grupo Mussolini. Esto es importante aclararlo, precisamente por la desvirtuación que se tiene del movimiento futurista en relación al arte y la política. Si bien existió amistad entre Marinetti y Mussolini, también es cierto que no hay relación entre los planteamientos políticos y artísticos de los futuristas, con los preceptos fascistas. Sin embargo, la sublimación violenta y agresiva de ambos fenómenos puede ser su única coincidencia. Su relación es más complicada que cualquier deducción maniqueísta. Más que eso, se puede pensar en una instrumentación del futurismo por los integrantes del grupo "fascista", así como también de sus tácticas de impacto social.

El futurismo es la constatación de la forma cómo se disuelve un movimiento artístico-revolucionario, de cómo la sensibilidad de una nueva cultura es absorbida e instrumentalizada por los valores artificiales y por el control político de la burguesía capitalista de donde surgió el fascismo. La desilusión de los últimos años de vida de Marinetti (1944) pueden evidenciar la difícil aceptación del error cultural padecido por el futurismo en manos del poder político. El continuo desgajamiento de los valores críticos y activos del futurismo en materia de arte fue el fenómeno más evidente de la Italia de Mussolini (1922-1939). Como dato anecdótico se puede mencionar que en Berlín, en marzo de 1934, durante el Tercer Reich, se llevó a cabo una exposición de aeropintura futurista en la cual Marinetti inauguró la exposición como embajador del fascismo con la presencia de Goebbels, con la intención de que esta exposición limpiara hasta

el menor indicio de "bolchevismo cultural", así como la posibilidad de que se integrara un cierto arte moderno en la Alemania hitleriana.³⁶

A pesar de los obstáculos contextuales, el futurismo como una propuesta social y de arte nuevo, se extendió por todo el mundo. En México -como ejemplo- por 1921, surgía un movimiento poético denominado "estridentista" con propuestas muy semejantes a las del futurismo. Inclusive los catorce puntos del Primer Manifiesto Estridentista firmado por Maples Arce, fueron extraídos y traducidos de uno de los manifiestos de Marinetti.

En Rusia -como otro gran ejemplo- se encuentra la asimilación más importante del futurismo. Allí, a raíz de la visita del padre del futurismo a Moscú, se constituyeron escuelas motivadas por el movimiento. Este estímulo fue lo único que faltaba, pues ya existían grupos anticipadores. Así, la corriente que encabezó Marinetti tiene una fuerza de adaptación en aquel país, lo que coincide con la ideología revolucionaria anterior a 1917. Sobresale inevitablemente en esta síntesis el nombre de Vladimir Malakovsky, poeta comprometido con la revolución bolchevique.

El futurismo, sin perder su matrícula nacionalista y estimulante a la transformación, sirvió como anillo al dedo a los ideales revolucionarios de Rusia, productos de los antecedentes económicos del estado zarista. A través de los artistas rusos, el

³⁶ Citado por Richard, Lionel, Del expresionismo al nazismo, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, pag. 143.

futurismo fue el espíritu creativo y renovador que acompañó a la revolución socialista, y que rechazó al mundo capitalista de Occidente. La influencia del futurismo como vanguardia en Rusia no tiene identificación político-social con el homónimo de Italia. Rusia tomó el futurismo como una estructura de valores más adaptable a su realidad. Por tanto, la influencia de la expresión artística, sea o no de vanguardia, representa el ejercicio máximo de sensibilidad a una realidad concreta. Así, la interpretación histórico-social de los movimientos de vanguardia, en este caso, la del futurismo, responde a una concreta realidad social, la fue para Rusia como para Portugal o en otro de los casos para México, teniendo consecuencias diametralmente opuestas.

Sin embargo, la terrible desilusión de Marinetti, al final de su vida, y el suicidio de Malakovsky (curiosamente en el momento en que surge la amenaza totalitaria de Hitler y Mussolini por Occidente, y Stalin por Oriente) nuevamente nos hace reflexionar sobre el nexo entre arte y política, mismo que algunas veces aparece por lo menos frustrante.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

CAPITULO QUINTO: Dadaísmo o la propuesta nihilista del arte

"...DADA es la vida sin pantunflas ni paralelos; que está en contra y a favor de la unidad y decididamente contra el futuro; sabemos sensatamente que nuestros cerebros se convertirán en cojines blanduzcos, que nuestro antidogmatismo es tan exclusivista como el funcionario y que no somos libres y gritamos libertad; necesidad severa sin disciplina ni moral y escupamos sobre la humanidad".

Otra de las sorprendentes manifestaciones modernistas de principios de siglo fue el dadaísmo que se caracterizó por ser una escandalosa negación de todo lo existente. Incluso al mencionar su nombre Dadá encontramos un sin sentido lingüístico y un desorden lógico. Tal vez ser una palabra sin sentido y en ese contexto se da forma a otro sentido idéntico producto de su época. 1918 era una época de gran confusión y escepticismo nacional e individual, consecuencia de una gran guerra por primera vez extracontinental, que no dejaba de ser, como todas las guerras atrozmente sangrienta e irracional. De ahí que para este movimiento, hablar del absurdo era hablar de la cotidianidad, era hablar de todo el entorno, del aire, de la vida, del futuro, del pasado, pero sobretodo del presente. Sin proyecto, sin planes y sin metas precisas, el dadaísmo nació y se desarrolló como uno de los movimientos más espirituales y desesperanzados de los primeros treinta años del siglo. Dentro de ese contexto bélico, proclamar el absurdo del sinsentido dadaísta parecía ser por un lado, un rechazo a la lógica y por otro a la racionalidad impuesta cultural y políticamente. No obstante, también parecía ser una muy sensible adaptación a un mundo que se

descubría deformado, absurdo, traicionado por los mismos preceptos que proclamaba su sociedad.

El dadaísmo surgió en Zurich, Suiza, en febrero de 1916, en pleno encuentro bélico y sin la esperanza de término, en una provincia declarada neutral desde mucho antes. Ahí víctimas de la frustración, del exilio de la guerra y de un pasado por demás burgués vivieron pintores y poetas que proclamaron a la burla, el sarcasmo, y el antiarte como mecanismos de escándalo contra la sociedad que aceptaba esa Gran Guerra. La condena a la guerra, para ellos "fenómeno vergonzoso" en pleno siglo XX, era una clara muestra de la caduca creencia en la razón y la lógica³⁷ que rige nuestras vidas. Pero, también para ellos, exaltar nuevos valores y dar cauce a una revolución espiritual era un menester inmediato. Sin embargo, ante el apabullante rechazo de la burguesía, la reacción de los dadaístas fue hacer una revolución dentro del marco de la parodia. Es decir, la fórmula desconcertante era la mezcla de locura, falta de respeto, arrebatos, violencia y crueldad, como un inevitable reflejo de aquella sociedad incrédula, frustrada y fácticamente irracional.

Hugo Ball, uno de sus principales integrantes escribió en junio de 1916: "El dadaísmo ama lo absurdo. El sabe que en la contradicción se mantiene la vida y que su época —como en ninguna otra—, tiende a la destrucción de todo lo que es generoso".³⁸

³⁷ Vid. Rodríguez Prampolini, Ida, El arte contemporáneo, esplendor y agonía, México, ed. Pormaca, 1964.

³⁸ Ibid. pág. vi.

Durante aquellos años, es más, durante todo el periodo de aquella joven generación se fortalece a la ciencia y la técnica como portadoras del desarrollo, la comodidad y el progreso. Resumen básico de los ideales de las revoluciones Industrial y Francesa, que después de un siglo de acomodado cultural llegaban a sus reales efectos exactamente durante esa época. Ahí los científicos, los políticos, los industriales y los artistas colaboraban en sus distintos sectores sociales para mantener en superficie los ideales de la prosperidad. Aquella inminente racionalidad cultural que cobijaba las utopías de bienestar, felicidad, prosperidad y comodidad (patrones homogéneos), paradójicamente descubrían al individuo de la época produciéndole una ensimismada desconfianza, inseguridad y soledad que llegará a su clímax con el anuncio de la Gran Guerra. Por ahí podríamos entender por qué el dadaísmo se descubre tan agresivo y desesperanzado, tan instintivo y tan humano. Habría que recordar que en un contexto de sorpresa e impacto psicológico proveniente de la guerra, la reacción no podía dejar por demás de ser visceral. Lo irracional no podía ser explicado. Por eso el dadaísmo no podía tener una explicación concreta, como tampoco sus integrantes se la podían dar al mundo que vivían. El dadaísmo, sin un pensamiento articulado ni una teoría homogénea, evidenció la frustración y el desgano de la sociedad de la época.

Temas como la ciencia, el futuro, el dogmatismo del arte, de la filosofía, las matanzas de la guerra, las academias artísticas, el dinero, la moral, el progreso son cuestionados y



9) Hugo Ball, integrante del movimiento dadá en espera para empezar su recitación en el Cabaret Voltaire, 1916, (fotografía)

parodiados en sus múltiples antimanifiestos publicados desde 1918: "Si yo grito Ideal, Ideal, Ideal/Conocimiento, conocimiento, conocimiento/ Bumbum, bum bum, bum bum/ he registrado con bastante claridad el progreso, la ley, la moral y otras bellas cualidades de [que] diferentes personas muy inteligentes han discutido en tantos libros, para llegar al fin de cuentas, a decir que a pesar de todo cada quien ha bailado con su bumbum personal, y que tiene razón en lo que toca a su bumbum, satisfacción de la curiosidad enfermiza; timbre privado para necesidades inexplicables; baño; dificultades pecuniarias; estómago con repercusión en la vida.....La ciencia me repugna en cuanto se vuelve especulativa-sistema, pierde su carácter utilitario -tan inútil-pero por lo menos individual....Dice la ciencia que somos los servidores de la naturaleza: todo esta en orden, hagan el amor y rómpanse la cabeza. Sigán, hijos míos, humanidad, gentiles burgueses y periodistas vírgenes....estoy contra todos los sistemas, el más aceptable de los sistemas es no tener por principio, ninguno....La moral atrofia como todo azote producto de la inteligencia. El control de la moral y de la lógica nos ha inflicto [sic] la impasibilidad ante los agentes de la violencia-causa de la esclavitud-, ratas pútridas de las que está repleto el vientre del burgués, y que han infectado los únicos corredores de vidrios claros y limpios que quedaban abiertos a los artistas".³⁹

³⁹ Tzara, Tristan, Siete manifiestos Dadá, "Manifiestos dadá, 1918", Barcelona, Tusquets ed., 1977, pág. 18-24.

Incluso el mismo arte formaba parte de los temas a los que humorísticamente los manifiestos dadaístas se referían descepcionados ¿Por qué un movimiento artístico agredía al arte mismo? El arte de la época apostasiaba al encuentro balístico de la Primera Guerra Mundial y en otro de los casos se apartaba de las circunstancias. El artista enmudecía ante los acontecimientos y servía a una sociedad pragmática. El anti-arte del dadaísmo era la protesta y trivialización del producto artístico fetichizado por la comercialización de la burguesía. Es decir, los artistas en su afán de sobrevivencia, produjeron obras de arte que colindaban entre la industrialización y el comercio, partiendo del embellecimiento de la fábrica al embellecimiento del entorno doméstico. Toda producción llamada bella era considerada por los dadaístas como una traición a la humanidad ante las masacres de la guerra. Embellecer un mundo pútrido equivalía a esconder la catástrofe y la mentira. Por eso, las obras de los dadaístas referían trivialidad y el menor impacto posible al espectador. "El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos. El arte no aflige a nadie y aquellos que sepan interesarse por él recibirán caricias y buena ocasión para poblar el país de su conversación. El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo; la obra comprensible es producto de periodista, y pues que se me antoja en este momento mezclar a ese monstruo con colores de aceite: tubo de papel que imita metal que uno aprieta y automáticamente vierte odio, cobardía, villanía. El artista, el poeta se regocija

del veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria, es feliz cuando se le injuria: prueba de su inmutabilidad. El autor, el artista alabado por los periódicos, comprueba la comprensión de su obra: miserable forro de un aorigo con utilidad pública.....Casado con la lógica, el arte viviría en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola siempre su cuerpo, fornicándose en sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada de protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados".⁴⁰

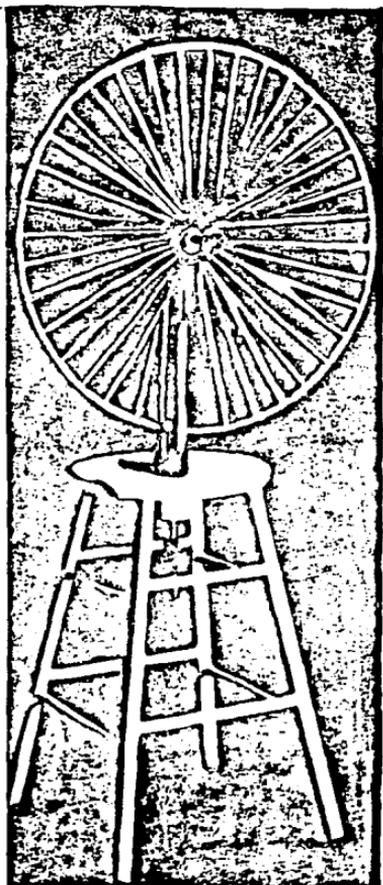
Para Marcel Duchamp, el asombro hacia la "genialidad" de la obra de arte tradicional era un "hábito del buen gusto", es decir, la emoción estética era un ejercicio inconciente de algo que es por sí mismo aceptado. De ahí que las creaciones de Duchamp sugieran ser inaceptables. Sus "readymades"(*) eran objetos manufacturados de desechos, pretendían no causar asombro ni emoción. La indiferencia visual era la forma de no reproducir el buen o mal gusto que imponía la burguesía, gusto que era una forma de reproducción del poder cultural de la época.

Esa indiferencia impediría la repetición y el fortalecimiento del hábito de aceptar la realidad. Lo subversivo contra lo institucional del arte era para Duchamp la práctica del anti-arte, única forma de escapar de la tiranía del "buen gusto". El arte desde ese instante adquiría un espíritu de inutilidad y rebeldía insuperables.

El dadalismo tenía mucho de inexplicable, precisamente por

⁴⁰ Op. Cit., pág. 21-22.

estar integrado por un grupo que en la inconciencia coincidía con evidenciar urgentemente el malestar de su cultura. Exiliados, pacifistas, escépticos, individualistas, sus miembros poetas y pintores coincidían heterogéneamente en detener una situación que cada vez era más sangrienta. El grupo dadaísta, compuesto por rumanos, franceses, alemanes y españoles, daban al movimiento el espíritu cosmopolita que caracterizaría a toda la vanguardia de este primer periodo del siglo. Hugo Ball, Marcel Duchamp, Richard Huelsenbeck, Johannes Baader, Raoul Hausmann, Walter Mehring, George Grosz, Hans Richter, Max Ernst, Tristan Tzara, Francisco Picabia y otras entre las que se contaban sus esposas, fueron los participantes más dinámicos del "Cabaret Voltaire" en Zurich, o del dadaísmo parisién o berlinés. Sin embargo, hay que anotar que en cada localidad el dadaísmo reaccionó socialmente de distinta forma. Todos los integrantes del movimiento coincidieron en su generalidad con un sentimiento colectivo, lo que motivó la generación de aquel anti-arte. "Anti-arte" que tenía como propósito protestar contra el absolutismo de la razón que había llegado a su climax con aquella Primera Guerra Mundial. El regreso estético hacia lo primitivo, lo espontáneo, lo imperfecto, lo accidental y auténtico era la forma en que los dadaístas borraban la historia que aparecía ante ese momento frustrada. Su rechazo era total. La idea era borrar todo el pasado, negar a la historia por su complicidad en la autodestrucción del hombre. La oposición era clara vuelta al origen, en contra de la historia que se vaciaba de sensaciones,



10) Marcel Duchamp (1887-1964)
"Rueda de Bicicleta" de
1916, readymade.



11) "Charles Chaplin es angular,
representativo y democrático",
Declaración de Manifiesto Es-
tridentista #2, de Puebla,
1923.

reteniendo sólo materia, y datos. Esa oposición era una forma de crítica, crítica que se volvería un hábito, pero que en ese momento era punto de partida sustancial. La negación al pasado y su crítica se ejercerían a través de dos mecanismos: la ironía y el absurdo, elementos que se alimentaron mutuamente. Ambas son muestras patentes de una sin razón existente y de la que mostraban conciencia los integrantes dadaístas. La angustia y el escepticismo, por la traición y la incredulidad en el hombre, son algunas de las consecuencias de las guerras y hostilidades de la época. El individuo, por su parte se descubría muerto ante una creciente vitalidad artificial del entorno, la vacuidad era el síntoma de la época y que el dadaísmo pretendió ironizar.

Mucho de lo que tiene que ver con el anti-arte y con la ruptura al pasado se vincula con su interpretación del absurdo y de la ironía. Ambos mecanismos evidenciaban el problema esencial del hombre moderno. "Todo funciona, sólo el hombre ya no" (Hugo Ball)⁴¹. El absurdo y el nihilismo fueron dos de las características más importantes de este movimiento. El nihilismo como un malestar espiritual y el absurdo, como un mecanismo de burla hacia el mundo, hacia el progreso y la seriedad se conjugaron para dar al dadaísmo su sello esencial. Ni el arte, ni la política, ni la religión ni la filosofía podían evitar el desencanto de aquel momento: "Las filosofías tenían menos valor para el dadá que un viejo y abandonado cepillo de dientes; y el dadá los abandona y deja en manos de los grandes dirigentes del

⁴¹ Citado por Rodríguez Prampolini, Ida, Op. Cit., pág. 51.

mundo. Dadá denunció las triquiñuelas infernales del vocabulario oficial de la sabiduría. Dadá está a favor del absurdo que no significa falta de sentido. Dadá es absurdo como la naturaleza. Dadá está a favor de la naturaleza y contra el arte. Dadá es directo como la naturaleza. Dadá está a favor del sentido infinito y de los medios definitivos⁴².

Por otra parte, la utilización del absurdo, la ironía y el humor fueron, en aquel entonces, formas de simultaneidad que demostraron una distinta concepción del tiempo. Esos mecanismos eran la garantía de no-institucionalidad ya que -según el dadaísmo- las academias cubistas y futuristas se habían oficializado perdiendo sus preceptos revolucionarios. Sus obras de arte se empezaban acotizar según el juego económico de la burguesía.

El absurdo fue y, aún es, la demostración de una lucha interior del individuo contra la muerte. Angustia y contradicción crean el absurdo. Ahí la risa se mostraba tendiente a descarar o tal vez minimizar el masoquismo humano. La imagen grotesca de la autodestrucción humana era caricaturizada produciendo la burla. Las risotadas hasta el éxtasis era la verdadera imagen del hombre que, desde esa época, vive en la conformidad y armonía con su entorno, risa intencionada y falsa, catártica. Richter, un integrante del movimiento escribía que a través de la risa los dadaístas se burlaban de las instancias de poder como el Rey, la

⁴² Ades Dawn, El dadaísmo y el surrealismo, Barcelona, ed. Labor, 1976. pág. 17-18.

Patria etc... así como de la imagen de los burgueses "panzas gordas". La risa era la única garantía de la seriedad con que se practicaba el antiarte que, como todas las intenciones de innovación resultaba ser un viaje de exploración estético.

La repugnancia a la razón comenzó a manifestarse, en el absurdo dadaísta, como un rechazo a los mitos modernos de la sociedad y cultura de ese siglo. La destrucción del lenguaje fue el medio para dismantelar la coherencia del mundo real. El mismo Arnold Hauser en su última publicación sociológica, dedica un apartado a la importancia del absurdo. En ella señala que el absurdo no alcanza ningún tipo de iluminación racionalista; es interpretable pero no explicable. Y en ese sentido concluye: "toda auténtica obra de arte es absurda".

Pero también el absurdo es un indicador de la creciente alienación del hombre moderno, ya que, como comentamos, el absurdo es también una canalización de la angustia y la soledad, formas que se experimentan permanentes y que son parte del marco de percepción de la modernidad.

La conciencia necrofílica que experimentan las vanguardias de la época resultaba ser también un reflejo de la insignificancia del individuo, en referencia a los acontecimientos. La confusión social y el desarraigo a alguna forma de creencia rompía aquella simulación de "eternidad" que caracterizaba al pasado, haciéndose ahora una realidad la temporalidad que demostraba la guerra y la decepción de los valores humanos. La ciencia había demostrado con hechos que el

hombre era un instrumento del mito del futuro, y eso lo hacía también ser conciente de su temporalidad. Ante ese "impasse el dadaísmo fue muestra y reacción de esos acontecimientos que repercuten en la sensibilidad de la cultura social. La contradicción se hacía evidente e inevitable. "Todo producto del espíritu susceptible de llegar a ser una negación de la familia es DADA; protesta con todos los puños del ser en acción destructora: DADA; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación: DADA; abolición de la memoria: DADA; abolición de la arqueología: DADA; abolición de los profetas: DADA; abolición del futuro: DADA...".⁴³

El dadaísmo tan poco considerado por nuestra sociedad actual, representó uno de los movimientos más agresivos y radicales del primer cuarto de siglo, contra la concepción y el sentido de la vida, contra la cultura. Anotamos en páginas anteriores que el dadaísmo se extendió por todo el mundo. México no se quedó atrás⁴⁴, aunque no fue tan radical ni tan sustancioso. El dadaísmo fue una de las más agresivas expresiones políticas, precisamente por ser pocos los concientes del peligro nacional-chauvinista de Alemania de ese entonces. A escala mundial tuvieron la oportunidad de descarar el imperialismo en latinoamérica y en África.

⁴³ Citado por De Torre, Guillermo, Historia de las literaturas de vanguardia, T. I, Madrid, ed. Guadarrama, 1971, pág. 324.

⁴⁴ Recuérdese las señaladas manifestaciones de los veintes como la del estridentismo, que aunque muy breve jugó un papel muy importante para la generación de intelectuales de esa época.



12) Man Ray, colección "rostros de mujer", Rayografía.

Sin embargo, tal ignorancia hacia el dadaísmo es explicable, si entendemos que el principal enemigo del movimiento fue la misma sociedad burguesa que vivimos. El conocimiento o la intuición de Tzara, Picabia, Duchamp, Arp, etc..., con relación a su época, fue rebasado por la ignorancia y la insensibilidad de aquella sociedad, lo cual facilitó la vulgarización de los mecanismos utilizados por el dadaísmo en un sentido comercial para el fortalecimiento y oxigenación del capitalismo.

Hacia 1920, cuando el dadaísmo se encontraba en París, las discrepancias al interior del movimiento se hicieron evidentes. Pudo haber sido un encuentro generacional, pero lo real es que cada vez más Bretón se apartaba del "sin sentido Dadá", para construir un especial juego discursivo en donde el encuentro con la verdad era predominante. De esa manera nació el surrealismo.

CAPITULO SEXTO: El surrealismo o el despertar de un sueño posible

'Transformemos al mundo' dijo Marx; 'cambemos la vida', dijo Rimbaud. Para nosotros, estas dos consignas se funden en una. André Bretón.

El movimiento surrealista nació decidido a romper con la originalidad e incongruencia dadaísta. Con influencia de ésta y de las corrientes anteriores, el surrealismo fue uno de los movimientos más profundos como corriente artística. Una relectura de Nietzsche, Rimbaud, Baudelaire y Lautréamont coadyuvó a la integración de un espíritu nuevo, tal vez el último de vanguardia. El movimiento surrealista, surgió en entreguerras y es considerado, integralmente, una revolución en la creatividad y en la percepción de la vida. Como otra forma de concebir al mundo, el surrealismo se extendió para ser oído, leído, sentido y seguido internacionalmente transformando la concepción de la vida interior y reconociéndola por encima del enfoque materialista del ambiente filosófico occidental. Como movimiento de vanguardia es reacción a un síntoma ya identificado al hablar de ciencia, burguesía, poder y filosofía materialista. De ahí que el pensamiento sublevado sea una consideración no materialista como el sueño. O tal vez la fantasía, la magia, el ensueño, aspectos ilógicos irremediables que ahora se desbordan por la fuerza de la creatividad para reificarse dentro del terreno de lo real, lo lógico y racional. Salieron buscando la compuerta, huyendo de la moral y la hipertrofia científica.

Al agonizar el dadaísmo en 1924, surgió el surrealismo. La



13) John Heartfield, "Esta es la salvación que nos traen", 1938, fotomontaje.

Insatisfacción casi permanente del artista dada lo impulsó a buscar nuevos mecanismos de realización individual y de congruencia con el exterior. Hartos de las medidas morales, religiosas o racionalistas, los integrantes del movimiento comenzaron reivindicando lo que la propia sociedad juzgaba, rechazaba y sacrificaba. Así el loco, el asesino, el poeta y la prostituta encabezaron la revuelta que idealizó la resurrección de los "poetas malditos", del Marqués de Sade, del conde de Lautréamont, de Allan Poe. Todos ellos fueron los ejemplos de otra interpretación del mundo, muy inconforme con la estructura ética y religiosa de la sociedad burguesa de Europa del XIX.

En París, la cuna del cubismo, se alojó definitivamente el espíritu surreal. París, de naturaleza racionalista, poco soportó la incoherencia sin fin del dadaísmo, dando paso a otra versión más amplia del individuo, que para algunos fue un retroceso hacia la racionalidad y para los más ortodoxos fue un receso cultural bastante irracionalista. De cualquier manera el principal fundamento surrealista -y la diferencia esencial con su tutor cultural- se haya en los supuestos freudianos que se remitían al subconciente como otra forma de encontrar la verdad. Con entender la realidad y captarla, colocando la realidad subconciente al nivel de la material, se comenzaba a romper los esquemas de la sociedad burguesa. Es el "subconciente" el que dió paso a la discusión de la importancia del elemento primitivo e infantil del hombre que quedaba encerrado tan rápido como la sociedad estructuraba la parte madura y controlada del ser colectivo.

Es el subconciente el que abrirá el tema de la imaginación y la fantasía como esa deseosa utopía que nos induce a pensar en la "voluntad de lo imposible", esa voluntad que los artistas anteriores habían olvidado y que la sociedad también había acabado de ignorar para beneficio propio. Fue esa lectura de Freud y el acercamiento de éste con André Bretón, teórico del surrealismo, lo que sostuvo la base científica del movimiento con la intención de unir en el hombre, para su mayor integridad, la vigilia y el sueño. Intentando lograr una realidad absoluta y verdadera. Principalmente en la poesía, y después en la pintura, este intento de unión vigilia-sueño fue casi posible.

Bretón⁴⁵ en el Primer Manifiesto Surrealista de 1924, definió al movimiento y la labor del pensamiento de Freud: "Surrealismo, nombre. Puro automatismo psíquico por medio del cual se intenta expresar, ya sea verbalmente o en la escritura, la verdadera función del pensamiento. Pensamiento dictado en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de todas las preocupaciones estéticas o morales.

Encyclop. Filos. El surrealismo está basado en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación hasta este momento ignoradas, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento. Lleva a una destrucción permanente de todos los otros mecanismos psíquicos, sustituyéndolos, para

⁴⁵ Citando a Bretón no es nuestro deseo reproducir la actitud personalista que siguen algunos historiadores de arte. Citar a Bretón es citar al autor del material más numeroso que existe en México en referencia al surrealismo.

solucionar los principales problemas de la vida⁴⁶.

En esta primera definición del propio surrealismo se evidencian la influencia freudiana cuando se habla del campo psíquico, pero también sale a la luz el espíritu de ruptura que sostienen ante cualquier tipo de control (institucional) "ejercido por la razón". También hay una revaloración del sueño como una "realidad superior" a la concreta y material. Es esta valoración del sueño la que presentaran para solucionar los problemas de la vida contemporáneos. Dentro del mencionado Primer Manifiesto sobresalen referencias como "la vuelta a la infancia", a la imaginación que ahora se ve limitada por el utilitarismo convencional de la época: "Amada imaginación, lo que más amo en tí e que jamás perdonas", citaba Bretón; la libertad "aspiración legítima", la locura, etc.. También habla en contra del "imperio de la lógica": la lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes⁴⁷. El derecho a la imaginación, la reivindicación del sueño frente al estado de vigilia, el sueño como "lo maravilloso"....Lo maravilloso es

⁴⁶ Ades, Dawn, Dadaísmo y Surrealismo, Barcelona, ed. Labor, 1975, pág. 34.

⁴⁷ Bretón, André, Manifiestos del surrealismo, Barcelona, ed. Guadarrama, 1985, pág. 25

siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello⁴⁸. Existe también una alusión muy patente al tema de la poesía como una liberación psíquica, que llega a efecto a través del lenguaje, el cual también debe dejar su sentido utilitarista, recobrando el poder que en sí mismo detenta la palabra. El verdadero lenguaje sólo puede llegar a ser posible a través de la escritura automática que es la "escritura del pensamiento". Así la poesía recobrará su sentido revolucionario y espiritual.

Los aspectos del primer manifiesto reflejaron más que la sensación de ruptura observada en anteriores corrientes, una conciencia crítica de la época en contra de la filosofía imperante, del lenguaje oficial, del orden establecido, de la pérdida de la individualidad en relación a la libertad y que en conjunto son la crítica más exacerbada, de un grupo de individuos-artistas hacia la sociedad y su propia cultura. Todo ello no deja de ser sino una forma más de ruptura, lo cual involucra íntegramente al surrealismo dentro de las vanguardias.

Todas estas temáticas tienen cierto parangón con las de otras "avant-gardes", pero algo sumamente importante es que este manifiesto, escrito en los años veintes, es la conciencia crítica expresada en tonos artísticos, que había de ser producto de la influencia teórica marxista y freudiana. Esta temática vivencial para aquel grupo de artistas será en los posteriores años: el principal tópico de la sociología crítica. Así las

48 Ibid. pág. 31.

reivindicaciones manifiestas escritas por Bretón como críticas a la cultura, resultan ser la esperanza de "otro mundo posible". Esta conciencia crítica e inconforme es el elemento característico de la vanguardia, es tal vez el último grito conciente de este siglo, que nos habla de la forma directa en la que los grupos artísticos pretendían la revolución de su entorno. ¿Dónde quedó la actividad transformadora de esos grupos sociales? ¿Cómo la conciencia y la sensibilidad creativa se cosifican en la obra? Estas serán cuestiones que se intentarán responder más adelante.

La "revolución surrealista" título además de la revista que sería su eje de expansión ideológica, no fue sólo un proyecto a realizar. Era su concepción particular de transformación cotidiana, sexual, literaria, política, del lenguaje, de la filosofía, de la economía... ¿economía? Se puede adelantar que parte del primer manifiesto estuvo dedicado al problema del "trabajo", el documento sostenía que el individuo se encuentra instrumentalizado ante los fines utilitarios de la sociedad capitalista, extirpándole y reduciéndole su imaginación. Al respecto, George Bataille hace un señalamiento: "el surrealismo es la más perfecta negación al interés, sea material o subjetivo", en un sentido que va más allá del comunismo.

Inclusive, la práctica de la escritura automática es la negación a poseer alguna intención conciente al escribir. Esta posición rompe tajantemente la intención de reproducir el sentimiento de propiedad que desde antes había demostrado ser el

plilar de la consumación capitalista, pero que en este caso se refiere a un sentimiento de propiedad fetichizado. Estrictamente sobre la connotación de la cuestión laboral, vale la pena apuntar este fragmento de Bataille: "El trabajo técnico ha ordenado en nosotros los juicios y las actitudes subordinadas a un resultado ulterior y a un resultado material. Yo no puedo soñar en contravenir a estos juicios y actitudes bien fundamentadas, pero no es posible hacerlo sin descubrir qué ha hecho la actividad técnica, en particular la que ha devenido en el mundo moderno maquinal... El hombre que trabaja se separa del universo, se enferma ante las instituciones, se liga a sus jefes, a sus reglas, a sus estabildades, a sus robots. El hombre que trabaja destruye la realidad profunda lo que el surrealismo sur le réel"⁴⁹.

Toda una estructura revolucionaria es lo que aporta la lectura del primer manifiesto. Cambio y búsqueda de una cosmovisión coherente y fantástica. "La existencia esta en otra parte" es la última frase que escribe Bretón -parafraseando a Rimbaud- en el manifiesto y en ella se encierra y sintetiza el ánimo del grupo con respecto a la época. Liberación era el concepto meta. Aquellos que hicieron profesión al surrealismo fueron: Aragón, Baron, Boffard, el mismo Bretón, Carrine, Crevel, Deltell, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Soupoult, Vitrac y otros. Viejas y

⁴⁹ Bataille, George, El surrealismo como exasperación, México, editado por la UAEM y la UAQ, 1982, pag. 26-27.



15) André Masson, "Abrazos soñados", de 1947.

nuevas generaciones coincidentes en este modo espiritual que consistió en revertir al mundo.

En el Segundo Manifiesto Surrealista, escrito en 1930, después de seis años del primero, Breton hizo un balance de la actividad del movimiento, haciendo a su vez una reiteración de principios. Durante aquellos seis años los acontecimientos habían impactado el desarrollo y las discusiones al interior del grupo original, no sin la influencia de cierto autoritarismo bretoniano. Un acontecimiento de gran impacto entre ellos fue la iniciada guerra entre Francia y Marruecos, este último colonizado pretendía su libertad sin que para ello el poder militar francés dejara de ostentarse imperialista. "El aparato de guerra moderna no sólo se cierne contra esos pueblos sublevados sino que se solicita de los intelectuales que provean justificaciones para los instigadores de la represión"⁵⁰. A partir de ese acontecimiento los surrealistas se enfrentan con las prácticas de los académicos y literatos oficiales quienes sí justificaban "la mano dura" con un pueblo que deseaba su libertad. En ese sentido los surrealistas apoyan a los rebeldes y a los comunistas. Posteriormente deciden formar un Frente Único con organizaciones comunistas y de intelectuales revolucionarios seguidores de las ideas de Lenin y Trotski. Durante todo ese tiempo la concepción surrealista de la "revolución" ya no es simplemente poética y cultural sino también político: "no somos utópicos: sólo

⁵⁰ Nadeau, Maurice, Historia del surrealismo, Barcelona, ed. Ariel, 1975.

concebimos esta revolución en su forma social⁵¹. Para 1927 algunos surrealistas se integraron al Partido Comunista Francés (Bretón, Aragón, Eluard, Pèret y Unik), siendo ésta actitud muy criticada por entablar compromiso con una ideología. Sin embargo, la interpretación de la realidad para los surrealistas indicaba contemplar el campo idealista de la revolución con una posición política determinada, así las circunstancias los acercaban al comunismo. Para algunos otros, se estaba haciendo de lado las concepciones espirituales e individualistas del primer manifiesto y que llegaba a su climax con la expulsión de Artaud, Soupault y Vitrac por no haberse afiliado al PCF. A raíz de este conflicto Naville también se desligó definitivamente del movimiento un poco antes.

Sobre estos acontecimientos abundó el segundo manifiesto. Además se introduce el método dialéctico y materialista en el pensamiento surrealista, lo cual motivó filosóficamente al grupo para su colaboración activa dentro del Partido Comunista. También en el escrito de 1930 se da la pauta a una pintura surrealista en la que se incorporaron con los poetas, las personalidades de Arp, Masson, Miró, Man Ray y Tanguy. Ya para 1929 el surrealismo incursionaba en un nuevo arte considerado marginal: el cinematógrafo, sobresaliendo los experimentos de Dali y Buñuel en especial.

Dentro de los aspectos surrealistas de la pintura se puede destacar también dos prácticas de la interpretación del primer

51 ibidem.



16) Marcel Jean, Pintura decorativa -
moderna al estilo de Trompe-l'oeil,
un armario pintado representando -
puertas abiertas,

manifiesto bretoniano: la pintura automática y el trompe-l'oeil(*) o fijación de las imágenes de los sueños. En la primera, iniciada por Masson, se deja fluir el lápiz creando líneas enmarañadas de donde después surgirán figuras en estado sugerente. Es decir, una sola imagen sugiere otras sobre diversas temáticas. Dentro de la pintura automática destaca el éxito que tuvieron los frottages(*), en dicha técnica la reducción de la persona-autor de la obra es progresiva, así también es abolida la concepción del "talento". El talento era considerado un símbolo importante para el proceso exaltativo de la obra de arte, que a través de su excesiva personalización creativa, adquiere un valor superior perfecto para las prácticas especulativas de aquella sociedad.

Por otra parte, la fijación de las imágenes de los sueños (oníricas) es para Bretón y los surrealistas otra posibilidad de recobrar el interior individual. Creando ilusión se rescatan imágenes de sueños diferentes, logrando la expresión del mundo subconsciente, lo cual en sí mismo se reconocía como algo eminentemente distinto en comparación con las estructuras pictóricas de anterioridad.

También los collages(*) practicados desde antes, adquieren en el grupo surrealista gran importancia pues propician efectos desconcertantes. Sobresalen los detalles, los símbolos, las texturas ambiguas y las imágenes dobles. Sin embargo, la creatividad de técnicas inventadas a raíz de los principios manifiestos no alcanzan enumeración, siendo prueba de su enorme

productividad en lo poético y pictórico. Con sus prácticas artísticas, sus actividades políticas, su concepción filosófica del cambio, su atención a la psique de manera libertaria, el surrealismo no dejó un sólo momento de ser asediado por lo que en conjunto representaba la sociedad "...esa que sólo teme a una negatividad: aquella que...pone en peligro sus relaciones de dominación y socava, hasta derrumbarlas, las bases de la pirámide, su entramado...".⁵²

Su intento de revolución fue una provocación directa, terriblemente conciente y profunda, resultado de las contradicciones de la cultura burguesa. Dentro de esa cultura las situaciones se colapsaban y defraudaban. La crítica elaborada por los surrealistas, nos describía tanto el mundo exterior de la sociedad capitalista como la del grupo que efectuó la crítica.

Por otra parte, tres cualidades saltan a la vista desde una perspectiva sociológica, que sin embargo podrían ser reflejo de una posición reduccionista, ellas son: primero, su reivindicación del sueño; segundo, su involucramiento político; y último, su fundamentación filosófica. Engranajes difícilmente distinguibles en su estructura pero que son la base de su argumentación revolucionaria.

Lo primero es una reivindicación que vuelve a salir a flote como elemento de inspiración poética, no como producto de la lectura freudiana cuasicientífica, lo que resulta dar mayor

⁵² Bozal, Valeriano, La construcción de la vanguardia, Madrid, ed. Cuadernos para el diálogo, 1978. pág. 237.

seguridad al plantear al sueño dentro de una sociedad abocada a ideales progresistas. Incluso, dentro del discurso de Freud se justificaba su utilización: una sociedad represiva y neurótica que desconoce al sueño y al subconciente con fines organizativos. El malestar de la cultura era vivido fundamentalmente en aquel periodo de entreguerras.

Al hablar del sueño nos involucramos con la palabra subconciente como otra parte de la mente, no conocida y por tanto no racional. Sacarla a flote era recuperar las partes clandestinas del individuo, y descubrir que se encontraba enjaulado dentro de su propia conciencia. Estos postulados eran evidentemente individualistas en contraste con un mundo que crecía socavando la pluralidad individual con fines masificadores, progresistas y capitalistas. Del sueño se bifurcan otras ilusiones que ahora dejaban de serlo: lo maravilloso, la imaginación, lo espiritual, lo irracional, etc... El hombre marcaba su piel de escepticismo descubriendo el otro lado de la luna, sin embargo, paradójicamente, esta actitud de ensueño no dejaba de ser racionalista, y en este sentido el surrealismo abrió aún más -no sólo en el campo artístico- la concepción del todo racional.

En segundo término, su involucramiento político se evidencia en el impacto que, aún indirectamente, produce cualquier movimiento cuestionador contra los valores de la sociedad burguesa. Más claramente: el surrealismo, desde antes de la guerra de Marruecos, ya era en sí un movimiento político de bases

artísticas, precisamente por ser un levantamiento filosófico contra la racionalidad (la razón de Estado), la lógica, el poder burgués y el escepticismo de la época. Una literatura onírica, automática, ya se enfrentaba a nivel estructural contra otra literatura, académica, intencionada y lógica. La expresión en sí de la literatura del cambio ya tenía una connotación política.

No obstante, la esperanza comunista no resistió en convencer la escéptica mentalidad del grupo surrealista. Su espíritu revolucionario lo condujo al activismo político como una forma de revolución social que se compenetraría con la sublevación del inconciente para la realización del "programa" surrealista, el cual consistía en devolverle al hombre el deseo y la libertad. Esta rebelión política nos habla de la conciencia en la fortaleza y en la capacidad de dominación del capitalismo. Pero es más político este movimiento cuando rechaza el culto comunista, es decir, cuando los borran de las listas del PCF, cuando desisten realizar propaganda y demagogia intelectualista, actitud no muy socorrida pero sí discutida por algunos integrantes del surrealismo. Una opinión muy importante sobre el surrealismo y la política la aporta Walter Benjamin, que contemporáneo a la corriente es todavía uno de los intelectuales más leídos actualmente: "Pensar en cualquier actividad humana me hace reír". Esta opinión de Aragón designa con toda claridad el camino que ha tenido que recorrer el surrealismo desde sus orígenes hasta su politización. En su escrito La Revolution et les Intellectuels Pierre Naville, que perteneció a este grupo en sus



17) Max Ernst, "Una semana de bondad"
de 1934, collage.

comienzos, dice que esa evolución es dialéctica. La enemistad de la burguesía respecto de cualquier demostración radical de libertad de espíritu desempeña un papel capital, importante en esta transformación de una actitud contemplativa extrema en una oposición revolucionaria. Dicha enemistad ha empujado al surrealismo hacia la izquierda. Acontecimientos políticos, sobretudo la guerra de Marruecos aceleraron esta evolución". En este camino es importante destacar su concepto de revolución, como también el de libertad, para Benjamin ellos... fueron los primeros en liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad, ya que les consta que 'la libertad en esta tierra sólo se compra con miles de durísimos sacrificios y que por tanto ha de disfrutarse, mientras dure, ilimitadamente, en su plenitud y sin ningún cálculo pragmático'. Lo cual les prueba que la lucha por la liberación de la humanidad en su más simple figura revolucionaria (que es la liberación en todos los aspectos) es la única cosa que queda a la que merezca la pena servir".⁵³

Otro aspecto revolucionario y político, es el alianamiento contra la moral, el cual se sugiere al pensar en el crimen, el suicidio, la violencia, el deseo, la locura y la revolución no como aspectos negativos de la sociedad sino como productos de ella. Todo es un llamado a romper las reglas y sabotear los cultos éticos de la sociedad. Pues rechazados por ella, estas

⁵³ Benjamin, Walter, "El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea", Imaginación y Sociedad. Iluminaciones, tomo 1, Barcelona, ed. Taurus, 1986.

actitudes suelen ser producto de su propio ambiente, expresiones que rescató el grupo surrealista para legitimar al "deseo de ser" en cualquiera de sus formas, precisamente en un contexto ausente de significaciones anímicas reales. "El impulso de vida, el empuje del inconciente, el grito de lo irracional, son las únicas verdades puras que es preciso favorecer"⁵⁴. Además existió un principio del que nunca renegaron y que forma parte de su propuesta de moral privada y pública: el amor. Para los surrealistas el amor conlleva a la felicidad como emancipación, la realización como revolución. El amor nos orienta a otros temas por demás desestructuradores del "orden cotidiano y social", estos son: el deseo, el erotismo, el sexo, la locura, y el mismo suicidio citado con anterioridad, que no son más que formas individualistas de realización, subversivas en sí, pero que intentan no formar parte de una sociedad que destruye todo lo que no es capaz de comprender.

Su fundamentación filosófica, por último, es otra cualidad que sobresale dentro del movimiento por su entera capacidad crítica. Sus planteamientos filosóficos de igualdad y libertad son dinámicos frente al humanismo oficializado. Dentro del surrealismo los planteamientos se revitalizan después de permanecer como utopía colectiva necesaria en la reproducción cultural que sostiene a la burguesía en el poder. Sus fundamentos alógicos, antirracionalistas, antimaterialistas y antidogmáticos

⁵⁴ Camus, Albert, "Surrealismo y Revolución", El hombre Rebelde, México, ed. Aguilar, 1968, pág. 871.



18) Man Ray, colección "rostros de mujer", rayografía.

Hay un cuadro de Klee que se llama "angelus novus". En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este debiera ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve la catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera el detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

WALTER BENAJMIN

S E G U N D A P A R T E

VINCULOS CONCEPTUALES DE LA HERENCIA VANGUARDISTA
EN RELACION A LA MODERNIDAD

El haber intentado trabajar en la vanguardia y no en algún fenómeno contemporáneo a nuestra generación no fue por rescatar ninguna pretensión globalizante sino porque tal vez es necesario en nuestro momento verificar que la vanguardia no fue sólo arte contemporáneo, sino también una conciencia cultural de la época. Fue el reconciamiento valorativo de un grupo social -los artistas- hacia nuestro siglo. En un tiempo determinado fue el sentimiento del mundo, una Weltanschawng, fue su interpretación crítica expresada dentro del propio carácter racional de nuestra época moderna.

Hasta donde hemos observado, los movimientos de vanguardia son -pensémoslo así- la más creativa expresión del arte contemporáneo, es decir, lo que comprende al arte de finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial, es la expresión de una coyuntura, misma que se nutrió de la explosión de contenidos y técnicas, incluso anárquicas, originados en los primeros años del siglo. También, por un lado, entendemos que la vanguardia fue una continuación de la protesta romántica, con su agregado trasformativo, o sea por su directa injerencia en acciones de índole político, como la propia militancia de los artistas; por otro, vemos que la vanguardia fue la paradoja viviente que dió entrada a la significación moderna del arte, en relación al

concepto de vida, de la moral (como resultado de un gran conjunto de medidas filosóficas, políticas, científicas y artísticas acumuladas desde varios siglos atrás) que rigen al siglo XX que vivimos. Así al hablar de vanguardia hablamos de arte moderno y por tanto exponemos sobre nuestra época moderna.

La "modernidad" como algunos la conceptualizan¹, es una palabra usada por primera vez en labios del poeta Baudelaire, en 1863, de la cual los historicistas actualmente debaten su ubicación temporal. Para algunos existe desde la caída de Constantinopla, para otros desde la invención de la imprenta (Guttemberg), el descubrimiento de América o la Reforma Luterana. En cualquiera de esos momentos ubicamos la Edad Moderna o modernidad. Aunque el caso es que la vivimos con todo y sus trances. Octavio Paz señala que la Edad Moderna es un "ciclo que comprende el nacimiento, el apogeo y la crisis de la modernidad.... Los primeros signos de esta crisis universal aparecen a fines del siglo pasado y hacia 1910 se manifiestan ya con brutal claridad"².

Pero Paz habla de una crisis generalizada durante las

¹ Cabe también hacer una necesaria distinción. Por principio no es igual modernidad que modernismo. Modernidad tiene las características que estamos mencionando. Modernismo es un movimiento literario iniciado por Rubén Darío (1867-1916) quien es seguido por una numerosa generación de poetas latinoamericanos como una reacción ante el imperialismo y al positivismo ejercido sobre América. Sin embargo, hay autores que confunden o tratan teóricamente al modernismo como vanguardia. La vanguardia es, en rigor cronológico, el movimiento que está después de los modernistas, a nivel estético y mundial.

² Paz, Octavio, Revista Vuelta • 127, "El Romanticismo y la poesía contemporánea", México, d.f., junio de 1967, pág. 22.

primeras tres décadas del siglo. Crisis de las instituciones, de la sociedad política internacional que culminó con la Primera Guerra Mundial, crisis de las conciencias, de la moral, de la sensibilidad, de las religiones, de los valores, en fin del hombre. Y en ese intento de acercarse a las problemáticas de la esencia humana moderna es cuando nos topamos con el arte, como la sensibilidad de la época y como representación de aquella realidad. De ahí que sea el arte contemporáneo la más entera manifestación de nuestras crisis y realidades; mismas que en la búsqueda de soluciones se agravan engendrando aspiraciones,...y por ende más crisis. Todo ello es parte de nuestra era moderna, lo que da pie a una enorme degarradura dentro del ser individual y social, motivación principal de nuestro arte.

Continuando con la idea de modernidad son interesantes las anotaciones que se han hecho al respecto. Por ejemplo J. Gabriel señala que la modernidad, de moderno (modernus), "de modo (modus)", en un gran marco cultural significa: el momento en que surgió la conciencia de los distintos modos que se presentan para "ser". Significa aceptación a la heterogeneidad de los modos, nuevos y alternos, desconocidos e inesperados. Conocimiento de ellos, y obediencia o alejamiento momentáneo, circunstancial. La modernidad es la aceptación del cambio como esencia de vida, es la aceptación de la realidad del cambio y del cambio de realidades. Esto nos permite pensar en la formación de un lazo unificador, de algo común que permite la diferencia, lo que denominamos "mitos modernos". La razón, el cambio, el futuro, el

progreso son básicamente parte de nuestra "mitología moderna"³.

Lo moderno al hacerse un mito, también deviene como tradición: tradición al cambio, a la ruptura, a la crítica. Todas ellas sinónimos y categorías de lo moderno. Mientras existen o se hacen existir aspiraciones comunes, como unificadores; la modernidad nos asegura la heterogeneidad de sus interpretaciones o de sus asimilaciones culturales, así como nos informa del campo cultural propio en que yacen tales aspiraciones.

Pero también, la modernidad es una percepción del tiempo y de la realidad, es una forma de utilizar nuestra sensibilidad y una constante adaptación al mundo. Vivir en la modernidad es vivir en las constantes crisis, es vivir en la extrañeza y el asombro, momentos en que la alienación se hace un elemento sustancial en la sociedad contemporánea. Porque aquella proclama del cambio trajo consigo una tangible celeridad del tiempo o una percepción del tiempo en aceleración increíblemente ajena al ser.

Para Octavio Paz la modernidad tiene una doble cara. Por un lado es la afirmación del progreso, del futuro a razón de la superación continua del pasado, de lo tradicional en aras de llegar a realizar los mitos contemporáneos. Por la otra cara es la continua formación de contracorrientes que nacen de la negación a la mitología de la modernidad y que se gestan precisamente por otra de las características importantes de la

³ A últimas fechas leía un artículo de Arnaldo Nesti en donde mencionaba la función moderna de los mitos, retomando a Bartra, estos son recursos de la cultura dominante que intentan distraer y justificar la existencia de la desigualdad. Sería importante tener ese punto de vista en mente.

razón moderna: "la crítica". Esta forma de razón le dió a la modernidad su sustento básico de existencia. "La modernidad comienza como una crítica a la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía y la política. La crítica es un rasgo distintivo, su señal de nacimiento. Todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción. Los conceptos e ideas cardinales de la Edad Moderna -progreso, evolución, revolución, libertad, democracia, ciencia, técnica- nacieron de la crítica"⁴.

Las revoluciones políticas en torno a la "democracia", los cambios filosóficos, los logros científicos, las teorías revolucionarias, las conquistas geográficas y humanas son las negaciones críticas al pasado tradicional. Otro aspecto importante de apuntar es que el espíritu de la modernidad nace y se desarrolla en Occidente. La época moderna, al tener como principal característica la propia crítica plantea mencionar históricamente a la Revolución francesa o de Independencia de los Estados Unidos. Todas, aunque mencionemos sólo algunas, son producto de la crítica racional y son los datos más importantes para conformar el presente moderno. Incluso los postulados básicos del sistema de producción capitalista son resultado de la crítica burguesa hacia la veterana aristocracia por sus retrasadas prácticas económicas y costumbres cotidianas. Pero también es debido a la crítica del contenido teórico del

⁴ Paz, Octavio, Op. Cit., pág. 20.

comunismo como se reafirma el sistema de libre competencia. Así por ejemplo la apología a la libertad entendida como libertad de mercado.

Hay que apuntar necesariamente, que dentro del periodo propiamente moderno del sistema capitalista (siglos XVIII, XIX y XX), al margen del paulatino desalojo de la posesión de la tierra como simbolo de poder feudal a la acumulación y engrandecimiento del capital (dinero) como instrumento de diálogo comercial a nivel internacional, encontramos que las innovaciones científicas, cognoscitivas, culturales y sociales en general -que dieron una distinta versión a la palabra modernidad- no tardaron en evidenciarse a nivel económico.

El capitalismo occidental formaba, en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, una nueva fase de su desarrollo que repercutió en un nuevo trato social. Las relaciones sociales (entre sectores) practicaban cambios que tenían eco en nuestro significado de modernidad a nivel cultural, con afectaciones obvias -como con las vanguardias- en su aspecto artístico. Así, dentro de las características económicas del orbe capitalista denotamos en su generalidad y de manera no homogénea:

- a) Un antagonismo creciente entre productores asalariados y capitalistas empleadores, ambos sectores pilares de la economía mundial y productores de culturas también antagónicas;
- b) la economía industrial tiende a expandirse (imperialismo) hasta en los países propiamente no capitalistas o de periferia;

c) hay un espíritu dominante con hábitos comercializadores que abarcan el propio terreno industrial, incluso, industria y comercio se confabulan para ser el eje del lucro y acumulación del capital excedente;

d) hay una creciente racionalización apoyada en especulaciones científicas en el ámbito de la expansión industrial;

e) se promueve el enfoque necesario de la máquina. De esta forma lo conocido como maquinismo participa en la vida social a un nivel mucho más penetrante;

f) por la expansión industrial se tiende a una mayor participación político-económica de la burguesía en espacios determinados como claves para el enriquecimiento de las potencias industriales en juego;

g) dicha clase o coalición de clases adquieren el tono dominante e imponen un modo particular de producción, así como de conducta social con lo que preservará su poder y dominación política y social. Y en este sentido es esa clase social la que dirige espiritualmente.

h) dentro de los países industriales o de mercado hay una paulatina mixtificación cultural debido a una intromisión comercial cada vez más imponente;

i) los países débiles en lo económico tienden a una aceptación paulatina de las prácticas impuestas por países no sólo fuertes en lo económico sino también en lo político-militar, con el fin de armonizar dentro de la carrera y competencia "progresista desarrollista" que sostiene el sistema de pensamiento

positivista, el cual entiende la etapa industrial como históricamente de provecho social;

j) se estimula la construcción acelerada de vías de comunicación más eficientes, redes ferroviarias y de carreteras, así como fomento a las marítimas. Todo con la intención de abarcar mayores posibilidades comerciales y de fortalecer militarmente la seguridad interna de las naciones pendientes a pequeñas guerras locales, posibles preámbulos de la Gran Guerra Mundial.

Estos cambios en la relación socioeconómica del mundo occidental moderno, evidencian un reajuste paulatino producto del tránsito de un sistema antiguo a otro nuevo, lo cual repercute en el traspaso de una sociedad a otra, es decir, de un espíritu cultural a otro⁵.

La razón de explicitar los elementos económicos que acompañan a la modernidad, es para no reducir al cambio espiritual al sólo efecto de la vanguardia o de cualquier otro fenómeno artístico-cultural. En realidad, el cambio sustancial de la época que trabajamos tiene antecedentes muy lejanos porque por ser procesos culturales requieren de tiempo. Son aspectos de ajeja maduración para su real efectividad cultural.

Por otra parte, dentro de las contradicciones planteadas en la era moderna, que son parte fundamental de la realimentación del espíritu occidental, a nivel artístico, encontramos al romanticismo en el siglo XVIII y, a sus subsecuentes grupos

⁵ Para mayor información al respecto ver a: Dobb, Maurice, Estudios sobre el desarrollo del capitalismo, México, d.f., ed. Siglo XXI, 1979, caps. primero, séptimo y octavo.

continuadores y en cierta forma antagónicos, como fueron los realistas, naturalistas, simbolistas o impresionistas, neopresionistas, hasta llegar a los vanguardistas, estos últimos en el presente siglo XX. También ellos dieron forma a una especie de contracultura. Con esto queremos denominar estrictamente una "anticultura", es decir un fenómeno de reacción frente a la cultura de la propia modernidad. Es la construcción de un sentimiento contrario, opuesto al de la propia cultura imperante.

Las contradicciones producen a su vez un gran conjunto de ideales colectivos que sólo pueden ser posibles a través de la misma crítica. Y son esas utopías, los sueños que darán el ánimo necesario a las revoluciones. No podemos negar que vivimos un siglo de revoluciones silenciosas. Ni tampoco negamos que el suceso vanguardista haya originado ideales singulares a cada movimiento aunque de gran fuerza social. Recuérdese, por ejemplo, los planteamientos futuristas o surrealistas.

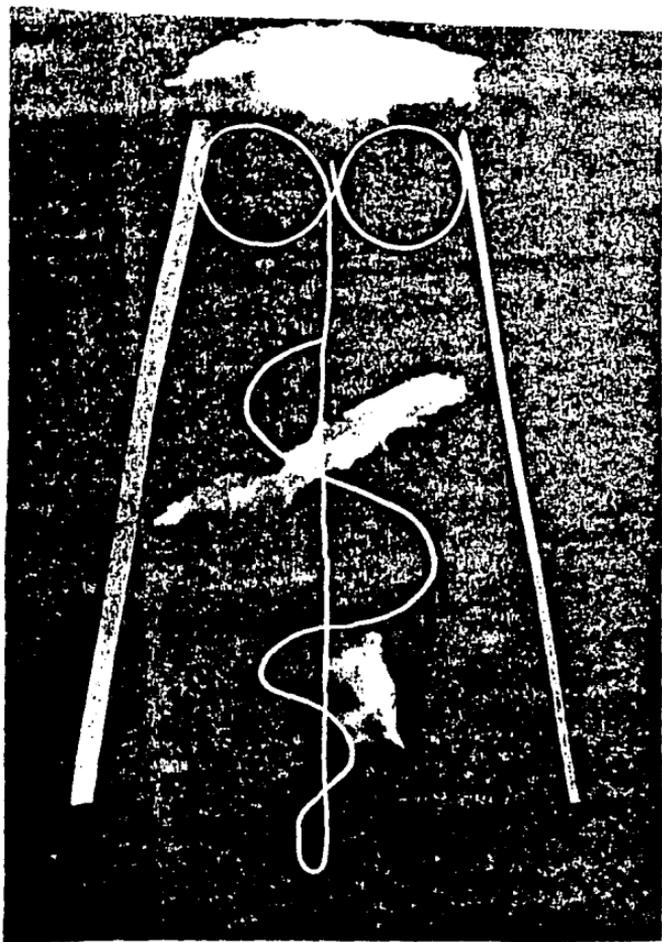
Pero las utopías de ambas caras de la modernidad expuestas arriba por Octavio Paz, se contraponen puesto que la razón mitifica al progreso, que a su vez sobrevalora a la ciencia y ésta a la utilidad, etc... La razón programada a futuro soslaya y es adversa a gran parte de la realidad mundana e individual que no sólo es científica ni pragmática, sino también mística, casual y de fé. Por tanto, la exacerbación racionalista margina todo lo que no coincide con su discurso y entre ello encontramos a la sensibilidad y al campo espiritual del ser humano; de ahí que en

oposición, a tal exceso, surgió el arte moderno como una afirmación y negación de la modernidad. El romanticismo lo fue, así como las siguientes manifestaciones a este nivel artístico. Y en esa secuencia incluimos a la vanguardia, tema de este trabajo.

La vanguardia fue la negación potencial de nuestro siglo, fue la crítica a la modernidad económica y política, social y cultural, también fue el comienzo real de la vida moderna, así como, la adaptación a los cambios del siglo. Ya que teóricamente la vanguardia nunca pretendió un regreso atrás, conservó su crítica a lo tradicional y al pasado, y en ese sentido fueron una adaptación y salvación de lo íntimo humano: la sensibilidad.

Después de leer la gestación histórica de los movimientos vanguardistas, sus planteamientos, sus características estéticas y sus energías transformadoras en la política, se pueden rescatar varios elementos que merecen ser puestos en consideración, que reafirman el espíritu de la modernidad, ellos son: la significación actual de lo nuevo, el sentido de la autonegación, la originalidad, la ironía y el absurdo, y el antiprogreso, todos ellos características del arte de vanguardia⁶. Pero además es la carta de inclusión de estos movimientos con el espíritu de la modernidad y con el debate en torno a lo llamado actualmente como "postmoderno". Debate que sostiene que vivimos actualmente una crítica al espíritu de la modernidad en sentido estético,

⁶ Cuestión que no tiene porque reducir el hallazgo de otras distintas características con otros distintos enfoques al aquí expuesto, las mencionadas no son las únicas posibles. La amplitud del trabajo requeriría tiempo para una mayor profundización del tema.



19) Man Ray, colección "Cuando los objetos sueñan"
rayografía.

económico y cultural, inclusive político. De ahí, que se le haya denominado a este momento "postmodernidad", lo cual afirma paradójicamente tal espíritu, aún crítico y posiblemente revolucionario. Este debate asume interesantes planteamientos en relación a "lo nuevo", la autonegación, la originalidad, por ello los elementos son rescatados acá, mismos que ojalá pudieran fructificar en debate, los cuales más que ser planteamientos para el futuro nos obliga a pensar en nuestro "ahora".

CAPITULO PRIMERO: Sobre la significación actual de lo nuevo.

Lo nuevo nos ofrece una enigmática imagen del hundimiento absoluto y sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpressable, la utopía.

THEODOR W. ADORNO.

Hemos dicho que la costumbre al cambio se hizo necesaria en la continua formación del espíritu de la modernidad. Es, en realidad, su alimento. El cambio se sustenta en la crítica y en la ruptura con lo anterior. Esta habitualidad cultural se manifestó en los primeros años del siglo con la formación de varios movimientos vanguardistas de autocritica y critica hacia las diferentes esferas de la sociedad moderna (es decir, en la política, la moral, la jurídica y la cultural). Movimientos que entraron al contexto de la humanidad con una fuerza de simultaneidad y energía contestataria sólo visto anteriormente en la Europa romántica. De ahí que la importancia de las vanguardias consista en que inician el siglo con esta fiebre crítica que predominó durante la primera mitad del siglo.

¿Fue el expresionismo algo nuevo en relación al impresionismo? ¿Lo fue el futurismo con el propio expresionismo? La crítica como la navaja cortante arremete siempre a la espalda. Pero la hija de la crítica y de lo que hasta ahora hemos considerado como "ruptura" es otro dato de la época moderna: la costumbre de lo nuevo. El arte moderno, para ser tal, debe tener el sello de lo nuevo. Y es precisamente la sensación de lo nuevo la que revitalizará a lo moderno en el otorgamiento de su

actualidad. Es decir, lo nuevo brinda actualidad al presente moderno. Siendo todo el entorno cultural el que se moldeará a esta necesidad formal o real de la modernidad. Así el arte moderno se coloca a la vanguardia para ser considerado "el arte del siglo XX".

La idea de lo nuevo tiene varias consecuencias debido a que su existencia se ubica con el florecimiento cultural más importante que haya vivido la humanidad: el Renacimiento en el siglo XV. Para empezar: lo nuevo no sólo nos remite al cambio sino también al futuro; segundo, lo nuevo desecha el valor pasado, sobrevalorando los futuros estilos; tercero, lo nuevo será superado y también se desvalorizará para reafirmar la cadena de lo nuevo que estará por venir. Esto -por ejemplo- para Habermas, significaba una asimilación del futuro, igual al anhelo del presente immaculado. "Esta orientación hacia delante, esta anticipación de un futuro indeterminado, en fin, este culto de lo nuevo, significan en realidad: la glorificación de la actualidad. La nueva conciencia de la época que con Bergson penetra hasta en la filosofía, expresa la experiencia de una sociedad en movimiento, de una aceleración de la historia y de una vida cotidiana rota por discontinuidades"⁷.

En las vanguardias encontramos el claro ejercicio de lo nuevo. Cada movimiento al conformar sus propias peculiaridades, las conforma en relación a la consideración negativa de

⁷ Habermas, Jünger, Revista Vuelta n.º 54, "La modernidad inconclusa", trad. Luis Aguilar Villanueva, México, d.f., 1981, pág. 4.

anteriores grupos artísticos, cada uno critica al anterior en sus límites y formas de expresión. Sin embargo, hay que tener presente que, a pesar de sus desacuerdos fueron una conciencia común y un fenómeno grupal.

Cada una de ellas causó impacto por su ejercicio de lo nuevo. Incluso se podría decir que tal ímpetu de vanguardia fue algo más que "nuevo", más que una anticipación a lo venidero. Lo nuevo existió tanto en sus técnicas artísticas como en sus principios manifiestos, principios comunicados que se dirigían a prácticas culturales nuevas, sexuales nuevas, en fin, revolucionarias nuevas.

La vanguardia fue en su conjunto algo nuevo en relación a lo "otro" artístico que se rezagaba frente al avance de la consideración rectilínea de la historia. Ella se opuso a la tradición como ahora lo nuevo a lo viejo. Pero ésta adoración a lo nuevo significó la glorificación a la actualidad, o sea al presente, constructor del futuro, o más bien se podría decir, -parafraseando a Octavio Paz- que el presente es el tiempo que no era (futuro) y que ya es. La actualidad es la porción del Edén buscado. Esta idea de lo nuevo y su exaltación al "ahora" indican una conciencia del tiempo, una movilidad societal, la aceleración histórica y la discontinuidad de la vida cotidiana. "La sobrevaloración de lo transitorio, de lo pasajero, de lo efímero manifiesta justamente el anhelo de un presente Inmaculado, inmóvil"⁸.

⁸ Habermas, Jünger, Op. Cit., pág. 4.

Es a través de la casi transparencia de la novedad como se sostienen los contrasentidos de la modernidad. Esto es lo que le da su capacidad de asombro y subversión. Pero, aclarando más, la vanguardia como estética de la modernidad del XX fue una muestra rebelde contra las funciones normalizadoras de la tradición. Esa era su capacidad revolucionaria. Recordemos que los futuristas reclamaban una actitud dinámica de las clases passatistas(*), es decir, atrasadas. Reclamaban despertar a la burguesía italiana a fuerza de ruidos técnicos y maquinales. "Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, el placer por el alboroto: cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de las canteras incendiadas por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas devoradoras de serpientes que humean; los talleres colgados de las nubes por los torcidos hilos de sus humos; los puentes, parecidos a gimnastas gigantes que sobreponen los ríos relampageantes al sol con un cetelilar de cuchillos; los navíos venturosos que husmean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que piafan sobre los rieles como enormes caballos de acero embridados de tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuyas hélices chillan al viento como banderas y parecen aplaudir como una entusiasta muchedumbre.

Es desde Italia donde nosotros lanzamos por el mundo este manifiesto nuestro de violencia arrolladora e incendiaria, con el cual fundamos hoy el FUTURISMO, porque queremos liberar a este

pais de su fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios"⁹.

Los surrealistas, por su parte, exigían la visita al mundo inconsciente que la burguesía tradicionalista a golpes de razón se aferraba en negar. Pero la vanguardia nunca volvió la mirada atrás. Los movimientos fueron una reificación del espíritu moderno, una continuación del cambio, de la crítica y la novedad. Y de alguna forma, querámoslo o no, una actitud subversiva. Aunque subversión es una palabra que también cambió y simplificó su sentido "... La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. Esta revuelta es una forma de neutralizar las pautas de la moralidad y la utilidad. La conciencia estética representa continuamente un drama dialéctico entre el secreto y el escándalo, le fascina el horror que acompaña al acto de profanar y, no obstante, siempre huye de los resultados triviales de la profanación"¹⁰.

Por otra parte, hablar de lo nuevo es también hablar de su asimilación y fetichización. Cuestión que adquiere mucha vigencia en países occidentales, e inclusive, algunos orientales. El fervor por lo nuevo vinculó al arte no siempre en dirección hacia la creatividad, dando pie a una formación simbólica exuberante casi anárquica, que lanzó al aire tanta creación y signos como

⁹ Cassigoli, Armando, Antología del fascismo italiano, México, d.f., ed. UNAM-FCPYS, 1976, pág. 60.

¹⁰ Foster, Hal, Habermas, J. et al., La postmodernidad, Barcelona, Esp., ed. Kairós, 1983, pág. 22.

fueron posibles. Ello, con el motivo de romper reglas y lineamientos. Se necesitaba trastocar el lenguaje y revolucionar la expresión. Es decir, en una sociedad de principios burgueses, de economía liberal y política moderna era insostenible una cultura tradicionalista. Había que dar coherencia a una contradicción vital que se presentaba entre la estructura social y la superestructura.

El siguiente poema de Tristan Tzara -integrante del grupo dadaísta- evidencia la necesidad de expresión y la necesidad de un nuevo lenguaje que vinculan distintas ideas y significados:

Un amigo, que es demasiado amigo mío
para no ser inteligente, me decía el otro día:
el estreñecimiento
el quiromántico NO ES MAS QUE LA
FORMA DE DECIR buenos días
buenas noches
Y D E P E N D E D E L A
FORMA QUE SE LE HA DADO
A su raspilla
a su cabello
Yo le contesté:
TIENES RAZON Idiota, príncipe
PORQUE YO ESTOY
C O N V E N C I D O DE LO Contrario, Tártaro
naturalmente
titubeamos
NO TENEMOS
razón. Me llamo
ganas de comprender LO OTRO¹¹

Pero esa exuberancia y proliferación de mensajes logró una confusión que profundizó la discontinuidad de lo cotidiano. La novedad que se excedía en lo cotidiano y comercial nos llevó a un desconcierto colectivo. Por ejemplo, las etapas cubistas:-

¹¹ Tristan Tzara, Siete Manifiestos dada, Barcelona, ed. Tusquets, p. 46.

primitivo, cezanniano, analítico, y sintético- son variantes, modalidades y estilos experimentados técnicamente de la pintura abstracta que se realizó en una sola corriente. Imaginense los experimentos de todas las demás. Coincidiendo con Lefebvre hay tantas novedosas creaciones significantes llenas de significados que se pierden, logrando que el arte moderno viva un proceso de destrucción y autodestrucción.

"La fermentación creadora y su interrupción, las divisiones del mundo moderno, se expresan en un plano privilegiado y revelador, el del arte (dejando de lado provisionalmente el de la filosofía, no menos automático, pero más discreto). Es así como la urgencia de la superación se hace sensible. La destrucción y la autodestrucción del arte prosiguen, traduciéndose principalmente por la destrucción del lenguaje (en el plano del arte); en lo esencial se realizan. En el plano político, a escala mundial, la contradicción dialéctica amenaza con producir efectos temibles: la destrucción recíproca de las fuerzas en presencia. La superación, aunque se indica, ...casi ha perdido su sentido, tanta violencia tiene el desafío mutuo. Aquí en el plano del arte, la destrucción y la autodestrucción se realizan sin otro prejuicio que el saqueo de las conciencias y de las personalidades individuales"¹².

También la idea de lo nuevo se instrumentalizó a expensas de lo racional. Lo nuevo se ha usado para echar en el saco del

¹² Henri Lefebvre, Introducción a la modernidad, Madrid, ed. Tecnos, 1971, 167 pp.

pasado aquello que creen que no es nuevo, aquello con lo que creen o tienen que diferir. Todo lo que no forma parte de lo moderno y de lo nuevo, debe de serlo. Países enteros, pueblos y culturas deben de entenderse con el espíritu de la modernidad: "Hace siglos que lo actual y lo nuevo emplean para exaltarse o para echar en el pasado aquello en que difieren (o creen diferir), una palabra cuya virtud no se agota"¹³.

Ahora, como en todo el siglo, hemos estado a expensas del criterio de lo nuevo para valorar al mundo. Eso es una especie de unidimensionalidad en la percepción y adaptación-acción que se tiene al contacto con el exterior. En la administración, la política, las guerras, la ciencia, la educación etc... en todas y cada una de ellas experimentamos, con una velocidad inconsciente: el significado de lo nuevo. Sentimos placer con lo nuevo, como con lo desconocido. Como el dadaísta lo sintió con su innovada extravagancia pública. Como Duchamp cuando formó su primer "collage"(*). Nos abrazamos al refugio inexistente de lo nuevo, sucumbiendo cada vez más al espíritu de lo moderno. La diferencia es que la vanguardia construyó la esfinge de lo nuevo frente al muro "Inquebrantable" de lo tradicional, para convivir eternamente. Pero ahora lo nuevo no se topa con nada, se topa con lo que también fue nuevo, perdiendo con mayor velocidad su significado ya de por sí envilecido por lo pecuniario.

Adorno, desde su Teoría Estética, había planteado algo similar a Lefebvre. El mencionó que lo nuevo también puede llegar

¹³ ibid. pág. 155.

a ser fetiche, y que tal culto haga que el espíritu de lo moderno se transforme en mito. "Se puede estancar lo nuevo, ya que es abstracto; se puede cambiar en lo siempre igual. La fetichización nos expresa la paradoja de todo arte, paradoja que no es obvia: el que una obra ya hecha deba existir a causa de sí misma. Y es precisamente esta paradoja el nervio del nuevo arte. Lo nuevo es, de necesidad algo querido y, sin embargo, en cuanto que es lo otro, sería lo no querido"¹⁴.

El mismo Adorno consideró que lo nuevo también puede dejar de serlo, pero en su trascendencia al pasado, aunado al devenir histórico de las civilizaciones, puede volver y ser redescubierto, revalorado o reinterpretado como nuevo. Pero también podría decirse lo mismo con respecto a las vanguardias en el caso de sus lecturas claves, es decir, de Baudelaire, Rimbaud, etc... que pasaron al pasado y después, en un contexto específico, son revalorados o reinterpretados. O como fue también el caso de los mismos artistas de vanguardia, sobretudo los surrealistas, en los años sesentas. Sus prácticas, sus leitmotifs, sus proclamas fueron adoptadas y revalorados en un contexto distinto y peculiar. En otras palabras: fueron declarados novedad.

Para Theodor Adorno el sentido de lo nuevo, no es reflexivo y es creado sin intención definida. Es así como lo inesperado pasa a formar parte de una categoría estética en el arte moderno.

¹⁴ Theodor Adorno. Teoría Estética, Madrid, ed. taurus, 1980, pág. 38.



201 Pablo Picasso, "Guernica", 1937, Museo de Arte Moderno.

Este sentido de lo "nuevo" se da en la construcción de cierta "verdad", que se contrapone al sentido filosófico usual, el cual apunta en las obras de arte cierta intencionalidad o, sugerencias de reflexión que se gestaban desde la ideología del autor. Posición que niegan los modernos: Duchamp se niega a interpretar sus obras; Beckett también, pero bajo la rúbrica del absurdo. Aquí hay una negación del vanguardista hacia la interpretación racionalista que acaba por ignorar la forma de la obra, sobrevalorando al contenido. Pues por ese camino la inteligencia derrota a la sensibilidad.

Por otra parte, lo moderno vive una querrela con lo arcaico, es decir, lo duradero y lo nuevo se enfrentan. Lo moderno arrasa con lo duradero como si ello fuera la vitalización de lo transitorio, reflejo de la misma vida moderna. Lo duradero inspira desconfianza porque se aleja del estado de creatividad. La fuerza de lo nuevo, su resplandor de belleza espontánea se refugia en su instantaneidad. El arte que reconoce su propia muerte paradójicamente nunca dejará de ser verdadero arte. El arte duradero se enfrenta a la muerte y, el moderno la reconoce como si esto afirmara la transitoriedad de la vida terrena. Como si los modernos fueran conscientes de su temporalidad, de su finitud, y supieran convivir con su propia muerte. El individuo intenta sobrevivir a la crisis de credibilidad que inspira su propia civilización. Pero el arte, sin proponérselo, transparentó esta crisis. La evidenció sin saber que lo hacía. "Despréndase el arte de la vieja y archisabida ilusión de duración, interiorice

la propia transitoriedad por solidaridad con lo efímero de la vida y llegará así a una concepción modesta de la verdad ya no supuestamente duradera en abstracción, sino conciente de su núcleo temporal¹⁵.

Una de las últimas publicaciones sobre teoría del arte y específicamente sobre las vanguardias es la Theory of the avant-garde de Peter Bürger, el cual anota que el sentido de lo nuevo es una de las categorías centrales en la teoría estética de Adorno sobre el arte moderno, precisamente porque remitirse a este autor y a su posición teórica es hablar en parte de la época histórica de la vanguardia.

Bürger señala que, de acuerdo a lo expresado por Adorno el arte se subsume en la convulsión mercantil de la sociedad burguesa. Es decir, la novedad registra su gestación en la idea del intercambio y en la abundancia de los bienes de consumo ofrecidas en el mercado de la sociedad capitalista. Lo nuevo, que implica la calculada búsqueda de comodidad y adaptación, tiene implicaciones sobre la categoría estética de "lo nuevo" en el arte moderno. Sin embargo, éste arte adquiere tintes de resistencia pues el pensamiento dialéctico de Adorno contempla la posibilidad de que dentro del ambiente capitalista exista la crítica subjetiva a la posición dominante.

Los síntomas de la sociedad capitalista con respecto a lo nuevo tienen implicaciones en la estética de la modernidad. Este argumento representa la aporía de los movimientos históricos de

¹⁵ ibid., pág.48.

vanguardia. La significación de lo nuevo como característica conceptual de estos movimientos no está santificada, tiene sus bemoles, y la principal objeción es la instrumentalización de las formas renovadas de arte, precisamente porque la vanguardia no sólo pretendía una ruptura con lo tradicional, sino la abolición de la institución "Arte". Por lo tanto, la categoría de lo nuevo es cualitativamente interesante; sufre y forma parte de una confusión cultural. Ambos sentidos de lo nuevo, el institucional y su antítesis, no son a simple vista diferenciables. Es decir, podría hablarse de una confusión entre las modas novedosas del sistema de mercado, que son arbitrarias, y las "novedades históricamente necesarias" como las que planteaban las vanguardias a nivel cultural. Bürger apunta: "But since the historical avant-garde movements cause a break with tradition and subsequent change in the representational system, the category is not suitable for a description of how things are. And this all the less when one considers that the historical avant-garde movements not only intend a break with the traditional representational system but the abolition of the institution that is art. This is undoubtedly something "new", but the "newness" is qualitatively different from both a change in artistic technique and a change in the representational system. Although the concept of the new is not false, it is too general and nonspecific to designate what is decisive in such a break with tradition. But even a category for the description of avant-gardiste works, it is hardly suitable, not only because it is too general and

nonspecific but, more important, because provides no criteria for distinguishing between faddish (arbitrary) and historically necessary newness. Adorno's view according to which the ever accelerating change of schools is historically debatable. The dialectical interpretation of adaptation to the commodity society as resistance to it ignores the problem of the irritating congruence between consumption fads and what one will probably have to call art fads¹⁸.

Desde otro punto de vista, las aporías de la vanguardia fueron para autores como Hans Magnus Enzensberger, las que la hicieron perder su contenido revolucionario, ya que se vinculaban con los procesos de la industrialización. Perdida en sí mismo que -el autor- descubre desde los mismos planteamientos iniciales de la vanguardia. Es decir, desde el origen los planteamientos de las escuelas tuvieron su toque doctrinario. Sus principios se dogmatizaban como una forma de defensa ante la institución social y las otras academias artísticas. Su dogmatismo les otorgaba extrema fragilidad. Sucede que la influencia romántica hereda a la vanguardia un elemento más: la extrema secularización del discurso racional-científico de la sociedad capitalista que provocó la incorporación dentro de los grupos de vanguardia de una especie de religiosidad a veces hermética. La gran mayoría de los románticos eran místicos, pero también dentro de lo secular la vanguardia contenía planteamientos y prácticas religiosas.

¹⁸ Peter Bürger, Theory of the avant-garde, United States of America. University of Minnesota Press, 1984, pág. 62-63.

Bretón consideraba al surrealismo como una religión, un poco antes, el futurismo tenía características de secta. Tal religiosidad como reacción al mundo material da pie a un dogmatismo frágil y franqueable por la misma institución, las academias y el sistema de mercado.

Sin embargo, Enzensberger consideró que las vanguardias depositaban en sus manifiestos una terminología científica, cito: "sus acciones son siempre científicamente exactas"¹⁷. El autor supone cierta conciencia, dentro de estos grupos, de lo cual se explica la aplicación de sus conceptos científicos. No cabe duda que hubo una interpretación de lo que significa el término "ciencia", sobretodo por los futuristas, los dadaístas y los surrealistas. Cada interpretación es distinta y diferenciable. Ellos fueron hijos de su tiempo y no eran del todo científicos ni anticientíficos. La debilidad hacia la ciencia no fue conciente. No se niega al conocimiento científico, hay conciencia del tiempo, precisamente por su ruptura con el pasado. Viven la esperanza crítica hacia el futuro. Hay una reinterpretación de lo que es la ciencia. Ellos no niegan el espíritu de la modernidad, son parte de ella.

A pesar de eso, Enzensberger insiste en que la continua experimentación -que reafirma la habitualidad de innovación, de que se habla en este apartado- es parte del sentido industrializador de la cultura del sistema capitalista, a la que

¹⁷ Hans Magnus Enzensberger, "Las aporías de la vanguardia", Detalles, Barcelona, ed. Anagrama, 1985, pág. 166.

la vanguardia misma da apertura. Para el autor, las obras de arte bajo la categoría de "experimentales" se encubren de una respetabilidad cuasicientífica que ellos mismos plantean sin ser muy a su pesar. Principio falaz y primera de varias aporías que colocan a la vanguardia en un callejón sin salida.

"El 'experimento', en tanto que noción estética, pertenece desde hace tiempo al vocabulario de la industria cultural. Puesto en circulación por la vanguardia, empleado como una fórmula mágica, desgastado ya de tanto uso pero todavía sin explicar, aparece en los congresos y reuniones culturales, en reseñas y en ensayos....Experimentum significa 'aquello que se ha experimentado'. En las lenguas modernas, esta palabra latina significa un procedimiento científico para verificar teorías o hipótesis mediante la observación metódica de fenómenos naturales. El fenómeno a explicar tiene que ser aislable. Un experimento sólo tiene sentido si se conocen las variantes y se pueden determinar. Otra condición indispensable, es la siguiente: todo experimento tiene que ser verificable y, en caso, de que se repita, tiene que conducir siempre a un resultado, claro e inequívoco. Es decir, un experimento puede fracasar o salir bien sólo en la relación a un objetivo previa y claramente definido. Presupone, pues, reflexión, y proporciona un conocimiento nuevo.....El experimento es un proceso destinado a obtener conocimiento científico y no obras de arte..... Cuanto más se alejan de la experiencia real, tanto más 'experimentales' son los experimentos de la vanguardia....Con esto se demuestra que



21) Jean Arp (1888-1966), dibujo, 1917.

estamos ante una noción sin sentido, inservible...Esta inmunidad moral es justamente lo que desea para sí la vanguardia. Lo que no está dispuesto a admitir son las exigencias del método a que se somete el científico. La vanguardia quería escapar a toda responsabilidad, lo mismo en los procedimientos que en los resultados y espera alcanzaría invocando el carácter 'experimental' de sus operaciones"¹⁸.

Según el autor, este error originario no se ha observado y considera que para valorar el sentido del arte moderno es necesario "extraer las consecuencias del naufragio"; concluye desfavorablemente argumentando porque las vanguardias como movimiento no sobrevivieron a las condiciones históricas que la hicieron posible. Cito: "Una vanguardia que se deje proteger por los poderes oficiales es una vanguardia que ha perdido el derecho a serlo"¹⁹. Desgraciadamente Enzensberger no explica esa afirmación, muy por el contrario hemos observado que la vanguardia es agredida por la clase dominante, por sus instituciones y por los personajes oficiales más respetados que defienden los intereses de aquella sociedad. Sin embargo, en algo sí podemos estar de acuerdo con el autor: la vanguardia no soportó el peso de las condiciones históricas que le tocaron vivir, apesar de ello es un buen ejemplo de resistencia en plena crisis de la modernidad.

¹⁸ Ibid. pág. 167-168.

¹⁹ Ibid. pág. 168.

CAPÍTULO SEGUNDO: El sentido de la autonegación como prolongación de lo moderno.

Se ha intentado señalar durante el trabajo que la vanguardia es ella misma por su energía autocrítica, la cual indudablemente se relaciona con la idea de novedad y cambio que hemos ya explicitado. Sólo que la autonegación también fue para la vanguardia un antitradicionalismo, que específicamente se dirigía a la negación de la academia artística, deslizándose este tema por principio del lado de la estética.

La autonegación es considerada como un proceso mental que tiene correspondencia con los supuestos dialécticos. Nos estaríamos aventurando demasiado si suponemos que a la vanguardia corresponde un proceso mental dialéctico. No hubo esa intención. Sin embargo, hay suficientes indicios para pensar ahora en ese sentido. Lo que sí es cierto es que una de las principales características de la formación del arte moderno es su negación hacia lo "otro" social que impera, así como su propia negación resultado de su particular temor a petrificarse. Esta autonegación se efectúa con una motivación antiacadémica, en primera instancia; después se convierte en materia social y política.

Es así como la autonegación se hace un impulso creativo que impide a los estilos academizarse y perder su sentido intrínsecamente subversivo, lo que además deviene en una desesperación colectiva que se explica al observar el contexto

histórico y al leer las publicaciones o temáticas de aquellos artistas. Incluso, algunas de sus obras evidencian dicha negación doctrinal. Por ejemplo, en la actitud de los dadaístas que al elaborar su obra constatan un repudio a la significación que adopta la idea de "obra de arte", Duchamp buscó siempre el menor impacto visual posible, la no sorpresa, la indiferencia, el antiarte.

En el antiarte hay una búsqueda de no interpretación como objetivo final. O, por el contrario, los efectos exuberantes de algunas presentaciones o exposiciones demostraban -por distintos caminos- una cantidad tal de significados que la interpretación no era única, lo cual nos lleva a pensar en un rechazo o negación a mensajes dados y evidenciados tanto a nivel técnico-artístico, como cotidiano y social. El intento de racionalizar todo lo observable, todo lo que los sentidos perciben, es un hábito de la edad moderna en la cultura de Occidente, que no dejó de aplicarse en el campo estético. "El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida que excava, destruye; rotura 'más allá del texto' para descubrir un subtexto que resulte verdadero. Efectivamente, la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte"²⁰. La interpretación racionaliza, separa de su contexto, reduce y domestica a la obra de arte.

De ahí que el sentido de la autonegación tenga tanta importancia por el impacto que tiene el arte moderno sobre la

²⁰ Susan Sontag, "Contra la interpretación", (fotocopias) pág. 15-16.

historia del siglo XX. El intento revolucionario de los movimientos vanguardistas se evidencia, ya que en numerosas ocasiones criticaron el acelerado progreso dehumanizado de la civilización con respecto a la guerra, a los manicomios, a la institución burguesa que controla el uso de la libertad, principal utopía en los cinco movimientos de vanguardia estudiados. Por eso el expresionismo y el interior censurado, el cubismo y la creación racionalizada, el futurismo y el compromiso moderno, el dadaísmo y el desorden, y el surrealismo y la pesadilla terrenal, fueron respectivamente movimientos, y temas de necesaria negación. Algunos tan extremadamente negados hasta culminar en autonegación. Sin embargo, esta característica señalada no fue exclusiva de estos movimientos. Se dió antes y se dió después, cuestión que reafirma nuestro estudio de estética moderna.

Por otra parte, Arnold Hauser nos menciona que el principio de negación también se encuentra en el detalle "anti-héroe" de la literatura moderna. Recuérdese a los personajes kafkianos, que sin llegar a ser víctimas, son actores despersonalizados. El "anti-héroe" es la negación de la heroicidad forzada, irreal de la literatura romántica. Ahora es ella la que se opone a una literatura que oculta la realidad. Ya no hay héroes sociales, pero el dolor se vuelve cada vez más colectivo y el poder adquiere la invisibilidad del anonimato. La idea del antihéroe nos devuelve el pensar sobre la significación de la "obra de arte", de la "genialidad" o el "talento", aspectos custodiados



22) Man Ray, colección "Hombres en el espejo", rayografía.

por la burguesía dominante que aún se aferra a esos valores por ser instrumentos de especulación y ganancia. Es decir, ahora el autor se niega a ocultar, a reproducir circunstancias agradables al lector con fines de vanagloria, conduciendo la aparición del "anti-héroe" al rompimiento con los presupuestos especulativos de la comercialización del arte, es decir se rompe con la aceptación de la realidad como principio de felicidad y con la reclusión del interior del artista creador.

Podemos finiquitar diciendo que el principio de autonegación es un método de reflexión, creación y por evidente que sea es la oposición al conformismo de la no libertad. De ahí que sea el sentido de la negación el aspecto tocado cuando se habla de la pérdida de significación del arte moderno. La pérdida de su negatividad será una reafirmación de la norma y de la deshumanización. "Hoy somos testigos de otra mutación, el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeirdia convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la trasgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la idea de arte moderno."²¹

²¹ Octavio Paz, Los hijos del limo, México, d.f., ed. Seix Barral, 1981, pág. 211.

CAPITULO TERCERO: Originalidad en el sentir, pensar y expresarse.

Durante la parte histórica del trabajo se intentó esbozar la cerrada situación expresiva a que estaba habituada la actividad artística antes del surgimiento del vanguardismo. Ambiente en donde predominaba cierta convencionalidad. Tal ambiente motivó el que los movimientos respondieran con creatividad, como reacción al estático desarrollo subjetivo del Impresionismo, demostrando su incompatibilidad con una sociedad aburguesada y acostumbrada a dictar el ritmo de toda actividad social. Por lo menos los primeros movimientos arremetieron contra aquel ambiente, y eso se llevó a cabo de distintas maneras. Podríamos mencionar: sus rasgos primitivos, de negrismos (*), o "perversión", que plagaban sus obras literarias o plásticas. La finalidad de ello era romper con la convencionalidad y escandalizar a la burguesía tradicionalista. En Europa tal actitud no dejaba de ser original.

Es evidente que la vanguardia tuvo una fuerza cultural indiscutible gracias a su originalidad. Y al hablar de originalidad no podemos dejar de mencionar a la imitación y repetición como pecados capitales en la concepción del arte de los vanguardistas. Y en ese sentido el significado de originalidad se forma en oposición al de ambos pecados capitales. Y era lógico: ambas actitudes reflejaban "conformismo" social, lo que le restaba autenticidad al arte moderno, máxime en una sociedad imbuida de una mentalidad extremadamente racionalista, en lo que todo es administrado y cuantificado, propenso al

control. La conservación del poder y el engrandecimiento del capitalismo necesitaba una sociedad sin interrogantes ni dudas de ninguna especie. El control y el ejercicio del poder estaban en juego. Precisamente entonces, su no conformismo era un reto sobre las reglas estéticas y sociales impuestas. Pero la originalidad no era sólo factible de ser elaborada, también es algo planteado y tiene que ver con la formación de ideales de vida.

Si bien durante la primera parte se mencionaron sus estilos, temáticas o técnicas, también es cierto que se apuntaron sus "ideas" centrales que, en contados casos, eran coincidentes. En ambos campos, la práctica y la idea, las corrientes buscaban la originalidad. Por ejemplo, con el expresionismo o cubismo ya no era factible imitar la belleza natural del paisaje ni el simple rostro de la apariencia burguesa. Ahora la originalidad admitía otros enfoques, otros puntos de vista, otras dimensiones, otros objetos observables. Ya no privaba la apariencia ni la objetividad. Ahora se reconocían lo subjetivo e interior del artista en la obra de arte. Cabe mencionar la búsqueda de lo salvaje, tal vez como una forma de regreso o rechazo a la civilización, o en el más simple de los casos como una reflexión en torno a ella. La vanguardia admirada descubría otras distintas civilizaciones, que inevitablemente le hacían dudar de la suya propia, de la idea de progreso, de su individual forma de vida, admiración y respeto hacia lo otro, sin valoraciones, juicios o jerarquizaciones. La vanguardia se asomó a algo que aún a nosotros nos sorprende: no hay una sólo civilización, no hay una

sóla forma de ser, no hay una sóla forma de sentir, y por supuesto una sóla razón. Recordemos a un personaje antecedente a las vanguardias como Paul Gauguin quien vivió en regiones de la Polinesia, o al expresionista Kandinski quien fuera al Norte de Africa, Emil Nolde quien se dirigió a Japón, Paul Klee quien fuera a Túnez, todos ellos en busca de sensaciones y esperiencias nuevas y originales. En aquellos parajes encontraron gran cantidad de elementos que resaltarían en sus obras.

La idea de originalidad es un determinante rechazo al enfoque clasicista, ya que este despedía el añejo perfume del pasado incompetente con aquel enfoque moderno. La originalidad vanguardista, entonces, es un intento de alcanzar lo que aún no existe, para poder ser los primeros en descubrir nuevos caminos, nuevas soluciones, nuevas esperiencias.

Pero también de la originalidad florece la individualidad, la subjetividad aún recluida. A partir de ahora el individuo adquiere valor y libertad para poder expresarse y reclamar su adaptación y posesión del mundo. Así, el individuo se sobrevalora y se aleja de su realidad exterior. Porque de la originalidad también se recoge soledad y marginalidad.

Anteriormente, en otras épocas civilizatorias, concordar con el mundo y conservar la apariencia era obvio y lógico dentro de la expresión artística, así se veía al mundo. A la entrada de la modernidad, con el romanticismo y la vanguardia hay un florecimiento de experimentaciones en los contenidos y en las formas del lenguaje estético. No lograrlo era no ser moderno, o



23) Henri Laurens, Escultura en Mármol.

peor, retrógrada. A través de la originalidad se pertenece profundamente a la modernidad, y también se cuestiona a lo imperante, aunque al mismo tiempo se transforma el concepto de originalidad permanentemente, tanto como se transforma la visión que el artista tiene del mundo.

Superar el reflejo de la realidad que practicaban los clásicos, modificó la idea de lo que significaba ser "realista". La vanguardia con su heterogeneidad del lenguaje fue un síntoma realista del arte moderno. Como arte figurativo o no figurativo, ella descubrió realidades sumergidas pero existentes y considerables. El abstraccionismo no es pretexto para negar el sentido neorealista del vanguardismo. El arte moderno debe conectarse con la realidad, porque es de ella de donde ha nacido.

La originalidad, como es sabido, no consiste en la novedad de los temas, sino en la manera de sentirlos²². Así, la originalidad es una interacción constante entre presente y futuro; es una reafirmación del futuro delante del pasado; y es la aceptación estética de la individualidad creativa frente a lo colectivo o lo clásico. Esta individualidad la podemos ejemplificar con las obras de E. Munch, Van Gogh o Strindberg, en donde el psiquismo perturbado aflora tal cual es, violento y hasta trágico, y por cierto escandalizador. El temperamento ya no se esconde. Una cascada de nuevas fórmulas creativas se expresaron denotando en ese acto la negación de la realidad. Como

²² Comentado por De Torre, Guillermo, Historia de las literaturas de vanguardia, Barcelona, ed. Guadarrama, pág. 40.

rechazo a las conductas "propias", "formales", "habituales", o "correctas", que aprisionan al individuo por un lado, y que esconden la verdad, por otro.

Al margen de teorías que puedan argüir sobre la originalidad como factor de placer estético, creo es útil entender que dicho tema tiene inmediata relación con el sentido de la autonegación y con el significado de lo nuevo en tanto elementos de la modernidad estética representada en las vanguardias.

Ahora bien, -repetiendo- la idea de originalidad se opone al de imitación y repetición para rescatar la creatividad. Este enfoque de creatividad se acumuló frente al avance desconsiderado de racionalismo económico. Un vistazo al desarrollo tecnológico nos hará comprender la situación de la creatividad, así como el de la sensibilidad e imaginación y el por qué de su necesidad de libertad. El hombre subyugado por la salvación de la filosofía iluminista, que da pie a la edad moderna de la cultura occidental, está fragmentado. Sus partes sensitivas, creadoras, instintivas, son marginadas (civilizadas y educadas) por consideraría improductivas, inútiles etc... Además en un mundo cosificado, instrumentalizado, fetichizado por lo pecuniario, era subversivo tratar de incorporar en una sola fórmula al arte, la sensibilidad y la vida. La originalidad le dió continuidad al arte moderno para mantenerse a la vanguardia durante mucho tiempo. Fue la creación el motivo de la originalidad que en su impacto material y vivencial dió oportunidad a la vanguardia de conocer y sentir al mundo de otra forma.

CAPITULO CUARTO: De la Ironía Intencionada al absurdo contundente.

La ironía basta para definir la Modernidad. Nos basta para sugerir una idea ¿No será la modernidad la época de la Ironía?

HENRI LEFEVRE.

Varios autores críticos señalan que el ambiente prevaleciente en la época moderna es la continuación de angustia, soledad, y agobio. Los otros, los más, abominarán tal afirmación. Pero las conciencias de la época no podían dejar de aceptar más el sacrificio. Una de ellos fue el pensamiento que inició la vanguardia. No podemos cegarnos a la interpretación irónica del mundo que plantean algunas declaraciones o los manifiestos de los futuristas y, sobretodo, de los negativos dados o surrealistas. Tampoco podemos negar que ellos contribuyen a edificar (si es que esto es posible) una específica actitud subjetiva hacia la cultura moderna del siglo XX, no sólo en sentido estético sino también cotidiano, lo interesante y hasta cierto punto, mágico es que ellos lo hallan detectado mucho antes de la catástrofe mundial que inspiró las guerras holocausticas. ¿La necrofilia y apocalíptica cosmovisión de los expresionistas no es acaso un arranque de ironía en un mundo que se prometía bello, fuerte, de avanzada; y que se descubrió embaucador, falso y letal?

Habíamos dicho que la modernidad se sustenta en el cambio y la crítica. En la velocidad y su negación. Es entonces cuando la vanguardia y el elemento irónico aparecen como mancuerna para

formar un estilo de percepción del nuevo siglo XX. No quiere decir esto que la ironía se haya originado con ellos, pero sí a través de ellos, se masificó la posibilidad de ver "humorísticamente" la fatalidad de nuestro destino. La traición a los principios progresistas y humanistas se evidenciaban en pequeña escala en cada uno de los países en donde surgía el contraataque cultural. En Alemania, Italia y Francia, pero también en América, Inglaterra, África etc... se oía el eco. Todos reaccionaban según sus propias condiciones, aunque bajo la fuerte influencia cultural de Europa.

Pero ¿y el absurdo? Coincidimos en que ironía y absurdo son dos formas de actitud frente al mundo. Aunque distintas, pero fatales, negativas ambas. La ironía proporciona conocimiento mientras que el absurdo sólo niega por negar, no acepta lo que a través de la conciencia y la sensibilidad, en nuestra época, ya no puede tolerarse.

Sin embargo, ambas actitudes se reconocen en un pasado común. Ahí donde la subjetividad dió frutos y en donde la realidad motivó la sensibilidad y la conciencia, dos actitudes o reacciones se vuelven mecanismos para soportar al mundo, estados de ánimo que se generalizan introspectivamente en la cultura occidental.

La ironía y el absurdo dieron, durante todo el siglo, las manifestaciones más fervorosas. Hay quienes creyeron en ellas: Tzara, Dali, Buñuel, Artaud, pero también posteriormente con Beckett, Ionesco, Kundera, etc... Aunque la ironía y el absurdo

existieron desde antes, nunca se les había visto con tanto interés. Tal pareciese que la autotraición del mundo hubiera motivado la profundización de ambas formas en el pensar y convivir que hacemos del universo. Pero también ambas representan un miedo a la fatalidad del fin.

La ironía por su parte, es una actitud contradictoria. Quiere transformar el entorno hasta sus límites más oscuros, pero al arrancar contra el mundo y chocar proponemos la autodefensa de la frase irónica. Ella misma socava la revolución. El que se quiera el cambio no niega que se tenga miedo. Y que tal temor inconscientemente nos obligue a repetir las frustradas prácticas de lo que podríamos considerar "contrarrevolucionario". De ahí que se afirme que la ironía es la antítesis de la pasión revolucionaria²³. Pasión e ironía encontramos en la vida como una antinomia. Contradicción que huele a tragedia y que deseamos percibir.

La vanguardia contenía pasión transformadora a un grado realmente subversivo, pero también reflejaba una aceptación irónica de la realidad. Esto lo encontramos en la influencia que aportó el mismo Kafka, autor de aquel cuento en donde un mono rinde una conferencia en alguna Academia y en donde emite consideraciones tan humanas y a su vez tan alejadas de la claridad académica; autor también de aquella asquerosa metamorfosis que irremisiblemente hemos presenciado e incluso

²³ Victoria Campa, "El sentido irónico de la vida", Vuelta n.º 126, México, d.f., mayo 1987, pág. 40-41.

experimentado en carne propia. ¿No son esos temas de ironía y parodia a su vez? Actualmente no podemos pensar sin Kafka, la influencia de él fue determinante para la cosmovisión de este siglo.

Sin drama, sin tragedia aceptamos a la risa con la conciencia de que la ficción se ha quedado atrás ante la avasallante convergencia de lo real. Caricaturizamos lo irremediable y terrible, de esa manera, la ironía, como una incomprensible forma de crítica, aparece como la adaptación (que no conformidad) a la cruel realidad. Hay diferencia entre adaptación y conformidad. Se puede uno adaptar a lo irremediable, pero no conformarse con ello. La ironía es una actitud de libertad, porque es consciente e inteligente. Es una generosa dosis de complacencia...es convertir lo pesado en leve, trivializar lo irremediable...y ello puede significar sentirse libre²⁴. Sentirse y ser consciente que no se "es" libre, puesto que se acepta el autoengaño y la mentira precisamente porque no son la verdad, esa verdad que siempre han sido el hambre, la guerra, la rabia, el odio y la tristeza. No aceptar la verdad es una actitud de higiene mental. La ironía es sobrevivencia. Este fue el estilo de sobrevivencia que se detecta en la vanguardia. Ella tenía miedo a la muerte, a la catástrofe, a la continua injusticia y hambre, lo sentían y lo repudiaban pero no adoptaron la visión fatalista baudeleriana o al estilo de Allan Poe. Esa tristeza suicida, muy por el contrario adoptaron la risa, la

²⁴ Ibid., pág. 41

Imaginación, la inteligencia y la revolución, porque para ser revolucionario en serio, hay que aceptar nuestro autoengaño. Y la ironía es autoengaño necesario. Picasso decía que el arte es la mentira que nos permite ver la verdad, misma que en una época crítica cruelemente exaltamos odiándola.

"La actitud irónica prefiere fingir ignorancia que entregarse a un pseudo-saber; un conocimiento que nunca será suficiente para despejar la duda"²⁵.

La angustia aparece como autodestructiva, se cierra ante ella misma, no admite soluciones. En cambio la actitud irónica intenta rescatar lo poco que queda de la vida. Alegría, ilusión, mentira, sueños, creación, locura, placer, risa, poesía. Para tal rescate fue necesario replantear al arte, con antifaz y reelectura. Hacer un antiarte, una anticultura, una anti-ciencia, una antimoral...era formar la estructura de un anti-mundo.

La vanguardia recuperó la ironía como estilo de vida, o más bien de sobrevivencia, porque para idear una propuesta primero hay que creer en ella y eso, ante lo frustrante de la realidad, es autoengaño.

Ahora bien, dentro de su propuesta de arte negativo, la vanguardia tuvo que superar la positivización de la vida misma, a pesar de eso la vanguardia fue vencida por la realidad. El ejercicio del poder es algo real y cada vez más se aleja de lo humano. Los intereses políticos y económicos han hecho perder el sentido subversivo de la ironía. Ahora ella se ha

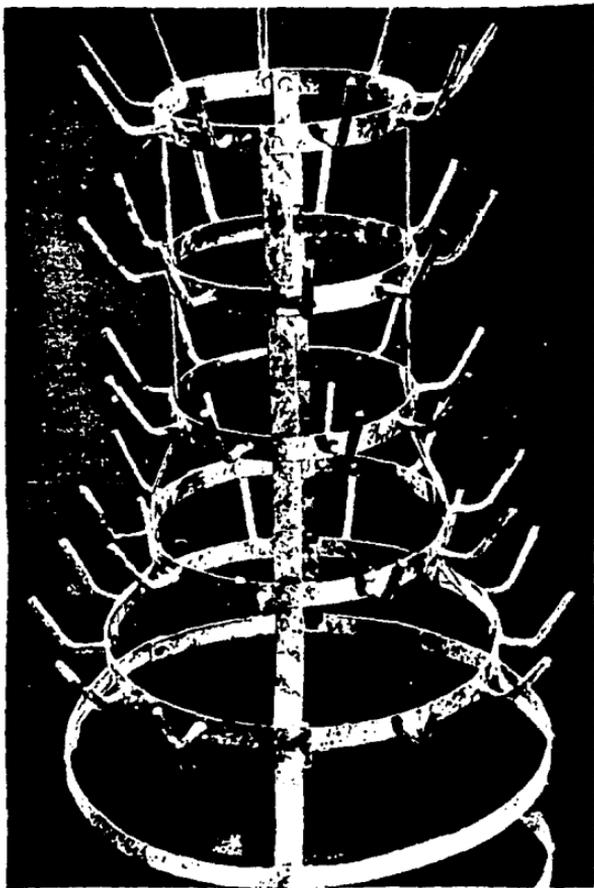
²⁵ ibid. pág. 41

Instrumentalizado. Compramos diversión y engaño por el simple hecho de hacerlo. Porque ahora ya no nos pertenecemos. Nuestra generación jamás se ha pertenecido.

Aquel miedo a la muerte orgánica y a la verdad tangible hoy se evidencia como el miedo a la muerte psíquica y a la lenta agonía espiritual. Hoy padecemos el temor a los mitos modernos. Vivimos en disconformidad, ironizando contra ellos. Después de Auschwitz la muerte en vida es la más brutal de las verdades reales. En teoría es el miedo al fracaso de nuevos proyectos.

Por otro lado, el absurdo se descubre como una actitud de legítima negación. De olvido y evasión. Sin embargo, es un indicador crítico que se demuestra también a nivel estético. El absurdo es esa risa burlesca contra todo y lo peor, también contra sí mismo. Es el éxtasis de la inconformidad, la incoherencia de los poemas fónicos de los Dadá eran la negativa a seguir instrumentalizando al lenguaje, a darle alguna intención. Y algo más que esa negativa, no existe aún. Es una crítica sin propuesta. El absurdo no es lógico, niega la lógica y, asume lo irracional como existente y como parte.

"Es patente que desde Gambetta, la guerra, el Panamá y L'affaire Steinhell, la inteligencia se encuentra en la calle. El inteligente se ha convertido en un tipo completo, normal. Lo que nos hace falta, lo que es de interés, lo que es raro porque posee las anomalías de un ser precioso, la frescura y la libertad de los grandes antihombres, es el IDIOTA.....Ser inteligente-respetar a todo el mundo-morir en el campo de



24) Marcel Duchamp, "Secador de Botellas",
de 1914, readymades.

honor-suscribirse a la deuda exterior-votar por fulano el respeto por la naturaleza y la pintura- aullar en las manifestaciones dadá, -he ahí la vida de los hombres-²⁶.

El arte de vanguardia, en su primer contacto social, tuvo que ser absurdo. Más adelante, la aceptación del movimiento como arte moderno, implicaba aceptar al absurdo en la vida y en la realidad. Convivimos hoy con lo absurdo, pero el absurdo no medita, niega. Y eso le da cierto grado subversivo, sólo que en extremo radical. Porque el absurdo significa en la persona, angustia; en la realidad, terror.

Para el absurdo no hay ni espacio ni tiempo su ubicación, es una indeterminación. Pero también nos remite a una universalidad recluida y que, a nuestro pesar, hay que evidenciar. Atrás del absurdo hay tristeza y desesperación, hay la agonía presente de la humanidad universal. El mundo del absurdo es el mundo real, y ante tal afirmación no existen titubeos. "La existencia que lleva desde la pérdida de la razón, de la conciencia individual y de la capacidad de expresión, es el resplandor del último destello de vida que anuncia el fin".²⁷

El maldecido nihilismo del siglo pasado, el Nietzsche leído por los dadá o los surrealistas vuelve a flotar al arribo del absurdo. Pues la irrelevancia, la irracionalidad, la pesadilla no permite el silencio sin sentido. El silencio aquí adquiere

²⁶ Tristán Tzara, Siete Manifiestos dadá, Barcelona, ed. Tusquets, 1977, pág. 53-57.

²⁷ Arnold Hauser, Sociología del Arte, ¿Estamos ante el fin del arte?, tomo 5, España, ed. Labor-Omega, 1985, pág. 929.

significado, comunica lo que no se puede nombrar; con el absurdo la espera, el silencio, el grito, el jeroglífico, el gesto da forma al código de lo que intencionadamente aún no tiene palabra.

El absurdo puede ser aquella tosca huella que ha dejado el arte actual y que evidencia la desilusión del mundo. Y con esa desilusión entendemos la falta de sentido de la vida, el desastre como himno universal, la fragilidad del hombre y de todo lo construido por él. Entendemos el significado del hombre con la nada en confusión total. Comprendemos, bajo este perfil, todo lo nefasto que desde siempre ha contenido la historia de los hombres.

El dadaísmo, en ese sentido, fue tal vez el primero en dar pauta a este tipo de actitud vital y estética, retomada por Beckett y otros más, entre los que se encuentran los existencialistas como Sartre y Camus.

Las contradicciones en que habita la modernidad no se permean en la vida intelectual. Al contrario parece como si hicieran eco. Las vanguardias evidenciaron la contradicción, denotaron la incompatibilidad de la razón y la barbarie. Pero el llamado fue aparentemente inútil, olvidado y aventuradamente llamado "fracaso". Aunque eso es falso, pervive aún en nuestra existencia absurda. Conserva su importancia, aún para aquellos que la niegan, la realidad es para muchos peor, en comparación con la que ellos pintaban o describían.

También, el absurdo atenta contra la interpretación, desfavorece a la racionalidad logrando a través de lo ilógico:

comunicación. A través de lo irracional se evidencia lo irracional. El absurdo y básicamente la literatura absurda logra conservar el "secreto" como tal, emite secretos que están fuera del control de los cerebros racionalizantes que no alcanzan a sentirlo ni comprenderlo.

El absurdo es, o podría ser, una característica del arte moderno, tanto como la ironía es la actitud clave de la modernidad. Ambas son instrumentos de la literatura actual. La ironía, sociológicamente está más ligada a una forma de percibir al mundo, de conocerlo, de adaptarse y sobrevivir en él. El absurdo es la realidad, y el arte utiliza esa característica para mofarse del conjunto "cultural". No se exagera cuando se habla del arte moderno como realista, en donde inevitablemente prevalece el absurdo.

"Todo arte importante, por muy realista que sea, implica al mismo tiempo una afrenta a los hechos, un ataque a la realidad, una revocación de la validez de su concepto viable, produciendo así un efecto extraño y atemorizante. El significado de todo arte radicalmente nuevo, realmente creador, estriba, en parte, en que renueva el contrasentido, que se pierde con la aceptación general de las formas anteriores, carentes ya de problemática y convertidas ya en algo familiar.

El absurdo se diferencia de lo oscuro no sólo porque no se deja iluminar del todo. Su particularidad consiste en que se cierra a toda racionalización; es interpretable, pero no explicable. En este sentido, toda auténtica obra de arte es

absurda²⁸.

La soledad, el aburrimiento, la monotonía, la indeterminación y el ridículo son los elementos de la siguiente escena del Teatro del absurdo de Eugene Ionesco. De su obra "La cantante calva", Ionesco nos presenta la burlesca y sarcástica soledad monótona de que somos objetos participes como habitantes de las ciudades del siglo XX. En dicha escena participan únicamente una pareja de esposos: la Sra. y el Sr. Martín. Ambos sentados frente a frente y en espera a consumir una visita social, se miran con el acostumbrado respeto practicado a ese otro que se acaba de conocer. Pero como si alguna vez se hubieran visto, la pareja Martín comienza el diálogo cuestionándose el si ya se habían conocido antes a esta circunstancia que los reunía inesperadamente. Las preguntas y las respuestas sin interés ni reflexión se tornaron negativas. Entre preguntas simples y negativas contundentes se lleva a cabo el recuento de los últimos viajes o recorridos. Aunque el señor intenta ser amable y en la espera comienza alguna conversación, el deseo no se realiza. Ambos llegan a la conclusión de que han estado en los mismos lugares ultimamente y, sin embargo, no se recuerdan. Incluso viven en el mismo departamento y duermen en la misma cama, pero la pareja Martín ha cohabitado unida envuelta en la ciega monotonía que paulatinamente lo rodea de una insensibilidad mutua que es para ellos no-conciente e Incomprensible. Ni la curiosidad ni la coincidencia estimuló la reflexión sobre su "vida". Casi al

²⁸ ibid. pág. 934-935.



25) Pablo Gargallo, "Arquelin",
de 1925, escultura de hierro.

acabar la escena IV, la pareja al fin se reconoce, con la misma falta de entusiasmo con la que habían llevado su intento de comunicación. Se reconocen esposos, padres pero el absurdo continúa siempre con lo mismo. ¿No nos parece conocida esta parodia?²⁹

²⁹ Eugène Ionescò, La cantante calva, Barcelona, Alianza ed., 1982, pág. 27-35.

CAPITULO QUINTO: El antiprogreso, una consideración crítica de vanguardia.

La estupidización progresiva debe marchar al mismo paso que el progreso de la inteligencia.

T.W. Adorno

Hemos señalado en numerosas ocasiones cómo el espíritu de ruptura acompañó a la vanguardia. La construcción del "anti", producto de ese espíritu (antimoral, antiarte, antricultura), no fue casual; tenía sustento ideológico, deseo de cambio y revolución.

El antiprogreso -como lo vamos a denominar- también tenía su fundamentación. Este giraba en torno de un -más o menos conciente- antipositivismo. Aunque la idea no puede generalizarse en todos los movimientos, mucho menos en el futurismo, si coincide de alguna forma con el ánimo de todos las demás tratadas en este texto. Para el futurismo, la idealización de lo moderno y del progreso permitían su paulatina liberación e independencia económica y cultural. Para los otros movimientos, quienes vivían en la dictadura o la democracia, el positivismo consistía en una teoría instrumentalizada por el poder. El positivismo prácticamente explicaba el desarrollo de la ciencia, la economía, la política y había llegado a proclamarse la única teoría explicativa a la crisis de la modernidad³⁰, de principios de siglo. El desgaste del positivismo surgió cuando se expande la

³⁰ Recuérdese -por ejemplo- que en México, durante la presidencia del Dictador Porfirio Díaz, en 1884, se conformó un joven gabinete de alumnos de Gabino Barrera, quien fuera discípulo de Comte. Aquellos jóvenes conocidos como los 'positivistas' instrumentalizaron sus prácticas político-económicas bajo aquella teoría mater. Esto también podría considerarse como un antecedente a la Revolución de 1910.

teoría marxista como una posible opción explicativa³¹, fenómeno que encuentra su momento crucial a fines del siglo XIX y principios del XX.

Por eso, hablar de antiprogreso en la estética de vanguardia es remitirnos a un pensamiento de índole filosófico y social. Sin embargo, esta consideración no surgió aquí, podría hallarse su gestación también en el movimiento romántico. El mismo Marx fue un romántico. Sólo que el rechazo que sentían los vanguardistas se evidencia con su práctica militante y partidista. Muchos de ellos creyeron encontrar el momento de ruptura dentro del partido socialista o comunista, o en el otro extremo, y en menor escala, en el partido nacionalsocialista (léase: fascismo). En lo filosófico, repudiaban las explicaciones cientificistas y materialistas sobre lo social, lo político y lo artístico. Por ejemplo, la tesis anti-intelectualista del cubismo, la necesidad de abrir el lenguaje para el expresionismo, la utilización de la ironía en el arte, son datos que se contraponen o rechazan la influencia positivista "...demostrar la falsedad del espejismo positivista(...)trataban de romper su tensa envoltura para descubrir que, dentro de él, sólo se agitaban maléficas

³¹ Para la época de Stalin es significativo el nivel crítico al interior del marxismo (revisionismo). La teoría marxista en el poder pasó de ser crítica al individualismo burgués hacia otra forma de control y represión de los instintos individuales, en aras del desarrollo nacional. Sin embargo, en un primer momento, volver los ojos al marxismo -contrapelo del positivismo- significaba creer en una opción no científica de la sociedad. Significaba ser no académico. <pero una vez triunfante el marxismo-leninismo en Rusia el marxismo dejó de ser marginal para pertenecer a la oficialidad.

Insidias-32.

La opción positivista "aparecía" como la mayor fuerza explicativa de la crisis del fin de siglo, opción que reducía el complejo social, y más aún a las manifestaciones no materialistas, como las que tienen que ver con la sensibilidad artística. Las ideas de bienestar, felicidad, paz y progreso se esfumaban ante la realidad que acumulaba tensiones entre las clases sociales, los pueblos débiles y fuertes, así como dentro de la vida cotidiana, y que llegaría a su momento crucial al acercarse la primera Gran Guerra Mundial. De ahí la necesidad de detener, el ímpetu racionalista que prometía el capitalismo: el insaciable progreso. Es cuando la fórmula "Orden, Paz y Progreso" demostraba con más claridad su falsedad. Había entonces que cambiar el sentido de tales promesas, devolverles su humanidad.

Desde los últimos treinta años del pasado siglo hasta comienzos del nuevo, el positivismo pareció ser el antídoto general contra la crisis que se había producido en el cuerpo social de Europa. Los congresos científicos, el vasto impulso industrial, las grandes exposiciones universales, las grandes perforaciones de túneles y canales y las exploraciones eran otras tantas banderas ondeantes al viento impetuoso del Progreso. La conquista de la felicidad por medio de la técnica pareció de ese modo ser el eslogan más seguro para difundir en los malos humores de los pueblos la euforia de una perspectiva de paz y bienestar³².

Para los autores contemporáneos, la idea de progreso es central en la asimilación cultural de nuestro siglo, así como en el pensamiento moderno. Pensar en lo nuevo, lo moderno, el

³² De Micheli, Mario. LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX. Madrid. Ed. Alianza, 1979, pág. 72

³³ Micheli, Mario De. OP. CIT. pág. 71.

cambio, la ruptura, la autonegación o la originalidad tiene tras de sí un fundamento progresista. De ahí que desde un punto de vista crítico, el desgaste de la propia vanguardia puede remitirse a ese trasfondo. Sin embargo, la conciencia de la época hizo denotar a este elemento como un peligro. Un peligro que no en pocas ocasiones criticaron directa e indirectamente. A partir de ahí, lo moderno y el progreso se evidenciaban como la vara que ha medido, mide, y tal vez medirá por mucho tiempo, la libertad de los pueblos a autodefinirse.

La idea de progreso³⁴ tiene una larga historia; Antonio Campillo la remite desde los griegos. Pero en la época moderna se identifican dos momentos formativos con distintas características y planteamientos. Cronológicamente el primero comenzó desde el Renacimiento hasta la Ilustración. Ahí se inicia la retórica en torno a la razón y la libertad. También se dilucida la universalidad del ser humano. A eso se le llamó la Tesis del sujeto.

A partir de tal Tesis se conforman las reflexiones de la moral, la economía y la política. Los planteamientos sobre la comunidad, los pueblos o la sociedad parten de la reflexión iniciada en el individuo. De la Tesis del sujeto se desglosan las propuestas de universalidad, de igualdad, de identidad entre los seres humanos, en todo el globo terráqueo, y en todos los tiempos. Dichas tesis son claves en el pensamiento iluminista.

³⁴ Campillo, Antonio. ADIOS AL PROGRESO. Barcelona. Ed. Anagrama. 1985, 13-36.

Fue la época de las revoluciones, de desalojar a la tiranía y a la dominación en aras de la libertad y la razón. En esta primera etapa del pensamiento moderno, la idea de progreso se identifica como "lineal"³⁵, permitiendo llevar a cabo las tesis de universalidad del sujeto (derechos civiles, morales etc..) en cualquier espacio geográfico, por muy disímil que sea. La idea de progreso viene a dar forma a una meta común, para algunos más difícil de alcanzar, para otros más fácil de imponer. Así, en aras de la libertad y el progreso la violencia se impone. La dominación se presenta con otra cara, pero sin dejar de ser ella misma. La idea de progreso (lineal) tiende a homogenizar todo lo que toca, conocimiento, moral, sistemas políticos o economías. Y esta idea viene a ser como las cadenas que esclavizan ahora a las culturas, las naciones y los hombres. El progreso se impone entre ellos y en sí mismos, las cadenas comienzan a esparcirse por la fauna y la flora, entre los hombres y dentro de ellos mismos.

El sujeto se encuentra fragmentado en facultades mentales y corporales, y es preciso establecer entre ellas una estricta jerarquía, una graduación ascendente; es preciso organizar las diversas sensaciones, controlar los diversos apetitos, unificar la dispersión del cuerpo para que pueda hablarse de una conciencia racional en sus pensamientos y de una voluntad libre en sus acciones. El progreso individual se logrará con el sometimiento de las facultades inferiores, sensitivas o sensuales, a las facultades superiores intelectivas o intelectuales.³⁶

El progreso es el pretexto que se autodefine "legítimo" para la dominación, "el progreso, es el progreso de la razón y la

³⁵ Pues se pensaba como algo en continuo ascenso y superación ya que debíamos alcanzar el momento positivo.

³⁶ Campillo, Antonio. OP CIT. pág. 20.



26) André Lhote, "El juicio de París" de 1912.

libertad³⁷. La imposición colonizadora es permitida en nombre de la libertad y la razón, tanto en lo material como en lo psíquico. Siendo el progreso de países desarrollados un modelo, ejemplo de superioridad que lleva a cabo la abolición de las diferencias, y eso es un tipo de dominación, y de esclavización; siendo en resumidas cuentas la autotraición a los principios humanos del pensamiento moderno.

Algunas culturas han entrado al juego del progreso queriendo alcanzarlo y ser libres, como aparentemente lo son los colonizadores, pero el juego es un laberinto del que nadie conoce las salidas, y al final todos resultan tener las mismas carencias. En eso al menos todos somos iguales.

El segundo momento de la época moderna nos empieza a mostrar las crisis del pensamiento racional, crisis en las que involucramos a los románticos, los marxistas y con esa lógica también a los vanguardistas. Este momento lo ubicamos a partir de la ilustración hasta nuestros días. Sí, aún lo vivimos, pero de una manera crítica. Con una dosis de dialéctica moderna. En esta época existe otra tesis principal; la de la Historia. A través de la historia se "justifica" el conocimiento, la variabilidad de las formas, de los contenidos, e incluso de los sujetos. El hombre se descubre en su especificidad tanto biológica, económica (lucha de clases), como lingüística y, por supuesto, histórica.

Por medio de la historia se reconoce la relatividad, la singularidad y la diferencia, temporal y espacial. La diferencia

³⁷ Campillo, Antonio. OP CIT. pág. 19.

pasa a ser parte del rigor que sostiene la formación de las conciencias. Es ella la que regirá las relaciones entre los hombres. Siendo el momento en que pierde vigencia la idea de homogenización considerada anteriormente. Pero el reconocimiento de la diferencia no anula la idea de progreso sino que especializa su función de regulación. La idea de progreso aún justifica la dominación y esta ya no se impone, se mezcla reconociendo la diferencia cultural. Utilizando también, el discurso de libertad y razón. Esta segunda esclavización hacia y por el progreso puede ser la más dura de todas, irrumpe hasta la inconciencia, hasta el hábito y la costumbre. Ni negándola se escapa de ella.

El progreso "dialéctico" que ya admite la contradicción se alimenta de la crítica. Ahora no se domina por un ideal sino que se idealiza la dominación (imperialismo) como el único criterio de progreso, desgraciadamente esto al fin de cuentas es otro modelo universal.

Esta segunda idea de progreso y su contradicción hacen surgir el pensamiento en crisis de la modernidad, vinculándonos a la idea de "antiprogreso" de los movimientos artísticos tanto románticos como vanguardistas. Cabe señalar que en los primeros el llamado no es tan marcado, mientras que en la vanguardia sí es más explícito. La contradicción dió a luz una conciencia. Pero en ambas etapas modernas la idea de progreso está presente, y entendemos que cubre todo tipo de manifestación vital: lo cotidiano, lo estético, lo sexual, lo sensible, lo científico, lo

moral, lo político, y lo económico. Son tópicos a los que no teme la ideología del progreso, y por ello nos remite indirecta o directamente a la vanguardia.

Sin embargo, las vanguardias viven un momento de oportuna crítica. Y más aún, ellas viven con más impacto el sorpresivo cambio del concepto de vida, así como las más sangrientas contradicciones del pensamiento humano que se hayan marcado en alguna generación. Por la grandiosa producción de la época y su relativa debilidad, que aún nos damos el lujo de criticar.

La historia del hombre ha estado pensada en términos de progreso y parece que desde el romanticismo esta idea se ha estado agotando, desde hace tiempo que ya no nos explica el conocimiento, ni el ejercicio del poder, ni la explotación, la dominación, la guerra o el amor. La categoría del progreso ha llegado a su fin.

Tanto la sociedad como el pensamiento moderno se han regido por la lógica del progreso. Se trata de una lógica contradictoria, ya que el progreso se les ha propuesto a los hombres como una liberación y al mismo tiempo se les ha impuesto como una dominación (.....) la modernidad logró reforzarse cuando asumió su propia contradicción no como algo negativo sino como algo positivo, no como una amenaza sino como una garantía de su triunfo definitivo³⁸.

Para algunos expresionistas, el contemplar de una manera crítica la idea de arte consistió en la reflexión sobre la muerte, sobre el autoritarismo, los límites de la expresión, sobre la utilización del poder. Para todos ellos esos

³⁸ Campillo, Antonio. Op. Cit. pág. 89.

planteamientos cuestionaban algo aún mayor: el devenir del hombre. Su fractura con la realidad, podemos suponer que se llevó a cabo al intentar rescatar la sensibilidad del individuo, representando en esos momentos un altercado con la continuada fuerza intelectual del progreso. Fue un grito de resistencia ante la insoportable fragmentación del ser, su reclusión en prisiones, en psiquiátricos, en la propia familia, o en sí mismos. El racionalismo de la idea de progreso paulatinamente destruía lo que ellos apelaban como "espiritualidad". ¿Indirectamente esto no nos remite a pensar contra el progreso?

Inclusive, temáticas como la intuición, el instinto, lo espiritual, los sentidos, la sensibilidad, son aludidas en las pocas publicaciones de los expresionistas. El deseo, la muerte, el sueño, la religión, las pesadillas, el esoterismo, la obscenidad, la miseria, los suburbios, son también tópicos a los que continuamente hacen llamado tanto los pintores como los escritores de este movimiento, precisamente por expresar, y en ese impacto producir una reflexión o un escándalo.

En una conferencia de Kasimir Edschmid en 1917 y dedicada al expresionismo se señala con más claridad lo anotado arriba: "El artista expresionista transfigura, así, todo el espacio. El no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca. La concatenación de los hechos -fábricas, casa, enfermedades, prostitutas, gritos y hambres- es sustituida por su transfiguración. Los hechos adquieren importancia sólo en el momento en que la mano del artista, que se tiende a través de

ellos, al cerrarse, aferra lo que está detrás de ellos. El artista ve lo humano en las prostitutas y lo divino en las fábricas y vuelve a situar cada uno de los fenómenos en el conjunto del mundo. Nos da la imagen íntima del objeto; el paisaje en que campea su arte es el gran Paraíso que Dios creó en los orígenes del mundo y que es más rico, más variado e infinito que el que nuestra mirada, en su ciego empirismo, considera real, ambiente que no interesaría describir, pero que de un modo mediato, si se busca lo profundo lo característico y lo maravilloso espiritual, ofrece nuevos intereses y descubrimientos, (....)

El mundo ya existe; no tiene ningún sentido hacer una réplica de él. La función principal del artista consiste en indagar sus movimientos más profundos y su significado fundamental, y en recrearlo. Cada hombre ya no es un individuo vinculado al deber, a la moral, la sociedad o la familia. En este arte el hombre es sólo una cosa, la más grande y la más misera: es hombre. Esto es lo nuevo y lo inédito en relación con otras épocas; de este modo se sale de la concepción burguesa del mundo. Ya no hay vínculos que mantengan ocultos el rostro del hombre; ya no hay episodios conyugales, ni tragedias fundadas en el contraste entre convencionalismos y necesidades de libertad, ni ambientes estrechos ni rígidos jefes de oficina, ni oficiales vividores: marionetas que, colgadas de los hilos de la visión psicológica, recitan, ríen y sufren según las reglas, los puntos de vista, los

errores y los vínculos de esta sociedad de hoy, fundada y construida por hombres....." Casi al acabar el escrito, Eschmid concluye que el hombre-artista "No es inhumano ni sobrehumano; sólo es hombre cobarde y valiente, generoso y vil, bueno, trivial y magnífico, tal como Dios lo dejó en el momento de la creación. Todas las cosas le son próximas, habituado como está a escrutar su significado y su auténtica esencia. No tiene inhibiciones, ama y combate de modo directo; sólo la fuerza de su sentimiento lo guía y lo dirige, y no un pensamiento contaminado".³⁹

Más aún, algunos cubistas como Picasso rechazaban en sus técnicas y etapas pictóricas la idea de "progreso" y "evolución". "Si los temas que he querido expresar han sugerido maneras diferentes de expresión no he dudado nunca en adoptarlas. Nunca he hecho pruebas ni experimentos, siempre que he tenido algo que decir lo he dicho del modo que yo sentía más ajustado. Motivos diferentes exigen diferentes métodos de expresión. Esto no significa ni evolución ni progreso, sino una adaptación de la idea que se quiere expresar y de los medios de expresión".⁴⁰ A través de aquel discurso se intentaba explicar algo que sólo era menester sentir. Había un rechazo a la intelectualidad, al desarrollo, a la lógica; incluso a lo que se autodefinía como verdad. "Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una

³⁹ Ver este excelente documento. Michell, Marlo De. LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX. Madrid. Ed. Alianza, 1979, págs. 86-90 (sub.mio)

⁴⁰ Sánchez Vázquez, Adolfo. ANTOLOGIA DE TEXTOS DE ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE. México. Ed. UNAM. págs. 405. (sub.mio).

mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender. El artista debe saber el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras".⁴¹ Porque el arte anterior a esa época se había empeñado en retratar la vida en su apariencia, cuando las verdaderas consecuencias del fracaso del Ideal de progreso estaban al interior del hombre por su paulatino encarcelamiento en la materialidad. El cubismo fue un llamado abstracto a un problema cada vez más abstracto. "Cuando más espantoso se vuelve este mundo (como lo es precisamente el mundo de hoy), tanto más el arte se vuelve abstracto, mientras que un mundo feliz crea un arte realista"⁴².

El dadaísmo fue más explícito. A través de la burla, de la incoherencia, se denotaba su repudio a la estructura de expresión científica, a la promesa del futuro y del progreso. La guerra les había destruido cualquier esquema esperanzador. El fracaso más estruendoso del progreso lo encontramos en la inutilidad del arte dadaísta. En objetos y en textos lo inexplicable vierte un sentido claro contra la coherencia, la racionalidad y el progreso. El Ideal se había derrumbado. "Si yo grito: Ideal, Ideal, Ideal, Conocimiento, conocimiento, conocimiento, Bumbum, bumbum, bumbum he registrado con bastante claridad el progreso, la ley, la moral.... Uno cree poder explicar racionalmente, mediante el pensamiento, lo que escribe. Pero es muy

⁴¹ Ibid. pag. 403.

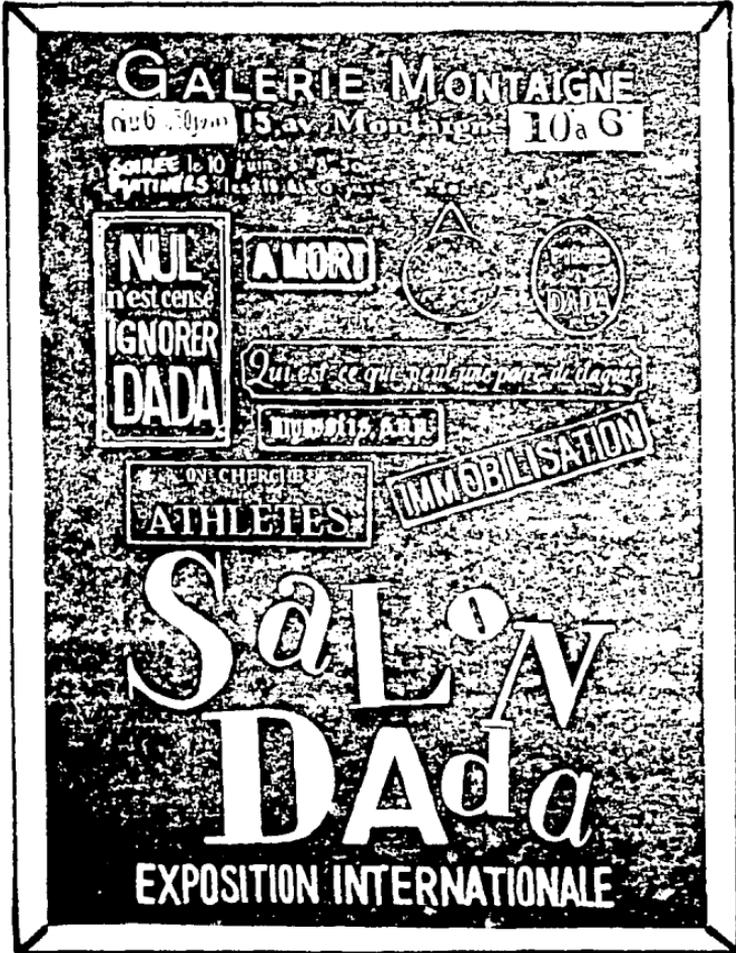
⁴² Frase de Vassily Kandinski citada en la obra de Mario De Michelis, Op. Cit. pág. 105.

relativo..... La ciencia me repugna en cuanto se vuelve especulativa-sistema...Dice la ciencia que somos los servidores de la naturaleza; todo está en orden, hagan el amor y rómpanse la cabeza....El inteligente se ha convertido en un tipo completo, normal. Lo que nos hace falta, lo que es de interés, lo que es raro porque posee las anomalías de un ser precioso, la frescura y la libertad de los grandes antihombres, es EL IDIOTA.... Ser inteligente -respetar a todo el mundo- morir en el campo de honor -suscribirse a la deuda exterior- votar por fulano -el respeto por la naturaleza y la pintura- aullar en las manifestaciones dada.- HE AHI LA VIDA DE LOS HOMBRES....⁴³

Sobre el surrealismo podemos señalar algunas perspectivas muy claras con su desarrollo específico. Estas se refieren a 3 tipos de dualidades: la consideración del sueño y la vigilia; el individuo y la sociedad; Freud y Marx. Mismas que por su doble existencia, ayudan a una reflexión soslayada por el pensamiento positivista. Recordemos que el control y organización del interior subjetivo y societal son la base micro y macrosocial del progreso efectivo. El progreso como ideal del capitalismo no puede sobrevivir si no existe una introspección del mismo en casi la totalidad de los integrantes de la colectividad. De ahí que esta consideración dual por su sola existencia ya reflera una revolución, a grandes rasgos cultural.

Pensar en el sueño como motivación principal, fundamenta el

⁴³ Frases escogidas de los manifiestos y escritos de Tristan Tzara. Ver: SIETE MANIFIESTOS DADA. Tusquets editores. Barcelona. 1972. 65 págs.



27) Invitación dadá de 1920. Exposición Internacional.

rescate íntegro del individuo, su total realización como ser humano. Rescatar al sueño implica rescatar lo que realmente satisface la vida, y es rechazar lo que invisiblemente pretende marginar al placer, para el control de una clase, ideología, poder y filosofía cada vez más deshumanizada. Es volver a pensar en el individuo y no en el instrumento de riqueza. Es pensar en la vida como placer y no como castigo.

Del otro lado de nuestra dualidad, la vigilia o el encuentro con lo social, dentro del movimiento surrealista, denota su deliberada intención de justicia y libertad social, sostenida en la lectura marxista de entonces. Esto supone una revaloración del término libertad tanto a nivel individual como social. Y en este sentido la idea de progreso deviene como instrumento de fracaso, la injusticia, la miseria, el hambre y la muerte irracional, provocada.

Esta dualidad se evidencia con la práctica militante y estética de los artistas que intervienen en este movimiento. Su posición revolucionaria y reincorporativa del tema "Arte y Vida" (social e individual) no pudo evitar enfrentarse con el pensamiento positivista y por ende contra la filosofía del progreso.

Recuperar el infantilismo, el automatismo, lo erótico, lo metafísico y lo inconciente, es rescatar lo hasta entonces oscuro de la vida. Todo ello nos habla de una interpretación de la libertad, y el sueño, por tanto, habla contra la tiranía que profesa indudablemente el progreso.

Paul Eluard en 1936, dió una de las más bellas conferencias en Londres sobre esa dualidad del surrealismo: "Ha llegado el tiempo en que todos los poetas tienen el derecho y el deber de afirmar que se hayan profundamente enraizados en la vida de los demás hombres, en la vida común...hay una palabra que jamás he oído sin sentir una gran emoción y una gran esperanza; la más grande, la de vencer a las potencias de la ruina y de la muerte que se ciernen sobre los hombres; esta palabra es: fraternización...Los poetas dignos de este nombre, como los proletarios, se niegan a ser explotados. La poesía verdadera está en todo lo que se ajusta a esta moral, una moral que, para mantener su orden y su prestigio, no sabe hacer otra cosa que construir bancos, cuarteles, cárceles, iglesias y prostíbulos. La poesía verdadera está en todo lo que libera al hombre de este bien espantoso, bien que tiene un rostro de muerte...Desde hace más de cien años los poetas descendieron de las cimas en que creían estar y caminaron por las calles, insultaron a sus maestros; ya no tienen dioses, se atrevieron a besar en la boca a la belleza y al amor, aprendieron los cantos de rebelión de la muchedumbre miserable y, sin dar muestras de disgusto, tratan de enseñarle los suyos propios"⁴⁴.

Cada uno de los movimientos -incluso el futurismo- en su práctica artística sugerían una reincorporación del sentido real de libertad, aunque también en cierto sentido del de razón. Estas reflexiones sobrepasan el pensamiento estético hasta lo

⁴⁴ Citado por Michells, Mario De. Op. Cit., pág. 177-178.

sociológico. Habían descubierto por medio de la sensibilidad creadora, que ambos preceptos occidentales libertad y razón eran utilizados en nombre de la misma tiranía del progreso. La reflexión sobre ambos principios, de alguna forma, los indujo a no creer en el pasado ni en filosofía alguna. Filosofías que fueron asemejadas a viejos cepillos de dientes.

Sin embargo, aparentemente a esa negación al progreso racionalista, que interpretamos a través de nuestro estudio de los movimientos, las corrientes de vanguardia fueron consideradas como parte del redescubrimiento constante, del dominio racional. Al final de cuentas esta reacción antiprogresista alivió una tensión que pudo llegar aún más lejos. Ello contribuyó a la reconstrucción de otra opción de progreso -que se ha llamado aquí dialéctico- que ya admite la disparidad. De este tipo de reflexión resultan necesidades históricamente pertinentes, por eso no coincidimos en pensar que las vanguardias se vulgarizaron, creemos que la realidad se puso al nivel de ese impacto contracultural. El sistema se flexibilizó, lo cual no significa que sea un sistema alternativo, al contrario es más difícil, más complicado para resistir. Todo ello no incluye ver a la vanguardia como una buena muestra de rebeldía creadora.

Esta amenaza, esta contradicción entre libertad y dominio, esta irresoluble ambigüedad de la idea de progreso, puede ser considerada como un estímulo, como un acicate para que el pensamiento moderno este al acecho, para que madure y se fortalezca, para que elimine o reduzca sus puntos débiles, para que se perfeccione, para que se haga más complejo y refinado.

ANTONIO CAMPILLO

T E R C E R A P A R T E

DEL ENCUENTRO ENTRE ARTE DE VANGUARDIA, SOCIEDAD Y POLITICA:
REFLEXIONES SOBRE UN IMPACTO CULTURAL

".....el descubrimiento de un espíritu que se conoce a sí mismo y se afronta, el rigor de una pasión lúcida, una libertad que es simultáneamente rebelión contra el mundo y aceptación de su fatalidad personal...."

O. Paz

Al iniciar este último apartado nos preguntamos: ¿cómo es influido el arte por el pensamiento político de nuestro tiempo? ¿Qué relación afrontan? Para ser precisos: ¿cómo se estructuraron las ideas político-sociales en el arte de vanguardia? Todas estas cuestiones tienen amplia significación para nuestro estudio, ya que la relación existente es una de las más importantes características de los movimientos de vanguardia, lo cual impacta la cultura del siglo XX. Por ello desde el inicio del trabajo argumentamos que la acepción "vanguardia" ya sugería un espíritu militante y bélico desde la primera mitad del siglo XIX¹, que poco a poco se fue mezclando con el terreno del arte.

Hoy más que nunca sabemos que el arte moderno es político, porque es crítico a lo establecido e imperante, como resultado de su fuerza creativa. Durante este siglo, más que en cualquier otro, la relación entre arte y sociedad-política es una necesaria

¹ Para mayor información al respecto vid. Calinescu, Matei, Five faces of modernity. "The idea of the avant-garde", ed. Duke University Press/Durham, 1987, pág. 95-147.

complementación. Lo saben como nadie los políticos y las autoridades oficiales, los censores, que prohíben determinadas manifestaciones artísticas por ser consideradas en "extremo políticas". ¿Por qué si no, se ha institucionalizado el estudio, la observación del arte moderno con academias, institutos nacionales y privados, museos y galerías especiales, y en todo caso por qué se comercializa con él? Una respuesta artística y política la da el fenómeno de la vanguardia, que se caracteriza por ser consciente de la transición cultural del momento, así como de la intención oficialista de alejar al arte de cualquier acontecimiento social y político, pues los intentos ornamentalizadores sugeridos por el natural-impressionismo, anterior al surgimiento de la vanguardia, así lo pretendían. De esta manera encontramos que se puede hablar de dos tipos de vanguardias: la artística y la política, que ideológicamente son complementarias en la formación de este fenómeno social.

Si de algún punto parte el espíritu de vanguardia, es de la idea de consumir efectivamente la función del arte con la vida tanto individual como social. El fenómeno de la vanguardia pretendía llevar a efecto algo que se había propuesto con anterioridad, pero que había sido malinterpretado, como lo fue por ejemplo, la concepción romántica del *l'art pour l'art*, que se inició como una protesta contra el utilitarismo burgués, y que con el tiempo tendría una versión malintencionada, sosteniendo el fenómeno de la creación artística lejos de cualquier interpretación valorativa del mundo real, versión que, como vemos

se distanció de sus orígenes. Debemos suponer que esta referencia redujó y simplificó sociológicamente al proceso de creación, lo cual favoreció a la clase dominante que gusta conceptualizar al arte como un elemento de apología, de exaltación u ornamento, que evidentemente lo margina de cualquier significado social.

Con el traspaso histórico de la burguesía en todas las actividades humanas en lo propiamente conocido como capitalismo occidental, más ese ejemplo de mala versión estética, se consumó la formulación de la autonomía del arte², misma que se refuerza teóricamente con la estructura autónoma que se les otorga a las esferas sociales de la actividad humana³, resultado histórico-social del desarrollo de la modernidad. Este supuesto teórico es "metodológicamente" pensable, pero no existe de hecho en la realidad social. En nuestra opinión la categoría autonomía tiene distintas interpretaciones, menos la que aleja al arte moderno de

² Para Peter Bürger -teórico de nuestra década- la autonomía del arte se define como una parte independiente de la sociedad. Según el autor, la autonomía o independencia del arte sólo existe e la imaginación del artista. La autonomía es un fenómeno históricamente condicionado, pero a su vez la autonomía del arte revela un fenómeno real: la separación del arte como una esfera social de la actividad humana desde el nexos de la praxis de vida. Vid. Bürger, Peter. Theory of the avant-garde. Chapter three: "On the problem of the autonomy of art in bourgeois society". USA published by the University of Minnesota Press. Pág. 35-55.

³ La idea matriz sobre las esferas autónomas sugiere que el desarrollo particular de las civilizaciones ha llegado a un momento singular. Históricamente las culturas coinciden en dar autonomía a cinco esferas claves de la sociedad moderna: la moral, la política, la economía, la jurídica, y la cultural; de esta última se desprende la autonomía del arte, todas ellas se transforman con autonomía sin la intervención de las demás y que en conjunto conforman el desenvolvimiento histórico de las civilizaciones.

la realidad social de donde se gesta. En ese sentido la vanguardia rechazó la concepción del arte como autónomo de la sociedad. Ella pretende desde un principio "desaparecer la vergonzosa diferencia entre el arte y la vida"⁴, más aún cuando su concepción de arte se vuelve una crítica hacia esa misma sociedad burguesa que cede sin cortapisas ante los procedimientos racionalizadores y mercantiles del mundo moderno.

Irremediablemente con el paso del tiempo, este ambiente va absorbiendo al arte hasta la neutralización de su crítica. T. W. Adorno, estudioso del fenómeno del arte, argumentó al respecto: "La libertad respecto a los fines de la gran obra de arte moderna vive el anonimato del mercado. Las exigencias del mercado se hallan hoy tan completamente mediadas que el artista, aunque sea sólo en cierta medida, queda exento de la pretensión determinada. Durante toda la historia burguesa, la autonomía del arte, simplemente tolerada, se ha visto acompañada por un momento de falsedad que por último se ha desarrollado en la liquidación social del arte".⁵

No obstante, en un primer momento la vanguardia, su concepto de arte y su autonomía vivieron una existencia paradójica, el supuesto que indica que el arte moderno se produce con autonomía o independencia a las demás esferas sociales es relativamente falso y verdadero. Pues por un lado, el arte contiene en su elaboración la participación de una subjetividad sensible

⁴ Adorno, T. W. Teoría estética. Op. Cit. pág. 30-31.

⁵ Adorno, T. W. Dialéctica del Iluminismo. Op. Cit. pág. 189

tendiente a verse afectada por lo complejo de las fuerzas del mundo real. Pero por otro, teniendo en cuenta al arte desde la manifestación de vanguardia, el aspecto artístico tiene autonomía propia al poseer libertad de recepción, de elaboración, de forma y contenido. La obra de arte en sí misma, objetivamente hablando, posee un lenguaje propio, singular y puede ser portadora o no de mensajes. A pesar de esas dos consideraciones, el arte moderno se ve expuesto para su sobrevivencia, a no ser del todo autónomo con respecto a la nascente industria del arte y la cultura.

De esa manera, con la vanguardia adquiere amplio sentido ese juego dual y contradictorio que refiere el concepto de autonomía del arte. El fenómeno de la vanguardia como arte moderno transgrede la suposición de la autonomía artística, puesto que reúne la concepción estética con las temáticas de la vida y la sociedad, bajo principios críticos provenientes de la burguesía y contra ella misma; aunque, contrariamente respeta a la obra y sus múltiples significados, así como sus leyes de creación individuales y colectivas, heterogéneas, sin patrón alguno, incluso sin querer ser arte.

Peter Bürger comenta sobre la reacción de los movimientos con la sociedad y sobre la atención de estos para con su autonomía: "The european avant-garde movements can be defined as an attack on the status of art bourgeois society. What is negated is not an earlier form of art (a style) but art as an institution that is unassociated with the life praxis of men...The avant-gardistes view its dissociation from the praxis of life as the

dominant characteristic of art in bourgeois society... The avant-gardistes proposed the sublation of art-sublation in the hegelian sense of term: art was not to be simply destroyed, but transferred to the praxis of life where it would be preserved, albeit in a changed form. The avant-gardistes thus adopted an essential element of Aestheticism. Aestheticism had made the distance from the praxis of life the content of works. The praxis of life to which Aestheticism refers and which it negates is the means-ends rationality of the bourgeois everyday... we note that the historical avant-garde movements negate those determinations that are essential in autonomous art. The disjunction of art and the praxis of life, individual production, and individual reception as distinct from the former. The avant-garde intends the abolition of autonomous by which it means that art is to be integrated into the praxis of life. This has not occurred, and presumably cannot occur, in bourgeois society unless it be as a false sublation of autonomous art".⁶

Ya desde los románticos, la idea de trincar tal autonomía artística era un hecho, pero lo fue aún más con la energía de la vanguardia, quien desde sus primeras manifestaciones fue rechazada por los representantes de los aparatos oficiales. La fórmula que se compone de arte y vida no complacía a la clase dominante, menos aún si se efectuaba en base a temáticas críticas, con técnicas anti-académicas, y por si fuera poco, con

⁶ Bürger, Peter. Theory of the avant-garde. Op. Cit. Pág. 49-54.

artistas militantes de algún partido semiclandestino de ideología republicana o socialista.

La forma como el arte moderno rompe paulatinamente con la fuerza histórica de la autonomía del arte se reparte en varios mecanismos, los cuales al contacto con la realidad produjeron impactos culturales, mismos que propiciaron el descubrimiento de ciertas verdades, despertaron deseos escondidos o promovieron cambios, todo lo cual recogió enfrentamientos con el todo social, más todavía en materia político-social. Esos intentos representaron intervenciones indirectas dentro de los asuntos públicos, de los que el artista formó parte como ciudadano. En este punto toda la vanguardia coincide. Su hipersensibilidad le da cuenta más allá de los sentidos. Sea política, filosófica o estética, el arte de vanguardia remitió un mensaje, una idea o concepto. En el partido con preceptos libertarios, o en el taller de pintura el artista sugirió una propuesta a cambiar de dirección.

Precisamente a través de tres niveles se abordarán estos encuentros, que son los mecanismos con que los grupos artísticos enfrentan su realidad establecida. El primero es el nivel formativo que nos sugiere hablar de la técnica empleada, lo cual hace que el arte de vanguardia haya podido promover sensitivamente su impacto histórico. Si partimos de que el arte trató de revitalizar al espectador reviviéndolo a sus emociones, debemos pensar que esto tuvo que llevarse a cabo a través de la impresión que produjo el objeto en sí mismo. En las vanguardias

las innovaciones técnicas son las características más sobresalientes, a simple vista. Del uso del color, de las líneas, los trazos gruesos o delgados surgieron emociones antes controladas que sólo el objeto en sí mismo podía comunicar.

El segundo nivel de interés en nuestra reflexión, es el que se refiere al tema o contenido de la obra. Es evidente que los planteamientos de libertad artística a la vista de un sociólogo indican apertura de contenidos; a los ojos de los artistas y críticos de arte es la liberación de nuevas formas; ambos aspectos motivan sensaciones particulares. Sin embargo, se puede apreciar que los temas expresados transmiten ideologías que posiblemente ni los artistas mismos conocían y que necesitaban expresar. Pero el que los tuvieron es un dato que nos lleva a pensar en la concepción que del arte poseían ellos al principio de siglo.

El tercer nivel elemental es el que se refiere a la militancia del artista, a la ideología declarada, y su propuesta práctica en relación a la interpretación que él tiene del mundo y, en ese sentido, el por qué y cuáles fueron sus preferencias ideológicas. Pero sería interesante observar, viendo la generalidad ideológica de la vanguardia, cuál fue la actitud del ala izquierda ante los impactos culturales de vanguardia, nacidos en el seno de la sociedad occidental capitalista. Ello evidentemente después de la consumación de la U.R.S.S, lo cual nos hará revisar, las consideraciones sobre el pensamiento de George Lukács, quien desde su interpretación del marxismo



28) Henri Laurens, Construcciones en madera pintada.

partidista crítica a la vanguardia; otro pensamiento interesante es el de T. W. Adorno que desde otra interpretación es más optimista. Todo lo anterior nos lleva a reflexionar sobre el pensamiento artístico de vanguardia bajo las coordenadas de los sistemas político-económicos del socialismo y del capitalismo.

En bloque, los tres mecanismos escaparon al control de la burguesía, que en un primer momento, no midió la fuerza revolucionaria de la vanguardia. Cada uno de los niveles dependieron entre sí para consolidar una nueva cosmología cultural, una nueva forma de sentir al mundo y de relacionarnos con los demás, y también una distinta manera de adaptarnos a nuestra realidad cada vez más móvil. Los elementos antes expuestos dependieron entre sí para crear el impacto cultural que históricamente recordamos y que la realidad cientificista, lucrativa y racionalizadora adecuó para minimizar su fuerza, comercializándola, vulgarizándola y neutralizándola.

CAPITULO PRIMERO: La "forma" como estética de rebeldía.

Así, en el primer nivel encontramos que el grupo expresionista alemán utilizó -como herencia de las técnicas de Van Gogh y Edward Much- una gran variedad de colores en combinaciones contrastantes, lo cual no correspondía a ningún orden establecido dentro de las técnicas estéticas conocidas, por tanto en un primer momento trastornaba la idea de lo decorativo. Renació también el uso de grabados y litografías. La obra de arte tan contrastante como estridente coincidió en ser mensajera de ridículos, y con la caricatura se hacía portadora de alusivos insultantes. El color al que daban prioridad los expresionistas, representaba el instrumento por el cual la energía anímica era expresada. De esta forma deducimos que a través del color se estimuló la percepción del observador, se enriquece así lo que en el periodo de entreguerras se presentó como la "psicología de la Gestalt", que recobrará posteriormente la psicología norteamericana para efectos publicitarios y manipuladores.

Con la abstracción que impulsó el cubismo encontramos la más compleja técnica del arte moderno. Las imágenes no figurativas adquirieron sentido y significado según sugerencia del autor. También existió cierta paradoja, ya que aunque se utilizó la geometría y las matemáticas en un primer momento del cubismo, lo cierto fue que se terminó consagrando una especie de anti-intelectualismo, al grado de provocar varias perspectivas de observación no intencionadas. De esa forma se conformaba el juego de dimensiones. El espacio, por primera vez, mostraba la

inmensidad de sus posibilidades, aunque encerrando el cosmos individual del yo-artista. "El espacio llama a la acción y antes de la acción la imaginación trabaja..."¹

La abstracción acabó siendo un producto de la apertura de nuestros campos visuales modernos. Sin embargo, en un segundo momento, el cubismo regresó a la expresión sensorial utilizando el color sólo de manera alusiva con funciones de distinción, añadiendo la separación de perspectivas visuales, el desenvolvimiento de la distancia, junto a la preponderancia de los volúmenes; también hubo una gran asimilación de las técnicas del arte "primitivo y salvaje"; un regreso a ellas dotó al cubismo de una incitación imaginativa y, en términos literarios, proporcionó "polifonía"(*). En síntesis, se pretendía superar al mundo real a través del furor instintivo y la capacidad cerebral. No obstante, la libertad lingüística provocó la asociación de imágenes en cada observador, lo cual nos dirige a otra cuestión que más adelante tendría sus propias consecuencias.

En otro espacio, la velocidad, el escándalo y la inconformidad eran sensaciones expuestas en la pintura futurista a través de colores nuevos y trazos fugaces, líneas ondeantes a veces laberínticas. También su aspiración al poder y posesión de la máquina fue expuesto en mapas técnicos como posibles aparatos de invención. En la poesía el lenguaje es nuevo, embriaga con fuerzas antes calladas, de esta suerte el futurismo italiano

¹ Bachelard, Gastón. La poética del espacio. México, d.f., Ed. FCE, 1975, pág. 42.

Intenta captar o fabricar anímica y materialmente lo que no existía en su realidad. Construía espíritus, situaciones, alternativas que sólo estéticamente podrían penetrar en la gente a las que se dirigía. Para lo cual se daban a conocer por medio de veladas ruidosas, que por primera vez aparecían como un espectáculo masivo.

Más adelante, las mismas veladas se consagraron iniciándose formalmente la exposición del absurdo y el anti-arte como pretexto crítico. Con los dadás, el estruendo y el escándalo formó parte de un nuevo lenguaje. La idea era provocar al espectador, invitarlo a expresarse; sobre estos parámetros, el dadaísmo fue drásticamente creativo: las rayografías(*), los readymades(*), el tachismo, el fotomontaje, la música aleatoria(*), etc...representaron, desde el punto de vista estricto de la situación artística: una insolencia, misma que traspasó al lenguaje formal hasta la incoherencia del anti-arte. Sobre esto Walter Benjamin -teórico y contemporáneo al dadaísmo y surrealismo- llegó afirmar que "... Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta. Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores del mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, tal y como aquí las describimos, no es desde luego conciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa



29) man Ray, "Cuando sueñan los objetos", colecc. de rayografías.

inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material. Sus poemas son "ensaladas de palabras" que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual pasa con sus cuadros, sobre los que montaban botones y billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones...Para una burguesía degenerada el recogimiento se convirtió en una escuela de conducta asocial y a él se le enfrenta ahora la distracción como una variedad de comportamiento social. Al hacer de la obra de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban en realidad una distracción muy vehemente. Había sobre todo que dar satisfacción a una exigencia, provocar escándalo público".²

Por su parte, el surrealismo conservó aquella fuerza primigenia; sólo que ahora las formas tradicionales eran trastocadas por el "psiquismo automático", sin orden ni estructura previa. Con significantes simbólicos, con sugerencias sexuales, eróticas y onanísticas, la presentación visual parecía que había llegado a su climax de trasgresión máxima. El frotage(*), así como el trompe-l'oeil(*) fueron técnicas distintas que debieron su nacimiento al afán de provocación propio de los individuos, los grupos y las situaciones que integraban al movimiento que conocemos como surrealismo.

² Benjamin, Walter, Discursos Interrumpidos I, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Barcelona, Ed. Taurus, 1973, pág. 50-51.

Estos cinco movimientos que hemos llamado vanguardias demostraron, no sólo verbalmente, una inconformidad superior a lo estético-material. Las conciencias particulares de cada grupo se evidencian históricamente como un conjunto de innovaciones que impactaron la cosmovisión del siglo XX, es decir, formas que tenemos para observar y entender al mundo que hoy compartimos. Además, si partimos de todo el material que aportaron los movimientos y vemos lo "técnico" de forma aislada, comenzaremos a observar una especie de integridad revolucionaria que se inició a nivel formativo. A través del conocimiento de la sensibilidad se componen los elementos de identificación con la realidad y se retroalimenta el contacto y la conciencia de la misma, incorporándose los valores de justicia y libertad; así también se comunica que la expresión sensitiva, su reconocimiento y desarrollo son parte de una revolución silenciosa y total.

Contrariamente a las revoluciones técnicas y tecnológicas actuales que, en vez de acercarnos nos alejan de nosotros mismos, la vanguardia y su desarrollo formativo estuvo dirigido a un elemento humano: los sentidos, mismos que al iniciar el siglo aparecían marginados en las consideraciones sugeridas por el pensamiento capitalista dominante al que rehusaba integrarse la vanguardia. No obstante, podríamos preguntarnos ¿qué importancia tenía, en aquellos años centrar la atención a algo tan por todos conocido? Y nos responderíamos: la misma que ahora, todo lo cual implica un respeto orgánico y ético hacia nuestro cuerpo, que como fuerza física se vende y en ese proceso: se fragmenta, para

ser explotado cual recurso cosificado. También implicó reincorporar al placer como una abierta búsqueda de libertades, previamente institucionalizadas, ordenadas y parcializadas para provecho de un control supraindividual y anónimo. Porque hablar de los sentidos, instrumentos de la sensibilidad, era rescatar al ahora fraccionado individuo y configurarlo como un ser completo.

Además en un tiempo en donde lo "moderno" es la regla, en donde la "ciencia" se involucra hasta en nuestra intimidad e inconciencia, en donde los sectores productivos son cada vez más automatizados e insensibles, promotores de una gradual enajenación cultural, hablar de sensibilidad es, por humano, enfrentar la constante tecnologización de la vida cotidiana, así como darle frente a la por entonces naciente "Industria Cultural", contemporáneo a la vanguardia.

Cabe apuntar que tal lucha entre vanguardia e Industria Cultural nace de su consideración sobre lo nuevo. Mientras la vanguardia presenta a lo nuevo como un acto de ruptura, dotando a la Interpretación de nuevos significados. Para la Industria Cultural presentar lo nuevo sin ruptura es un requisito para vivir "en lo siempre lo mismo". De ahí parte su antagonismo. También apartir del desarrollo de tal Industria en 1930, se transformaría el concepto de creación artística por el de "producción", proceso nominativo imbuido por el espíritu de lucro capitalista, principalmente. De tal suerte que la necesidad de satisfacción humana expresada en el arte moderno es retomada por la Industria Cultural con fines mercantiles. A raíz de la

comercialización de la cultura se propicia la expansión de los medios de comunicación -como vehículos de consumo internacional- los cuales también fungen como mediadores entre el productor y el consumidor de satisfactores culturales. La industria produjo nuevos y más diversificados objetos de consumo que debían ser agotados; para ello era menester propiciar nuevas necesidades. Lo que hiciera a la vanguardia una emancipación cultural, por recuperación de lo heterogéneo, no oficial ni tradicionalista, ahora con la industria toda posibilidad de creación -inclusive subversiva- se vuelve una excelente mercancía posible de vender, que al ser masificada y homogeneizada pierde sus valores de pluralidad; por tanto viene a formar parte de la oficialidad económica, política y cultural. T. W. Adorno anota en su Dialéctica del Iluminismo que los "talentos pertenecen a la industria, incluso, antes de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían con tanta rapidez"³. La vanguardia como representante del arte moderno, un poco antes del inicio del presente siglo, da cuenta de esta transición cultural. Por ello busca la mayor trasgresión hacia ese intento industrializador. Además la creación artística de la vanguardia va acompañada de manifiestos, discursos y publicaciones que complementan el sentido del nuevo arte. Desgraciadamente, se piensa que esa agresión hacia la nueva forma de dominación cultural fue fallida. Adorno agregaría que "la racionalidad técnica es hoy la

³ Adorno, T. W. "La industria cultural. Iluminismo como masificación de masas". Dialéctica del Iluminismo. Madrid, Ed. Taurus, pág. 148.

racionalidad del dominio mismo⁴. Pero también es la reivindicación de la razón cultural por sobre lo irracional de la barbarie capitalista. La actitud de la vanguardia técnicamente estuvo dirigida a provocar un alto a esa destrucción paulatina de la cultura, que la sociedad burguesa, la economía lucrativa del nuevo capitalismo, la influencia de la ciencia deshumanizada, estaban logrando. La consumación y expansión de la desgracia social a partir del odio bélico, que más que nunca a vivido nuestro siglo, se avecinaba, no sólo para la vanguardia más preocupante que nunca. La industria de la cultura surgió con todo su contenido lucrativo, neutralizando los valores de oposición en cuanto los tocaba. La barbarie de las guerras mundiales, polifacética, penetraba en las actividades más sublimes del hombre moderno. El arte no fue la excepción. En el mismo texto T. W. Adorno afirmó: "La barbarie estética ejecuta hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde el día en que empezaron a ser recogidas y neutralizadas como cultura"⁵. Y más adelante en defensa del arte agrega: "los últimos refugios de este virtuosismo sin alma que personifica a lo humano contra el mecanismo social, son despiadadamente limpiados por una razón planificada que obliga a todo a declarar su función y su significado de las obras de arte"⁶. El mismo autor finaliza diciendo que la cultura industrializada por ese

⁴ Ibid. pág. 147

⁵ Ibid. pág. 168.

⁶ Ibid. pág. 172.

camino hace algo más: "Enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada."⁷

Si a eso sumamos los intereses políticos que propician la expansión y venta del arte mercantilizado con fines ideológicos como otro tipo de Imperialismo cultural, llegamos a observar una posible fusión entre los mecanismos técnicos del arte de vanguardia y el pensamiento político moderno que no en todos los casos fue subversivo o revolucionario. Con la vanguardia detectamos un parteaguas entre la creación artística como refugio crítico y donde la creación se vuelve "producción" comercializada en lo propiamente conocido como Industria Cultural.

7. *Ibid.* pág. 183.

CAPITULO SEGUNDO: El contenido estético parámetro de la conciencia.

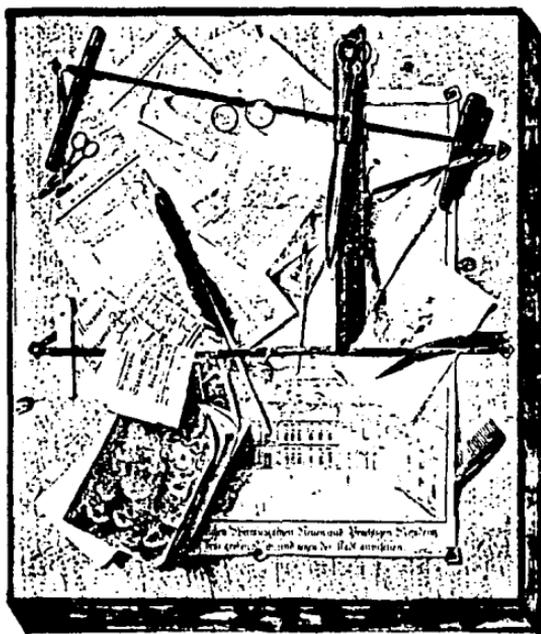
Nuevamente, recorriendo el desarrollo de la vanguardia histórica, vemos en un segundo nivel referente al análisis de contenido, que el expresionismo reincorpora en sus lienzos temáticas que ayuden directamente a la vida campesina y obrera. Su hábito de verdad le da libertad en ciertos aspectos del mundo real, tales como la miseria de los pueblos europeos. Además tienen la influencia psicologista en voga, y con ella intentaron plasmar angustias, pasiones internas (miedo, locura, celos, etc.) dramas, tragedias, sufrimientos, marginaciones, injusticias. Incluso, Mario de Michellis ¹ menciona una especie de sátira hacia la iglesia, el ejército y la burocracia como elementos constantes en esta corriente y que también fueron ejes del poder en el centro de la Europa primisecular.

En las artes plásticas se encuentran figuras que representan víctimas de guerra las cuales fueron elaboradas principalmente por Otto Dix, Kthe Kollwitz y Goerge Grozs quienes sienten atracción por todos esos "hombres privados del alma y de la decisión de su cuerpo y sentidos". En la literatura se recuperan las utopías; también la injusticia hacia la clase obrera y los perversos mecanismos del lucro empresarial son expuestas en las obras teatrales de B. Brecht como en "La resistible ascensión de Arturo UI", así como la marginación de ciertos individuos

¹ De Michellis, Mario. Op. Cit. "La protesta del expresionismo". pág. 71-149.

empobrecidos y ajenos a su propia vida como en la exposición de Alfred Dblin Berlin Alexanderplatz, o en la Metamorfosis de Franz Kafka en donde el ser burocrático se convierte en impersonalidad monstruosa. A decir, de los críticos especializados, las temáticas de la clase obrera ganaban espacios gráficos en el arte como resultado de cierta solidaridad histórica.

Con el cubismo, muy posteriormente se encuentra ese acercamiento no instrumentalizado con la sociedad, el cual llega a su plenitud con el "Guernica" de 1937. Al comienzo del movimiento no hay un rechazo al material científico empleado en el arte, por tanto no se demuestra coincidencia contra el empirio progresista que sí tenían las demás corrientes. Rechazo hacia la ciencia y la razón que conservaron los poetas desde el inicio. Su cercanía o alejamiento hacia la ciencia nos acercó también a su concepción de vida social. Considerar a la ciencia como pilar del desarrollo social lo ubica dentro de la posición progresista, pero ese enfoque no prevaleció por mucho tiempo dentro el cubismo. Incluso con Picasso, en sus periodos "rosa" y "azul", predominan temas sensibles como el de los despojados y dolientes. Fernand Lger, por su parte, creía en la máquina como principio liberador del hombre moderno. La lucidez del intelecto era evidenciado en sus planos inventivos, geométricos y matemáticos. Sin embargo, para los poetas la menor intrusión del cerebro en la creación, representada en la puntuación y la medida, daba al poema un grado de veracidad muy importante. A pesar de la



30) "Representación totalmente Ilusoria"
pintura en Trompe-l'oeil, anónimo.

reticencia a lo exacto y perfecto de lo científico, el cubismo buscó el menor enfoque emotivo, buscó alejarse de las vicisitudes pasionales de la historia, entregándose temporalmente al estudio del abstraccionismo científico. Más adelante, debido a los acontecimientos bélicos, el cubismo recuperó su sentido social e individualista.

En otro renglón, el futurismo tiene un contacto muy especial con su entorno; mientras proclamaba un risorgimento de justicia social hacia los campesinos, obreros, etc., manifestaba también un desarrollismo tecnológico que sólo podría agrandar las posibilidades dominantes de la burguesía del norte. Su voluntad de renovación total los llevó a impulsar la urbanización con un sentido humanitario, de libertad, con respecto a los arcaicos y dependientes medios de subsistencia que practicaba Italia. Su extremismo lo llevó a negar el poder clerical y proclamar a la destrucción como producto y mecanismo purificador de la sociedad. El futurismo resultó ser la adecuación cultural más enteramente moderna después de la Revolución Industrial. Los principios originarios del movimiento con respecto a la sociedad entraron en contradicción tergiversándose sus ideales, confundiéndose la esperanza utópica del futuro con la desesperación revolucionaria del fascismo.

Con el dadaísmo la provocación artística se envuelve de una negación a todo lo pervertido por la ambición humana, con ello denotamos una crítica social más radical que nunca. Crítica al espacio, al tiempo y los valores. Sus consideraciones sociales

Incluyen la negación hacia la historia, la lógica, la moral, la patria, la familia, el arte y la religión. No hubo pacto con el sentido común ni esperanza en porvenir alguno.

Jane Livingstone, comentó que Man Ray -integrante del dadaísmo y eminente fotógrafo de este movimiento- intentó repetidamente aludir al sexo, incluso haciendo camino a la convocatoria del surrealismo. Su erotismo, en aquellos años de escándalo, fue una obsesión en el trabajo de Man Ray. Una obsesión de reconocimiento hacia nuestro Eros escondido. La sexualidad idealizada en la obra de Ray es el estilo de un momento en que el arte de vanguardia colindó entre lo dadá y lo surreal. Además: "las rayografías... solucionaban el problema de presentar el objeto real en su evidente corporeidad y, al mismo tiempo, como metarreal. La huella del objeto, por lo general identificable al menos de un modo rudimentario, se perfila concretamente en la exposición fotográfica. Al funcionar a la vez como semejanza de la sombra proyectada, fenómeno que el artista aprovechó desde sus inicios, y como el residuo de la forma exterior de las cosas registrada mediante una acción fotoquímica, la rayografía superaba a la foto tomada con cámara por su capacidad para transformar el objeto real en signo o huella"². Esta cuestión coincide con el juego de realidades ya no evidentes y sin expresión que mantenía en firme a la vanguardia. El desarrollo técnico propiciaba nuevas experimentaciones, lo cual

² Livingstone, Jane. "Man Ray y la fotografía surrealista" Vuelta #118. México, d.f. septiembre de 1986. pág. 47.

permitía la elaboración de ideas y mensajes indiscriminadamente. Todo ello permitió un gran estímulo a la imaginación, mismo que a esas alturas ya resultaba subversivo. El surrealismo más optimista, mantuvo contacto con la sociedad abordando dos aspectos tanto en sus obras como en sus planteamientos. Primero, sus insinuaciones hacia el yo inconciente como principio de libertad individual; segundo, sus planes de origen marxista que pretendían una transformación social. El primer aspecto lo encontramos básicamente en sus pinturas; en ellas vemos expresados sueños y alucinaciones colindantes con la locura -sólo posibles en la psique interior del artista-, una subversión a tradicionales conductas sexuales, una ausente ordenación de fuerzas instintivas y morales con base en el reconocimiento onírico que en conjunto podrían interferir en la estabilización de superestructuras que favorezcan al control dominante de la clase en el poder. En el cine, la pintura, la escultura, se evidencia la transgresión cultural hacia lo establecido e imperante.

El segundo aspecto, lo observamos en sus manifiestos y trayectorias principales; ahí se encuentra su posición con las clases subalternas, aunque también su lucha contra la institución familiar, planteaban el amor libre y la libertad sexual, así como una reformulación hacia los psiquiátricos, las escuelas, los hospitales, lo que lleva a cuestionar al poder y al control

político-social de tipo institucional³. También las fábricas y su disciplina interior fueron cuestionados ya que provocan una actitud de subordinación en la clase obrera y en toda la sociedad civil, despersonalización que acompaña a esta clase en toda su vida cotidiana y que sumado a tal sumisión conllevan a la reproducción sin miramientos del ejercicio del poder, y en términos teóricos de la racionalidad instrumental que sustenta al capitalismo.

Filosófica y sociológicamente los planteamientos vanguardistas sugieren -incluso ahora- una reflexión hacia nuestro entorno inmediato. Esta sugerencia ya en sí misma representó un enfrentamiento con la realidad social y con el poder institucional, ya que desde entonces evidenciaba una desviación hacia lo inhumano. El encuentro que se produjo en materia cultural y social no fue ignorado a pesar del rechazo de la autoridad. Sus planteamientos no estaban alejados de las necesidades históricamente requeridas del trance hacia la nueva sociedad del siglo XX. A pesar de la barrera temporal que representaron las dos guerras mundiales, el pensamiento social de la vanguardia fue recuperado y para mayor muestra están los movimientos de la década de los sesenta.

La protección a la clase obrera -a través de sindicatos- fue la solución a la también preocupación de la vanguardia. El

³ Cfr. Bretón, André, Manifiestos del surrealismo, "Segundo manifiesto del surrealismo 1930", España, ed. Guadarrama, Pág. 153. Y, Durozol, G., Lecherbonnier, B., EL surrealismo, "La estructura y el pensamiento surrealista", España, ed. Guadarrama, pág. 80-242.

reparto agrario, la reducción clerical y militar en lo político, la organización de la sociedad civil, la reflexión sobre la deshumanización de la guerra, el replanteamiento metodológico del conocimiento, la liberalización de la conducta social, de pareja o familiar, la comprensión por parte de las estructuras morales imperantes hacia los cambios sociales, son algunas peticiones y preocupaciones del pensamiento vanguardista de principios de la centuria, que tendieron a desarrollarse después de la Segunda Guerra Mundial. Pero hasta la fecha son también necesidades requeridas pues surgen nuevamente al plantearnos la lucha democrática en los pueblos por demás desarrollados. Ello no significó que sean logros de las corrientes, sino que fueron de las primeras en proponer estos cambios culturales vislumbrados por su sensibilidad artística, arriesgándose a ser víctimas del tránsito entre la tiranía y la libertad. En conjunto es el primer movimiento artístico que tiene planteamientos veraces a nivel universal y que deben su fuerza a la coincidencia histórica con los requerimientos culturales del periodo primisecular. Ante aquellas propuestas se dió una politización social con luchas generalizadas, de varias décadas, que, progresivamente y en leve medida, lograron los cambios culturales que hoy vivimos.

CAPITULO TERCERO: La militancia... la lucha por los ideales.

Case para concluir, nos parece importante recalcar los siguientes aspectos que brotan del estudio y análisis de la vanguardia, lo que dará forma a dos grandes posiciones críticas de la teoría social del arte moderno ¹: la que supone a la vanguardia como un movimiento de resistencia artística ante los cambios en la sociedad moderna de occidente y la que subestima su fuerza explicándola como un elemento decadente de la sociedad burguesa capitalista. Ambas opiniones merecen actualmente mayor atención, y ambas -aunque parten de distintas interpretaciones- tienen su origen en el marxismo. Precisamente sobre lo último, destacamos que tanto las vanguardias como las que la pensaron decadente coincidieron en ver en el socialismo cierta esperanza de cambio, que para los primeros, antes de la llegada de Stalin al poder, era fundamental. La vanguardia, si no demostró planteamientos socializantes, lo evidenció con su militancia activa, y cuando no fue socialista tenían propuestas socializantes, caso del futurismo. Los planteamientos propositivos los hemos señalado en el primer capítulo referente a cada movimiento.

Para tal efecto hemos extraído las participaciones activas más importantes como muestra del acercamiento de la vanguardia al quehacer político, trayectoria del tercer encuentro cultural.

¹ Para mayor información sobre las discusiones en torno a la teoría social del arte, desde el punto de vista marxista, vid. Lunn, Eugne, Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukacs, Benjamin, Brecht y Adorno. México, d.f., ed. F.C.E., 1986.

Aunque también hay que mencionar que su espíritu revolucionario no siempre ubicó a los integrantes vanguardistas del lado del socialismo, ella fue una fuerza casi general en ese contexto, pero no fue la única ni tampoco existieron presiones de pensamiento, aunque sí del lado oficialista. Muchos de los movimientos casi se dividen o desaparecen por sus discusiones políticas. De cualquier forma las actitudes nuestros personajes históricos nos hablan de una necesidad de expresión. Actitudes que serán de las primeras en el siglo, resultado de la conciencia y sensibilidad del arte crítico.

Derivado de lo anterior encontramos que en el expresionismo hay dos vertientes de participación clave, ambas críticas al ímpetu progreso-racionalista. Por un lado, vemos que algunos expresionistas eran fervientes religiosos; es decir, la creencia protestante, judía y católica se evidenciaba en sus críticas textuales y en sus obras plásticas. La predicación religiosa era una forma de participación social tan importante como la militancia política; en ella se podría encontrar la crítica más arraigada contra la inhumanidad.

En nuestro estudio encontramos una segunda vertiente que denominaremos de "militancia política", ya que los integrantes de la corriente expresionista coincidían con algunos planteamientos comunistas, anarquistas -caso de Viamick- y democráticos. Otros más republicanos, populistas y socialistas como George Grosz y Paul Klee participaron en el surgimiento del "Novembergruppe" (grupo de noviembre), el cual reunía artistas y arquitectos de

convicción socialista. Otros pertenecían al grupo espartaquista que se dedicó durante la República de Weimar a evidenciar actitudes no propias del gabinete y de la presidencia socialdemócrata.

Todo ello responde a la cuestión de por qué algunos movimientos de vanguardia no fueron aceptados por la clase dominante y sí por sectores rezagados y escogidos de la sociedad. Sin embargo, los ideales socialistas -que predominaron a principios de siglo- no los acercó de lleno, o no les permitió el acercamiento con la clase proletaria, a pesar de haber sido una expresión de liberación, no sólo instintiva, psíquica o sensitiva sino de ideas y criterios de valoración al mundo real distintos y afines al humanismo social.

La militancia política de los expresionistas sumado a sus otras formas de negación, los sitúa dentro de cierta integridad emancipatoria en el arte; ellos viven como nunca la necesidad de creer en algún sujeto histórico, que tal vez pudieran ser ellos mismos. También hay que mencionar, para no caer en visiones parciales, que algunos expresionistas -como Emil Nolde- ayudaron activamente al nacionalsocialismo. No obstante, esas relaciones no sobrevivieron por mucho tiempo.

Arnold Hauser, uno de los teóricos más importantes de la Sociología del Arte, no cree que haya existido correspondencia entre nacionalismo y arte de vanguardia, básicamente porque los expresionistas rechazaron los prejuicios de la guerra y de todo tipo de militarismo; además, señala que los integrantes pudieron

verse convertidos en fuerzas instrumentalizadas "por el abuso de sus concepciones, formuladas a menudo de manera irracional"², pero que en realidad los planteamientos del expresionismo y del nazismo no eran más que dos extremos de un abismo infranqueable. Cabe mencionar que esta relación tiene cierta semejanza con la entablada por el futurismo. Sólo que esta última fue mucho más alarmante.

En cambio, con el cubismo, no se encuentra una militancia ni participación en organización social alguna; eso en parte se explica porque no hubo un grupo realmente estructurado. Tampoco escribieron manifiestos juntos; vivieron en cierta forma descontextualizada de la política. Su integración a la guerra fue sin concepción ideológica definida. Tal pareciese que su ausencia en participación política se debió a la incredulidad de ideales considerados "históricamente frágiles". A pesar de su escepticismo las pocas declaraciones cubistas evidenciaban su fé en la verdad, demostraban su preocupación por el bienestar de la sociedad, sin llegar a consumarlas fácticamente. Como veremos el cubismo y el dadalismo fueron movimientos que no entran en nuestra generalización, aunque como grupos sí influyeron en la actitud de otras corrientes contemporáneas.

Por otra parte, a principios de siglo, entendemos que habían dos teorías de pensamiento que en ocasiones llegaban a mezclarse. En ellas aisladamente se invirtió la esperanza de cambio y

² Hauser, Arnold, La sociología del arte. tomo 5, Barcelona, ed. Guadarrama, 1978, pág. 867.

también se efectuaban las críticas más tajantes hacia la sociedad. Por un lado, el positivismo, nació en 1839 como la filosofía social "positiva", tendiente a orientar a la sociedad hacia su "bienestar y progreso". Pero por otro, el socialismo-encabezada por la teoría de K. Marx- proponía una organización social más equitativa, en donde se limitara hasta la desaparición a la clase acostumbrada a la explotación de las otras para su provecho propio. Clase social a la que el positivismo no cuestionó.

En base a estas dos teorías claves podemos explicarnos el surgimiento del futurismo. Para los historiadores de arte, este movimiento procedía del anarquismo y el anarcosindicalismo; sin embargo, conforme se estructuraba el nacionalismo futurista se va perdiendo espacios que terminan por deslindar las propuestas anarquistas. Habría que apuntar que su supuesto anarquismo tenía tintes de "positivismo socialista", o sea que teóricamente el futurismo respondía a las preocupaciones de la época. Se pensaba estimular la adoración a la máquina y a todo lo que oía a moderno con fines de superación y justicia social, pero además con un profundo espíritu progresista. Marinetti declarábase anarquista, en cambio Boccioni y Carrà, marxistas. Todos ellos republicanos acostumbrados al espíritu bélico como forma de defensa.

Con el paso de algunos años el futurismo creció paralelamente al desarrollo de las fuerzas fascistas. Curiosamente Mussolini y Marinetti se conocieron; de esa manera

nacen coincidencias en procedimientos sociales, aunque no en sustancia. Pese a ello llegaron a confundirse principios que desvirtuaron orígenes del futurismo, Boccioni y Carrá desistieron del movimiento y mueren cuando el fascismo absorbe los mecanismos revitalizadores -que no críticos- del futurismo.

La participación de Marinetti en el movimiento político fascista nos la podemos explicar como otra instrumentalización del primero por el segundo. Además, el espejismo de creer que las masas están convencidas del fascismo hizo variar la posición futurista. Eso acabó con el movimiento artístico-político de nacimiento crítico, convirtiéndolo en una apología fascista. A pesar de ello, el acercamiento del futurismo al acontecer político de Italia es histórico, el artista se creía portador de transformaciones que por esos conductos se consolidaron en nuestra vida moderna.

En otro espacio geográfico, se vió al dadaísmo caracterizado por la negación del ejercicio del poder, y en ese sentido no admitieron la acción revolucionaria. Aunque algunos dadaístas alemanes también formaron parte de la Liga espartaquista iniciada por Grozs, la negación dada preponderante los ubica más entre los anarquistas que entre los marxistas, pendientes de la imperfección y el desorden.

Hay que recordar que algunos de sus inventos expresivos surgieron de sus críticas hacia la autoridad; los fotomontajes en la URSS fueron utilizados por Malakovsky en el Frente de Izquierda de las artes conocida como LEFT. El nihilismo que

proyectaron en sus obras se convertía en iconoclasta política y social.

En otro orden de cosas, vemos que para 1925 el surrealismo era propiamente político y revolucionario. Muy al inicio del movimiento sus integrantes se identificaron con una participación más directa con la sociedad. Para 1927, los miembros más destacados del movimiento piden su filiación al Partido Comunista Frances. Ellos fueron: Aragón, Eluard, Bretón y Pret con quienes se iniciara lo denominado como "actividad social revolucionaria para destruir al sistema capitalista". Esto los ubicó como uno de los grupos de mayor irrupción en el terreno político. Criticar un sistema político-social por parte de un grupo artístico, lo hizo conformarse como una de los movimientos más cultos y concientes de la década de los veintes.

Sin embargo, la relación entre surrealismo y socialismo terminó, aunque para ser precisos, el grupo militante se separó de la organización del PCF, que ya desde entonces se prestaba a reproducir actitudes cerradas y autoritarias con respecto al arte, a razón de la necesidad de aperturas libertarias y críticas, dentro del sistema socialista. Para algunos autores ³, la relación antes existente era en sí misma una antinomia. El surrealismo desde entonces tendía a una posición crítica para no verse demasiado envuelto en organizaciones jerarquizadas y de control autoritario. Por ello en 1933, Bretón y Eluard abandonan

³ Cfr. Batallie, George, "El surrealismo como exasperación" Op. Cit. y Camus, Albert, "El hombre rebelde", Obras completas, México, d.f., ed. Aguilar, pág. 587-870.

al PCF, sin alejarse por ello de las problemáticas mundiales. De esta nueva visión parten las críticas al facismo franquista y a los métodos implantados por Stalin contra las propuestas sugeridas por intelectuales soviéticos, entre ellos León Trotski, a quien ya el mandatario soviético había amenazado de muerte.

Así podemos concluir que la participación del surrealismo se adelantó a las consideraciones de su tiempo, sobrepasando incluso las opiniones de los militantes comunistas, posición que hasta hoy ha sido revalorada por los mismos soviéticos en la política reformista del "Glasnot". Los surrealistas, después de alejarse del PCF intentaron recuperar otra visión del marxismo, más independiente. Es conocida la amistad de Bretón con Trotski -ya exiliado en México- de la cual fructificó una muy importante consideración sobre el arte en los regímenes comunistas. Cabe señalar que esta posición iba en contra de la propuesta oficial que apoyó la instrumentalización de la literatura y arte en general para el servicio orientador de las masas proletarias. El arte según la política leninista debía "socializarse", educar, orientar sobre los beneficios del comunismo. Lanacharsky, uno de los principales exponentes de esta idea decía: "El arte es un medio educativo de una fuerza enorme".⁴

Podríamos adelantar que esta propuesta oficial sobre el arte moderno abdicó del papel crítico que había logrado al inicio el fenómeno vanguardista, haciendo de este - según la versión

⁴. Eder, Rita y Lauer, Mirko, Teoría social del arte. Bibliografía comentada, México, ed. UNAM, 1986, pág. 238.

soviética- el informante del quehacer oficial. El arte socialista o como teóricamente se conoció, "realismo socialista", ya no disienta ahora se dedicaba a aplaudir, por tanto se oficializaba.⁵

De la mencionada relación entre Bretón y Trotski, Mario de Michelis nos rescata un fragmento que ilustra el pensamiento de ambos sobre el arte y la revolución. Con el título "Por un arte revolucionario independiente" el manifiesto reza lo siguiente: "la revolución comunista no tiene miedo al arte. Sabe que, según los estudios que se pueden hacer sobre la formación de la vocación artística de la sociedad capitalista que se derrumba, la determinación de esta vocación no puede resultar más que de una colisión entre el hombre y un cierto número de formas sociales que le son adversas. Esta simple coyuntura, aparte la conciencia

⁵ Pero la oficialización del arte de principios de siglo por los propios comunistas llevó su tiempo. La vanguardia en sus inicios tenía apoyo de la izquierda soviética que ya en el poder la consideró un "creador de cambios y posibilidades"; no obstante, la importancia dedicada a este arte en comparación con los requerimientos de la revolución hizo que Lenin en 1920 los declarara "pequeños burgueses, anarquistas e idealistas filosóficamente contrarios al marxismo". A partir de ese momento se ve la necesidad de academizar al arte en la URSS para que sea informador incuestionable. Desde ese momento los ideales de la vanguardia artística y política se ven defraudados por la propia izquierda en el poder, a quien habían apoyado individual y conjuntamente. Lenin de hecho declaró ser tradicionalista en el arte pues lo creía congruente con su política económica. Para 1934, Máximo Gorki en su discurso en El primer congreso de escritores soviéticos consideró que el "realismo socialista afirma la existencia como actividad, como creación. Su objetivo primordial consiste en desarrollar los dotes del hombre para que triunfe sobre la naturaleza... Para vivir feliz en la tierra de cuyos ámbitos aspira a hacer, a medida que sus necesidades vayan creciendo, una vasta morada para la humanidad unida en una sola familia". Vid. Gorki, M. y Zhdanov, A. Literatura, filosofía y marxismo, México, ed. Grijalbo, 1968, 158 pp.

que aún queda por adquirir, hace del artista el aliado predispuesto de la revolución. El mecanismo de sublimación que opera en semejante caso y que el psicoanálisis ha puesto en evidencia, tiene como objeto restablecer el equilibrio roto entre el yo coherente y sus elementos reprimidos. Esta restauración se cumple en provecho del ideal del yo que suscita contra la realidad actual e insoportable las (sic) potencias del mundo interior, del sí, comunes a todos los hombres y constantemente en trance de despliegue en su devenir. La necesidad de emancipación del espíritu no tiene más que seguir su curso natural para llegar a fundirse y a templarse de nuevo en esta necesidad primordial: la necesidad de emancipación del hombre.*⁶ Este texto, que bien deberíamos de estudiar completo y a fonde, tiene influencia del psicoanálisis, materia que entró con muchas dificultades al vocabulario socialista de la Unión Soviética.

A partir de lo anterior, debemos rescatar la discusión de la izquierda europea y soviética sobre la teoría del arte moderno. En un extremo, consideraron al arte de vanguardia como resistencia y crítica al interior de la sociedad burguesa, y por otro lado, se consideró al fenómeno una reacción espontánea del sistema capitalista en decadencia. Esta última posición, que identificamos como la de más férrea ortodoxia marxista, se viene a sumar a la opinión burguesa del autoritarismo capitalista que obstaculizó teórica y políticamente la propuesta del pensamiento vanguardista. Autoritarismo que ya hemos explicitado

⁶ De Michellis, Mario, Op. Cit. pág. 194.

anteriormente cuando observamos la posición de Guillermo II, Adolfo Hitler y Benito Mussolini con respecto al expresionismo o futurismo, respectivamente. Entre totalitarismo de izquierda o de derecha la vanguardia sufrió las consecuencias de su espíritu crítico.

Al respecto de aquellas dos posiciones básicas que vamos a tratar creemos necesario explicitar lo siguiente. A la muerte de Lenin y con el ascenso de Stalin al poder del PCUS, se consumaron la totalidad de pugnas contra los integrantes de la vanguardia y su arte. Este es un momento que coincide con la formación de un grupo cuestionador al interior del Partido Comunista Soviético, pues a raíz de los mecanismos genocidas que apoyaron los programas económicos implantados por Lenin y reforzados por Stalin, surgió un marxismo que se le llamó "revisionista" pues cuestionó tales métodos en base a la relectura de textos del propio Marx y Lenin. Desarrollado en los treinta, ese neomarxismo es muy importante para los teóricos sociales del siglo XX, en el sobresalen pensadores como George Lukács y Karl Korsch, quienes además sufrieron una especie de expulsión del PCUS. Ellos sostenían que el marxismo en el poder se oficializaba, es decir, institucionalizada su voluntad revolucionaria, reduciéndola o definiéndola, en base a este pensamiento, el neomarxismo no reconsideró la actitud del socialismo hacia el arte contemporáneo ni la intención de la vanguardia como emancipador del mundo opresivo en términos estéticos y vivenciales.

También, en este periodo de entreguerras en Europa occidental se desarrolló otro enfoque del marxismo. Esta crítica la sostendrán los integrantes de la "Escuela de Frankfurt", quienes a consecuencia de los mecanismos nazis cuestionaban tal actitud autoritaria, racista y de propaganda con sus resultados sociales y filosóficos, aunque bajo los parámetros teóricos del pensamiento de Marx principalmente, de Freud y Max Weber. Ellos dan a la luz una de las teorías críticas más importantes contra la burguesía nazi, el capitalismo norteamericano y el totalitarismo soviético, así como contra sus repercusiones culturales. De ahí que dentro de sus apreciaciones se involucre al arte de vanguardia como un fenómeno cultural de evidente conveniencia.

De ambas relecturas del marxismo surgió la discusión estética en la que se involucró al contemporáneo arte de vanguardia. Cabe apuntar que los pensadores claves de este debate son George Lukács, nacido en Budapest en 1885, muerto en 1971, a quien se reconoce por su compromiso con el marxismo, aunque también por su ortodoxia en cuanto interpretación de Lenin; Bertolt Brecht, artista, escritor y teórico marxista nacido en Augsburg en 1898 y muerto en Berlín en 1956, el cual se le conoce por su participación juvenil en el movimiento expresionista, pero también por su actitud política de vanguardia de la que se dice surge su teoría dialéctica en teatro; Walter Benjamin, nacido en 1892 y muerto en 1940, es otro integrante de dicha discusión con planteamientos muy personales son respecto al arte contemporáneo;

y Theodor W. Adorno, miembro del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt y uno de los teóricos más controvertidos de la Nueva Izquierda Alemana, nacido en aquella ciudad en 1903, y muerto en Sulza en 1969.

Debido a la complejidad teórica del debate entre estas cuatro personalidades no nos es posible más que mencionar la importancia de dicho encuentro. La razón por la que se escoge a dos de ellos, anteriormente mencionados, responde a lo planteado por Peter Bürger, quien dedica en su última publicación un apartado sobre el debate sólo entre Lukács y Adorno, a quienes justifica mencionando que tienen una raíz teórica común: el estudio del pensamiento hegeliano. Además ambos pensadores por la amplitud y profundidad de sus obras han demostrado ser esenciales en el desarrollo de la sociología actual⁷.

Pero antes de comenzar citando las diferencias entre Lukács y Adorno, debemos referir la sencilla explicación que hace Peter

Bürger sobre el sustento teórico de ambos autores: "the contrast between organic and avant-gardiste work underlies both Lukács's and Adorno's theories of the avant-garde. They differ in their evaluation. Whereas Lukács holds onto the organic work of art ('realistic' is his terminology) as an aesthetic norm and form that perspectives rejects avant-gardiste work to an -albeit merely historical- norm and condemns as aesthetic regression all efforts to create a realistic art in Lukács's sense in our time... Their theories are normative only in the sense in which Hegel's aesthetic, to which both theoreticians own a diverse debt, contains a normative element... Lukács adopts essential elements

⁷ Sin querer menospreciar el trabajo y la obra de Brecht y Benjamin hay que señalar un problema técnico dentro de la presente tesis: el tiempo dedicado no ha sido suficiente para abordar por completo las lecturas de estos dos autores con la profundidad que ameritan, además que no tienen una reflexión ordenada, encontrándose sus referencias en el grueso de sus obras. Lo que sí se halla en los otros dos teóricos escogidos.

of the hegelian conception. Hegel's confrontation of classical and romantic returns in his work as the opposition between realistic and avant-gardiste art. And like Hegel, Lukács also develops this opposition within the framework of a philosophy of history...Lukács thus transfers Hegel's critique of romantic art, as a historically necessary symptom of decay, to the art of the avant-garde. On the other hand, he largely adopts Hegel's view that the organic work of art constitutes a type of absolute perfection, except that he sees the realization of this type in the great realistic novels of Goethe, Balzac, and Stendhal rather than in Greek art. This suggests that for Lukács also, the culmination of art lies in the past, though it is true that he differs from Hegel in not feeling that the perfection is necessarily unattainable in the present...Adorno is more radical on this point: for him, the avant-gardiste work is the only possible authentic expression of the contemporary state of the world. Adorno's theory is also based on Hegel but does not adopt its evaluation (negative view of romantic art versus high estimation of classical art), which Lukács transferred to the present. Adorno attempts to think radically and to take to its conclusion the historicizing of the art forms that Hegel had undertaken. This means that no historical type of the form-content dialectic will be given a higher rank than any other. In this perspective, the avant-gardiste work of art presents itself as the historically necessary expression of alienation in late-capitalist society. To propose measuring it against the organic coherence of the classical or realistic work would be improper..." El autor de la Teoría de la vanguardia agrega: "for Lukács also, the avant-garde is the expression of the alienation in late-capitalist society, but for the socialist it is also the expression of the blindness of Bourgeois intellectuals vis--vis the real historical counterforces working toward a socialist transformation of this society. It is on this political perspective that Lukács bases the possibility of a realistic art in the present. Adorno does not have this political perspective; therefore, avant-garde art becomes for him the only authentic art in late capitalist society. Every attempt to create organic, coherent work (which Lukács calls 'realist') is not merely a regression beyond an already attained level of artistic techniques, it is ideologically suspect."⁸

Para concluir con este debate, Bürger halla una aporía: las dos teorías de la cultura se entienden a sí mismas como materialistas y antagónicas, estando ambas ligadas con posiciones

⁸ Bürger, Peter, Theory of the avant-garde, Op. Cit. pág. 83-87.

políticas específicas. Adorno no sólo ve al capitalismo como definitivamente establecido, es decir, no decadente, sino también siente que la experiencia histórica tiende a evidenciar la esperanza en el socialismo aún no encontrado. Para él, el arte de vanguardia es una protesta radical que refleja toda falsa reconciliación con lo que existe, adquiriendo de esta manera legitimidad histórica. Mientras que Lukács por otra parte, reconoce el carácter de protesta del arte pero la condena por haber conservado dicha energía de forma abstracta, sin perspectiva histórica, escondiéndose ante las fuerzas contrarias que buscan derrotar al capitalismo.⁹

Al rescatar sintéticamente las argumentaciones de ambos pensadores vemos que de sus textos se desprenden los pros y contras sobre el fenómeno de la vanguardia, lo que nos estimulará en nuestro análisis final. En primera instancia, la discusión entre ambos nos sugiere una contradicción interna en los ideales libertarios del movimiento revolucionario socialista. Sus planteamientos políticos y económicos censuraron la práctica estética que no permitió la liberación del ser en materia psíquica y estética, aunque contrariamente, no censuró algunos de los peores mecanismos del productivismo esclavista dentro del ya sistema económico soviético. Estas contradicciones se suman a las simultáneamente ejercidas por el sistema económico burgués, que no hicieron sino lograr su objetivo: debilitar y confundir el mundo cultural que vivimos. Debido a ambas fuerza políticas de

⁹ Ibid. pág. 87.

evidente dogmatismo, se logró relativizar el potencial dado al término libertad, se menospreció la intención de la vanguardia, se estrechó la posibilidad de dar otras interpretaciones al arte moderno y se prohibió el ejercicio pleno de la creatividad sensible. Situación que también evidencia la inmadurez cultural y teórica de la propuesta socialista, así como de la nueva fase capitalista.

Para Lukács sus observaciones sobre el arte moderno se centran básicamente en el alejamiento que este presta a la causa de las masas revolucionarias. Para Lukács la vanguardia, o "modernismo" -como solía denominar a la literatura moderna incluyendo a veces a la literatura de vanguardia- no tenía compromisos con la sociedad; cabe agregar que esta afirmación tenía sus orígenes en las anteriormente citadas declaraciones de Lenin de 1920, las cuales llevó a Lukács a decir que la vanguardia es "el arte que representa a la clase o al estrato cuyos gustos expresa" ¹⁰. Para él, el arte debía representar las inquietudes de la clase proletaria, con ello pensamos que Lukács repitió la consideración elitista de clases, pues critica a la burguesía por elitista, promoviendo la formación de otra cúpula sólo que ahora proletaria. Dictadura burguesa, aristocrática o proletaria siempre será dictadura. George Lukács consideró al fenómeno de la vanguardia como una manifestación extremadamente subjetiva, que en contraste con sus ideales socialistas,

¹⁰ Lukács, George, Significación actual del realismo crítico, México, ed. Era, 1984, pág. 18-57.

resultaba de individualismos burgueses no acordes con los planteamientos y necesidades revolucionarias del socialismo. Esta demostración de subjetivismo se evidenciaba para Lukács en "la búsqueda de la divergencia en el aspecto formal, sobre todo en el modo de escribir, en la técnica literaria, en los procedimientos técnicos inmediatos" 11. Formalismo que lo conducía a explicar ideológicamente al autor literario, es decir, indagar sobre la imagen que del mundo tiene y que ha de expresar en su obra.

Las consideraciones que Lukács tenía de la vanguardia, centradas principalmente en la literatura, hacía afirmar a éste que los personajes parecían tener una relación ontológica carente de contacto interhumano y por tanto social. De ese modo los personajes se volvían entes pasivos, imposibilitados para transformar sus condiciones humanas. La vanguardia se caracteriza por su empleo abstracto de elementos internos, lo que obliga a Lukács a diferenciar la fuerza de la posibilidad, en abstracta y concreta. Incliniéndose por la segunda, por ser el instrumento estético de gran capacidad en la formación de las condiciones revolucionarias. La posibilidad abstracta es concebida por el sujeto, mientras que la concreta lo es por el colectivo y tiene repercusiones histórico-sociales. El abstraccionismo -para Lukács- degrada el conocimiento de la realidad objetiva y por el contrario sobrevalora la capacidad subjetiva. Para él era más importante la objetividad que la subjetividad. Nosotros podríamos

11 Ibid. pág. 18

asegurar que exaltar cualquiera de ambas capacidades es parcializar la verdadera capacidad del ser humano. Por tanto dicha actitud contribuye a fragmentar a la realidad. Así, para Lukács: "sólo en una acción recíproca, vital y concreta, entre los hombres y el mundo que los rodea, puede emerger de la Infinidad de posibilidades abstractas de un hombre la posibilidad concreta, y confirmarse además como la posibilidad concreta que determina precisamente a ese hombre en esa etapa de su evolución. Esté es el principio único de selección capaz de diferenciar lo concreto de la inmensa suma de abstracciones".¹²

A pesar de lo anterior George Lukács afirma que "la disolución del mundo y la disolución del hombre van pues unidas, aumentan y se refuerzan mutuamente. Su causa fundamental es la carencia objetiva de unidad en el hombre, su transformación en una sucesión confusa de experiencias momentáneas y, por consiguiente, su impenetrabilidad de principio, tanto para sí mismo como para los otros".¹³ Si el planteamiento de Lukács es cierto ¿por qué entonces valorar más la posibilidad concreta de la abstracta y lo que es peor negar a la segunda en el terreno de la estética? A nuestro modo de ver el fenómeno de la vanguardia recoge al individuo fragmentado, dándole cuenta de sus capacidades sensitivas, así como lo instruye como un ser completo, viviente. Además el artista como portador de una nueva concepción estética, también intenta su acercamiento con la vida

¹² Ibid. pág. 27.

¹³ Ibid. pág. 30.

social de forma distinta, ahora participa políticamente en la transformación del mundo.

Para Lukács, la vanguardia no tendía a la verdad histórica ni incitaba ni orientaba ni contenía una reflexión fiel de la realidad social. La denominó "decadente" y extremadamente "formalista". Nuestro autor niega o desconoce la intención de algunos vanguardistas y lo peor de todo, sus obras. Además el autor subestima la capacidad de entendimiento de las masas que en algunas ocasiones se sintieron atraídas por las obras de Groz y de Kiwitz, expresionistas estos últimos, así como, de otros futuristas, quienes tendían a referir temas marginales desde el punto de vista de la oficialidad europea occidental. En Lukács el arte de vanguardia no tiene posibilidades de liberación reales, su estilística tiende a la "deformación" y a la "patología". Para este autor "el creador literario debe tener una clara idea social y humana de lo normal para poder situar la deformación en su justo lugar, en su correcta relación, etc., es decir, para poder tratarla como deformación. Tal concepto es imposible, sin embargo, en los casos que estamos considerando, pues la filosofía del mundo prevalece en el vanguardismo excluye todo lo normal del campo de la objetividad, en la vida y en la literatura".¹⁴ Bajo ese criterio de deformación creemos que la vanguardia expresa su entorno en una forma espontánea, y por eso mismo está menos imbuida de aspectos racionalizadores. No tienen conciencia ni pretenden llegar a la meta definida de su arte. El artista de

¹⁴ Ibid. pág. 40.



31) Pablo Picasso, "El ciego -
guitarrista" (1903), Barcelon
na.

vanguardia siente y expresa lo deformado de la existencia, lo cual no puede interpretarse como una actitud conformista.

El expresionismo fue uno de los movimientos más criticados por Lukács y más defendidos por Adorno. de ahí partió la discusión teórica de la estética moderna. Lukács argumentaba que el expresionismo colaboró inconscientemente a la difusión del irracionalismo místico de que se valía el nazismo alemán ¹⁵. Habría que matizar que, efectivamente, existieron coincidencias que instrumentalizaron las actitudes del grupo expresionista, cuestiones que sobrepasaron el entendimiento inmediato de la problemática coyuntural mencionada. Para Lukács, las obras de arte moderno no contenían "tipicidad histórica", es decir, no reconstruían el contexto real de explotación que pudiera originar conciencia entre los personajes, situación que los movilizará en la transformación de su entorno real. De ahí que se diga que la obra de arte moderno no contenía un papel concientizador.

Por otra parte, la exhuberancia de símbolos y metáforas de que se caracterizó la amplia producción del arte moderno, para Lukács era "arbitraria" y "fortuita", por tanto facilitaba el surgimiento de objetos fetiches. Este razonamiento es muy importante ya que después de la Segunda Guerra Mundial se dio efectivamente una paulatina captación de conjuntos simbólicos reproducidos en serie por parte del mercado capitalista, considerados "arte moderno" y puestos a la venta con evidentes fines lucrativos. Dicho proceso restó significado a los símbolos

¹⁵ Lunn, Eugne. Op. Cit. pág. 92.

recurridos por el arte de vanguardia, vulgarizó sus significados y homogenizó sus valores ya descontextualizados, tendientes a ser sólo valores de uso. Esto se ve más claramente en la corriente conocida como "Expresionismo abstracto", movimiento localizado en Norteamérica por los años cincuenta, que pretendía experimentaciones psicológicas de tipo subliminal. Además tendía a exaltar la forma de vida norteamericana mediante la sobrevaloración de símbolos: cosas y personas; pensemos por ejemplo en la "Lata de Campell's", en "Elvis Presley I y II" y en "Marilyn Monroe" como objetos-sujetos de idolatrías actuales que Andy Warhol inmortalizó a través del mercado ¹⁶. En este razonamiento, iniciado por George Lukács, existe cierta coincidencia con T. W. Adorno, quien aborda reflexiones al respecto en sus textos dedicados a la Industria Cultural.

Pero la ausencia de realismo, su falta de contacto con las masas populares, su empleo desfigurado de la realidad subjetiva y confusa¹⁷ fueron tal vez los argumentos más dogmáticos y también más poco serios. En lo histórico, hemos visto a la vanguardia específica y globalmente, y en ella se observó una ampliación del significado conceptual de "realista", pues en oposición al sentido clásico este permite en las temáticas de sus obras el uso

¹⁶ Fue muy interesante la exposición de "Leo Castelli y sus artistas" presentada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo en agosto-octubre de 1987. Leo Castelli es actualmente considerado el líder cultural del imperialismo estadounidense en materia de artes plásticas. Vid. Oxman, Nelson "Leo castelli: empresario del arte", uno más uno, jueves 1 de octubre de 1987, pág. 24.

¹⁷ Lunn, Eugne. Op. Cit. pág. 99-101.

del aspecto psicológico interno al autor. Aspecto psicológico que, contrariamente al supuesto de Lukács, refleja un estado anímico temporal y eso da forma a un contacto sui generis con la sociedad. Temporalidad o discontinuidad que además refleja la nueva concepción del tiempo en el mundo moderno. Por otra parte, el uso -que no abuso- de la subjetividad fue legítimo y necesario ante la pronta despersonalización que se vivía a raíz del explosivo capitalismo industrial, mercantil, burocrático de los comienzos del siglo. Lukács no intenta comprender el antecedente histórico y sociológico del arte moderno, sólo lo critica en base a su posible no adaptación en terreno cultural soviético posterior a 1917.

Para él los "modernistas" no podían ir más allá de los "hechos" aparentes que reflejaban sin espíritu crítico la experiencia inmediata del caos, la deshumanización y la alienación de la sociedad capitalista avanzada¹⁸. Para él, el expresionismo eterniza al caos y la inhumanidad pero no nos aclara tampoco el estado de la sociedad guillermina en la que surge y se desarrolla dicho movimiento. A pesar de todo, Lukács pretendía llevar científicamente su concepción estética. Es significativo como a través de la crítica al vanguardismo el autor inicia, dentro de la sociología, el análisis ideológico de la "forma", que antes a ese momento se había delimitado solamente por el "contenido" de la obra. Desde aquel momento, siguiendo las recomendaciones de Lukács, el ejercicio de la forma indica

¹⁸ Ibidem. pág. 101.

tendencias ideológicas que las manifestaciones artísticas expresan.

Todo lo anterior nos orilla a emitir la siguiente consideración: podemos entender la concepción revolucionaria de izquierda en las circunstancias específicas de principios de siglo, pero no entendemos la posición clasicista de la estética y sus repercusiones a nivel cultural de donde se gesta la crítica lukacsiana del concepto de arte de vanguardia. Debemos apuntar, sin embargo, que de su crítica parten las estructura básica para la propuesta estética, denominada "realismo socialista", que pretende enfrentarse concretamente contra las fuerzas capitalistas, lo que no necesariamente lo hace un movimiento "real" y "socialista" por pretender vincularse con el socialismo.

Por otro lado, otros comentarios de la década de los treinta sobre el fenómeno de la avant-garde parten de los escritos de T.W. Adorno, quien durante su juventud había leído al Lukács político. Sin embargo, su acercamiento a algunos integrantes del expresionismo lo hacen discrepar de las ideas lukacsianas. Adorno consideró que los valores de la vanguardia se fundamentan en su autonomía, ya que podría considerarse esta como un estado de libertad pues el arte se produce y piensa conscientemente. Es decir, la autonomía permitía el pensar opuesto al de la institución, permitía pensar en oposición al pensamiento dominante¹⁹. Tal autonomía la sostiene por la ausencia de

¹⁹ Lunn, Eugne. Op. Cit., pág. 179.

Instrumentalización previa a su elaboración. Es decir, la falta de intención política o comercial para la creación artística representaba el ejercicio de la autonomía, culturalmente necesaria. Por tanto, para Adorno las sugerencias de Brecht y Lukács equivalían a instrumentalizar al arte y cerrarle capacidad libertaria. Esta idea recuerda el proceso del surrealismo cuando ocurre el alejamiento de algunos integrantes del movimiento con el PCF. La relación había sido anunciada como una antinomia: no era posible representar a la libertad y verse sujeto en una organización jerarquizada²⁰. No obstante, la opinión de Adorno no correspondió del todo con los hechos históricos, porque si bien no existió un compromiso previo de parte de todos los vanguardistas con el socialismo o cualquier otro tipo de ideología, también no podemos negar que en su desarrollo existieron las relaciones, los contactos y los móviles ideológicos que retroalimentaron tal creatividad.

Para Adorno rechazar las propuestas de Brecht y Lukács significaba negarse a un mundo completamente instrumentalizado "... cuando el arte observa su inmanencia convence a la razón práctica de su absurdidad"²¹. A pesar de la afirmación no podemos devaluar la fuerza que tuvo la realidad sobre los artistas, los cuales al vincularse sensiblemente con las causas justas de la humanidad, en trance bélico, o al menos al declararse en contra

²⁰ Vid. supra: "el surrealismo o el despertar de un sueño posible".

²¹ Lunn, Eugne. Op. Cit. pág. 179.

de los actos bárbaros, tendieron a verse involucrados con planteamientos políticos que en aquellos contextos resultaban esperanzadores. Por tanto la autonomía que defendía Adorno en los artistas adquiría relatividad.

Para Adorno, conducir el arte hacia las masas era sospechoso; él consideraba este acto propio de un estado totalitario, manipulador, y en ese ambiente la actividad artística pedía capacidad de crítica y de autonomía. Adorno, desde muy temprana edad conoció las obras de Schberg y Kafka a los que consideró ejemplos invaluable de creatividad. Opinión, que como vemos, contrastó con la de Lukács quien reprobó el contenido ideológico de las formas literarias kafkianas. La opinión de Adorno sobre esos artistas coincidía con sus propios planteamientos sobre la necesidad de superar dialécticamente a la tradición burguesa del arte. Consideraciones que en términos generales se asemejaba a la de la vanguardia.

Para Adorno, la vanguardia representó la negación crítica a la cultura afirmativa de la burguesía. Relación eminentemente dialéctica, pues el movimiento provenía de la burguesía contra ella misma. Además, ante el cuestionamiento de la determinación histórica del sujeto revolucionario, debido al fracaso proletario en Europa occidental, sólo podían esperarse -entre otras- las protestas de la vanguardia como legítimas voces contra el conjunto social represivo. Para él "...los escritores y músicos individuales servían mejor a los propósitos sociales despejando los problemas internos de su material estético, en lugar de

construir su obra como una contribución a las colectividades sociales actualmente existentes" 22. La vanguardia aliada conservaba un elemento de resistencia cultural y de genuina expresión histórica. Pese a ello no podía escapar totalmente a una posible asimilación por parte del capitalismo administrado "...los últimos refugios de este virtuosismo sin alma, que personifica a lo humano contra el mecanismo social, son despiadadamente limpiados por una razón planificada que obliga a todo a declarar su función y su significado. Tal razón elimina lo que abajo carece de sentido como en lo alto el significado de las obras de arte" 23.

En ese sentido, nuestro autor vislumbra las posibilidades de comercialización del elemento vanguardista. Pero también por su misma condición histórica entiende el surgimiento de los movimientos y su impacto con su entorno político-social. Tal vez una de las carencias del estudio de Adorno sea su limitada opinión sobre todos los movimientos que conforman la vanguardia. Las defiende en general pero no se encuentran -en español- precisos argumentos al respecto. Posiblemente, el desconocimiento de todos los movimientos por la fuerza de la simultaneidad lo obligó a refugiarse en uno o dos de ellos. Su amplísima obra nos evidencia además, su clara preocupación en diversas problemáticas sociológicas.

22 Ibidem. pág. 229.

23 Adorno, T. W. y Horkheimer, M. La dialéctica del Iluminismo, "La industria cultural. Iluminismo como mitificación de masas", Madrid, ed. Taurus, pág. 145-200

Incluso la experiencia propia del autor, como marxista y judío, lo hace ser uno entre miles de actores principales que vivían la angustia de la existencia de Hitler. A pesar de ello, la opinión de Adorno es una de las más cercanas al enfoque sociológico contemporáneo. Así lo consideró Peter Bürger, actual catedrático de literatura comparada en la Universidad de Bremen, a quien ya hemos citado con anterioridad, y que parte de Adorno al decir que las vanguardias son un esfuerzo estético de no regresión. La vanguardia fue la única que, estéticamente, se opuso y condenó los intentos de la burguesía por apoderarse y controlar las actividades del hombre bajo sus criterios de racionalidad instrumental, que ve en toda actitud un medio de enriquecimiento y de prolongación del poder. Menciona Bürger que Adorno observa en este tipo de arte una expresión auténtica del estado contemporáneo del mundo; por ende una expresión de la paulatina alienación de las civilizaciones capitalistas. De ahí que Adorno afirme que la vanguardia es un fenómeno histórico de gran legitimidad²⁴.

Para 1969, cuando se reducían las llamas que iniciaron la discusión sobre el carácter histórico de la vanguardia, Adorno como queriendo evidenciar por última vez su posición teórica con respecto al arte moderno, escribió: "Quienes más se indignan contra la anarquía del arte moderno, contra esa anarquía de la que en general no se está muy alejado, son sin embargo los que se equivocan siempre por su burda falta de información al nivel más

²⁴ Bürger, Peter. Op. Cit. pág. 83-82.

sencillo, por su desconocimiento de lo que odian"²⁵

En virtud de todo lo anterior, y a pesar de nuestras carencias en el área estrictamente artística, podemos concluir que en el presente capítulo los tres mecanismos que tiene el arte de vanguardia pueden ser desglosados para el estudio específico de ruptura con lo institucionalmente conocido como "arte", "sociedad" y "política", tres espacios de poder con los que intenta impactarse el fenómeno de la vanguardia. Consideramos que, sociológicamente el primer mecanismo de ruptura, crítica e impacto social se sitúa a nivel formativo, donde las técnicas aparecen intencionadamente "nuevas", tendientes a "ser" en base a la expresión antes censurada. Las nuevas formas de expresión son parte de un lenguaje, antes recatado y medido, que pretendió evidenciarse como reflejo -no consciente- de la situación vivida no solamente por los artistas.

En un segundo nivel consideramos el papel que tiene el contenido social de la obra de arte. Se pudo evidenciar una histórica inclinación de los artistas, poetas o pintores, sobre las preocupaciones de índole político-social. Los citados historiadores y críticos de arte coinciden en hablar de una preocupación social, pero también de una preocupación en liberar al individuo de sus ataduras psicológicas y mentales. Estos dos primeros niveles nos aproximan indirectamente al concepto de arte, a la situación del conjunto social -aunque con distintas repercusiones a razón del estrato y actividad social- y a la

²⁵ Ibid. pag. 308-309.

reacción política de aquel momento histórico.

No obstante, tendimos a analizar un tercer nivel muy importante, el cual ahora se refiere a la intromisión directa que tuvo el sujeto artista sobre su ambiente político-social. Esto se llevó a cabo mediante una especie de pequeño rastreo de las actividades políticas en las que participaron los artistas. Actitud que inevitablemente pone en práctica su concepto de arte. Cada uno de esos tres mecanismos son lenguajes directos e indirectos que expresan su interpretación de mundo en un sentido ideológico, sensitivo y racional. Derecho que al ser ejercido particular o en conjunto demuestra también el ejercicio crítico del nuevo arte. La inclusión del artista dentro de la vanguardia lo hacía identificarse en uno o en todos los niveles, esto de cualquier manera lo hacía ser reproductor de una crítica iniciada conscientemente contra lo autoritario, represor, violento, irracional que demostraba ser la burguesía emergente.

Con todo esto concluimos que el concepto de arte de vanguardia no es una estructura alejada del entorno social aunque sí del conjunto dominante relacionándose con la transformación de la praxis de vida. Por tanto la idea de "autonomía de arte" es relativa y sólo real en cuanto es una asociación libre de elementos que influyen en el grado de creatividad e impacto de la obra. Relativa también porque la vanguardia artística y la vanguardia política se complementan para impulsar un fenómeno histórico de consecuencias culturales.

Más aún, llegar a estas conclusiones significó abordar dos

de los pensamientos más lúcidos del siglo, los de Lukács y Adorno, teóricos contrarios, que aportan argumentos de sumo interés por venir de posiciones consideradas marxistas o de izquierda, las cuales evidencian las contradicciones estéticas de la lectura marxista, así como de los planteamientos de Lenin y Stalin. Contradicción cultural que aún no ha sido revalidada por los intentos revolucionarios que surgieron durante el siglo. Dicha contradicción resultó un obstáculo en la valoración social del pensamiento vanguardista. Misma que se añadió a las incomprendiones y rechazos del capitalismo burgués y de su extremo, la política nazi-fascista-franquista. La vanguardia superó ambos obstáculos conservando su espíritu crítico o al contrario aceptando su fatal desaparición.

Es conveniente anotar que apesar de las consideraciones generales que hacen del fenómeno tanto Lukács como Adorno, nos permitimos abordar los tres mecanismos de impacto social con cada una de las corrientes, observando que la intención de cada mecanismo no siempre coincidió con las actitudes de todos los movimientos, ni tampoco desde el inicio de su desarrollo. No obstante la generalización es válida ya que como las cinco corrientes se desarrollan simultáneamente esto permite la constancia en la fuerza de transformación o impacto que a nivel cultural detentaban las vanguardias.

De esa experiencia debemos rescatar la fuerza y la energía revolucionaria que tuvieron las manifestaciones artísticas como la de los grupos y corrientes de vanguardia. Pese a ello debemos

reconocer sus puntos débiles, porque al ser manifestaciones íntegramente humanas no podían faltar las desviaciones, los errores y las flaquezas. Pero no por eso devaluamos la resistencia y la intensión histórica que evidenciaron las corrientes artísticas estudiadas. La paradójica transición de la vanguardia, que la hizo enfrentarse con los extremos de las dos ideologías dominantes del orbe, demuestra la incapacidad política y humana para entender la existencia de lo divergente. Dicha actitud no paró con la disolución de los grupos de avant-garde ni con su captación individual, sino que también destruyó el valor filosófico, sociológico y estético del conjunto de obras, exaltándolas hasta su mercantilización, lo que destruyó a cuenta gotas la concepción subversiva del arte moderno. Más aún, su intento de permanecer "autónomo" a la sociedad burguesa, provocó la incorporación de este mundo antes marginal e incomprendido, al mundo estereotipado del jet-set y del mercado. Las intensiones innovadoras y transformativas del arte moderno se han consumido al criterio del empresario capitalista. Y lo que es peor se ha impedido el desarrollo y el reconocimiento de la sensibilidad con sus radicales repercusiones culturales. Es aquí cuando el suceso histórico del concepto de arte moderno conforma un papel indicador de lo que sucede con nuestra percepción sensible del mundo, cuestión que va más allá de la realidad tangible, y que nos explicará la continua deshumanización que vivimos. Encerrada nuestra sensibilidad, encerramos la posibilidad de construir un mundo justo, donde el hombre y la mujer íntegros tengan cabida.

CONCLUSIONES

La humanidad enfrenta en pleno fin de siglo, las consecuencias de su insensibilidad. La falta de comprensión hacia lo desconocido nos ha cegado durante gran parte de la historia, pero lo peor es que nos sigue orillando a un estado de cosas inhumano. De eso, hoy, todos somos testigos. De ahí, que las conclusiones que surgen de este trabajo, a razón de las preocupaciones expuestas en la introducción, no tendrían que ser necesariamente nuevas. Atizar interrogantes y dudas tal vez se acerque más a necesidades inmediatas. Llamar a la reflexión ha sido una gran motivación que responde tanto a los acelerados cambios sociales que vivimos como a las tensiones bélicas que amenazan hasta el último reducto vital. Somos testigos también de esfuerzos políticos que se doblegan, de virtudes filosóficas desgastadas y que se manifiestan tan apresuradamente en el espacio cotidiano de nuestra generación, por desgracia, a niveles de insensibilidad. En ese sentido la humanidad ha sacrificado sus capacidades sensibles por su instinto de dominación.

Intentamos vivir un mundo que desconocemos. Porque cada vez, la realidad se aleja de lo que conceptualizamos que podría ser el mundo. Este es el estado de cosas que vivimos. Pareciera que olvidamos los ideales ante la dinámica que afrontamos todos los días. La sociología vive algo similar, ha olvidado sus ideales, desconoce las problemáticas culturales, porque se ha vinculado con criterios de cientificidad absoluta. Los pocos intentos de

sociología cultural se pasan por alto y no se integran al estudio serio de la academia. A pesar del tiempo aún no somos capaces de abordar lo que desconocemos.

Reconocer esa situación es un esfuerzo individualista, que pocas veces asumimos con seriedad. El presente texto no es una proyección sociológica del futuro, al contrario, más bien es una revaloración del pasado en aras de recuperar sociológicamente nuestra capacidad crítica, nuestra capacidad de pensar en un ideal y de ser sensibles. Puede que estudiar los ideales pensados en el pasado nos ayude a recuperar la esperanza perdida. También, tal vez nos auxilie para entender nuestra crisis de fin de siglo.

En suma, en el presente trabajo se sostiene desde el inicio la importancia del arte y del artista como indicadores sustanciales en el análisis de la cultura contemporánea. Aún más, el arte de vanguardia es fundamental para observar la evolución y desarrollo del arte del siglo. Desde la sociología abordar tales fenómenos implicaba conocer su contexto, sino minuciosamente, al menos conocer el campo en que cada movimiento surgió; la influencia histórica fue determinante. De lo que concluimos que existe una directa relación entre las problemáticas económico-sociales con los planteamientos de los grupos artísticos. La urgencia de solución a los conflictos dan el carácter de vanguardia y militancia que distingue a cada grupo. Cada uno de ellos directamente tiene relación con los conflictos políticos, económicos y sociales de su tiempo y región, es decir, el expresionismo responde al momento que vive Alemania en cuanto a

su incorporación al sistema capitalista moderno de Occidente. Aunque en conjunto todas esas regiones -a principios de siglo- vivían una coincidencia política y económica a la vez: la fase imperialista del capitalismo. Ante los cambios ¿cuál es la opinión del artista? ¿qué proponen? ¿bajo qué mecanismos irrumpen en la sociedad para dar su opinión?. Todas esas preguntas se responden contextualizando cada movimiento.

Sociológicamente hablando, la vanguardia no solo fue determinante en el desenvolvimiento de la estética del siglo XX, sino también como fenómeno histórico-social planteó un ejemplo de lucha a seguir. Además, bajo estos criterios, el arte de vanguardia representa una fiel interpretación del mundo que carece de intereses propios e intenciones preparadas. En suma, que en cada análisis del arte, es necesario contextualizar su gestación ya que existe una estrecha relación causa-efecto entre sociedad y arte. En ese sentido, no nos interesó saber o repetir lo que se dice del fracaso histórico de las vanguardias. Lo interesante fue conocer el por qué surgen, cuál es la estructura de sus discursos, pues existe la posibilidad de que las preocupaciones originarias de los grupos vanguardistas tengan coincidencia con las preocupaciones actuales.

Otra conclusión que se desprende de este trabajo es la incompreensión que asumió la vanguardia. Tanto de la misma sociedad a la que intentaban orientar, como del tipo de poder que imperaba. Su contexto realmente no fué nada fácil, la confusión dominó su ambiente. Por eso actualmente es necesario revalorar el

desafío que enfrentaron contra el pensamiento dominante del capitalismo, que además partió de una concepción autónoma y crítica.

Por otra parte, las sugerencias que planteaban los grupos de vanguardia en algunos aspectos están vigentes, su afán de igualdad y libertad, el ejercicio pleno de su sensibilidad, el placer como fundamento revolucionario, entre otras, son en conjunto una crítica cultural que se batía en varios frentes: el político, el social, y el moral. De alguna manera su crítica cultural se fundamentó haciendo comprensible lo que la sociedad de su época, rechazaba.

A través de la vanguardia y del nuevo concepto de arte moderno, se descubren una serie de preferencias culturales que se introyectaron en el sentido de la vida de Occidente, se manifestaron a diario, incluso aún las reproducimos, pero desconocemos su origen, ellas son: el significado de lo nuevo, de la ironía, del absurdo, y del progreso. Todos vienen a ser supuestos valorativos que dan forma a lo que denominamos como estética y espíritu moderno.

Analizar cuál fue la interpretación que les dió la vanguardia, nos reincorpora elementos olvidados. Dichos elementos no son los únicos, pero sí fueron los primeros que brotaron del estudio de las vanguardias. Lo nuevo, la autonegación, la originalidad, la ironía, y el absurdo surgen como un mecanismo de ruptura y crítica, que se instrumentaliza conscientemente por los grupos de vanguardia, y que se evidenció en sus obras. Ello

manifiesta que el concepto de arte se transformó, abriéndose a un carácter más que ornamental. A través de esos mecanismos, en el terreno estético se pretende comunicar al elemento arte con la sociedad. En con ellos como se intenta decir algo distinto y contrario al pasado. En otras palabras estos mecanismos evidencian la conexión entre el concepto de arte moderno y la sociedad, se pretende unir elementos que habían permanecido separados por convenir así, a intereses de dominación.

Otro intento de convergencia que denota su nueva concepción de arte, es la participación política del artista, la ideología que estuvo detrás de sus técnicas y de sus contenidos. Su pertenencia a determinados grupos sociales y políticos, conecta como nunca se había hecho, lo que pasa con la sociedad, con lo que piensa en artista. La autonomía de su arte le da la oportunidad de conectarse vivencialmente con el exterior, incluso a veces con sugerencias y proposiciones.

Del conjunto estudiado también podemos concluir que a pesar del intento del artista de vanguardia por revolucionar su contexto, las respuestas de los gobiernos capitalista y socialista fueron negativas. No hubo propuesta política clandestina o imperante que pudiera comprender -desde un criterio de pluralidad- la complejidad de las manifestaciones culturales de su tiempo. Ningún gobierno aceptó la crítica de un grupo de artistas, pero ningún grupo olvidó la importancia del arte cuando necesitaban legitimidad. Caso de la Monarquía guillermina o de la República de Weimar como de la Rusia Soviética. En ese sentido no

hay programa democrático que asuma el conflicto cultural como fundamento militante.

En resumen, el contexto en que se gestan los fenómenos artísticos es fundamental para entender las razones que motivan a las obras creadas; en la vanguardia hay un primer intento de crítica desde la estética hasta lo político; la reformulación conceptual del arte se refugiaba en lo nuevo, en la autonegación, la originalidad, la ironía y el absurdo como elementos de ruptura con el pasado y cargados de un sentido revolucionario para aquel presente; el antiprogreso es una consideración casi general, indicador del contexto que habitaron las vanguardias.

Por último, las manifestaciones artísticas a través de la técnica y del contenido de sus obras, evidencian la interpretación que tienen tanto de su arte como del mundo que les rodea. Lukács ya sugería el estudio del contenido, sin embargo, el uso de la técnica en la vanguardia también es analizable sociológicamente. La innovación técnica evidenció una ruptura, así como el contenido de una obra deja de ser ornamental para orientarse a la reflexión social.

Hoy se vive la antítesis de la vanguardia, sus contradicciones hoy analizadas promueven una previsor crítica a otro movimiento situado a fines de este siglo: la postmodernidad. Hoy vivimos un arte conceptualizado anti-avantgarde, es decir, es funcional, decorativo, con valor más monetario que espiritual, un arte que soporta la mentira y la humillación humana. El concepto de arte que instaura la vanguardia contrasta con lo que nos

educaron sentir. La lucha terminó por doblegarse, pues por lo que luchaba la vanguardia tomó la revancha perdiéndonos cada vez en la inmensa finitud de lo instrumental sin valor.

El arte actual se ha neutralizado, ha perdido su valor crítico, se ha endurecido ante la masificación mercantil, ante la inquisición moderna, ante el hambre, etc.. Nuestro arte extravió su "autonomía", su crítica a la política oficial y se ve emparentada y controlada por cada vez más número de instituciones que por otro lado evidencian la importancia política del arte actual.

El poder imperante de entonces como el de ahora, de aquel continente o de otro, no ha sabido convivir dialécticamente con la opinión del artista, del intelectual, del rebelde y del disidente. El poder destruye lo que no es capaz de comprender. Somos incapaces de proponer comprensión, porque también somos incomprendidos.

Cada vez con más fuerza evadimos el conflicto tanto como la posibilidad de vivir en libertad. Tenemos miedo de sentir, y eso nos ha conducido a evadir el lado sensible de nuestra humanidad. Actualmente, partiendo de un mundo en donde aún impera la izquierda y la derecha totalitarias, disfrazadas y evidentes, podemos decir que no existe la vanguardia, tal pareciera como si nunca hubiera existido.

GLOSARIO DE TERMINOS UTILIZADOS

Abstraccionismo:

Corriente artística del siglo XX; especialmente se inició con la pintura de Kandinski en 1910, se caracteriza por los supuestos estéticos del arte abstracto. Kandinski creó la "primera acuarela abstracta".

Babelismo:

Suponemos es una corriente literaria que tiene como fundamento principal el desconocimiento del "orden". Según los diccionarios de la lengua española "Babel" es un lugar de gran desorden y confusión.

Collage:

Aunque hay algunos severamente geométricos, en realidad el "collage" no pretende ser una forma articulada, en el cual se puedan contener x o y elementos. No hay definición dentro del "collage". Entonces la anexión de objetos dispares y descaradamente fuera de los materiales comunes del artista, como: sobres, partituras, postales, timbres, cubiertos, etc...ya significaba crear verdaderamente algo distinto en cuanto al arte.

Constructivismo:

Corriente de arte abstracto iniciada por pintores y escultores soviéticos. Su manifiesto data de 1920, ellos sostenían que a la estética de masas debe suceder la de líneas y planos inscritos en el espacio vacío.

Cosmopolitismo:

Doctrina de un grupo de individuos que se consideran ciudadanos del mundo. El mundo lo definen como su patria.

Fauves:

"Las fieras" como se traduce "fauves" es una corriente de principios de siglo (1905). Ellos pensaban que el arte sólo debía buscar cómo dar expresión, valiéndose sólo de los medios plásticos. Su instrumento principal fue el color: la orquestación de colores puros, los sentimientos y el pensamiento del artista ante los espectáculos de la naturaleza. Este movimiento desaparece para 1908.

Frottage:

Es un procedimiento técnico que consiste en frotar sobre la imagen, en donde ya previamente se le ha colocado una hoja delgada de papel o similares. Actualmente se utiliza con técnicas auxiliares de litografía y xilografía.

Heroeficación:

Acción de conservar como héroes, a veces forzosamente a

personajes literarios que no necesariamente tienen que serlo.

Instantaneísmo:

Se refleja en el arte poético, cuando existe una visión instantánea y dinámica del mundo; influencia de la velocidad, reflejo del cinematógrafo, influencia de los viajes, etc..

Mimesis:

En crítica literaria es un término usado para indicar la teoría de la imitación de Aristóteles. En su Poética afirma que todas las artes son modos limitados de la naturaleza. Así, la poesía lo hace por medio del ritmo, la armonía y la palabra, mientras la tragedia se limita a la acción.

Música aleatoria:

Música que en determinado momento se ve mezclada con sonidos que se conectan con sucesos eventuales e inciertos, que intentan orientar al auditorio. Supone ser algo casual que no es elaborado tan seriamente ni con propósitos estéticos muy definidos.

Música dodecafónica:

Es un estilo atonal basado en los doce sonidos, con lo cual se logra una nueva sistematización de la técnica de la composición. El sistema de los 12 sonidos es un método de composición cerebral y matemático que combate la descripción musical sujetando a cada una de las voces de la polifonía lineal a una consecuencia lógica. Este estilo fue creado por Arnold Schmborg (1874-1951).

Negrismo:

Que tiene influencia de costumbres de culturas y razas negras. Que se inspira en regiones exóticas y paradisíacas.

Neocubismo:

Que recupera detalles de la corriente original cubista.

Neoplasticismo:

Tendencia artística moderna que excluye del cuadro cualquier elemento evocador de la realidad y lo reduce a formas geométricas coloreadas. Su principal exponente fue Mondrian.

Orfismo:

Nombre dado por Apollinaire en 1913, a la tendencia representada principalmente por Delaunay, según la cual las formas y los colores poseen por sí mismos un poder expresivo independiente de toda referencia a las formas y a los colores de la realidad sensible.

Passatismo:

En los manifiestos futuristas aparece constantemente, aludiendo en política a los conservadores que pretenden mantener las condiciones sociales y políticas de Italia. Los futuristas recurren a esta acepción con la intención de clasificar a todo lo

que cultural, económica, científica, ideológica y políticamente obstaculiza la revolución futurista. Passatismo que se relaciona tanto con los programas clerical-moderado-liberal como con los programas democrático-republicano-socialista.

Pollifonia:

En lo moderno es un término aplicado al conjunto de partes musicales distintas, sobretodo en contrapunto y preferentemente cuando se trata casi exclusivamente de partes vocales. A veces se aplica el término para referir la música del siglo XIX, acompañada por instrumentos individualizados.

Primitivismo:

Tendencia a imitar las costumbres o detalles primitivos; a veces peyorativamente puede entenderse como una ingenuidad fingida.

Puntillismo:

Sinónimo de neo-impresionismo.

Purismo:

Fidelidad de un artista a determinados principios estéticos.

Rayografías:

Es una técnica empleada en fotograma sin cámara. Se logran imágenes por la interacción directa de la luz y sustancias químicas. Con esta técnica, los expertos encuentran al objeto sugerido, perfilado en su "corporeidad" y a la vez como metarreal. Livingstone comentó que la "rayografía superaba a la foto tomada con cámara por su capacidad para transformar el objeto real en signo o huella"¹.

Readymades:

El primer readymade lo hizo M. Duchamp en 1913, cuando montó una rueda de bicicleta sobre un taburete. El objeto ordinario masificado se lleva a la categoría de obra de arte, lo cual abre un debate sobre el concepto y significado del arte. Duchamp decía al respecto de sus readymades: "la elección de un readymade se basa siempre en la indiferencia visual...en una total ausencia de mal o buen gusto". Por tanto los readymades eran ejercicios para evitar el arte institucional o la anterior consideración de arte.

Simbolismo:

Intento sugestivo que penetra en los dominios del ensueño y del subconciente. Uno de los principales poetas de esta corriente es Ch. Baudelaire, él y el simbolismo se consideran el punto de arranque de la mayor parte de la poesía occidental del siglo XX.

¹. Livingstone, Jane. "Man Ray y la fotografía". tr. Ulalume Gonzalez de León. Revista Vuelta # 118, México, d.f. septiembre de 1986, pág. 45-49.

Simultaneísmo:

Que se desarrolla simultáneamente, y con bastante frecuencia se refiere a los poemas que el dadalismo gustaba recitar de manera simultánea para multiplicar la capacidad significativa del poema A, del B, y del producto AB.

Suprematismo:

Movimiento artístico del siglo XX originado por K. S. Mallévich.

Trom-l'oeil:

Es un efecto creado por el individuo y que refiere sacar a la luz los sueños con un mecanismo automático a que se llega a través de la hipnosis. También se puede entender como un agrupamiento casual de objetos simbólicos, por ejemplo de uso cotidiano, que se reúnen provocando un efecto muy singular.

Ultraísmo:

Movimiento localizado en la literatura española de los años veinte de este siglo. Movimiento poético, promulgado en 1918, y que durante algunos años agrupó a los poetas españoles e hispanoamericanos que, manteniendo cada uno sus particulares ideales estéticos, coincidían en sentir la urgencia de una renovación radical del espíritu y la técnica.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Ades, Dawn, Dada y el surrealismo, Barcelona, Ed. Labor, 1975.
- Adorno, Theodor W., La sociedad, Buenos Aires, Ed. Proteo, 1971.
- , Crítica cultural y sociedad, Madrid, Ed. Sarpe, 1984.
- , Mínima moralía, Caracas, Monte Avila editores, (ftcp).
- , Teoría estética, Madrid, Ed. Taurus, 1980.
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer, Dialéctica del Iluminismo, Madrid, Ed. Taurus, (ftcp).
- Baudelaire, Charles, Las flores del mal, Madrid, Ed. Alianza, 1985.
- , Pequeños poemas en prosa, México, D.F., Ed. Premia, 1985.
- Bataille, George, El surrealismo como exasperación, México, D.F. Ed. UAEM y UAQ, 1982.
- Beckett, Samuel, Cómo es, Madrid, Ed. Lumen, 1982.
- Béguin, Albert, El alma romántica y el sueño, México, D.F., Ed. FCE, 1981.
- Bell, Daniel, Las contradicciones culturales del capitalismo, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- Benjamin, Walter, Iluminaciones I, Imaginación y Sociedad, España, Ed. Taurus, 1980.
- , Iluminaciones II, Poesía y Capitalismo, España, Ed. Taurus, 1980.
- , Discursos interrumpidos I, España, Ed. Taurus, 1972.
- Berardinelli, Alfonso (comp), La cultura del novecientos, t.1. México, D.F., Ed. Siglo XXI, 1984.
- Bozal, Valeriano, La construcción de la vanguardia (1850-1936), Madrid, Ed. Cuadernos para el diálogo, 1978.
- Brecht, Bertolt, Poemas y canciones, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- , Teatro completo, t.6. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1982.
- Bretón, André, Manifiestos del surrealismo, Barcelona, Ed. Labor, 1985.
- Buck-morss, Susan, Origen de la dialéctica negativa: Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, México, D.F., Ed. Siglo XXI, 1981.
- Bürger, Peter, Theory of the Avant-Garde, United of America, University of Minnesota Press, 1984.
- , "The Decline of The Modern Age", Telos, núm. 62, 1984.
- Calinescu, Matei, Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, United of America, Duke University Press/Durhem, 1987.
- Campillo, Antonio, Adiós al progreso, Barcelona, Ed. Anagrama 1985.
- Camps Victoria, "El sentido Irónico de la vida", Rev. Vuelta • 128, México, D.F., mayo 1987.

- Camus, Albert, "El hombre rebelde" Obras completas, Barcelona, Ed. Aguilar, 1968.
- Canetti, Elias, La conciencia de las palabras, México, D.F., Ed. FCE, 1981.
- Cassigoli, Armando, Antología del fascismo italiano, México, D.F., Ed. UNAM, 1976.
- Comballa, Victoria, El descrédito de las vanguardias artísticas, España, Ed. Blume, 1980.
- Comte, Augusto, Primeros ensayos, México, D.F., Ed. FCE, 1981.
- Cooper, David, La muerte de la familia, España, Ed. Ariel, 1981.
- De Michellis, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Ed. Alianza, 1979.
- De Torre, Guillermo, Historia de las literaturas de vanguardia, 3 tomos, España, Ed. Guadarrama, 1971.
- De Ventós, Xavier Rubert, El arte ensimismado, Barcelona, Ed. Ariel, 1963.
- , Teoría de la sensibilidad, Barcelona, Ed. Península, 1979.
- Dobb, Maurice, Estudios sobre el desarrollo del capitalismo, México, D.F., Ed. Siglo XXI, 1979.
- Dblin, Alfred, Berlin Alexanderplatz, España, Ed. Bruguera, 1982.
- Dos Passos, John, Manhattan Transfer, México, D.F., Ed. Seix Barral, 1984.
- Durozol, H. y B. Lecherbronnier, El surrealismo, Madrid, Ed. Labor, 1974.
- Eder, Rita y Mirko Lauer (comps), Teoría social del arte, bibliografía comentada, México, D.F., Ed. UNAM, 1986.
- Enzensberger, Hans Magnus, Detalles, Barcelona, Ed. Guadarrama, 1986.
- Exposición Dada (s.p.l.) texto en japonés y alemán, [Bib. Nat.].
- Exposición Internacional del surrealismo, México, D.F., Gal. Arte mexicano, 1940.
- Fischer, Ernst, Literatura y crisis de la civilización europea, Barcelona, Ed. Icaria, 1977.
- , La necesidad del arte, Barcelona, Ed. Península, 1986.
- Flanagan, George A., Como entender el arte moderno, Buenos Aires, Ed. Nova, 1958.
- Foster, Hal, et al, La postmodernidad, Barcelona, Ed. Kairós, 1986.
- Freud, Sigmund, El malestar de la cultura, Barcelona, Alianza Editorial, 1986.
- , Cartas de amor, México, D.F., Ed. Premia, 1981.
- From, Erich, Marx y su concepto del hombre, México, D.F., Ed. FCE, 1983.
- Gabriel, José, Entrada en la modernidad, (s.p.l.) 1944, [Colmex].
- Gasch, Sebastián, El expresionismo, (36 ilustr.) Barcelona, Ed. Omega, 1955.
- Habermas, Jürgen, "La modernidad inconclusa", Rev. Vuelta • 54, México, D.F., 1981.
- Hadjinicolaou, Nicos, Historia del arte y lucha de clases,

- México, D.F., Ed. Siglo XXI, 1984.
- Hauser, Arnold, Sociología del arte, 5 tomos, Barcelona, Ed. Guadarrama/Punto Omega, 1982.
- Heller, Agnes, et al, Dialéctica de las formas: el pensamiento de la escuela de Budapest, Barcelona, Ed. Península, 1987.
- Hensel, George, Samuel Beckett, México, D.F., Ed. FCE, 1972.
- Horkheimer, Max, Apuntes (1950-1960), Caracas, Monte Avila Ed., 1969.
- Ionesco, Eugne, Rinoceronte, Madrid, Alianza Ed., 1982.
- , La cantante calva, Madrid, Alianza Ed., 1982.
- Janik, Allan y S. Toulimin, La Viena de Wittgenstein, Madrid, Ed. Taurus, 1983.
- Jay, Martin, La imaginación dialéctica, Madrid, Ed. Taurus, 1974.
- Kafka, Franz, Informe para la academia, México, D.F., Ed. Nuevo Mar, 1983.
- , La condena, México, D.F., Ed. Nuevo Mar, 1983.
- , Metamorfosis, México, D.F., Alianza Ed., 1981.
- Lefebvre, Henri, Introducción a la modernidad, Madrid, Ed. Tecnos, 1971.
- , "Sobre la literatura y el arte moderno considerados como procesos de autodestrucción y destrucción del arte" (ftcp).
- Lyotard, Jean-Francois, "Reglas y Paradojas", Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., JUNIO 1987, núm. 437.
- Livingstone, Jane, "Man Ray y la fotografía surrealista", trad. Ujalume González de León, Rev. Vuelta #118, México, D.F., septiembre 1986, pág. 45-49.
- Lwy, Michael, "Herbert Marcuse y Walter Benjamin: Racionalidad y Romanticismo", documento presentado en la Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F., mimeo, noviembre de 1988.
- Lunn, Eugene, Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno, México, D.F., Ed. FCE, 1988.
- Lukács, George, Significación actual del realismo crítico, México, D.F., Ed. Era, 1984.
- , Marx y el problema de la decadencia ideológica, México, D.F., Ed. Siglo XXI, 1981.
- Maler, Joseph, "Usos y Abusos del Arte y la Historia", documento presentado en la Universidad Autónoma Metropolitana, México, d.f., mimeo, noviembre de 1988.
- Mann, Thomas, Los Buddenbrook, España, Ed. Aguilar, 1967.
- Martin, Marianne W., Futurist Art and Theory (1909-1915), United States of America, Cambridge Press, 1980.
- Marcuse, Herbert, El hombre unidimensional, México, D.F., Joaquín Mortiz Ed., 1981.
- , Marx y el trabajo alienado, Buenos Aires, Carlos Pérez Ed., 1969.
- Mendleta y Núñez, Lucio, Sociología del arte, México, D.F., Ed. UNAM, 1979.
- Morales, Leonor, Wolfgang Paalem, introductor de la pintura en México, México, D.F., Ed. UNAM, 1984.

- Morgan, William A., The Concept of Modernity in the Essays of Octavio Paz, Micropelícula del COLMEX.
- Morin, Edgar, Pro una política del hombre, México, D.F., Ed. Extemporáneos, 1971.
- Morin, Edgar y T.W. Adorno, Industria cultural, Ed. Galerna, Buenos Aires, 1967.
- Munch, Exhibition, Tokyo, Japan, The National Museum of Modern Art, 1982 (?).
- Muschg, Walter, La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972.
- Musil, Robert, Páginas póstumas escritas en vida, Barcelona, Ed. Icaria, 1979.
- , El hombre sin atributos, tomo 1, España, Ed. Seix Barral, 1983.
- Nadeau, Maurice, Historia del surrealismo, Barcelona, Ed. Ariel, 1975.
- Palazón, María Rosa, Reflexiones sobre estética a partir de André Breton, México, D.F., Ed. UNAM, 1986.
- Paz, Octavio, Los hijos del Ilmo, España, Ed. Seix Barral, 1985.
- , Postdata, México, D.F., Ed. Siglo XXI, 1981.
- , Corriente alterna, México, D.F., Ed. Siglo XXI, 1981.
- , "El romanticismo y la poesía contemporánea", Rev. Vuelta # 127, México, D.F., junio 1987.
- Pehnt, Wolfgang, La arquitectura expresionista, Barcelona, Gustavo Gill Ed., 1975.
- Pierre, José, Historia general de la pintura, tomos 17, 18, 19, 20 y 21, Madrid, Ed. Aguilar, 1968.
- Raddatz, Fritz J., George Lukács, Barcelona, Alianza Ed., 1975.
- Richar, Lionel, Del expresionismo al nazismo: arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar, Barcelona, Ed. Gustavo Gill, 1979.
- Rilke, Rainer María, Historias del buen dios, España, Plaza and Janés Editorial, 1975.
- Rodríguez Prampolini, Ida, El arte contemporáneo, esplendor y agonía, México, D.F., Ed. Pormaca, 1964.
- , Dada documentos, México, D.F., Ed. UNAM, 1977.
- (comp), Las artes plásticas 1, Colección las humanidades en el siglo XX, México, D.F., Ed. UNAM, 1977.
- Roth, Joseph, La marcha de Radetsky, España, Ed. Bruguera, 1981.
- , A diestra y siniestra, Barcelona, Ed. Anagrama, 1982.
- Rubin Williams, Stanley, Dada and Surrealism Art, New York, Harry N. Abrams.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, Antología de textos de estética y teoría del arte, México, D.F., Ed. UNAM, 1982.
- Schneider, Luis Mario, El estridentismo en México (1921-1927), México, D.F., Ed. UNAM, 1985.
- Schwartz, Jorge, "La vanguardia en América Latina: una estética comparada" Revista de la Universidad de México, México, D.F., enero de 1983, pág. 12-18.
- Serullaz, Maurice, El cubismo, España, Ed. Oikus-tan, 1975.
- Sontag, Susan, Bajo el signo de saturno, México, D.F., Lasser Press Mexicana, 1981.

- , "Contra la Interpretación" (ftcp).
- Steiner, George, Lenguaje y Silencio, Barcelona, Ed. Gedisa, 1983.
- Tzara, Tristan (1896-1963), Siete manifiestos Dada, Barcelona, Ed. Tusquets, 1977.
- Tolstoi, León, Que es el arte, Argentina, Ed. Tor, 1948.
- Upjohn, Everad M., Colecc. Historia del Arte, siglos XIX, XX, tomo 6, México, D.F., Ed. Daimón, 1984.
- Van Gogh, Vincent, Cartas desde la locura, México, D.F., Ed. Premia, 1981.
- Vattimo, Gianni, El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna, Barcelona, Ed. Gedisa, 1988.
- Verlaine, Paul, Los poetas malditos, Barcelona, Ed. Icaria, 1980.
- Waldman, Gilda, "Tiempo y Memoria en Marcuse", documento presentado en la Universidad Autónoma Metropolitana, México, d.f., mimeo, noviembre de 1988.
- Weber, Max, La ética protestante, México, D.F., Ed. Premia, 1981.
- , El político y el científico, México, D.F., Ed. Premia, 1981.
- Wolin, Richard, "Modernismo versus Postmodernismo" (tr. Gilda Waldman), Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, d.f., Junio de 1987, núm. 437.
- Worringer, Wilhelm, Problemática del arte contemporáneo, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1981.