

EL VANGUARDISMO y la ilusión del futuro

Jacques Leenhardt

E

l siglo XIX europeo terminaba –él también– con una extraña contradicción. “Fin de siglo”, se decía, sobrentendiendo a la vez agotamiento y renunciamiento. Las fuerzas vivas que habían sublevado la cultura un siglo atrás parecían no solamente haberse agotado, sino incluso haber conducido a resultados contrarios a las esperanzas que las habían hecho nacer: era lo que ocurría con la “gueuse”, la pordiosera, esta República de la cual escritores y artistas habían esperado tanto, y cuyos méritos sólo pocos seguirían celebrando. Si la burguesía de 1789 había sido revolucionaria, el burgués de 1889 era comerciante o industrial, pero en todo caso opuesto a los cambios sociales y a lo que percibía como la gratuidad del gesto artístico.

Pero en el mismo momento Alemania, Inglaterra, Bélgica, Francia, Holanda e Italia se ven profundamente transformadas por la explosión industrial, la expansión colonial y un sobresalto nacionalista en contradicción con el moroso clima “fin de siglo”.

Es sobre este fondo contradictorio que las vanguardias van a tejer una historia “autónoma” del arte, cuya autonomía consistirá esencialmente en oponerse a la vez a las tradiciones estéticas, políticas y sociales dominantes, y a su modo de funcionamiento.

Siempre resulta delicado fijar una fecha inaugural para un fenómeno como el de las vanguardias. Algunos toman los años 40 del siglo XIX, por la conmoción social y política que marcan. Otros prefieren, en el caso de Francia, el Segundo Imperio, que verá florecer el “arte por el arte”, forma estética de la autonomización de la escritura con respecto al servicio social al cual se veía —y se verá aún a veces— sujeta. Ciertos autores, más atentos a las artes visuales, prefieren situarla durante los años en que se afirma el impresionismo, por la ruptura que éste instaura con el academismo y el sistema tradicional de la representación perspectiva, mientras que otros, en busca de una definición más técnica, toman los años Seurat, que marcan una tecnificación del proceso pictural. Los manuales, sin embargo, llevan al umbral del siglo XX el desencadenamiento del proceso vanguardista, preocupados por definir este término a partir de las modalidades de intervención en la vida artística que aparecen, de manera sin embargo desigual, en el conjunto de los países europeos, tales como el manifiesto, el escándalo y otras actitudes de ruptura estética y ética.

Como siempre, hay buenas razones para cada una de estas preferencias. Su punto en común es, ciertamente, poner el acento en la crítica de un pasado fijado en normas estéticas por las instituciones literarias, los Salones y la Universidad. Sin duda la emancipación del artista se llevó a cabo por etapas, y sobre todo de acuerdo con lógicas a veces divergentes. Las vanguardias del siglo XX heredarán así un estatuto ganado en el XIX, gra-

cias a la creación de un mercado cultural ampliamente liberado de las imposiciones de la hegemonía noble o burguesa, pero harán de él un uso claramente anti-burgués y a menudo político, rompiendo con la actitud de la mayor parte de aquellos que les habían abierto el camino.

A partir del momento en que tiende a liberarse del pasado y de las clases sociales que lo han dominado y asumido, el artista de vanguardia abre un nuevo capítulo del arte. En el gesto de rechazo que lo opone a las normas del oficio, rompe con la tradición, y al sellar la muerte de lo antiguo, promueve el valor de lo nuevo. Así, en el surgimiento de las vanguardias, políticas y estéticas están ligadas más que nunca. El valor estético de la obra o del gesto de vanguardia depende en primer término de su “posición política”, incluso si esta posición no es concebida principalmente como un compromiso en favor de una u otra causa. La vanguardia es intrínsecamente política, en la medida en que reniega del pasado cultural y por lo tanto de sus detentores. En el horizonte de esta actitud se perfila la idea de que el arte establecido es cultural, que la cultura forma parte de la hegemonía social, y que por lo tanto está ligada a los que detentan el poder.

No sabríamos insistir demasiado sobre esta idea, que se abría camino lentamente mientras que la democracia se instalaba aquí o allá.

Por cierto, en todas partes de Europa era notorio que los trastornos políticos habían puesto en peligro el equilibrio social interno de los Estados. Se estaba en busca de nuevas legitimidades, ahora que la Iglesia y la Realeza ya no ofrecían esos polos de referencia sobre los cuales había sido construido el equilibrio de antiguo régimen. La llamada “República de los Profesores” en Francia, igual que la de los Consejos establecida en

Hungría en 1919, igual, por último, que los Soviets, no dejaron de reflexionar sobre este tema, dando a la instrucción pública un papel eminente en la instauración de un vínculo social fuerte. Pero en tanto que al cuerpo social tendía a recomponerse sobre la base de una cultura democratizada bajo el cayado del institutor, los artistas, los músicos y los escritores intentaban por su parte distinguirse de este nuevo consenso¹.

Es así como debe entenderse el tema omnipresente de la ruptura cultural. Aparecidos en un mundo saturado de cultura oficial, los artistas reivindicarán una autonomía que vuelva resueltamente la espalda a la idea de función social. Erigirán el espíritu crítico en movimiento permanente del pensamiento y del arte, poco preocupados por fijar en obras e instituciones una creatividad que se quiere móvil e independiente. Demasiado tiempo encerrado en el rol de artesano, el artista exige, como en el Renacimiento, un estatuto de pensador y de ciudadano que se le venía negando desde hace mucho tiempo atrás; es decir, un rol intelectual y moral esencialmente crítico. En este sentido, sin embargo, y como lo veremos más adelante, las vanguardias de los países en los que domina aún un poder no democrático se pondrán más fácilmente al servicio de las revoluciones políticas en curso, concibiendo al contrario su crítica como un aporte inmediatamente político a la transformación social del mundo.

Aún si los grupos de vanguardia, o solamente los individuos que los constituían, no dejaron de insistir una y otra vez sobre la independencia e incluso la trascendencia del gesto artístico, en estos debates se ven resurgir, como una característica constante, afirmaciones como la siguiente, enviada por los artistas activistas húngaros al Bureau Provisorio de los artistas creadores de Moscou (publicada en MA, Viena, 1920):

*"(...) Sólo el arte existe, a secas. En sus manifestaciones, el arte es creación. Supera a la vez la creación de ayer y lo existente hoy. En estas (sic) formas extremas, la creación es revolución. El arte verdadero no puede ser sino revolucionario... Por su propia naturaleza, se compromete, sea a la derecha, sea a la izquierda."*².

En cambio, las democracias que penosamente se organizan como forma de Estado y de sociedad aprenden, por voz de las vanguardias que les son fundamentalmente consustanciales, a llevar a cabo una crítica cultural, la cual se revelará más tarde como parte integrante del propio sistema cultural que entonces se instala. Desde este punto de vista, podría decirse que las vanguardias constituyen un auto-análisis de la cultura en régimen democrático, es decir, a la vez la denuncia de lo que hay de estático y repetitivo en una cultura, y por otra parte la elaboración de formas nuevas, destinadas a su vez a ser objeto de una próxima crítica.

Las modalidades de vanguardia

No sabríamos aplicar un análisis formal único a todos los movimientos que aquí o allá han sido clasificados como "vanguardias" en el diccionario de ideas hechas. La extrema diversidad según el contexto, el tiempo y el tipo de arte, de las manifestaciones que recubre esta noción vuelve aleatoria toda síntesis. Sin embargo, pareciera que el aporte de los movimientos de vanguardia a la cultura —más allá de su oposición declarada a esa cultura— consiste en la aclimatación a esta última de modalidades de acción específicas. Allí también es difícil generalizar, pero la provocación y el escándalo, el rechazo de la comprensibilidad y por lo tanto de los códigos culturales dominantes, la intelectualización en el campo de lo visual o el

Hungría en 1919, igual, por último, que los Soviets, no dejaron de reflexionar sobre este tema, dando a la instrucción pública un papel eminente en la instauración de un vínculo social fuerte. Pero en tanto que al cuerpo social tendía a recomponerse sobre la base de una cultura democratizada bajo el cayado del institutor, los artistas, los músicos y los escritores intentaban por su parte distinguirse de este nuevo consenso¹.

Es así como debe entenderse el tema omnipresente de la ruptura cultural. Aparecidos en un mundo saturado de cultura oficial, los artistas reivindicarán una autonomía que vuelva resueltamente la espalda a la idea de función social. Erigirán el espíritu crítico en movimiento permanente del pensamiento y del arte, poco preocupados por fijar en obras e instituciones una creatividad que se quiere móvil e independiente. Demasiado tiempo encerrado en el rol de artesano, el artista exige, como en el Renacimiento, un estatuto de pensador y de ciudadano que se le venía negando desde hace mucho tiempo atrás; es decir, un rol intelectual y moral esencialmente crítico. En este sentido, sin embargo, y como lo veremos más adelante, las vanguardias de los países en los que domina aún un poder no democrático se pondrán más fácilmente al servicio de las revoluciones políticas en curso, concibiendo al contrario su crítica como un aporte inmediatamente político a la transformación social del mundo.

Aún si los grupos de vanguardia, o solamente los individuos que los constituían, no dejaron de insistir una y otra vez sobre la independencia e incluso la trascendencia del gesto artístico, en estos debates se ven resurgir, como una característica constante, afirmaciones como la siguiente, enviada por los artistas activistas húngaros al Bureau Provisorio de los artistas creadores de Moscú (publicada en MA, Viena, 1920):

*"(...) Sólo el arte existe, a secas. En sus manifestaciones, el arte es creación. Supera a la vez la creación de ayer y lo existente hoy. En estas (sic) formas extremas, la creación es revolución. El arte verdadero no puede ser sino revolucionario... Por su propia naturaleza, se compromete, sea a la derecha, sea a la izquierda."*².

En cambio, las democracias que penosamente se organizan como forma de Estado y de sociedad aprenden, por voz de las vanguardias que les son fundamentalmente consustanciales, a llevar a cabo una crítica cultural, la cual se revelará más tarde como parte integrante del propio sistema cultural que entonces se instala. Desde este punto de vista, podría decirse que las vanguardias constituyen un auto-análisis de la cultura en régimen democrático, es decir, a la vez la denuncia de lo que hay de estático y repetitivo en una cultura, y por otra parte la elaboración de formas nuevas, destinadas a su vez a ser objeto de una próxima crítica.

Las modalidades de vanguardia

No sabríamos aplicar un análisis formal único a todos los movimientos que aquí o allá han sido clasificados como "vanguardias" en el diccionario de ideas hechas. La extrema diversidad según el contexto, el tiempo y el tipo de arte, de las manifestaciones que recubre esta noción vuelve aleatoria toda síntesis. Sin embargo, pareciera que el aporte de los movimientos de vanguardia a la cultura —más allá de su oposición declarada a esa cultura— consiste en la aclimatación a esta última de modalidades de acción específicas. Allí también es difícil generalizar, pero la provocación y el escándalo, el rechazo de la comprensibilidad y por lo tanto de los códigos culturales dominantes, la intelectualización en el campo de lo visual o el

ingreso de lo visual en el campo literario (iconización), el empleo del concepto allí donde la tradición hace esperar lo sensible, todo ello remite a una metodología que busca actuar sobre las relaciones antes que sobre los contenidos.

La idea misma de que el arte se ha vuelto un método bien podría situarse en el corazón de esta discusión. Si el "método" es el camino y no el objetivo, entonces en la idea de un arte cuyo carácter incompleto es fruto de una reflexión, en la idea de un arte que desconfía del resultado para proferirle el proceso, la vanguardia ha encontrado el medio de practicar en su campo lo que en otro se conoce como la revolución permanente. Al no oponer una forma a otra forma, como los artistas habían hecho siempre a lo largo de la historia, sino a toda forma rígida la no-forma de lo que no se halla sino en busca de la forma sin jamás pretender alcanzarla a no ser por preterición o ironía, los artistas alcanzaban un triple objetivo: denunciaban los academismos fijados por la tradición y las instituciones que les sirven de garantes (quememos los museos); descalificaban el trabajo de sus homólogos adaptados, detentores de los saberes profesionales tradicionales, arrojando lo nuevo como alimento de una sociedad de la que este mito era motor simbólico y económico; y por último, beneficio supremo para estos asaltantes de museos, reconstruían una historia del arte en la cual se reservaban un lugar por los siglos venideros, aun cuando su celebridad fuera ella misma radicalmente efímera. En efecto, frente a aquel que sólo tiene una práctica sensible para proponer, resulta una ventaja considerable el presentarse ante el juicio del saber histórico bajo una forma que ya es conceptual, sabiendo que la historia del arte funciona según el principio de la nomenclatura y de la primogenitura estéticas.

Si se dejan de lado estos aspectos estratégicos utilizados por las vanguardias para instalar su

legitimidad artística, queda un fenómeno central: los artistas que pertenecen a estos movimientos aportan un funcionamiento nuevo de la relación arte-artista-público, lo cual significa que modifican la relación entre el arte y la sociedad.

De entrada hay que señalar que si la noción de obra como objeto tiende a esfumarse en las prácticas vanguardistas, de Dada a los surrealistas, con el arte ambiental constructivista, de El Lissitzky a Schwitters y de De Stijl a Soto, y luego con los muralistas mexicanos y norteamericanos de los años 20-30, la noción correlativa de "público" se ve a su vez modificada. En la medida en que el arte de vanguardia apunta a la relación entre el gesto artístico y su destinatario, el estatuto de este último en la experiencia estética se ve transformado.

En su definición clásica, la obra de arte ofrece lo que podría denominarse una visión del mundo, es decir, una representación de un mundo al cual el sujeto espectador se encuentra confrontado. Lo que experimenta es la estructura y la coherencia de un mundo imaginario. Por su carácter coherente y determinado, este mundo figurado se le impone con la trascendencia de lo que es en sí, fijo en la materialidad de la obra. La obra presenta entonces todas las características de la ejemplaridad, ya que el artista la ha concebido de forma tal que todo en ella tiene sentido, según una lógica que por cierto puede sorprender o turbar al espectador, pero que se impone a éste con la evidencia incontestable de una forma acabada. La relación entre la obra de arte clásica y su público se presenta así según el orden de la pedagogía del ejemplo, de una voluntad de transmitir sentido y valores por la mostración de su plena realización en una forma. Con el arte del siglo XX —del cual deberemos tal vez decir que en esencia pertenece enteramente a

lo que intentamos definir como vanguardias— es esta modalidad de la ejemplaridad lo que se desvanece.

Una visión del mundo implica una visión UNA y el postulado de la necesidad y de la capacidad de la mente humana para aprehender el mundo en un ademán unificador. Pero una actitud semejante implica a su vez una relativa estabilidad del mundo y de los sistemas de representación que le hacen existir imaginariamente para los grupos sociales. En otros términos, para que exista una visión del mundo es necesario que existan otras, correspondiendo a la diversidad de puntos de vista sociales contemporáneos a los cuales ella se opone, y a la relativa permanencia en el tiempo de los grupos en cuya existencia y experiencia se fundan estas “visiones”.

Ahora bien, pareciera que este paisaje relativamente inmóvil con respecto a la facultad de concebir y percibir se ve perturbado por las transformaciones sociales y técnicas en las que se debate nuestro siglo. Nada parece ya poder justificarse por su permanencia. Bien por el contrario: toda legitimidad proviene de lo nuevo. La acción misma del arte, tal como en adelante debe concebirla el artista, resulta modificada. A la pedagogía de la estructura ejemplar va a suceder entonces una pedagogía del movimiento, basada en el acompañamiento de lo que no goza sino de una formulación transitoria y no obtiene su valor sino del intercambio que origina en la sociedad.

¿Cómo concebir una pedagogía covariante, adaptada a un universo en movimiento, si no es por el abandono de esas referencias estables que eran los valores organizados en sistemas y las obras que constituían su puesta en forma? ¿Cómo construir una acción sobre las relaciones *hic et nunc* que se establecen entre personas sometidas a

un flujo de referencias, de informaciones y de gestos artísticos, sin pretensión de universalidad? Esa era la apuesta social y estética de las vanguardias.

Las consecuencias de este cambio radical de óptica fueron considerables. Una pedagogía semejante debía renunciar a las apelaciones recurrentes a los códigos dominantes y aceptados, a los lenguajes y las lógicas establecidas. ¿Se trataba en consecuencia de apelar a alguna forma de irracionalidad? Lejos de ello, pero, en el camino, el concepto de razón se vio a su vez profundamente modificado.

Luego de una larga historia del arte en cuyo transcurso se había elaborado una distancia entre el sujeto, artista o espectador, y el mundo —revolución que se había desarrollado a partir del Renacimiento italiano—, el mundo del arte inscribía un nuevo distanciamiento, pero esta vez ya no entre sujeto y objeto, como la perspectiva entre otros lo había permitido, sino entre el sujeto y sus propias representaciones imaginarias. El arte de pronto ya no se daba por misión el trabajar las relaciones del hombre con las cosas de su mundo vivido, sino que se ponía a trabajar directamente sobre las mediaciones imaginarias responsables del establecimiento de esas relaciones. Es entonces, en adelante, la relación con el otro, sea este otro el propio artista, la cultura establecida o el público, lo que va a ocupar el centro de la problemática artística. La conciencia estética ya no se percibe a ella misma como sujeto concededor, sujeto autónomo y soberano, sino como un crisol en el que se realizan operaciones simbólicas, que se convierten a su vez en objeto de investigación y trabajo.

Esta actitud anima los debates tanto en París como en Berlín o Moscú. Maiakovsky exclama en 1919:

“Las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas (...).

“En la calle, patriotas

“Tambores y poetas.”³

Así es como las vanguardias se organizaron alrededor de la idea de formas futuras de la sensibilidad y la comprensión, dando la espalda de manera voluntarista a todas las formas adquiridas del pensamiento. Es perceptible en este punto crucial la articulación que se produjo entonces entre estas formas nuevas, necesariamente inacabadas o “abiertas”, y la idea de una transformación en curso— a menudo concebida como necesaria— del propio carácter social. El espíritu de vanguardia reencuentra así su etimología al desbordar el campo estético para enunciar ambiciones sociales y políticas. La revolución permanente de los modos de pensar y de sentir iba acompañada así lógicamente por un deseo de transformación social. Futuro del arte y devenir de la sociedad iban a la par para un pensamiento que se quería revolucionario a cada paso.

Dialéctica de las vanguardias e ilusión del futuro

Esta fuga hacia adelante, inspirada en los ritmos nuevos que conducían y relativizaban la ciencia, contenía no obstante en su principio mismo los límites de su desarrollo. Si con pleno derecho pero siempre con prudencia, la ciencia podía imaginarse un porvenir linealmente progresivo, ¿podía ocurrir lo mismo con las producciones del arte y del espíritu? El progreso que, en el campo de las técnicas de conocimiento y dominio del mundo material, daba cada día nuevas pruebas de su dinamismo, ¿podía servir de modelo a la práctica de las artes? Dos *impasses* iban a volver profunda-

mente problemáticos estos postulados por analogía. La primera, relativa al estatuto de la crítica; la otra, al modo de existencia histórica y social de los objetos simbólicos.

Al decidir que el arte sería crítico, la vanguardia instauraba paradójicamente una relación privilegiada con el pasado del arte. Un arte crítico del arte reconoce, en efecto, y por más que lo niegue, su determinación por lo ya visto y lo ya hecho de la práctica tradicional, ya que la lógica de la oposición postula al otro al mismo tiempo que postula al mismo. Esto instaura una suerte de mirada histórica en la evolución misma del arte, en tanto que su autorreferencialidad se acentúa y le lleva gradualmente a concentrar sus energías sobre las normas y los criterios internos de su práctica.

Durante todo el siglo XX, se ha visto la importancia creciente de este carácter autorreferencial del arte, de su relación consigo mismo en tanto esfera autónoma, hasta configurar el movimiento llamado “posmoderno”. El aspecto más importante de este proceso reside sin embargo, en el hecho de que esta pulsión especular del arte no podía desarrollarse sino en detrimento de las funciones tradicionales del arte, funciones sociales ligadas a su capacidad de estructurar, para el imaginario social, los elementos de una visión del mundo. No es sino al precio de una ruptura con el mundo y con la red de funciones reconocidas por los artistas que habían aceptado estar al servicio de la sociedad, que el arte pudo, como lo hizo, dedicar a su propia historia una mirada atenta y enternecida.

Esta paradoja interna iba a explotar a partir de las vanguardias rusas, por razones tanto lógicas como históricas. Ningún movimiento quiso acompañar la revolución social de manera tan

profunda como el constructivismo. Desgraciadamente, sin embargo, el acercamiento de la nueva estética a un proyecto político que habría podido darle un fundamento social chocó a partir de los años 20 con el inicio de una guerra fría que iba a dividir Europa. La Exposición Internacional de Arte de Dresde (1926) representa en este sentido un caso particularmente interesante. Desde hacía varios años, la idea de que el arte se había vuelto un objeto de rivalidad política entre las naciones había tomado la forma de una competición entre movimientos de artistas contemporáneos. Sin embargo, esta última tendía, como es lógico, a focalizarse sobre las artes aplicadas a la industria, es decir, a hallarse directamente vinculada a la competencia económica intra-europea. Ahora bien, la exposición de Dresde, que era parte integrante de la Exposición Jubilar de los Jardines y se hallaba así verdaderamente orientada hacia la aplicación del arte, debía según sus promotores activar esta emulación entre naciones, y por lo tanto entre artes nacionales. Ocurre sin embargo, que la obra encargada a El Lissitzky, el Espacio de arte constructivo, en lugar de ir en el sentido de la lógica competitiva-nacional imperante, se presentaba como un verdadero pequeño museo del arte constructivo europeo. Mondrian, Picabia, Baumeister, Schlemmer, Moholy-Nagy y el propio Lissitzky representaban en efecto muy ampliamente la idea de una unificación simbólica de Europa por medio del arte. Como lo escribía entonces Will Grohmann en un artículo "el arte del siglo XX es la única prueba de la existencia real de una Pan-Europa y de su supremacía en el mundo (...)". Se asistía así, en el corazón de una situación destinada a activar la competencia entre naciones, a la emergencia de un "estilo" o de un "espíritu" internacional cuyos fundamentos filosóficos hundían sus raíces a la vez en la teosofía (Mondrian) y la abstracción matemática (El Lissitzky), es decir, en investigaciones orientadas

hacia la elaboración de un lenguaje universal.

Todo sucedía entonces como si la nueva inserción social del arte, que a ojos de las vanguardias debía armonizar mejor con una sociedad moderna y progresista, despojara al mismo tiempo a este arte de su fundamento social y político. En otras palabras, la modernidad del arte denunciaba el arcaísmo de la forma nacional del arte, teniendo al mismo tiempo por motor, en ciertos aspectos, la propia competencia entre naciones.

No se debe pensar que los actores de la revolución estética de las vanguardias no eran conscientes de esta contradicción. Todos sentían poderosamente que el capitalismo y el socialismo, cada uno a su manera, anunciaban el fin de las referencias nacionales. El capitalismo había sido el primero en proponer, a través del maquinismo, una alternativa a los particularismos y los arraigos. Los futuristas habían celebrado esta liberación en términos entusiastas:

*"Con nosotros comienza la era del hombre de raíces cortadas, el hombre multiplicado que se mezcla al hierro y se alimenta de electricidad."*⁴.

Si para los futuristas la apuesta iba a resultar rápidamente más social y política que estética, ya que la mecanización del hombre conducía al fascismo de manera completamente natural, la mecanización de la imagen y del sonido, después de la explosión del escrito, abría una vía técnica por la cual las vanguardias tenían toda la intención de lanzarse. El constructivismo en particular, concebido como una manera de relacionarse con el mundo por medio de las formas estéticas de la modernidad gráfica y mecánica, y no como un simple "estilo", se adelantaba al cubismo y al futurismo, aún enredados en una visión analógica del movimiento y del espacio.

Pero si el capitalismo —en particular a través del industrial design—abría una vía donde arte y vida moderna podían coincidir, lo que también dejaban presentir el cine y la fotografía, los artistas de las vanguardias se daban buena cuenta de que la lógica industrial era en cierta manera contradictoria con el objetivo último que perseguían, y que era evidentemente la reconciliación entre arte y sociedad, arte y ciudadano, arte e individuo. Pero estas tres dimensiones, ¿eran compatibles? El capitalismo tomaba para sí el vínculo entre arte e industria. Quedaban las sociedades y los individuos. Se pensó entonces que la Revolución Soviética iba a ofrecer una síntesis feliz, donde el maquinismo sería una adquisición que la lógica social del comunismo elevaría al rango del hombre. ¡Hoy resulta difícil imaginar la fuerza que tuvo esta idea durante una década!

La ventaja de la opción “soviética” era evidentemente la de proyectar al artista sobre una perspectiva histórica que no fuera solamente la de su arte. Adquiriría una utilidad social, reconciliando los individuos con el sentido de la historia, a través de una pedagogía de un nuevo orden: una pedagogía de la sensibilidad, que debería pasar por la frecuentación constante de los objetos y las formas del arte constructivista. Ello dio lugar a las grandes consignas de la tendencia “productivista”, que ponía a los artistas al servicio de la producción de bienes y situaciones estéticamente vanguardistas.

Todo lo que los artistas habían ganado sobre los modos de representación en vigencia, todas estas capacidades de la sensibilidad que habían arrancado a las formas tradicionales de las artes, el color para la pintura, la palabra para la literatura, el sonido para la música, la imagen misma gracias a la fotografía, todo ello daba oportunidad a una nueva pedagogía del ciudadano, pedagogía del

ojo, del oído, de la mente, el arquitecto redescubría el sentido del espacio, el escultor el del volumen, y cada uno abría una nueva vía a la sensibilidad.

Sin embargo, la contradicción iba a renacer de las cenizas de estas dos esperanzas. En el capitalismo, el artista sería utilizado en beneficio de una lógica productivista industrial; en el comunismo, en beneficio de una lógica social y política que lo trituraría. El carácter ilusorio de un futuro elaborado según la propia lógica del arte concebido como fermento de la evolución social iba pronto a hacerse claramente visible para todos. De Berlín a Moscú, y pronto de París a New York, la esperanza de convertir nuevamente al arte, como en el Renacimiento, en fermento de la transformación social iba a chocar con las lógicas económicas y políticas de los bloques que poco a poco se instalaban, reduciendo a la nada los generosos acentos internacionalistas y abstractos de las vanguardias. Como lo atestigua en 1927 una correspondencia profética de Strzeminski, antiguo alumno de Tatlín y colega de Malevitch, los artistas van a alejarse del “productivismo”, es decir, de la dependencia de la demanda social, considerando que “el museo (de arte moderno) es el único medio para afirmar el arte en toda su amplitud, sin compromiso y sin ninguna otra clase de contrabando (afiches, kioscos de exposición, pintura de interiores, etc...)”.⁵

Pudo asistirse entonces a un repliegue, que tomó aquí o allá formas diferentes. Retorno a la pintura de caballete en aquellos que habían querido dejar el museo por la ciudad, el salón burgués por la plaza pública; retorno a la figuración para aquéllos a quienes ya no parecía satisfacer el lenguaje transcultural de las formas geométricas. Se lo llamó retorno al orden, y preparaba el gran desorden de la Segunda Guerra Mundial.

De hecho, la explosión de esta contradicción selló el destino de las vanguardias y de la mayor parte del arte de este siglo. Cortado de la sociedad con la cual ya no se comunicaba directamente, el arte se desarrolló de manera aislada. Intentó nuevamente, durante los años 50 y 60, relanzar su proyecto total, tal como lo había concebido a comienzos de siglo; pero fue en vano. El único vínculo que logró establecer fue el que le propusieron las instituciones culturales, gracias a las

políticas de difusión que a partir de esta época fueron puestas en práctica. El museo, las casas de la cultura y el mercado, más o menos manipulados por el sistema mediático, se hicieron cargo de una esperanza que los propios artistas habían ido abandonando poco a poco. La reinscripción del arte en la dinámica misma de la sociedad sigue siendo, pues, al alba del siglo XXI, un proyecto a retomar sobre nuevas bases.

NOTAS

¹ Cf. T. Tzara, *Pour faire un poème dadaïste*: "Usted ya es un escritor infinitamente original y de una sensibilidad encantadora, aunque incomprendida por el vulgo", en *Obras Completas*, Tomo 1, p. 382.

² Citado por Charles Dautrey y Jean-Claude Guerlain, *L'activisme*, París, 1979, pp. 107-108.

³ Citado por Francois Champamaud, *Revolution et contre-revolution culturelle en URSS*, París, Anthropos, 1975, p. 144.

⁴ Citado por Paul Virilio, "Le mouvement irréel", in *Catalogue Paris-Berlin*, 1978, p. 366.

⁵ Cf. A. Nakov, *Abstrait/Concret. Art non objectif russe et polonais*, París, 1981, p. 310.