

LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS EN PERSPECTIVA

Jorge Calderón Gómez

Universidad Complutense de Madrid

Resumen.- El presente artículo analizará las características específicas de algunos Manifiestos vanguardistas con el fin de establecer, a partir de los materiales y contenidos hallados en estos programas, un análisis comparativo y crítico respecto a los elementos revolucionarios establecidos por Marx y Engels en el "Manifiesto comunista" de 1848. Por otro lado la investigación acerca de los movimientos de vanguardia tomará como base interpretativa la obra de Eduardo Subirats, en concreto tres de sus textos: 1). El final de las vanguardias; 2). La cultura del espectáculo; 3). La linterna mágica. Las aproximaciones de este autor resaltan el carácter ambiguo del proyecto de las vanguardias, así como las estrechas relaciones que guardan estos movimientos artísticos con el proceso de modernización, en cuanto extensión globalizada de una racionalidad instrumental, sustentada en criterios economicistas y productivos. Se trata pues de relacionar la modernidad estética de las vanguardias con la modernidad en cuanto proceso histórico general. Acentuando en uno y otro caso el problema de lo moderno como "Ilustración insatisfecha". Las distintas reflexiones elaboradas estarán atravesadas por las intuiciones y propuestas del crítico cultural Carlos Jiménez, a partir de la conferencia dada en el curso "Marxupdate" de la UCM, donde se definió al arte actual como arte trans-vanguardista, en cuanto arte normalizado, integrado a la lógica del capitalismo tardío, y donde se analiza el texto mencionado de Marx-Engels como portador de muchas de las propuestas recogidas posteriormente por los movimientos artísticos de vanguardia.



Figura 1¹

INDICE ANALÍTICO: contexto socio-cultural de las vanguardias - concepto de vanguardia - presentación y análisis de algunos programas de las vanguardias históricas a partir de sus manifiestos - características generales y problematización de las vanguardias - análisis comparativo: las vanguardias a los ojos del "Manifiesto comunista"

Contexto socio-cultural de las vanguardias

El objetivo específico de esta primera aproximación al fenómeno de las vanguardias históricas, parte inicial de nuestro trabajo, persigue analizar las características generales de estos movimientos artísticos a partir de algunos programas seleccionados. Con este fin hemos recogido las tesis desarrolladas en los *manifiestos* del movimiento futurista, surrealista, dadaísta, constructivista, etc. Sin embargo antes de emprender la tarea mencionada perfilaremos brevemente el contexto histórico donde aquellos movimientos

¹Juan Gris, *Le Journal*, 1916. Imagen extraída de: [sharemcom.ca / greenberg / collage. html](http://sharemcom.ca/greenberg/collage.html)

artísticos surgieron y se desarrollaron, así como la evolución y el sentido general del concepto de vanguardia. Se trata, en definitiva, de esbozar los trazos fundamentales del marco socio-cultural donde las vanguardias se consolidaron, es decir, el periodo comprendido entre las primeras décadas del siglo XX y el estallido de la II Guerra Mundial. Cuestión que requiere de algunas consideraciones previas. En primer lugar la descripción del contexto no busca ni el análisis detallado ni la explicación histórico-sociológica de todos los hechos relevantes en el periodo, al contrario, se trata sólo de señalar algunos de sus acontecimientos fundamentales. En segundo lugar la ubicación de los movimientos artísticos de vanguardia en estas primeras décadas del siglo pasado conduce a dos ideas fundamentales.

Por un lado hay que considerar las distintas formas de evolución que tomaron las vanguardias, así como el alcance y sentido de la mismas, en relación a los diversos contextos culturales. Además, los contenidos, prácticas e innovaciones estilísticas asociados a estas corrientes no sólo tomaron, en cada contexto, un forma determinada, sino que aparecieron y se desarrollaron en coordenadas histórico-temporales asimétricas. Por otro lado la posibilidad misma de un arte de vanguardia está estrechamente vinculada a las **condiciones históricas de la modernidad** y a los diferentes movimientos sociales, artísticos e intelectuales aparecidos durante el siglo anterior, especialmente con todas aquellas tendencias que recogieron del **Romanticismo** la idea del arte como forma de conocimiento y como camino de transformación. *En las vanguardias el mito del progreso ilustrado se funde con la aspiración romántica de una "arte absoluto"*. Así mismo el impacto de las vanguardias no sólo alcanzará a las actividades y producciones del arte contemporáneo, al contrario, superará los límites establecidos en el ámbito de lo estético para condicionar la trayectoria de la "cultura" hasta nuestros días.

Dicho esto pasamos ya al análisis del contexto donde surgieron las vanguardias históricas, caracterizado, a groso modo, por una inestabilidad generalizada que recorrerá distintos espacios de la sociedad y la cultura. En todos los ámbitos se suceden acontecimientos y transformaciones de máxima importancia. La inestabilidad política, tanto en el marco de las relaciones internacionales como en el interior de las distintas comunidades, será una constante de la época, acentuada por la rivalidad económica entre las distintas potencias y por los diversos posicionamientos ideológicos. A esta rivalidad se suman los conflictos asociados con la extensión del capitalismo y la economía de mercado, el incremento de numerosas guerras de carácter colonial, el estallido de múltiples revoluciones sociales y el fortalecimiento del movimiento obrero, la agitación intelectual y artística...factores que determinarán el curso de un periodo histórico donde la fuerte inestabilidad tendrá, sin embargo, el reverso positivo de impulsar innumerables transformaciones en todos los campos de la vida social e intelectual.

A lo largo de estos cuarenta años el continente europeo ve como las antiguas rivalidades entre las grandes potencias comienzan a hacerse insostenibles, las posiciones de los distintos países se van radicalizando en un clima general de competencia y beligerancia. Sin embargo esta situación no está determinada exclusivamente por los conflictos asociados a las políticas expansionistas de los diversos países o imperios, pues el propio curso de la modernidad, asociado a la evolución de la burguesía y a la consolidación de la economía de mercado, ha impulsado el surgimiento de nuevos problemas y tensiones. En ese sentido la división del mundo en distintos "ejes" no responde sólo a la problemática del imperialismo y las colonias, sino al enfrentamiento entre partidarios de *modelos* económicos, políticos y socio-culturales aparentemente inconmensurables, vinculados al conjunto de transformaciones puestas en marcha por el proceso de modernización.

Junto al enfrentamiento entre burguesía y partidarios del Antiguo Régimen, arrastrado por todo el siglo anterior bajo la forma de continuas revoluciones y restauraciones, las primeras décadas del siglo XX, años donde emergen las vanguardias artísticas, ponen de manifiesto las contradicciones de un sistema económico, el capitalismo, de una forma de organización política, el "estado representativo" moderno, y de una ideología, el liberalismo, donde las promesas realizadas en nombre del "progreso" y la Ilustración, han terminado por desembocar en un clima de decadencia cultural, caracterizado por el desequilibrio económico, la explotación indiscriminada y el cinismo moral.

Los distintos acontecimientos que se suceden configuran esa radicalización y ese incremento de la tensiones que sólo podía resolverse mediante el enfrentamiento armado, tal como se puso de manifiesto en el estallido de la I Guerra Mundial, en 1914. Fenómenos como la "Revolución Mexicana" de 1911, la transformación de los Balcanes en campo de batalla donde se mide la influencia y la capacidad militar de las grandes potencias, las Revoluciones de 1905 y 1917 en Rusia, la proliferación de continuas alianzas, "Triple alianza" en 1902, "Triple Entente" en 1907 (Reino Unido, Francia, Rusia) y organismos internacionales, el conflicto hispano-americano entorno a Cuba justo antes de comenzar el siglo y la posterior guerra con Marruecos, la "Segunda conferencia de la Haya", o la "Revolución de los jóvenes turcos" son algunos de los acontecimientos que recorren el periodo. Por fin en el año 1919 cesan las hostilidades, se firma "La Paz de Versalles" y se crea la "Sociedad de Naciones", configurándose un nuevo mapa europeo a partir de la desintegración de los antiguos imperios, a la vez que el escenario internacional apropiado para la resolución pacífica de los conflictos. La cantidad de pérdidas humanas (entre 9-10

millones de personas) y materiales ponen de manifiesto el potencial destructivo de las guerras modernas, una vez que se ha aplicado al ámbito militar el conjunto de recursos y técnicas posibilitados, por la revolución científico-tecnológica y el proceso general de industrialización & maquinización.

Sin embargo las esperanzas puestas en el periodo de "Entre guerras" pronto chocarán con la proliferación de nuevos conflictos, algunos de ellos relacionados directamente con las condiciones a las que tuvieron que acogerse los "perdedores" de la contienda, donde las sanciones económicas y las re-estructuraciones territoriales fueron recibidas como una humillación que sólo provocaría resentimiento, otros asociados a una serie de fenómenos que desde hacía algún tiempo comenzaban a cristalizarse. Desde el punto de vista político e ideológico surgen en el seno de los países occidentales distintos grupos y tendencias, "izquierdas" como de "extrema-derecha", que parecen fracturar la supuesta estabilidad de las "democracias" liberales. En este sentido el triunfo de la "Revolución rusa" y la formación de la URSS en 1922 se acompaña del incremento de organizaciones revolucionarias de "izquierdas" (fortalecimiento de los sindicatos, fundación de partidos, confederaciones...) en todos los contextos socio-culturales. Así los diversos modelos de inspiración socialista, y los grupos a ellos asociados comienzan a verse como los enemigos principales de la "socialdemocracia", no sólo por la consolidación de un estado socialista en el oriente de Europa, o por la inminencia de la revolución en otras latitudes (p. ej. la Larga Marcha en China, 1934) sino por la posibilidad de que estos impulsos y movimientos revolucionarios terminen por extenderse en las propias "democracias occidentales" (p.ej. victoria del Frente Popular en Francia o en España...).

Junto a la radicalización y fomento de las organizaciones de "izquierda" surgen en estas mismas sociedades grupos y partidos de "ideología" fascista, algunos de los cuales tomarán el poder en la misma década del veinte. Tal es el caso de la dictadura de Primo de Rivera en España en el año 1923 o del ascenso de Mussolini en Italia. En Alemania la "República de Weimar" terminará sus días cuando el partido nazi alcanza la victoria electoral en 1933, imponiéndose como partido único, momento donde este país se retira de la "Sociedad de Naciones". Los levantamientos militares y la materialización de proyectos políticos totalitarios se extienden a su vez por América Latina, caso del pronunciamiento de Vargas en Brasil (1930) o de Somoza en Nicaragua (1937) y por otras zonas del continente europeo, Portugal con la dictadura de Salazar y el pronunciamiento militar de Franco contra la II República Española (constituida en 1931) son ejemplos de ello. Junto a los fenómenos socio-políticos e ideológicos que mencionados hay que señalar la propia inestabilidad asociada a los continuos desequilibrios económicos que desembocarán en la "Depresión del 29", fenómeno que impulsa la revisión de los modelos económicos clásicos en beneficio del "capitalismo de estado", fórmula que parece extenderse a casi todos los sistemas y gobiernos. La depresión económica y una nueva división del mapa histórico acorde a tres grandes posiciones político-ideológicas, sistemas "democráticos" liberales, sistemas "democráticos" socialistas, y regímenes totalitarios, configuran, junto a los resentimientos heredados de la inmediata postguerra y a los múltiples conflictos que atraviesan los diversos contextos sociales (lucha por la igualdad de derechos de la mujer, luchas de independencia...) algunas de las claves básicas para la comprensión del proceso que desembocó en la II Gran Guerra. La intensidad de los acontecimientos mencionados, el permanente estado de crisis que atravesó dicho periodo histórico, tiene, como apuntamos arriba, y a pesar de la beligerancia y ferocidad con que se resolvieron los distintos conflictos, el reverso positivo de ser uno de los momentos de mayor productividad intelectual de la historia reciente.

A lo largo de estas primeras décadas los fundamentos "filosófico-culturales", los "cánones estéticos" y los "paradigmas científicos" vigentes, es decir, la "arquitectura intelectual de las sociedades modernas", parecían tambalearse a medida que la crisis económica y la inestabilidad social se acrecentaban. De este modo puede decirse que las profundas revoluciones llevadas a cabo en el campo de las artes, en la investigación científica o en el análisis filosófico son, tanto la manifestación en las múltiples actividades culturales o artísticas de los conflictos que atraviesan toda la sociedad, como una respuesta frente a los interrogantes que suscita la nueva época. El trabajo crítico y "de-constructivo", negativo, de aquellas generaciones se acompañó siempre de una tremenda productividad, de una experimentación constructiva y renovadora que alcanzó todos los ámbitos de la sociedad: *"En este sentido son las vanguardias las que han definido y sancionado la conciencia histórica de la cultura moderna, o sea, su relación con su pasado, y su radical orientación hacia las empresas futuras y hacia un progreso indefinido. Al mismo tiempo, ellas han determinado, con fuerza cultural global, la racionalidad propia de este proceso histórico volcado hacia el futuro, y han definido uno a uno los valores éticos y estéticos más esenciales de la tradición cultural occidental"*².

Señalamos a continuación algunos de los acontecimientos que en los distintos marcos científicos, artísticos e intelectuales impulsaron el proceso de renovación dado en las primeras décadas del siglo XX, con el objetivo de perfilar los últimos trazos del contexto histórico-cultural de las vanguardias. Dentro del ámbito de la cultura científica merece una especial atención el desarrollo experimentado por la física, donde se dieron

²Eduardo Subirats, "Dialéctica de la vanguardia", en *"El final de las vanguardias"*, Barcelona, ed. Anthropos, col. Palabra Plástica, pg 85, 1989.

fenómenos como la formulación por parte de Einstein de la "Teoría Especial" y "Teoría General de la Relatividad" en 1905-1915 respectivamente, el estudio de la "física cuántica" abierto entre otros por Planck, la descripción del átomo en Bohr o la articulación del "Principio de incertidumbre" por Heisenberg. En otros ámbitos científicos, por ejemplo el de las ciencias naturales, podemos resaltar los trabajos de Cajal sobre el "sistema nervioso" así como la "teoría genética de la selección natural" expuesta por Fisher. Además encontramos en las "ciencias del comportamiento" halladgos como las teorías de Paulov y Watson entorno al paradigma conductista, la evolución de la teoría freudiana en el ámbito del psicoanálisis o las aportaciones de la "teoría de la gestalt". En el análisis lógico-matemático aparece el "Teorema del cálculo proporcional" formulado por E. Post en 1920, el "Teorema de Gödel" sobre la decisión en la lógica matemática o las investigaciones de Russell... Distintos descubrimientos van sucediéndose en el marco del desarrollo e innovación tecnológica: proyecto de nave espacial (Tsiolkovski, 1914) aeroplano metálico (Junker, 1915), diseño de motor de propulsión por reacción (R. Casanovas, 1917), acelerador de partículas (1930); así como en los medios de comunicación y los transportes: inicios de la radio (F. Conrand, 1920), primeras emisiones regulares de la BBC (1922), inauguración de la primera central telefónica en Londres (1915), aparición de la película sonora (Vogt & Masolle, 1919), de la televisión (Karvlus y Telefunken, 1929), etc. Dentro del ámbito específico de las artes, el ensayo y las humanidades, la productividad que recorre la cultura y la propia inestabilidad socio-política del momento configuran uno de los periodos más creativos y prolíferos de la historia moderna; creatividad que terminará por impulsar los distintos movimientos de vanguardia y de renovación estética. Arquitectura y urbanismo, literatura, pintura, diseño, escultura, cine y fotografía, cartelismo, todas las actividades estéticas e intelectuales materializan los instintos transformadores asociados a la idea de un *mundo nuevo*, a la anticipación de una sociedad que por fin rendirá cuentas con el pasado. Como veremos a lo largo de los análisis posteriores el carácter rupturista y anticipador de las vanguardias artísticas y literarias no se desarrollará al margen de ciertos contenidos *escatológicos*, casi milenaristas (la idea de un final y un comienzo radical en la historia, de un segundo origen) de cierta *ambigüedad programática* en relación al proyecto estético y al social impulsado en las diversas revoluciones, políticas, artísticas, técnicas, (como se ve en la aceptación entusiasta y acrítica del progreso por parte de algunas corrientes) y de tendencias más o menos espontaneistas (p ej. el caso de DADA).

Sin embargo las corrientes artísticas de vanguardia comenzaron su andadura, en paralelo a otros movimientos sociales e ideológicos, siendo depositarias de un espíritu subversivo, creativo y emancipador, reflejado en la ruptura tanto con los cánones estético-culturales heredados como con la función que hasta entonces había tenido el arte. A partir de ahora el arte no se limitará sólo a la búsqueda de la belleza o a la representación del mundo, surgirán en su seno nuevas funciones histórico-sociales asociadas a la imagen del arte como agente de transformación social, como apertura de nuevas dimensiones ontológicas. En este sentido el arte moderno planteará una reflexión acerca del propio concepto de *realidad*, pues la función representativa y mimética respecto a lo real será desarticulada en virtud de una función ontológicamente productiva, no se trata ya, de *reproducir* aquello que recogemos a partir de los sentidos y la percepción, sino de **producir realidad** a partir de las actividades, técnicas y lenguajes artísticos: *"El concepto de lo real que el nuevo arte concibe es ajeno a la realidad de cualquier experiencia. El nuevo artista no ve, no escucha, no siente, sino que regula los componentes puros y los componentes materiales de la composición plástica de un cuadro, la ciudad o la existencia con arreglo a las categorías lógicas y a sus reglas combinatorias"*³.

En el seno de la pintura las primeras décadas del siglo ven como se suceden las obras y exposiciones de Gauguin, Matisse, Cézanne, Rodin, Klee, Picasso, Miró, Dalí, J.Gris, Kandinsky, Modigliani, Munch, Rivera o Beckmann; la arquitectura no experimenta una menor creatividad, distintos manifiestos y proyectos dan al urbanismo una significación nueva, revolucionaria, donde lo funcional, lo abstracto y lo figurativo se estrechan en la concepción de la obra de arte como *obra total*, y en un nuevo análisis del "espacio": Gaudí, Corbusier, R. Taut, R. van Holf o Poelzin, etc. La literatura de vanguardia, tanto en poesía como en prosa, es el escenario donde aparecen los programas surrealistas, dadaístas, futuristas, las obras de N. Gabó, Marinetti, Breton, Joyce, F. García Lorca, Kafka, M. Proust, o T. Mann. El ensayo a su vez, presencia, en sus diversos ámbitos temáticos, la publicación de textos como "Introducción al psicoanálisis" (Freud, 1916), "Tractatus logicophilosophicus" (Wittgenstein, 1922), "Economía y sociedad" (Weber, 1922) "Ser y tiempo" (Heidegger, 1927) o "Crisis de las ciencias europeas y fenomenología trascendental" (Husserl, 1935). Como último dato del contexto histórico-cultural de las vanguardias hacemos referencia al papel de los nuevos *medios de comunicación*, cine, radio, televisión, y a la *propaganda* como elementos fundamentales de la cultura y la sociedad hasta nuestros días.

Concepto de vanguardia

En las páginas precedentes vimos como las vanguardias artísticas surgen en un periodo histórico caracterizado por la inestabilidad social, el desequilibrio económico, la beligerancia entre potencias o

³Eduardo Subirats. "Cinco tesis sobre las vanguardias", op cit. en nota 1, pag 176.

sectores ideológicos heterogéneos y una fecunda productividad en el ámbito científico e intelectual. Sin embargo en aquellas explicaciones el concepto general de vanguardia fue identificado siempre con el fenómeno específico de las vanguardias históricas, recogiendo el significado artístico o estético del término y algunas de sus implicaciones. Junto a este uso, más o menos convencional, la historia reciente muestra como en otros ámbitos del conocimiento y de la sociedad el concepto de vanguardia no sólo poseía otros significados específicos, sino como éstos, alejados en principio de las actividades artísticas, fueron los que posibilitaron la propia categoría de vanguardia en cuanto categoría estética. Nos referimos fundamentalmente a las connotaciones militares y políticas del término: *"El concepto de vanguardia tuvo, hasta el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, un significado estrictamente militar. Designaba una organización y una técnica de ofensiva y defensiva en la guerra tradicional de frentes"*⁴. La incorporación del concepto a la esfera del arte y la reflexión estética en general fue consolidándose en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX, asociada a los movimientos rupturistas que venimos analizando y a ciertos grupos intelectuales de la Francia decimonónica: *"Es sabido, a este respecto, que la misma palabra <vanguardia> corresponde al uso metafórico que un grupo de poetas franceses hizo a mediados del siglo XIX, del significado estratégico y militar de la palabra"*⁵.

Al margen de este uso, todos los significados del término (militar, político, estético, científico-tecnológico, etc) parecen incorporar ciertas acepciones ligadas, bien con la idea general de transformación, innovación y ruptura, bien con el papel de los distintos grupos o agentes que participan en ese proceso de cambio, es decir, los sujetos (en sentido individual y colectivo) que lo impulsan y materializan. Estas dos ideas quedan recogidas en las definiciones académicas del término, por ejemplo: *"(de vanguardia) 1. f. Mil. Parte de una fuerza armada que en una marcha, ataque, etc, va delante---Avanguardia, delantera, manguardia, vanguardia. 2. Movimiento artístico, ideológico, etc, que manifiesta las tendencias más avanzadas de una época---Nuevo. A (o en) VANGUARDIA (<Estar, Ir>, etc). * Delante de los demas en cualquier acción, progreso o intento. DE VANGUARDIA. Se aplica a los movimientos que constituyen la vanguardia de una época en lo artístico, ideológico, etc"*⁶ y *"...// de vanguardia. loc. Dícese de los movimientos, grupos, personas, etcétera, partidarios de la renovación, avance y exploración en el campo literario, artístico, político, ideológico, etc"*⁷. Ahora bien, ¿cuales son las características fundamentales del concepto de vanguardia en referencia al campo militar y al político?, ¿qué relación guardan con el uso convencional del término?, ¿por qué en un momento determinado esa categoría comenzó a introducirse en los universos artísticos y en la reflexión estético-literaria?, ¿en que medida los procesos que subsumimos bajo el concepto de modernidad impulsaron el desplazamiento de la palabra a la esfera del arte?, ¿qué tomaron las vanguardias artísticas de la vanguardia militar y de la política?, etc.

En cuanto al significado de la vanguardia en el ámbito de las maniobras y técnicas militares encontramos por un lado dos ideas o características básicas, y por otro la necesidad de vincular a éstas con el propio desarrollo de los conflictos armados, es decir, con la forma, alcance y objetivos de las distintas "guerras" en la historia moderna. Los dos ejes que articulan el <paradigma militar> del término vanguardia, tal como ha sido bautizado por Subirats en diversos trabajos, serían; en primer lugar la existencia de una "fuerza de choque" dentro del ejército, y en segundo la búsqueda de una "destrucción inmediata del enemigo", así: *"A comienzos del siglo XIX, el teórico de la guerra Von Clausewitz definió básicamente a la vanguardia en su tratado Vom Kriege, como una fuerza de choque cuya tarea primordial consistía en la destrucción instantánea del enemigo. Esta característica de fuerza de choque y de un sentido destructivo es también, sin embargo, el principio estético que, desde sus comienzos, definió la empresa artística y social de las vanguardias"*⁸. Sin embargo las técnicas, alcance y objetivos de los conflictos armados desde el estallido de la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días han puesto en tela de juicio la operatividad misma de la "vanguardia militar", tal como ha sido definida, más allá de ciertas situaciones y condiciones específicas.

En este sentido la introducción en el "frente", y en los diversos escenarios de "guerra oculta", de las innovaciones asociadas al progreso industrial y tecnocientífico, no sólo han des-activado gran parte de las funciones asociadas a la "vanguardia militar", tal como hemos dicho, sino que han modificado las características y el *modus operandi* de los distintos conflictos armados. De este modo asistimos durante el siglo XX a la proliferación de múltiples formas de "hacer la guerra", "guerras asimétricas", de "baja intensidad", "guerra psicológica", "guerra de guerrillas", "guerra total" son, desde ahora, categorías que marcan las pautas para comprender los conflictos en el nuevo escenario geopolítico.

En el caso del <paradigma socio-político> del concepto de vanguardia encontramos la misma evolución y la misma des-articulación de algunas de sus funciones y repercusiones. En principio este paradigma hace referencia al conjunto de movimientos sociales, ideológicos y políticos que a lo largo del periodo

⁴Eduardo Subirats. "La vanguardia tecno-industrial" en "La cultura como espectáculo". Madrid, F.C. E.

⁵Eduardo Subirats Op cit nota 1, pg 87.

⁶María Moliner. Diccionario del uso del español (2ª ed). Ed Gredos, 1998, vol 2 (I-Z).

⁷R. A. E. Diccionario de la lengua española (vigésima ed). Madrid, Espasa-Calpe, 1984, tomo II.

⁸Eduardo Subirats. Op cit en nota 1, pg 86.

comprendido entre la aparición de los primeros grupos revolucionarios socialistas en el siglo XIX, hasta el estallido y cristalización de las distintas revoluciones del XX, fueron la punta visible de las luchas y reivindicaciones que atravesaban los distintos ámbitos de la sociedad, de este modo: *"En las doctrinas revolucionarias del socialismo del siglo XIX, la palabra vanguardia designaba más bien a una élite de intelectuales en su actuación política como dirigentes sociales, agentes de la organización estratégica de los antagonismos de la sociedad industrial, y artífices de una nueva organización, racional y científica, de la sociedad y el Estado"*⁹. En este sentido muchas de las características estratégicas, de las técnicas organizativas, y de los objetivos de la vanguardia como <paradigma político> han sido transmitidas y configuradas en el seno de la tradición marxista-leninista.

Así, la categoría de vanguardia incorpora, junto a la ideas de *"fuerza de choque"* y *"destrucción inmediata del enemigo"* de la cultura militar, otras dos facetas o dimensiones esenciales. En correspondencia a esa tradición marxista-leninista encontramos por un lado la *"función organizativa"* de la vanguardia política en cuanto a la coordinación de los distintos impulsos y grupos revolucionarios, y por otro su papel como *"espacio anticipador"* de un orden social distinto: *"De acuerdo con sus exponentes teóricos, Lenin, Rosa Luxemburg o Lukács, la vanguardia política o revolucionaria se define sobre la base de dos axiomas: su fuerza organizativa que permite dirigir a las masas y posibilitar a través de estrategias adecuadas su victoria política, o sea la revolución social, y, en segundo lugar, su sentido utópico o su carácter anticipador de una nueva realidad social"*¹⁰. Junto a los dos componentes que hemos apuntado del concepto o paradigma político de vanguardia, siguiendo en ello la línea interpretativa de Eduardo Subirats, encontramos, no obstante, un tercer aspecto que merece la pena mencionar. El *"factor organizativo"* y el *"alcance utópico"* de las vanguardias políticas son a veces acompañados de una serie de repercusiones e incidencias en el plano de las actividades científicas e intelectuales.

No se trata, en principio, de vincular necesariamente la vanguardia política, o social, con la intelectual y artística, pues en el transcurso de la historia moderna y contemporánea encontramos distintos modos de darse estas interacciones. Es decir, en unos contextos ambos tipos de movimientos han sido correlativos, los mismos grupos actuaban a la vez en el marco de la renovación intelectual y en el de la transformación social, pero en otros los movimientos de vanguardia se han identificado más con el poder establecido, con sus instituciones y representantes. Como veremos a lo largo del presente trabajo, este tipo de fenómenos, donde se pone de manifiesto la ambigüedad de algunos proyectos de vanguardia en relación a los movimientos o tendencias sociales más combativos, descubre la complejidad del tema que estamos tratando, así como la viabilidad de la hipótesis donde se postula la existencia de corrientes culturales antagónicas, vinculadas a proyectos sociales antagónicos. La referencia a este tercer aspecto sólo pretende esclarecer como los cambios en la esfera política, y los agentes de los mismos, repercuten a su vez en el corazón de los modelos científicos y filosóficos de un periodo histórico determinado, sea de forma directa, produciendo ciencia, filosofía, arte...sea de modo "indirecto", por ejemplo a través de la financiación, divulgación, censura, etc; se trata, en síntesis, de la *relación entre poder y conocimiento*.

Volviendo al hilo de nuestras reflexiones, vimos como las técnicas militares de vanguardia habían quedado prácticamente desactivadas en los nuevos conflictos armados, y como las funciones, estrategias y "sistemas ideológicos" de las vanguardias políticas experimentaron, a lo largo del siglo pasado, una evolución manifiesta, correlativa de la marcha efectiva de los diversos cambios sociales. Mientras las características de los enfrentamientos armados iban modificándose a medida que nuevos procesos transformaban la realidad social, y mientras el potencial de las vanguardias políticas como agentes de transformación era determinado por la dirección de las revoluciones modernas y por el proceso general de modernización, surgían, en distintos contextos, los movimientos artísticos conocidos como vanguardias históricas. Es decir, al sentido militar y al alcance político del concepto de vanguardia se incorporaba la dimensión estética y artística que venimos analizando. Sin embargo la intensidad de las vanguardias artísticas no se correspondió con un mismo grado de longevidad, de permanencia en el tiempo. Al contrario, la experiencia histórica de las vanguardias artísticas sufrió, en apenas cuatro décadas, el mismo proceso de descomposición asociado a los cambios de la nueva realidad social; en general sus connotaciones revolucionarias, sus impulsos demoledores y rupturistas, su sentido utópico, han sido des-articulados e incorporados, en gran medida, a la lógica de un sistema económico y socio-cultural, el "capitalismo tardío" o **"capitalismo mundial integrado"**¹¹ que sigue teniendo entre sus valores fundamentales, tal como vieron Marx y Engels, el la innovación y la revolución permanente.

Sin infravalorar los múltiples impulsos que en distintos órdenes continúan resistiéndose a una *re-absorción absoluta*, en materia de arte, filosofía, etc...o en el espacio de los movimientos y organizaciones sociales, se

⁹Eduardo Subitas. Op cit en nota 3, pg 72.

¹⁰Eduardo Subirats. Op cit en nota 1, pg 92.

¹¹Tomamos esta definición de los distintos trabajos de F. Guattari, en especial de los artículos recogidos en la recopilación "Plan sobre el planeta: Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares". Ed a cargo de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Traficantes de Sueños, col. Mapas, 1984.

puede decir que el concepto de vanguardia ha quedado ligado a los márgenes de la innovación tecnocientífica, a la extensión de la "industria de la cultura" como "cultura de masas" (que poco tiene que ver con la cultura popular), al hiper-desarrollismo del capitalismo actual y a sus valores adyacentes: *"Por otra parte, la producción científico-tecnológica no parece definir hoy solamente un orden de racionalidad epistemológica, de funcionalidad económica y social. Su eficacia rebasa con creces la esfera de la producción y reproducción económicas, y del orden institucional. Ella determina, a su vez, los medios de producción cotidiana de la vida, regula las posibilidades y limitaciones de la comunicación humana, preside las decisiones sociales y políticas, así como los acontecimientos militares, y en todos estos casos su papel no parece recogerse en un ámbito estrictamente instrumental, sino que más bien emerge como un factor global de la formación de la cultura moderna..."*¹².

Como última aproximación al concepto general de vanguardia, a su evolución y a los distintos campos donde ha sido configurado, analizaremos algunas de las características básicas de la dimensión artística de esta categoría, así como su relación con el concepto histórico-filosófico de "Modernidad". Hemos visto en las explicaciones precedentes que desde la estrategia militar aparecían dos rasgos esenciales en torno a la noción de vanguardia, la "fuerza de choque" y la "destrucción inmediata del enemigo", el <paradigma político> nos ha conducido al factor organizativo, la dimensión utópica y las repercusiones teóricas de la categoría, mientras que las definiciones académicas desplegaban un sentido general y sintético de los diferentes usos del término, resaltando cuestiones como el avance, la renovación, el progreso o el "ir delante" en cualquier actividad, etc. Ahora bien, ¿qué elementos específicos aporta la dimensión estética del concepto de vanguardia?, ¿cuales son sus rasgos singulares?, ¿en que se aproxima y en que se diferencia de esos otros usos y definiciones?

En primer lugar las peculiaridades teóricas y prácticas de los movimientos artísticos modernos dieron al concepto de vanguardia un sentido crítico y rupturista, casi destructivo, frente a los cánones estético-culturales heredados y la realidad social donde estos imperaban, estamos entonces frente a una dimensión radical y subversiva del término, cercana a la que se desarrolló en el ámbito socio-político. Desde estas premisas tomamos de Subirats la siguiente definición de las vanguardias históricas: *"...son, fundamentalmente, un fenómeno cultural de signo negativo, crítico y combativo, cuya primaria razón estriba en la oposición y resistencia contra la opacidad, la reificación o alienación de las formas culturales objetivas"*¹³. Un segundo aspecto del concepto estético de vanguardia, conectado directamente con los trabajos y proyectos de aquellos movimientos artísticos, es la búsqueda por parte de todas las corrientes de un "estilo nuevo" en cuanto posibilidad misma de un **<estilo moderno>**, así como de un nuevo arte: *"La rúbrica general que agrupó a las corrientes del expresionismo, el cubismo, el neoplasticismo, el purismo o el constructivismo en una comunidad de intereses culturales fue la creación de un nuevo estilo"*¹⁴.

Puede decirse que a pesar de la heterogeneidad de las corrientes vanguardistas, de la diversidad de principios teóricos y de lenguajes plásticos que las caracterizó y de los distintos modos de comprender el papel del arte y de la experiencia estética en la sociedad moderna, la preocupación y búsqueda de ese "nuevo estilo" constituyó el denominador común y el factor que permite hablar de las vanguardias históricas como de un fenómeno coherente.

El tercer y último aspecto que vamos a señalar constituye, filosóficamente hablando, el perfil más problemático de la dimensión estética del concepto, pues no se trata ya de una reflexión entorno a las relaciones entre unos y otros tipos de vanguardia, o de analizar los componentes específicos de cada tipo, sino de reflexionar críticamente sobre el fenómeno de las vanguardias históricas como fenómeno de la "Modernidad". Si para ello tomamos como primer dato la ubicación cronológica de las vanguardias, tal como hicimos en las primeras páginas de este trabajo, observaremos inmediatamente que se sitúan en las primeras décadas del siglo XX, así, estaríamos *en sentido literal* dentro del conjunto de procesos que subsumimos bajo la categoría de "Modernidad". Desde esta perspectiva es evidente que las vanguardias son un fenómeno cultural de los "tiempos modernos". Ahora bien, con la categoría de "Modernidad" no estamos realizando sólo una acotación, un corte, dentro del *flujo histórico*, tal como éste ha sido transmitido y conceptualizado por los distintos discursos epistemológicos. Pues desde esta perspectiva podríamos definir como *moderno* todo aquello que en cada época se contraponen a lo antiguo, es decir, lo helenístico sería lo moderno respecto a lo arcaico, lo medieval respecto a lo helenístico, y lo renacentista respecto a lo medieval (desde un paradigma histórico ascendente, determinista y diacrónico).

Si nos fijamos, este tipo de desplazamiento depende en exclusiva de las coordenadas desde las que partamos, si cambian esas coordenadas lo moderno y lo antiguo se desliza; así todo depende del "punto de origen" elegido y de la "situación del observador" respecto a esas coordenadas y a ese punto, introduciéndonos en cierto torbellino lingüístico-conceptual. Vale decir que esta especie de paradoja debe

¹²Eduardo Subirats. Op cit. en nota 3, pg 74.

¹³Eduardo Subirats. Op. cit. en nota 1, pg 86.

¹⁴Eduardo Subirats. Op. cit en nota 1, pg 92.

ponernos en alerta frente a los distintos "istmos" que recorren nuestros días, modernismos, postmodernismos, ultramodernismos, etc. Con el concepto de vanguardia nos sucede algo semejante, un fenómeno es sólo vanguardista en relación con otro ya pasado, dejado atrás en el tiempo, superado. Sin embargo en un caso y en otro estas categorías no se refieren sólo a la *dialéctica* entre lo pretérito y lo novedoso. Tanto la noción de "Modernidad" como la de "vanguardia" se han ido articulando entorno a unos "paradigmas" y acontecimientos particulares, no sólo forman parte de la historia sino del *discurso* sobre la historia (¿lo mismo...?!).

Diferenciamos, entonces, tres sentidos y niveles en el término "Modernidad":

- 1). Modernidad como **categoría dialéctica** enfrentada, en cualquier momento, a un tiempo pasado (lo moderno frente a lo antiguo, aquí o allá).
- 2). Modernidad como **categoría histórico-cultural** referida a un periodo concreto de la historia (que se extiende desde el Renacimiento hasta... ¿nuestros días?).
- 3). Modernidad como **categoría filosófica** asociada fundamentalmente a unos proyectos práctico-axiológicos, normativos, en sentido ético-político, a unos antagonismos y acontecimientos particulares (revoluciones burguesas, revolución industrial...) a unas clases sociales y a unos modelos (cartografías) teórico-científicos específicos, en síntesis, al "Programa Ilustrado", que se configura como <parámetro> o modelo filosófico-interpretativo general.

En relación al tema de las vanguardias el problema no estaría ni en el primer punto ni en el segundo de la clasificación, sino en el tercero, pues habría que analizar que características, procesos, principios y valores comparten el fenómeno *histórico* de las vanguardias artísticas y el fenómeno *histórico, pero también filosófico*, de la "Modernidad". Para Eduardo Subirats la afinidad, e influencia recíproca, de ambos procesos es rotunda: "*La idea artística de vanguardia y el concepto de modernidad o de cultura moderna son afines...*"¹⁵, sin omitir el aspecto conflictivo de ambas: "*Las vanguardias históricas constituyeron al mismo tiempo el reverso de la decadencia ligada al nacimiento de la sociedad industrial*"¹⁶. Otros autores dudan más a la hora de identificar las vanguardias históricas con la "Modernidad" (o el modernismo) resaltando como algunas de las tesis y actitudes (de escuela y corriente, pero también vitales) de estos movimientos y de sus representantes tienen su origen en producciones filosóficas, artísticas y literarias *anti-ilustradas*, por ejemplo en el *romanticismo* y todas sus ramificaciones. Por otro lado la propia "Modernidad", y sus partidarios, no siempre respaldó las tendencias más avanzadas o *progresistas*, ni en lo estético, ni en lo político, ni en lo filosófico, como se ha visto en las relaciones históricas entre burguesía y proletariado (o si se quiere entre partidos socialdemócratas y organizaciones-partidos socialistas) o en el apadrinamiento por parte de sectores modernistas de simbologías, referencias y presupuestos clásicos, recuperados del humanismo tradicional.

Tal es el caso de la perspectiva adoptada por Juan José Sebreli: "*Es una confusión común entre artistas, críticos e historiadores de arte identificar vanguardia con modernismo y, a la vez, oponer lo moderno a lo clásico. La modernidad a veces se manifiesta bajo la forma del clasicismo, así ocurrió con el rescate de la Antigüedad clásica durante los dos momentos liminares de la modernidad, el renacimiento y la Revolución francesa*"¹⁷. Desde nuestra perspectiva la distancia que separa ambas interpretaciones no responde tanto a divergencias teóricas o filosóficas, a pesar de las diferencias manifiestas, como al significado que toma el término en sendos discursos. Mientras que la posición de Subirats acoge una definición más amplia de lo moderno, cercana al tercer presupuesto de nuestra clasificación, es decir, al análisis de la *Modernidad como categoría filosófica desprendida del paradigma Ilustrado*, el punto de vista de Sebreli parece situarse en un ámbito más histórico, próximo a la segunda de las definiciones que hemos establecido. En este sentido la incorporación de referencias, temas y simbologías extraídas del clasicismo por parte de ciertos grupos "modernistas", en algunos contextos históricos, no puede interpretarse como un fenómeno incompatible con la idea de vanguardia. Pues el recurso al pasado grecolatino como fuente de inspiración no sólo es una constante en la historia de la cultura occidental, sino la referencia misma a las fuentes originales de esa cultura, es decir, a sus mitos o relatos fundacionales. Así esta alusión al mundo clásico cobró, en distintos momentos, la forma y el sentido de una ruptura con el pasado con la tradición, como en el caso del humanismo renacentista o ilustrado.

No se trata, simplemente, de la "vuelta al origen", sino de articular, a partir de esas simbologías y fuentes la identidad de una sociedad abierta al futuro, es decir, al proceso y la transformación. No en vano los momentos donde la cultura occidental se ha girado con mayor intensidad hacia los "grandes relatos

¹⁵Idem, pg 83.

¹⁶Eduardo Subirats. "Decadencia y vanguardia" en "Linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna". Siruela, 2001, pg 91.

¹⁷Juan José Sebreli. "Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad". Buenos Aires, Sudamericana, col. Señales, 2002, pg 13.

clásicos" han sido siempre época de cambio y superación respecto al pasado inmediato (Medievo en el caso del Renacimiento y Antiguo Régimen en el caso de la Ilustración). Como planteó el crítico cultural Carlos Jimenez en una conferencia¹⁸ durante el pasado mes de Febrero, la referencia al clasicismo y al humanismo tradicional se desarrolló mayormente en el seno de los grupos sociales, intelectuales, políticos y económicos, que *efectivamente* fueron transformando la realidad social y cultural desde el Renacimiento hasta nuestros días. Grupos donde la recuperación de lo clásico en la esfera del "imaginario colectivo" era acompañada por una serie de tendencias fuertemente volcadas hacia el cambio y el futuro, es decir, al propio progreso como valor fundamental de la praxis humana. En este sentido la referencia al surgimiento y desarrollo de la clase burguesa es imprescindible, pues desde el Renacimiento hasta el siglo XIX es ella quien materializará en la historia los impulsos y tendencias más renovadores, es decir, la clase donde se encarnará *con más violencia* la utopía del progreso.

Junto a los distintos problemas que venimos analizando observamos como los planteamiento de Sebrelí resultan, en cierto sentido, insuficientes. En primer lugar porque no articulan con claridad las implicaciones de la categoría de "Modernidad" como categoría filosófica general, ya que en sus argumentaciones se van entremezclando varios sentidos y usos. Por otra parte señalábamos arriba como las aproximaciones de este autor parecían situarse más en un enfoque cronológico y culturalista, histórico, donde lo moderno se vinculaba al periodo comprendido desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Esta ubicación es, no obstante, acertada; ahora bien, la descripción más o menos "positiva" de los hechos y acontecimientos que caracterizan a este periodo no agota el significado y las implicaciones filosóficas del *concepto* de "Modernidad". Al contrario, recoge sólo uno de los usos que hemos señalado en la clasificación. En segundo lugar sus análisis no reparan en la función ideológica que ha tenido la referencia al clasicismo en el transcurso de la historia moderna. Esta función ideológica, más allá de cualquier juicio valorativo, se configuró como uno de los referentes filosóficos y culturales de la burguesía en su lucha contra el sistema del Antiguo Régimen.

Así el potencial transformador de esta clase en el plano económico y socio-político, asociado esencialmente a la idea de progreso, se acompañó, en la esfera intelectual, de una serie de producciones ideológicas e idiosincráticas paralelas. La ideología de la burguesía hasta las últimas décadas del XIX hizo de la referencia al mundo grecolatino uno de los componentes vertebrales de su propia identidad como clase, perfectamente compatible con el desarrollismo económico y la nueva sociedad política.

Sin embargo podemos abrir, desde el punto de vista de Sebrelí, una explicación hipotética respecto a la posible incompatibilidad entre lo *moderno* y lo *vanguardista*. Una vez que hemos señalado el papel ideológico del clasicismo y su relación con el auge de la burguesía como clase dominante, observamos como la compatibilidad de lo clásico y lo moderno parece desintegrarse desde la segunda mitad del XIX. Nuestra hipótesis consiste en afirmar que los contenidos ideológicos del propio "imaginario" burgués experimentaron una transformación que fue dejando de lado la referencia al mundo clásico frente a nuevos componentes culturales, científicos y filosóficos, determinados por el proceso general de racionalización e industrialización. Es decir, por el intento de materializar en la historia el modelo filosófico del "Programa Ilustrado" (en una de sus interpretaciones), donde el pasado grecolatino terminó por transformarse en un signifiante, en una "lengua muerta", frente al impacto de los nuevos procesos (secularización, especialización, industrialización..) y las nuevas ideologías (evolucionismo, utilitarismo, positivismo...). Con estas ideas pretendemos por un lado acercarnos al problema de la Modernidad desde una interpretación más filosófica, y por otro mostrar como el fenómeno de las vanguardias puede estar ligado a este cambio ideológico y vital que poco a poco ha ido desactivando las antiguas referencias de la cultura occidental.

Presentación y análisis de algunos programas de las vanguardias históricas a partir de sus manifiestos

Trazadas las líneas elementales del contexto histórico donde se ubican los movimientos artísticos de vanguardia, así como las diversas acepciones del concepto y sus repercusiones en distintos campos, analizaremos, a continuación, algunos manifiestos de estos movimientos artísticos. De todos los documentos y programas legados por las múltiples corrientes de vanguardia hemos seleccionado solamente aquellos que parecen más representativos, manifiestos donde la renovación estilística, la intuición teórica, el espíritu revolucionario, la radicalidad y originalidad, aparecen con toda su fuerza. Se trata de presentar cada uno de los documentos atendiendo tanto a sus características particulares como a las actitudes y propuestas compartidas por los distintos grupos. Además hay que señalar que nos encontramos frente a "*textos fundadores*", es decir, a programas que definen las líneas básicas de los movimientos artísticos señalados, en este sentido no son ni trabajos elaborados sólo desde un interés creativo y experimental, ni textos donde se recogan todas las peculiaridades de cada artista concreto.

¹⁸ Conferencia emitida el 3 de Febrero de 2005, en el curso "Marxupdate", UCM, "Escuela de relaciones laborales":

Por tanto nuestra perspectiva no pretende *clasificar* y *reducir* todas las manifestaciones expresivas de aquellos años a las pautas de cada programa, sino de profundizar en las connotaciones filosóficas de los diversos manifiestos, así como en sus repercusiones socio-culturales, y esto con un objetivo más amplio. Pues las propuestas de cada programa serán los materiales desde los que partiremos a la hora de analizar, tanto el fenómeno de las vanguardias en cuanto *fenómeno problemático*, como las relaciones de aquellas con algunas de las tesis del materialismo histórico y con la definición del arte contemporáneo como *arte transvanguardista*.

Empezaremos la presentación de los diversos programas con el "Manifiesto Futurista", escrito por Filippo Tommaso Marinetti el 11 de Febrero de 1909 y publicado por vez primera el día 20 del mismo mes en la revista "Le Figaro". En el movimiento futurista, desarrollado principalmente en Italia, la oposición respecto al pasado estético y cultural de occidente aparece de forma radical y violenta. Junto a la beligerancia experimentada por los autores futuristas en relación a ese pasado, encontramos la reivindicación entusiasta y acrítica del futuro y el progreso como piedras angulares de la "Modernidad". Así, el ideal de progreso defendido por el movimiento futurista, como veremos en el propio manifiesto de Marinetti, se identifica con fenómenos como el maquinismo, la velocidad y el movimiento, el desarrollo industrial, el urbanismo, la violencia y la tensión como fuentes de inspiración del arte, etc. No en vano el proyecto de estos autores es recorrido por una actitud violenta y destructiva que puede tildarse de nihilista. El nihilismo aparece en el movimiento futurista, no sólo asociado a la *destrucción total* de los cánones estético-culturales del pasado, sino a una utopía tecnológica, y tecnocrática, que tiene en la guerra, el culto a la muerte, la dominación y la crueldad algunos de sus valores principales. Desde estas premisas pasamos ya al análisis y presentación del manifiesto.

Marinetti comienza su escrito con un testimonio donde lo onírico y lo real van entrecruzándose en relación a los sucesos de una noche, precisamente la del 11 de Febrero de 1909. Los acontecimientos que van sucediéndose, entre las metáforas y las descripciones, le sirven como espacio para introducir algunas de las ideas que luego desarrollará sistemáticamente. En este sentido aparecen continuas referencias a la ciudad, las luces y los coches, los tranvías y las guillotinas, símbolos donde empieza a tomar forma la embriaguez y el entusiasmo futurista. Las cadenas de imágenes y sucesos, cercanos a lo mitológico, no sólo arrojan el surgimiento del grupo en una atmósfera casi *extática*, onírica, sino que permiten ver como todas estas referencias oscilan de la excitación al desafío: "*Y nosotros, como jóvenes leones, perseguíamos la Muerte, de pelaje negro maculado de pálidas cruces, que corría por el vasto cielo violáceo, vivo y palpitante!... La Muerte, domesticada, me sobrepasaba en cada curva....! Démonos como pasto a lo Desconocido, no ya por desesperación, sino sólo para colmar los profundos pozos del Absurdo!*"¹⁹.

Cuando Marinetti termina el relato comienza propiamente el Manifiesto, estructurado según distintos epígrafes que se numeran individualmente. En los primeros puntos aparece ya ese espíritu radical, destructor y temerario que recorre el proyecto futurista, en este caso desde la exaltación del peligro, la rebelión y la audacia, tanto como la agresividad y la embriaguez: "*Nosotros queremos cantar el amor al peligro, la costumbre de la energía y la temeridad... la rebelión... Queremos exaltar el movimiento agresivo... la bofetada y el puñetazo*"²⁰. Impulso demoledor acompañado de una visión apocalíptica de la historia, donde el advenimiento de un nuevo orden social se hace inminente, irreversible. En los siguientes párrafos ubica uno de los pasajes más impactantes y clarificadores en relación al proyecto de un nuevo arte, vinculado estrechamente al culto, casi fanático, por la velocidad, la máquina y el movimiento: "*Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la Victoria de Samocracia*"²¹.

Continúa el texto y la cuestión de la violencia y la muerte, de la guerra y la crueldad, toman forma, consecuentemente se puede afirmar que el futurismo concibe la superación del pasado desde una actitud agresiva, que apoyada, a su vez, en los recursos y potencialidades de las nuevas innovaciones tecnológicas. Como decíamos anteriormente, la apuesta por el maquinismo y lo cinético es absoluta, el arte quedará vinculado radicalmente a la lucha y el combate, al movimiento y la tensión, despojando al pasado cultural de todas sus referencias y funciones: "*Ya no hay belleza, si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra... Queremos glorificar la guerra-única 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... Queremos destruir los museos, las bibliotecas...*"²². En las ideas que vamos recogiendo del manifiesto futurista se observa como uno de los problemas centrales de las vanguardias históricas no es tanto la defensa del cambio y la transformación, de la revolución si se quiere, como el asunto de que valores y que actitudes recorren ese proyecto revolucionario, es decir, que tipo de utopía social se defiende.

¹⁹Lourdes Cirlot (ed). "Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos". Parsifal Ediciones, pg 85.

²⁰Lourdes Cirlot (ed). Op. cit en nota 18, pg 86.

²¹Ibidem, pg 87.

²²Ibidem, pg 87.

Parece evidente que las propuestas de Marinetti no sólo implican la destrucción de los valores estéticos tradicionales y de las funciones clásicas del arte, sino la des-articulación de los principios y fundamentos ligados tanto al humanismo-racionalismo de la burguesía, como a los proyectos y teorías del socialismo. Su programa estético participa de un proyecto social francamente reaccionario, pues el *progresismo* y el *culto a lo moderno* que atraviesan todas sus propuestas se sustentan en una utopía totalitaria y tecnocrática, cercana a los modelos del fascismo italiano, el falangismo español o el nacional-socialismo alemán. La militarización de la sociedad, unida al maquinismo y la velocidad, el desprecio de la mujer, el culto a la muerte y la destrucción, así como la exaltación de la injusticia, hacen del futurismo un movimiento donde el progreso y lo moderno son la máscara manifiesta del triunfo del *nihilismo* y la *voluntad de poder*, despojada del impulso nietzscheano de transvaloración: *"La fuerte y sana Injusticia estallarà radiante en sus ojos -El arte, en efecto, no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia...Los más ancianos de entre nosotros tienen treinta años...¡Nuestros corazones no sienten ningún cansancio, porque están alimentados con fuego, con odio y con velocidad!"*²³.

Como segundo documento hemos escogido el texto que representa a la corriente DADA, escrito por el poeta rumano Tristan Tzara y conocido como el "Manifiesto 1918". Sin embargo el punto de arranque del movimiento dadaísta puede ubicarse en la exposición del Armony Show (N. York) del año 1913, donde participaron distintos artistas europeos. Entre ellos Marcel Duchamp, claro precursor de DADA. Por otro lado la evolución del movimiento estuvo ligada al "Café Voltaire" de Zurich, donde se inicia la corriente (1916), y a los distintos grupos que surgieron en París, Berlín y Colonia. En unos y otros la provocación, el carácter subversivo de sus actuaciones teatrales, o de sus trabajos literarios, junto al espíritu revolucionario de muchos de sus representantes, fueron elementos permanentes hasta la disolución del movimiento en 1923, cuando las divergencias entre los seguidores de Tzara y Bretón se agudizaron, momento donde finaliza DADA y comienza a consolidarse el Surrealismo.

El "Manifiesto 1918" se inicia abordando el problema estético de la novedad, cuestión ligada al significado general de los movimientos de vanguardia. Así T. Tzara plantea como el amor a lo nuevo es algo imprescindible, sin embargo va más lejos al afirmar que incluso este culto está ya superado: *"...esta necesidad también ha envejecido"*²⁴. En los siguientes párrafos Tzara desarrolla una serie de argumentaciones donde la presentación de una tesis es seguida inmediatamente de su contraria, es decir, se pone en marcha uno de los principios esenciales de DADA, su lucha contra la lógica tradicional, el sistematismo y el sentido común: *"Escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios..."*²⁵. Se trata de poner en tela de juicio una lógica que no es capaz de pensar la contradicción y el sin-sentido, como pone de manifiesto en la propia interpretación de la palabra DADA, atravesada por la pura polisemia, podríamos decir que DADA es desplazamiento: *"...los negros krou a la cola de una vaca sagrada la llaman: DADA. El cubo y la madre en una cierta región de Italia: DADA. Un caballo de madera, la nodriza, doble afirmación en ruso y rumano: DADA"*²⁶. Una vez que Tzara acerca el sin-sentido y la contradicción al significado del término, analiza el carácter de la obra de arte desde varias perspectivas. La idea que propone es que toda experiencia estética es siempre subjetiva, no hay pues una belleza universal que se manifiesta en la obra, una especie de *sensus communis*, como quería Kant en la "Crítica del Juicio", sino la experiencia de cada cual. Esta tesis le sirve para ironizar sobre la conciencia en cuanto conciencia universal. En este sentido la conciencia no parece responder ni ante la imagen pagana ni ante la cristiana, pues el hombre es fundamentalmente caos: *"El principio: <ama a tu prójimo> es una hipocresía. <Conócete> es una utopía, pero más aceptable pues cabe en ella la maldad. Ninguna compasión. Nos queda después de la carnicería la esperanza de una humanidad purificada"*²⁷. Las reflexiones de Tzara no quedan amarradas sólo al campo del arte y lo estético, como vemos van desarrollando una serie de preocupaciones antropológicas, donde se interroga acerca de que cosa sea el hombre, llegando en primer lugar a la idea de un hombre donde esté presente la "maldad", es decir, aquella región oscurecida y apartada por las morales tradicionales. Estas indagaciones sobre lo humano tampoco son indiferentes a la propia experiencia de la guerra, ni a las repercusiones de ésta en la articulación de una imagen "*real-integral*" del hombre, donde se consideren sus distintas dimensiones.

Acto seguido se pregunta Tzara acerca del origen de DADA, criticando a su vez el academicismo cubista y futurista: *"Así nació DADA * de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Aquellos que pertenecen a los nuestros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales, ¿Creamos arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?"*²⁸. Por otro lado la pregunta que lanza Tzara alcanza uno de los

²³Ibidem, pg 91.

²⁴Lourdes Cirlot (ed). "DADAISMO", en Op. cit en nota 18, pg 111.

²⁵Ibidem, pg 111.

²⁶Ibidem, pg 112.

²⁷Ibidem, pg 113.

²⁸Ibidem, pg 113.

problemas culturales más importantes de la sociedad moderna, a saber, el de las relaciones entre sistema económico y producción artística e intelectual, enlazado con la cuestión del arte (post)-moderno como "arte normalizado" y con el fenómeno de la "cultura de masas".

Retomando la pregunta por el arte el autor reflexiona acerca de la función de éste como espacio de protesta y de subversión, así mismo señala la inutilidad de las obras y la imposibilidad de "fijar" el mundo que ellas contienen, pues: *"Este mundo no está especificado ni definido en la obra, pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para su creador carece de causa y de teoría"*²⁹. Toda la reflexión acerca del sin-sentido y el absurdo como elementos constitutivos del arte y de la propia historia humana, hacen de DADA un movimiento abierto a la revolución y la crítica radical, pues en muchas de sus ideas aparece un marcado criticismo frente a la visión convencional del hombre y su sociedad: *"Destruyo los cajones del cerebro-dice Tzara- y los de la organización social"*. Esta reacción violenta frente al contexto dado puede considerarse como uno de los puntos donde DADA y el futurismo coinciden. Sin embargo la crítica dadaísta, su idea de cambio y experimentación, diverge radicalmente de la dirección tomada por el Grupo que lidera Marinetti. DADA no intenta superar las contradicciones de la sociedad burguesa mediante un proyecto totalitario y tecnocrático al modo futurista, al contrario, sus postulados se acercan mucho más a la tesis de la "izquierda", en concreto a ciertos enfoques anarquistas y comunistas radicales. El problema que descubre DADA no se ubica, como pasó en el caso del futurismo, sólo dentro del marco de lo estético, su crítica va dirigida contra los mismos pilares de la cultura occidental y contra las clases hegemónicas de esta cultura. DADA implica una acción de terrorismo intelectual: *"La filosofía es la cuestión: de qué lado empiezan a mirar la vida, dios, la idea, o cualquier otra cosa. Todo lo que miramos es falso...El modo de mirar rápidamente el otro lado de una cosa para imponer directamente su opinión, se llama dialéctica..."*³⁰.

Terrorismo y destrucción frente a lo establecido que en el campo del conocimiento tomará la forma de un escepticismo extremo frente a todo método sistemático o dialéctico, de una oposición contundente frente a la moralidad y el psicoanálisis "burgués" como elementos de control social, y de una crítica respecto a la lógica tradicional, el objetivismo científico y el racionalismo hegemónico: *"Creemos poder explicar racionalmente, por el pensamiento, lo que escribimos. Pero es muy relativo. El pensamiento es algo bello para la filosofía pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las inclinaciones anti-reales del hombre y sistematiza la burguesía. No hay verdad última"*³¹. Para DADA el arte es la única actividad humana que puede fundamentar la "intersubjetividad" del entendimiento: *"Pero si la vida es farsa absurda, sin objetivos ni alumbramiento inicial...hemos proclamado una única base de entendimiento: el arte - aunque matiza Tzara- ...el arte es una cosa privada, el artista lo hace para él; una obra comprensible es un producto de periodistas..."*³².

En el manifiesto Tzara tampoco olvida ni el tema de la lucha y la tensión, ni la crítica de las instituciones, así como el problema de la locura o la propia "nausea" que surge al observar la realidad, en este sentido vale la pena leer el pasaje siguiente: *"El control de la moral y la lógica nos ha infligido la impasibilidad ante los agentes de policía -causa de la esclavitud- ratas pútridas que llenan el vientre de los burgueses...Que cada hombre grite; hay una gran obra destructiva, negativa, que cumplir. Barrer, limpiar. La pulcritud del individuo se demuestra después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que despedaza y destruyen los siglos...Los fuertes, los que poseen la palabra o la fuerza, sobrevivirán...Proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a esta blenorragia de un sol pútrido salido de las fábricas del pensamiento filosófico, la encarnizada lucha, con todos los medios del ASCO DADAISTA..."*³³. Desde estas ideas podemos decir que DADA se constituye como un movimiento radical, de marcado carácter espontaneísta, donde el vitalismo feroz se entremezcla con la experimentación formal, la subversión política, el culto a la libertad y la apuesta por un nihilismo constructivo y regenerador.

El texto publicado en 1930, titulado "Segundo Manifiesto", escrito por André Breton, es el tercero de los programas de vanguardia escogidos. En él se trabaja esencialmente el problema del inconsciente desde la "escritura automática" y los "sueños". Además, Breton ubica el surrealismo en relación a las investigaciones psicoanalíticas y a la teoría política, defendiendo en este ámbito el proyecto marxista. Para el autor la noción freudiana de *inconsciente* ha conseguido ampliar la idea tradicional de conciencia y de entendimiento, extendiendo la investigación a campos que rebasan la lógica clásica y el concepto de racionalidad que contiene: *"...hasta el presente momento, la facultad lógica, ejercitada siempre por y en el consciente, no ha actuado. Más aún. Este campo lógico no sólo sigue inexplorado, sino que seguimos sin resignarnos a descubrir el origen de esta voz que tan sólo cada uno de nosotros puede oír..."*³⁴. Como ejemplo del funcionamiento del inconsciente analiza el caso de los "lapsus", donde se introducen, junto a los contenidos intencionales del discurso otros involuntarios y casi automáticos. Como señalamos

²⁹Ibidem, pg 114.

³⁰Ibidem, pg 115.

³¹Ibidem, pg 116.

³²Ibidem, pg 118.

³³Ibidem, pg 119.

³⁴Lourdes Cirlot (ed). "SURREALISMO". en Op. cit en nota 18, pg 164.

anteriormente Bretón especifica el papel del surrealismo respecto a la terapia y teoría psicoanalítica, resaltando que el movimiento artístico no pretende usurpar el territorio de la investigación científica del inconsciente.

En este punto también hace referencia a las inclinaciones políticas del surrealismo: *"También es cierto que el surrealismo, que en el aspecto social ha adoptado deliberadamente, tal como hemos visto, las fórmulas marxistas, no tiene la menor inclinación a prescindir de la crítica freudiana de las ideas, sino que, al contrario, la considera como la primera y única fundada en la verdad"*³⁵. Las posiciones del surrealismo y del movimiento DADA respecto al campo de la teoría psicoanalítica son claramente distintas (no tanto respecto al inconsciente mismo); mientras Tzara postulaba la existencia de lazos entre el psicoanálisis y la burguesía, comprendiendo aquel como instrumento de dominación y control social, Bretón analiza su potencial liberador y revolucionario respecto a la comprensión de la vida psíquica. La actitud respetuosa que Breton mantiene en referencia al análisis clínico "profesional" no aminora, sin embargo, la clarividencia de algunas de sus ideas e intuiciones. En este sentido las reflexiones que expone, en la nota de la misma página, sobre Freud y las enfermedades nerviosas parecen captar con precisión algunos de los puntos más interesantes del psicoanálisis en relación al arte.

Breton analiza aquí la "dialéctica" entre el "principio de realidad" y el "principio de placer" freudiano, donde la insatisfacción creada en el sujeto por el descubrimiento de lo real (contacto donde el narcisismo original del sujeto se ve limitado), impulsa la producción de una "vida fantástica" donde co-pensar las "deficiencias" o frustraciones experimentadas en la propia realidad: *"El hombre enérgico que triunfa (<que triunfa>, dejo a Freud la entera responsabilidad de esta expresión) es aquel que consigue transformar en realidad las fantasías del deseo. Cuando esta transmutación no se logra por culpa de las circunstancias externas o de la debilidad del individuo, éste se aparta de la realidad, retirándose al más dichoso universo de los sueños; en los casos de enfermedad, transforma el contenido de sus sueños en síntomas"*.

Uno de los aspectos más interesantes resaltados por Breton trata sobre la posibilidad, bajo determinadas condiciones favorables, de transformar las fantasías, pulsiones o deseos reprimidos, no en síntomas, caso de las enfermedades nerviosas o neuróticas, sino en creaciones o experiencias artísticas. Esta idea deja en el aire numerosas intuiciones enriquecedoras que pueden tener, tanto en la subjetividad individual como en la colectiva, consecuencias y aplicaciones positivas. No en vano la "**cartografía (meta-modelización) esquizoanalítica**" elaborada por Félix Guattari y Gilles Deleuze recoge, como uno de los aspectos del **<paradigma estético>**, algunas indicaciones cercanas a las descritas por Breton, en concreto aquellas donde se acentúa el papel de la producción o creación de subjetividad como rasgo de la nueva metodología clínica y de un nuevo paradigma ontológico sustentado en el devenir y el proceso. Es decir, la imagen de la subjetividad como obra (de arte, de fábrica, de deseo, de ritornelos y transversalidades...), como tarea experimental que hay que realizar y construir, como proyecto inventivo de múltiples "territorios" o "dimensiones existenciales", como "**autopoiesis**"³⁶.

Acto seguido Breton apunta una idea que puede relacionarse tanto con la metodología freudiana, basada en la transferencia y la interpretación, como con el concepto mencionado de "autopoiesis" y la "*terapia esquizoanalítica*", propuesta que se exige a los miembros de los grupos surrealistas un ejercicio continuo de auto-análisis: *"...el surrealismo exige a quienes lo integran que aporten al cumplimiento de su misión una conciencia nueva, que se comporten de tal modo que suplan, mediante una auto-observación que en su caso tiene un valor excepcional, cuantas deficiencias presente la operación de penetrar los estados artísticos"*³⁷.

Este proceso de auto-observación persigue por un lado incrementar la inspiración como fuente o motor del arte y por otro des-articular todas las barreras que dificultan esa tarea. Se trata de una actividad "bidireccional" que contiene un momento negativo, de-constructivo, y uno positivo- creativo. Respecto a los "sueños" y la "escritura automática" Breton y el surrealismo ven en ellos productos de una actividad psíquica que nada tiene que ver con la intencionalidad o el voluntarismo, a partir de su estudio se busca no sólo fundamentar, en la línea del psicoanálisis, el concepto de inconsciente, sino transmutar los cánones estéticos y líricos. Al igual que en el futurismo y en el movimiento DADA, observamos como la propuesta surrealista trasciende el ámbito artístico y se constituye en una actitud vital, en un modo de enfrentarse a la existencia misma y a la cuestión ontológica de la "naturaleza" humana en relación a la propia creatividad:

"El surrealismo se ocupa y se ocupará constantemente, ante todo, de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular, queda súbitamente a la merced de algo <más fuerte que él> que le lanza, pese a las protestas de su realidad física, hacia los ámbitos de lo

³⁵Ibidem, pg 166.

³⁶Conceptos extraídos fundamentalmente del último trabajo de Félix Guattari: "Caosmosis". Buenos Aires, Manantial, 1996.

³⁷Lourdes Cirlot (ed). "SURREALISMO". Op. cit en nota 18, pg 167.

inmortal"³⁸.

Con el "Manifiesto del realismo", escrito por los hermanos Gabo y Pevsner en 1920, y publicado el mes de Agosto del mismo año, entramos en el movimiento constructivista. Esta corriente tomó algunas de las ideas y posiciones del futurismo, sobre todo las que hacen referencia al progreso, el movimiento, la velocidad y el maquinismo, adecuándolas a los intereses propios de la tradición artística rusa, preocupada especialmente por la experimentación con nuevos materiales dentro de la escultura. Puede decirse que la concepción plástica del constructivismo ha determinado el curso de la escultura a lo largo de todo el siglo XX.. Una de las primeras frases del texto: *"Hay que sacar al Arte del callejón sin salida en que se halla desde hace veinte años"*³⁹, indica ya la actitud positiva del movimiento constructivista respecto a la renovación estética y plástica, el progreso del conocimiento y el nuevo proyecto social que ha impulsado la revolución. En este sentido Gabo y Pevsner acogen con entusiasmo los nuevos avances de la ciencia y la tecnología, actitud que les llevará hacia un paradigma "onto-epistemológico" de corte realista, cercano al objetivismo. En cuanto a las opciones políticas defendidas por el constructivismo los autores se sitúan decididamente al lado de los movimientos revolucionarios que se suceden en ese momento histórico: *"...el florecimiento de una nueva cultura y de una nueva civilización, con un excepcional (por primera vez en la historia) movimiento de masas populares hacia la posesión de las riquezas naturales, movimiento que abraza al pueblo en una estrecha unión, y, por último, pero no menos importante, la guerra y la revolución (corrientes purificadoras de una era futura) nos han llevado a considerar las nuevas formas de una vida que late y actúa"*⁴⁰. La cita nos permite ver como se entremezclan, en las ideas expuestas, componentes próximos al futurismo italiano (nueva civilización, guerra, culto a la novedad) y elementos relacionados con la Revolución Rusa y el marxismo: *participación colectiva en el proceso revolucionario, surgimiento de nuevas formas de propiedad...*

Acto seguido los autores formulan una de las preguntas capitales no sólo para la definición ideológica del movimiento constructivista, sino para el conjunto de las vanguardias históricas y la sociedad moderna en general, pregunta llena de connotaciones filosóficas, estéticas, y sociológicas: *"¿Cómo contribuye el Arte a la época actual de la historia del hombre?"*. A pesar del progreso experimentado en el conocimiento y a pesar de las mejoras asociadas a la revolución social, el arte continúa, según Gabo y Pevsner, oscilando entre naturalismo y simbolismo, entre romanticismo y misticismo. Para ellos los proyectos y cambios llevados a cabo por cubistas y futuristas han resultado insuficientes. Este diagnóstico no pretende infravalorar los logros conseguidos por ambos movimientos, sin embargo: *"El cubismo, que había partido de la simplificación de la técnica representativa, acabó por encallar en el análisis. El revuelto mundo de los cubistas, despedazado por la anarquía intelectual, no puede satisfacer a quienes, como nosotros, ya han realizado la Revolución..."*⁴¹. La opinión respecto a los futuristas es, si cabe, más dura. A pesar de las influencias que esta corriente ejerció sobre los constructivistas rusos, el discurso emitido por Marinetti en su manifiesto, es tildado, en cuanto a los principios y valores que lo mueven, de mera charlatanería: *"Bien mirado, tras la fachada del futurismo sólo había un vacío charlatán, un tipo hábil y equívoco, hinchado de palabras como <patriotismo>, <militarismo>, <desprecio a la mujer>, y parecidas sentencias provincianas"*⁴². El propio culto futurista de la velocidad, el movimiento y el progreso, es criticado severamente por Gabo y Pevsner.

En este punto la adopción por parte del constructivismo de una teoría de conocimiento afirmativa, positivista y realista, se materializa en una crítica donde la velocidad de Marinetti aparece minimizada respecto a la propia velocidad y fuerza que observamos en la existencia. Es decir, frente a una imagen antropocéntrica del movimiento, asociada al maquinismo, *al motor*, a la tecnología a fin de cuentas, los autores oponen la potencia misma del universo: *"¿Qué son nuestros depósitos comparados con los del universo? ¿Qué son nuestros trenes comparados con los veloces trenes de las galaxias?"*⁴³. Desde estas premisas los autores proclaman algunas de las tesis básicas del constructivismo, cercanas en ciertos aspectos al impulso vitalista que recorría DADA. El arte en general y ningún movimiento artístico en particular, encontrará fundamento hasta que no se sustenten sobre la mismas "leyes de la vida". Vitalismo y afirmación de la ciencia interaccionan en las posiciones constructivistas, la vida es por sí misma el principio de todo arte y de todo conocimiento, ante ella la verdad, la belleza o la moralidad son sólo sombras de un proceso que tiene como única finalidad la afirmación de la existencia: *"Todo es ficción, sólo la vida y sus leyes son auténticas, y en la vida sólo lo que es activo es maravilloso y capaz, fuerte y justo, porque la vida no conoce belleza en cuanto medida estética. La más grande belleza es una existencia efectiva"*⁴⁴.

El texto pasa en sus últimos párrafos a la exposición de los principios técnico-plásticos del futurismo: 1). En

³⁸Ibidem, pg 168.

³⁹Lourdes Cirlot (ed). "CONSTRUCTIVISMO". Op. cit en nota 18, pg 232.

⁴⁰Ibidem, pg 233.

⁴¹Ibidem, pg 233.

⁴²Ibidem, pg 233.

⁴³Ibidem, pg 234.

⁴⁴Ibidem, pg 235.

la pintura renuncia al color como elemento pictórico. Postulan la tonalidad de la sustancia; 2). Renuncia a la línea como valor descriptivo; 3). Renuncia al volumen, afirmación de la profundidad como única forma espacial plástica y pictórica; 4). Renuncia a la escultura como masa; 5). Afirmación de los *ritmos cinéticos* como formas de la percepción del tiempo real. Finalizando el manifiesto con una referencia a la imagen constructivista del Tiempo: *"Para nosotros, los gritos sobre el futuro equivalen a las lágrimas sobre el pasado...El hoy pertenece al hecho...Dejemos el pasado a nuestras espaldas como una carroña. Dejemos el futuro a los poetas. Nosotros nos quedamos con el hoy"*

Recogemos como último texto de esta presentación el "Manifiesto de la Bauhaus", escrito por Walter Gropius, director de la escuela hasta 1928, publicado en 1919 dentro del folleto "Catedral". En referencia a este movimiento sólo apuntaremos algunas de sus propuestas esenciales. En primer lugar el documento se inicia recuperando la idea romántica de la *"obra de arte total"*, es decir, la arquitectura y todas las artes plásticas-decorativas deben trabajar en virtud de ese principio, además postula Gropius como la arquitectura es el fin último de toda manifestación plástica: *"En otros tiempos la tarea más distinguida de las artes plásticas consistía en decorar la arquitectura y por ello formaban parte de la misma de manera indisoluble"*⁴⁵. Para recuperar esta concepción de la arquitectura los artistas tienen que retornar a la idea del taller, del artesano y el oficio. Se trata de configurar una nueva corporación de artesanos, o artistas, que viene a ser lo mismo, sin la arrogancia que separa a unos y otros, pues para la materialización de una buena obra de arte es imprescindible una buena base artesana: *"¡ Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado! No existe un arte profesional. No existe una diferencia esencial entre un artista y un artesano. El artista es un artesano de nivel superior"*⁴⁶. Con esta breve referencia a la Bauhaus cerramos la presentación de los diversos programas y concluimos, a su vez, la primera fase del trabajo. En los ulteriores apartados abordaremos por una parte las características generales de las vanguardias, remarcando sus aspectos más problemáticos o contradictorios, y por otra las posibles relaciones entre las propuestas de estos movimientos y las tesis centrales del "Manifiesto Comunista", de Marx y Engels.

Características generales y problematización de las vanguardias

Para la exposición de las características generales de las vanguardias tomaremos como referencia, al igual que en otras fases del presente trabajo, la línea interpretativa de Eduardo Subirats. Junto a los rasgos o propiedades que este autor formula como aspectos esenciales de las vanguardias históricas, articulados en cinco tesis, nos referiremos a la perspectiva ofrecida por Carlos Jimenez dentro del ciclo de conferencias que mencionamos en las primeras páginas de nuestro análisis⁴⁷. Las cinco tesis que nos servirán como hilo conductor para las reflexiones posteriores han sido extraídas del texto de Subirats *"El final de las vanguardias"*⁴⁸, ensayo al que nos hemos aproximado en varias ocasiones.

La primera de estas tesis comprende el fenómeno de las vanguardias (los grupos artísticos y el concepto) en cuanto **fenómeno ambiguo** o contradictorio. Los argumentos que propone en favor de esta opinión resaltan como las vanguardias pasaron, de un primer momento marcado por el choque cultural, el espíritu subversivo y transformador, el contenido utópico y la "negación de la autonomía del arte" a un estado donde: *"...las vanguardias aparecen hoy ligadas a una práctica institucional, académica y aún burocrática, asumen una voluntad esteticista, y se confunden con los fenómenos de las modas mercantiles y de las comunicación de masas"*⁴⁹. Relacionada con este problema, la conferencia emitida por Carlos Jimenez, subrayaba, entre otros procesos, la **normalización** que habían sufrido las vanguardias artísticas, es decir, su asimilación dentro de la lógica del "capitalismo tardío". Para el ponente la radicalidad de estos movimientos no dejaba lugar a dudas, el problema no estaba en la ambigüedad de sus programas y postulados, sino en la deriva general del arte hacia una fase "trans-vanguardista", vinculada como vemos al desarrollo del sistema económico actual y a la consolidación de lo que algunos han llamado **"sociedad del espectáculo"**.

Frente a esta idea las tesis de Subirats plantean que los propios programas o manifiestos vanguardistas, así como algunas de sus actitudes, ya estaban marcados por cierta contradicción. Argumento que puede ilustrarse certeramente si retomamos los distintos manifiestos, por ejemplo el futurista y constructivista, observando como el culto al progreso y la tecnología, en el sentido de una racionalización y maquinización creciente, junto al nihilismo que recorre el mismo movimiento futurista y el proyecto DADA, presentan ciertas similitudes con la lógica de un sistema que proclama la **"muerte de las ideologías"** a la par que incrementa su poder y consolida: 1). Un *modo de producción* característico; 2). Una *cosmovisión* determinada; 3). Un *código semiótico* específico; 4). Un *sistema de valores y relaciones sociales unidimensionales*: *"Desde un*

⁴⁵Lourdes Cirlot (ed). "BAUHAUS". Op. cit en nota 18, pg 245.

⁴⁶Ibidem, pg 246.

⁴⁷Ver nota 17, pg 11, del presente ensayo.

⁴⁸Eduardo Subirats. "Cinco tesis sobre las vanguardias", en *"El final de las vanguardias"*, Barcelona, ed. Anthropos, col. Palabra Plástica, 1989.op cit. en nota 1.

⁴⁹Op. cit en nota 1, pg 169.

primer punto de vista, se puede definir el capitalismo como la función general de semiotización de un modo particular de producción, circulación y distribución. El capitalismo, el <método> del capital, será considerado como un procedimiento específico de valorización de las mercancías, los bienes, las actividades y los servicios, fundado en unos sistemas de indexación y de simbolización que dependen de una sintaxis particular y que permiten sobrecodificar y controlar su gestión...desde un segundo punto de vista, el capitalismo aparecerá más bien como generador de un tipo particular de relaciones sociales..."⁵⁰.

Desde nuestro punto de vista el enfoque de Subirats recoge con más detalle el carácter problemático de los programas de vanguardia, pues no desplaza la "contradicción y la paradoja" fuera de los postulados que guían a los distintos movimientos, sino que la ubica dentro de sus propias propuestas. Este modo de proceder permite, por una parte, captar las relaciones de esas corrientes artísticas con la propia "Modernidad", entendida a su vez como *proceso contradictorio* que puede subsumirse bajo la máxima de una "Ilustración insatisfecha", y por otro ayuda a comprender porqué el espíritu subversivo y radical de las vanguardias ha sido normalizado dentro de la nueva "sociedad del espectáculo". En este sentido surge el problema del "talante" que puede definir a un arte de vanguardia en el contexto histórico-cultural contemporáneo, donde la viabilidad de los paradigmas interpretativos surgidos a lo largo de la modernidad parecen chocar con las condiciones históricas y las formaciones culturales de una fase que puede denominarse como "**post-moderna**"⁵¹.

La ambigüedad a la que se refiere Subirats queda materializada a su vez en el intelectualismo que recorrió a los diversos movimientos artísticos, actitud relacionada bien con el <paradigma político> de vanguardia, en cuanto expresa en el arte la idea de grupo dirigente (élite), bien con los modelos de racionalidad asociados al pensamiento moderno. Así la estética moderna es calificada por el autor como "**estética cartesiana**", en cuanto recoge por un lado el impulso "destructivo-constructivo" de la filosofía de Descartes y por otro un principio fuerte de racionalidad: *"...la categoría de estética cartesiana permite agrupar, sobre un trasfondo polémico, elementos efectivamente dispares y heterogéneos, al tiempo que conferirles una dimensión histórica y cultural esclarecedora. Dos cuestiones fundamentales deben reseñarse a este respecto, propio de la filosofía cartesiana es la dualidad entre una duda absoluta y una absoluta rupura de la tradición y el pasado en general, y, por otra parte, la voluntad positiva de construir un edificio firme de conceptos y valores universales...Por otra parte, la filosofía cartesiana privilegia aquellas formas del conocimiento, como la geometría o las matemáticas, asentadas sobre una base lógica de validez autónoma y absoluta"*⁵².

Aunque la "*dialéctica de la vanguardia*" presente analogías con la filosofía de Descartes, y en general con cierto tipo de racionalismo, tal como se ve en algunos artistas y corrientes (pintura abstracta, cubismo, constructivismo, arquitectura expresionista...) pienso que esta comparación podría realizarse también con Marx y Nietzsche. Pues en ambos autores encontramos (al margen de las notables diferencias) la misma dialéctica en cuanto tarea crítica de dos direcciones: 1). Crítica-destructiva; 2). Constructiva. Otro punto donde la ambigüedad de las vanguardias se hace patente aparece en el culto al progreso y el futuro que hemos visto en algunos documentos. Como se lleva analizando a lo largo de estas páginas muchos de los grupos de vanguardia acogieron de modo entusiasta las promesas de un futuro donde desarrollo y tecnología parecían poner las bases para un nuevo mundo. Sin desembocar en ningún tipo de "primitivismo" puede afirmarse que el rostro de este nuevo mundo poco tiene que ver con las esperanzas utópicas de un progreso equitativo y efectivo para toda la humanidad. Las utopías tecnológicas defendidas por algunas vanguardias históricas fueron poco a poco despojándose de aquellos valores que podían canalizar el desarrollo tecnocientífico e industrial hacia metas vinculadas con un proyecto social más igualitario y "sostenible", desembocando a veces en una apología del maquinismo que recuerda aquello de "*medios racionales para fines irracionales*".

La introducción en el campo artístico de las innovaciones tecnológicas y mediáticas, fenómeno común en muchas compañías actuales, no sólo conduce a la pregunta de si el arte hoy en día debe comprender la innovación bajo los mismos esquemas de las vanguardias de principios de siglo, sino al problema, vinculado con el anterior, de si existen actualmente formas de experimentación estética más allá de esas innovaciones tecno-mediáticas. A la pregunta Paul Virilio parece responde negativamente: "*Luego de los futuristas, Duchamp, los cinetistas y otros partidarios de la motorización generalizada lo demostraron: en el siglo XX, el*

⁵⁰Félix Guattari. "Sistemas, estructuras y procesos capitalísticos", en "Plan sobre el planeta: Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares". Ed a cargo de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Traficantes de Sueños, col. Mapas, 1984, pg 99.

⁵¹Tomamos el término "post-moderno" o "post-modernidad" en el sentido que le da Quintín Racionero, es decir: "*Imbricada en una radical dialéctica con un cierto canon de explicación histórica, que los pensadores postmodernos identifican con la modernidad o con un presunto paradigma de la Ilustración, la postmodernidad comporta justamente la negativa a dejarse encerrar en ese canon..En rigor, podría decirse que la postmodernidad es aquella dialéctica misma: no la sucesión o la superación de los constructos que forman la modernidad, sino la distinta comprensión y distribución de sus elementos integrantes*". En "Pragmática, ontología y decisión racional: en torno a la conexión entre cultura postmoderna y racionalidad pragmática". Quintín Racionero & Mariano Melero, UNED.

⁵²Op. cit en nota 1, pg 101.

*arte no tenía más futuro del que tendrán las tecnociencias en el siglo XXI*⁵³. Como cierre de esta primera tesis nos acercaremos a dos cuestiones que mencionamos al analizar el concepto de vanguardia. La primera de ellas hace referencia a la búsqueda, por parte de los distintos grupos artísticos, de un "nuevo estilo", en cuanto denominador común de todas las vanguardias históricas. En el transcurso de las reflexiones precedentes vimos como la búsqueda de este *estilo moderno* se desarrollaba en paralelo a una serie de reivindicaciones que salían más allá del campo estético.

Es decir, la renovación o revolución en el ámbito expresivo o plástico formaba parte de un proceso *general* de crítica y deconstrucción respecto al conjunto de la realidad social y cultural. Así, el principio de experimentación formal se insertaba en un enfoque donde lo artístico era comprendido como espacio de transformación y anticipación, precisamente acorde al principio de **"negación de la autonomía del arte"**. En contraposición a esta idea, asistimos a un proceso donde el arte va perdiendo parte de sus componentes utópicos y críticos (normalización) en virtud de un cierto esteticismo asociado al consumo en las sociedades modernas. Más allá de cualquier reducción de las actividades artísticas a "modelos estéticos" "políticamente correctos", o a un conjunto de cánones "sacro-santos" en cuanto a sus contenidos, estilos y funciones, postulamos la necesidad de recuperar el principio donde experimentación estética y pensamiento crítico no se hagan fenómenos antagónicos. El "libre juego" que posibilita el arte, y que quizá sea su máxima expresión, no conduce necesariamente a la desconexión respecto a lo real, la experimentación estética no implica indiferencia social o política.

El otro punto que queremos señalar antes de pasar a la segunda tesis de Subirats, es aquel donde se analiza el modo en que las características del "paradigma militar" y "político" de vanguardia han sido incorporadas al plano estético. Mencionaremos sólo como la "fuerza de choque" y la "destrucción del enemigo", axiomas del concepto militar, se integraron a las vanguardias artísticas bajo el principio de una **"estética del shock"**, llena de impulsos agresivos, metáforas beligerantes o manifestaciones abiertamente militaristas (p. ej. futurismo). En un primer sentido la "estética del shock" aparecería ligada con todas aquellas corrientes o estilos que persiguen, a través de la innovación, la provocación y el impacto, crear en el espectador una serie de reacciones e inquietudes inmediatas, bien sea por los mensajes transmitidos bien por el tipo de "lenguaje" empleado. En términos estructuralistas diríamos que el impacto puede venir dado desde el plano del "significante" y desde el campo del "significado", o bien desde ambos. De hecho en numerosos proyectos del arte contemporáneo la "estética del shock" se desarrolla en los dos niveles, por ejemplo en las compañías teatrales que trabajan con el concepto de *"performance"*, donde la innovación y la violencia en los lenguajes escénicos empleados suele acompañarse de contenidos más o menos subversivos, a veces más y a veces menos... Tanto en las vanguardias de principios del siglo pasado como en el arte contemporáneo la "estética del shock" podría interpretarse como un modo de atentar contra la "indiferencia" y la pasividad del público, creando el espacio apropiado para la *interacción* de autor, obra y espectador.

Desde esta perspectiva la "estética del shock" está recorrida por numerosos rasgos (potencialmente) críticos y emancipatorios. Renovando no sólo el marco convencional de las relaciones entre autor y espectador, pues este último participa, de algún modo, en la propia obra (hecha fundamentalmente para provocarlo), ya que además conlleva el objetivo de sacar al público de su pasividad o comportamiento convencional. Configurando un contexto donde ese público se ve, de pronto, afectado y estimulado desde diversos ámbitos. Si tomamos esta idea y la proyectamos sobre el conjunto del tejido social vemos que la provocación juega, en determinadas circunstancias, un papel extremadamente relevante en cuanto a la movilización de la opinión pública. Sin embargo esta misma idea es la que nos conduce a descubrir en la "estética del shock" un reverso ciertamente ambiguo, cuando no peligroso. El problema central de este tipo de procedimiento es que no sólo ha sido aplicado al campo de las artes y de la literatura, sino que constituye una de las herramientas esenciales de las *"técnicas modernas de control social"*. Así, el sometimiento continuo de los individuos a grandes cantidades de estímulos ("flujos de información") que se propagan multi-direccionalmente a velocidades disparadas, bajo la forma de campañas publicitarias, noticias, eslóganes políticos, publicaciones, objetos de consumo, etc, va *condicionando* en los sujetos una disposición *"favorable"* respecto a la manipulación política y comercial y una estructura cognitiva carente de capacidad reflexiva.

La "estética del shock" fomenta, en este sentido, un modo "inconsciente y automático" de percepción que obstaculiza el distanciamiento necesario para el desarrollo de toda reflexión crítica, seria y rigurosa; pues la estimulación constante del sujeto desde múltiples ámbitos promueve una conciencia "confusa y excitada" (en la terminología de Carlos Jimenez), envuelta en un torbellino donde ya no hay referencias estables: *"Desde la invención de la instantánea y la puesta en marcha del motor cinematográfico, nuestra época se encaminó por etapas hacia el fin de un ciclo de apariencia, no sólo el de la observación directa sino, hoy, el de la percepción indirecta, y esto sin que nos inquietáramos desmesuradamente por sus destrucciones sucesivas: fin del antiguo motor de imágenes en cuanto testigo indiscutido del movimiento del mundo y*

⁵³Paul Virilio. "Un arte terminal", en "El arte del motor: Aceleración y realidad virtual". Buenos Aires, Manantial, 1996, pg 79.

superación de nuestros límites visuales, en beneficio de ese poder de penetración engeguecedor de la ondas electromagnéticas que no harían sino 'traer al mundo' la esencia misma de la violencia mediática-esa estética terrorista del impacto óptico que de aquí en adelante aparece cada vez con mayor insistencia tanto en las pantallas de control como en las de la televisión popular, con el objetivo confeso de transformar al observador o al espectador, como en la guerra, en agente o víctima potencial"⁵⁴.

La segunda característica general que Subirats detecta en las vanguardias es la idea de que en todas ellas se da una **visión catastrofista y apocalíptica de la historia**: *"El sentimiento de una explosión devastadora, lógicamente consecuente con el propio desarrollo industrial y las tensiones humanas que acumula, atravesó todo el arte moderno y configuró su voluntad de choque y de ruptura"*⁵⁵. Esta imagen, que en otros momentos vinculamos con la idea de decadencia, como rasgo constitutivo de las sociedades modernas, no estuvo, sin embargo, exenta de verdad. Las dos Grandes Guerras y los acontecimientos asociados a ellas ponen de manifiesto la efectividad de una crisis que sólo pudo desembocar en la catástrofe. Quizás uno de los problemas que atraviesa el pensamiento de las vanguardias, y de otros movimientos, respecto a esta cuestión, es aquel que surge en ciertas tendencias milenaristas y espontaneistas. Como si de pronto, de un día para otro, todas las contradicciones fuesen a ser abolidas por el yugo de la gran catástrofe, especie de redención histórica nunca materializada. No sólo el curso ulterior de los acontecimientos ha hecho patente la continuidad de las contradicciones, o la sustitución de las antiguas por otras nuevas, frente a cualquier "fin de la historia"; además ha puesto sobre el tablero de juego de un lado la reflexión acerca de la velocidad a la que acontecen los procesos históricos, y de otro la "profundidad" e influencia de los mismos.

La caracterización del **"arte como producción"** es la tercera tesis que Subirats aplica a las vanguardias. En un primer sentido sus análisis muestran como esos movimientos artísticos formularon una imagen de la "realidad" lejana a las posturas realistas y objetivistas. La **"realidad"** no es algo que recibamos pasivamente gracias a los sentidos, no se trata de una "experiencia mimética de lo real", es decir, el arte no "representa" la "realidad" tal como esta "se da". Al contrario, *el arte "produce realidad": "Así entendido, el arte es elevado a la dignidad teológico-escatológica de potencia creadora, y a la altura metafísico-política de principio constitutivo de la nueva realidad del mundo..."*⁵⁶. Junto a las dimensiones ontológicas que cobra el arte, pues estaríamos ante un motor generador de realidad, Subirats plantea como esta nueva función conectaría la propia actividad artística con los valores, procesos y fines de la producción tecnocientífica e industrial, en suma, con la lógica del "capitalismo tardío" y la "sociedad del espectáculo".

Como cuarta característica el autor analiza las relaciones entre las vanguardias históricas y los **"modelos de racionalidad"** que estas apadrinaron. En términos generales su argumentación pone de manifiesto como distintas corrientes, acogieron, frente a una sociedad turbulenta e inestable, un principio de racionalidad fuerte que se articula en torno a tres dimensiones: 1). Plástica; 2). Epistemológica; 3). Tecnocómica. Sin embargo la originalidad de las vanguardias no viene dada por la simple adopción de cierto racionalismo, sino por el propio modelo de racionalidad que proponen (donde se hacen evidentes la cercanía respecto al racionalismo ilustrado): *"Racionalidad, desde este punto de vista, comprende aquel conjunto de leyes abstractas, formales y económico-funcionales subyacentes y constitutivas del nuevo orden lingüístico al tiempo que civilizatorio que representan las vanguardias, y que a menudo fue identificado con los propios valores funcionales o simbólicos del maquinismo"*⁵⁷.

Llegados a este punto del trabajo cabe reflexionar, brevemente, sobre la **unidireccionalidad** que presenta el concepto de "máquina o maquinismo" en muchos autores. De modo convencional el término "máquina" se ha identifica con la máquina en cuanto artefacto, herramienta, dispositivo o engranaje tecnológico, y con la revolución industrial como uno de los momentos, junto al actual, donde la innovación y desarrollo tecnocientífico han impulsado un proceso general de "maquinización" (cuantificación, instrumentalización...) único en la historia. Sin embargo la noción (y el fenómeno) del maquinismo plantea al menos dos cuestiones esenciales. Una relativa al estatuto ontológico de la máquina, como categoría que trasciende el ámbito técnico, y otra relativa a las repercusiones del maquinismo respecto a la historia humana y al propio concepto de hombre, en general se trata de ampliar la noción de máquina y de asegurar el vínculo entre maquinización y creación de valores, o si se quiere, entre desarrollo tecnológico y control social del mismo. Ambas cuestiones las trataremos en la segunda parte del trabajo, a partir de algunas de las tesis expuestas por Marx y Engels en el "Manifiesto Comunista".

En el último rasgo que Subirats observa en las vanguardias, uno de los más importantes desde el punto de vista de la reflexión sobre el arte contemporáneo y su posible normalización, descubre como los proyectos de estos movimientos se aproximaron, en algunas de sus propuestas y actitudes, a la idea de **"arte como espectáculo"**. En este contexto el autor discute como los proyectos de vanguardia salieron fuera del marco

⁵⁴Op. cit en nota 52, pg 83.

⁵⁵Op.cit en nota 1, pg 173.

⁵⁶Ibidem, pg 176.

⁵⁷Ibidem, pg 180.

estético para extenderse al ámbito general de las actividades culturales y de las instituciones-relaciones sociales, proceso que permite al autor hablar de la estética de las vanguardias como de una "*estética trascendente*", en cuanto materializa el principio de "negación de la autonomía del arte". Durante el periodo donde florecieron las vanguardia el se fue transformando en referencia clave para los distintos cambios sociales y políticos, las vanguardias construyeron y anticiparon una nueva organización social racional, acorde a valores estilísticos y formalistas. Este ideal encarnó en las primeras décadas del siglo pasado el proyecto romántico de la "obra de arte total".

Si unimos a esta máxima los contenidos de la tercera tesis apuntada, aquella donde el arte se transforma en motor productor de realidad, y relacionamos ambos principios con el ideal de progreso y con el proceso permanente de industrialización e innovación científico-tecnológica, llegamos a una de las propuestas vertebrales de los proyectos ontológicos contemporáneos, es decir, a la idea de "*realidad*" como *producto*, construcción, e incluso lenguaje. **En la actualidad lo "real" es la gran "obra de arte" que industria, medios de comunicación e instituciones han construido.** No habría "realidad" independientemente de esas actividades productivas. La "realidad" queda limitada al proyecto humano, acorde a un diseño, unas estructuras cognitivas, unos intereses, unos dispositivos tecnológicos y unos valores determinados, se transforma en "espectáculo": "*A ese diseño total de las condiciones de vida, y de la propia organización psicológica, de las emociones y valores humanos, o sea, a esta concepción de la arquitectura elevada a síntesis completa de todas las artes, la llamo producción del espectáculo*"⁵⁸; y en "objeto síntesis", donde las dimensiones ontológicas clásicas se ven atravesadas por nuevos territorios y velocidades, asociados a las perspectivas de la cibernética y la teoría de la información: "*A partir de ello, la desinformación ya no se asociaría al maquillaje de los hechos, sino que también combatiría el principio de realidad para intentar introducir discretamente un nuevo tipo de desrealización cósmica...*"⁵⁹.

Análisis comparativo: las vanguardias a los ojos del "Manifiesto Comunista"

Como cierre del presente trabajo reflexionaremos sobre las posibles conexiones entre las vanguardias históricas y las tesis formuladas por Marx & Engels en el "Manifiesto Comunista". Con este fin partiremos de la conferencia dada por Carlos Jiménez en el seminario "Marxupdate" de la UCM, al que nos hemos referido en varias ocasiones⁶⁰. De todas las intuiciones, argumentos y contenidos desarrollados por el autor en esa charla, rescatamos dos hipótesis que servirán como hilo conductor de los ulteriores análisis. La primera de estas ideas ya ha sido mencionada a lo largo de las páginas precedentes, se trata de aquella hipótesis que comprende la situación actual del arte desde el punto de vista de su *normalización e integración* en la lógica del "capitalismo tardío".

Es decir, como la propia evolución de las actividades artísticas después de los primeros impulsos de las vanguardias, ha desembocado en un *arte trans-vanguardista* donde se han perdido los contenidos rupturistas, críticos y radicales que atravesaron aquellos grupos pioneros. En esta dirección camina también la línea interpretativa de Subirats, sin embargo ambos enfoques difieren en un punto básico, pues para éste la normalización de las artes no sólo ha venido dada por la consolidación de un determinado sistema socio-económico y político-cultural, sino por la propia ambigüedad que recorre la utopía artística de las vanguardias en algunos de sus proyectos y orientaciones. Se siguen, de este enfoque, dos consecuencias importante.

Por un lado el análisis de las vanguardias que efectúa Subirats recuerda las posiciones de la "Teoría Crítica" respecto a la "Modernidad" en cuanto materialización "*defectuosa, reduccionista y unidimensional*" del <paradigma ilustrado>; y por otro la propia evolución de esos movimientos ha puesto entre paréntesis las relaciones entre "vanguardia artística" y "vanguardia social"...En la segunda de sus hipótesis Carlos Jiménez planteaba como muchos de los mensajes y actitudes que atraviesan a los pioneros del arte moderno ya estaban contenidos en las páginas del "Manifiesto comunista", especialmente en los primeros párrafos del capítulo 1: "Burgueses y proletarios". En este sentido dedicaremos las últimas reflexiones de nuestro trabajo a examinar la viabilidad de esta hipótesis, acentuando tanto las diferencias como las posibles coincidencias de ambos proyectos.

Para ello seguiremos una metodología donde se intercalará la exposición de los contenidos fundamentales del "Manifiesto" con el análisis comparativo respecto a las vanguardias históricas y algunas de las referencias intelectuales empleadas anteriormente.

El "Manifiesto Comunista" se abre con una de las frases más emblemáticas de la historia moderna: "*Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo...ya es hora de que los comunistas expongan a la faz*

⁵⁸Ibidem, pg 184.

⁵⁹Paul Virilio. "El arte del motor". Op. cit en nota 52, pg 21.

⁶⁰Ver nota 17.

del mundo entero sus conceptos, sus objetivos y sus tendencias; que opongan a la leyenda del fantasma del comunismo un Manifiesto de su propio partido"⁶¹. Frase donde Marx y Engels exponen con total claridad los objetivos programáticos del propio escrito, y donde aparecen los primeros brotes de una posible relación con las propuestas de vanguardia. Así, tanto en las corrientes artísticas como en el presente documento, la elaboración de un programa donde sintetizar los principios teóricos, las estrategias y los objetivos del movimiento se hace tarea indispensable. El "Manifiesto comunista" es por tanto, una síntesis teórica y práctica del "socialismo científico" realizada con objetivos estratégicos y divulgativos claros. Ya dentro del primer capítulo Marx y Engels señalan una de las tesis fundamentales del "**materialismo histórico**", como aplicación al campo de la historia del "**materialismo dialéctico**", a saber, aquella donde la "historia" misma aparece necesariamente vinculada a la "lucha de clases": "La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases...lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad o el hundimiento de las clases en pugna"⁶².

Al margen de las posibles discusiones a que daría lugar un comentario crítico y detallado de esta última idea, pues los acontecimientos históricos del siglo XX han puesto de manifiesto como esa "transformación revolucionaria de toda la sociedad" contiene en su seno distintas posibilidades, algunas de ellas bastante distanciadas de lo que Marx quería decir con esto... nos interesa recuperar esa imagen de la "historia" donde Marx y Engels acentúan los rasgos dinámicos, contradictorios, y la propia *idea de tensión*, como características esenciales del "flujo histórico". Las "contradicciones de clase", o si se prefiere el enfrentamiento entre clases antagónicas, constituye así el motor del cambio y la evolución histórica, en este sentido el auge de la burguesía como clase política no sólo no ha resuelto muchas de las contradicciones heredadas del Antiguo Régimen, sino que ha configurado otras nuevas: "La moderna sociedad burguesa, que ha salido de entre las ruinas de la sociedad feudal, no ha abolido las contradicciones de clase. Únicamente ha sustituido las viejas clases, las viejas condiciones de opresión, las viejas formas de lucha por otras nuevas...Nuestra época, la época de la burguesía, se distingue, sin embargo, por haber simplificado las contradicciones de clase. Toda la sociedad va dividiéndose, cada vez más, en dos grandes bandos hostiles, en dos grandes clases que se enfrentan directamente: la burguesía y el proletariado"⁶³.

Encontramos pues dos grandes *colectivos* como agentes determinantes de la sociedad moderna, la clase burguesa y la clase proletaria; ahora bien, Marx y Engels apuntarán como estos grupos no han surgido de la nada, ya que son la consecuencia inmediata de un proceso que asocian, como veremos, a los cambios económicos, sociales, políticos y culturales de la nueva sociedad industrial. Al elemento negativo, dinámico y contradictorio que hemos señalado como motor de los cambios históricos, hay que añadir ahora la idea de una relación directa entre desarrollo económico-tecnológico y configuración de nuevas estructuras, relaciones y clases sociales. Tesis que fija otro de los puntos claves del "materialismo histórico": "El resultado general a que llegué y que, una vez obtenido, sirvió de hilo conductor a mis estudios, puede resumirse así: en la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de producción de la vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia"⁶⁴.

Desde hace ya décadas la idea de una "determinación" de las "estructuras" sociales y de las "superestructuras" culturales por parte de aquella "infra-estructura" económica ha sido discutida y revisada hasta la saciedad. En la conferencia de Carlos Jiménez esta cuestión es retomada a partir de los conceptos y análisis de Lyotard, donde se pone de manifiesto como, junto a esa determinación se da un proceso que ha venido a llamarse "sobre-determinación". Es decir, al igual que la infraestructura material condiciona los otros ámbitos y actividades del conjunto socio-cultural, éstos "sobre-determinan" esa infraestructura, creandose un modelo ya no ascendente, sino más bien "interactivo", de influencia recíproca y bidireccional. Al margen de estas matizaciones la propuesta de Marx & Engels perfila el contorno de una cuestión que puede ser importante a la hora de analizar la relación entre las vanguardias históricas y el conjunto de actividades socio-culturales en las primeras décadas del siglo XX. En este sentido nos movemos de nuevo entre las opiniones de Subirats y Sebrelí, pues el primero resaltaba el principio de "negación de la autonomía del arte" frente a otros procesos histórico-culturales mientras que el segundo planteaba como la consolidación de aquellos movimientos sólo pudo realizarse mediante una cierta "autonomización" de lo artístico respecto a los restantes ámbitos sociales e intelectuales. Respecto a esta cuestión algunas tesis

⁶¹C. Marx y F. Engels. "Manifiesto Comunista". España, El Viejo Topo, 2002, pg 23.

⁶²Op. cit en nota 60, pg 24.

⁶³Ibidem, pg 25.

⁶⁴Carlos Marx. "Prólogo de la contribución a la crítica de la economía política", en "Obras escogidas", Marx-Engels. Madrid, Akal, Vol I, 1975, pg 373.

del "Manifiesto Comunista" son esclarecedoras.

Con Sebrelí se puede afirmar que ciertamente la "Modernidad" presenta en muchos campos un paulatino proceso de especialización que va delineando las fronteras y los límites entre unas disciplinas y otras, sean artísticas, científicas o filosóficas. No obstante el curso posterior de los acontecimientos parece debilitar un tanto este enfoque, ya que a la especialización y "parcelación" de los saberes le va, poco a poco, sustituyendo un paradigma basado en la pluralidad de enfoques, es decir, un <paradigma multidisciplinar>, que no pretende suprimir las barreras entre unos saberes y otros sino, más bien, resaltar como el estudio de determinados "campos", "fenómenos" u "objetos de conocimiento" requiere de cierto **perspectivismo**, de cierta "polifonía". Más allá de las polémicas que esta idea pueda provocar, en la posición de Sebrelí se descubren algunas fisuras sustanciales, que podemos abordar desde el propio marxismo, y en concreto a partir del "Manifiesto Comunista". El argumento básico sería el siguiente: precisamente la "autonomía del arte" que este autor defiende como motor de las vanguardias históricas es un fenómeno paralelo al proceso de especialización que se observa en las otras áreas culturales, la "autonomía" de estas corrientes artísticas no sería, paradójicamente, un fenómeno "autónomo o independiente" respecto a los cambios que se dan en el conjunto social, que desde el planteamiento de Marx y Engels vienen *determinados (no de la forma simplificadora con que algunos/as han intentado identificar este proceso...)* por la propia evolución de los "modos de producción". Así las transformaciones del arte moderno se ligarían a los cambios de la misma sociedad moderna, tal como postula Subirats.

Continúa el "Manifiesto" reflexionando sobre el papel de la burguesía como clase hegemónica en el ámbito económico y político, pues advierten los autores que a toda revolución sucedida en la producción le ha seguido una revolución en el campo de las relaciones sociales y de las instituciones políticas. Premisas de las que se valen para señalar uno de los aspectos claves no sólo de la interpretación marxista de la historia, sino de las argumentaciones propuestas por Carlos Jiménez en su conferencia, a saber, la caracterización de la burguesía como "clase revolucionaria": *"La burguesía ha desempeñado en la historia un papel altamente revolucionario. Dondequiera que ha conquistado el poder, la burguesía ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas...Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio"*⁶⁵.

Este pasaje es uno de los que recoge el conferenciante como portador del espíritu que luego se materializará en las vanguardias. Evidentemente hay en él una gran cantidad de intuiciones e ideas relacionadas al menos con tres asuntos: 1). Potencial transformador de la burguesía, cercano incluso a la destrucción violenta; 2). Sustitución de las formas tradicionales de servilismo por un nuevo modo de explotación; 3). Aparición de una ideología y un sistema de valores específico. Para Marx y Engels la **"revolución constante"** que azota la nueva sociedad moderna ha impulsado por un lado el denominado "desencantamiento del mundo", asociado a los múltiples procesos de "secularización" y a la extensión del racionalismo, y por otro la existencia, en distintos campos, de una inquietud permanente que tiene como causa central la incesante revolución de los "modos de producción": *"Una revolución continua en la producción, una conmoción ininterrumpida de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constante distinguen la época burguesa de todas las demás"*⁶⁶. Esta época y esta sociedad se estructuran, entonces, desde la hegemonía del cinetismo y la inestabilidad como valores dominantes. Si unimos a este factor el desarrollo de una ética meramente utilitarista, la idea de lo "real" como "objeto de síntesis" (Virilio), como producto de distintas actividades industriales y telemáticas, el productivismo y la utopía del crecimiento constante en lo económico, la división planetaria del trabajo asociada a los nuevos modos de explotación y a la flexibilización del "capitalismo actual", tenemos una buena panorámica del tipo de sistema que opera en nuestros días, sin menospreciar la profunda manipulación de los sujetos en el ámbito "molecular" (Guattari).

En este sentido las vanguardias pueden entenderse como uno de los ámbitos donde toda esta "lógica" ha cobrado forma, no en vano sus impulsos rupturistas y destructivos respecto al pasado, su beligerancia manifiesta y su apología del progreso y la tecnología (el mencionado maquinismo), presentan rasgos muy parecidos a los que Marx y Engels descubren en la, para ellos, sociedad moderna. Sin embargo la proximidad de algunos proyectos de vanguardia respecto a los elementos anotados por ambos autores no puede llevarnos a una imagen reduccionista de estos movimientos, así como a una definición *demasiado general* de lo que sea el arte en nuestros días. Por otra parte la "inestabilidad" incesante de la economía de mercado, asociada con la búsqueda constante de nuevos mercados, el abaratamiento de los costes de producción, la agilización de los transportes y las comunicaciones, o con la incorporación de nuevas tecnologías en todos estos ámbitos, exige, según Marx y Engels, un proceso permanente de "expansión" que abarca todos los territorios y sociedades del planeta. La supervivencia misma del sistema económico capitalista requiere, entonces, de su "extensión generalizada", de lo que hoy se ha denominado

⁶⁵C. Marx y F. Engels. Op cit en nota 60, pg 27.

⁶⁶Ibidem, pg 28.

"mundialización": *"Espoleada por la necesidad de dar cada vez mayor salida a sus productos, la burguesía recorre el mundo entero. Necesita anidar en todas partes, establecerse en todas partes, crear vínculos en todas partes. Mediante la explotación del mercado mundial, la burguesía ha dado un carácter cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países. Con gran pesar de los reaccionarios, ha quitado a la industria su base nacional"*⁶⁷.

De este modo la burguesía no se conforma sólo con haber transformado el conjunto de las relaciones sociales en el marco de los contextos urbanos occidentales, ya que por un lado necesita "expandirse" de modo global, internacional, colonizando o imponiéndose en distintos países o territorios, y por otro requiere de una "expansión" que podríamos definir como *interna*. La economía de mercado lucha en este sentido por introducir, dentro del marco capitalista, a todas las formas de vida tradicionales que subsisten a pesar de su desarrollo. En este sentido Marx y Engels apuntarán como los diversos sectores y poblaciones rurales, el campesinado tradicional, son subsumidos por la "lógica del capital". No se trata solo de una "**colonización externa**", que también, sino de una "**colonización interna**" que no tolera "formas de vida" independientes a su marcha: *"Obliga a todas las naciones, si no quieren sucumbir, a adoptar el modo burgués de producción, las constriñe a introducir la llamada civilización, es decir, a hacerse burgueses...La burguesía ha sometido el campo al dominio de la ciudad. Ha creado urbes inmensas..."*⁶⁸. Al indicar como el modelo económico liberal, requiere de una paulatina "expansión", ambos autores están resaltando algunos de las características que este mismo modelo ha arrastrado hasta nuestros días. Más allá de las particularidades del capitalismo en su fase actual, puede decirse que esa tendencia "expansionista", junto al problema de la "concentración", son algunos de los factores más relevantes del capitalismo en su historia reciente: *"La burguesía va superando cada vez más la fragmentación de los medios de producción, de la propiedad y de la población. Ha aglomerado la población, centralizado los medios de producción y concentrado la propiedad en manos de unos pocos. La consecuencia obligada de ello ha sido la centralización política"*⁶⁹. Si bien a estos mecanismos habría que añadir una serie de fenómenos asociados fundamentalmente a la continua "re-adaptación" del modelo, así como de sus estructuras básicas, en los ámbitos sociales ya "colonizados", y una reflexión sobre las diversas relaciones entre "mercado" y "estado", no cabe duda de que Marx y Engels intuyen ya, hace 150 años, lo que actualmente se conoce como "mundialización".

Acto seguido, ambos autores pasan a reflexionar sobre un problema central en la concepción materialista de la historia, pues si bien la burguesía ha puesto en marcha un proceso de desarrollo que no tiene equiparación con ningún otro a lo largo de la historia, la propia marcha de ese proceso no es controlada absolutamente por la clase burguesa que la ha impulsado. Al contrario, las mismas herramientas y mecanismos empleados por la burguesía contra el Antiguo Régimen, relacionadas principalmente con las nuevas posibilidades de la economía de mercado, más también con el conjunto de repercusiones que este modelo ha condicionado en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura, parecen volverse contra la clase social que las originó. El desarrollo de la industria y la liberalización de los mercados, unidos ambos fenómenos al permanente proceso de innovación científico-tecnológica, ha ido condicionando aquella circunstancia según la cual existe un "desfase" entre la evolución de las "fuerzas productivas" y el estado de las "relaciones sociales", basadas en última instancia en un nuevo concepto de "propiedad" y de "trabajo". Así, el "Manifiesto" menciona una de las cuestiones más sugerentes (y polémicas) de la obra de Marx, a saber, aquella donde se recalca como el propio desarrollo de las "fuerzas productivas" posee cierta autonomía respecto a todas las demás actividades y producciones sociales. Esta cuestión la mencionamos ya en referencia a las nociones de "determinación" y "sobredeterminación", recalcando la posibilidad de comprender las relaciones entre "infraestructura", "estructura" y "superestructura" bien desde un modelo "ascendente", bien desde uno "interactivo" o "multidireccional". Sin duda, la perspectiva de Marx y de Engels no trata de menospreciar el papel de las distintas actividades socio-culturales respecto al condicionamiento de lo económico, más para ellos parece claro que el desarrollo del ámbito productivo tiene, como hemos dicho, una cierta independencia en relación a los otros ámbitos y actividades.

Lo importante no es, ahora, analizar la viabilidad del modelo que proponen, lo que algunos han denominado el "*esquema universal*", sino insistir en las aristas y problemáticas descubiertas en torno al propio "**desfase**" ubicado entre unos dominios sociales y otros. En este sentido la idea mencionada según la cual el desarrollo de las "fuerzas productivas" genera en las "relaciones sociales", así como en las restantes actividades culturales, un tipo peculiar de "desfase", nos acerca a la cuestión misma de la "**contradicción**" como elemento constitutivo de la propia historia del hombre:

"Desde hace décadas, la historia de la industria y del comercio no es más que la historia de la rebelión de las fuerzas productivas modernas contra las actuales relaciones de producción, contra las relaciones de propiedad que condicionan la existencia de la burguesía y su dominación. Basta mencionar las crisis comerciales que, con su retorno periódico, cuestionan, en forma cada vez más amenazante, la existencia

⁶⁷ Op. cit en nota 60, pg 28.

⁶⁸ Ibidem nota 66, pg 30.

⁶⁹ Ibidem nota 66, pg 30.

misma de toda la sociedad burguesa."⁷⁰.

Aunque la idea de "contradicción" no pertenece únicamente al ámbito del "materialismo histórico", pues con ese término se introduce en el marco general del "materialismo dialéctico" una de las nociones de la dialéctica hegeliana, a saber, la de "negatividad". Constituye una categoría histórico-sociológica central al poner de manifiesto como la marcha misma de la historia está condicionada bien por el "**décalage**" entre desarrollo de las "fuerzas productivas" y el conjunto de las "relaciones (y actividades) sociales", bien por la "lucha de clases" que este desarrollo determina. Ambos factores constituyen entonces los motores mismos de la historia: *"En la historia moderna, al menos, queda demostrado, por lo tanto, que todas las luchas políticas son luchas de clases y que todas las luchas de emancipación de clases, pese a su inevitable forma política, pues toda lucha de clases es una lucha política, giran, en último término, en torno a la emancipación económica"*⁷¹. En este sentido podría decirse que el ámbito de la producción manifiesta un movimiento relativamente autónomo que no puede canalizarse de modo satisfactorio por la sociedad en cuanto "todo". Así la "totalidad" de lo social se ve siempre combulsionada por la marcha misma de lo productivo, toda empresa, todo intento de "re-estructuración" pasa siempre por un "momento revolucionario" que des-estabiliza violentamente el orden establecido y el marco dado de las relaciones sociales.

El "décalage" no es, entonces, un rasgo o propiedad de algún momento histórico específico, sino la tendencia, más o menos universal, que podemos rastrear en el desarrollo histórico. Podría decirse incluso, tal como apuntamos arriba, que constituye el factor determinante del flujo histórico, de sus innumerables acontecimientos. Sin detenernos ahora en la cuestión de que tipo de leyes pueda descubrirse en este desarrollo histórico, ni en el asunto paralelo de si éstas se rigen por algún tipo de "necesidad", posición que parece desprenderse de las propias perspectivas marxianas, cabe decir que lo esencial es resaltar como ambos autores, Marx y Engels, han puesto de manifiesto uno de los problemas centrales de nuestro tiempo, aquel donde cristalizan las polémicas ligadas a la relación entre actividad intelectual, estructura socio-política y "fuerzas-medios de producción", o si se prefiere entre *saber y poder*. La idea según la cual toda actividad, y por ende producción, en el plano de las ideas está determinada por el conjunto de factores que caracterizan a un contexto socio-cultural particular, no sólo esclarece algunos de los aspectos más fanagosos en referencia a la génesis de las diversas disciplinas y saberes, tal como ha puesto de manifiesto la sociología del conocimiento contemporánea, sino que, en el contexto específico de las vanguardias artísticas, descubre la ligazón entre estos grupos y tendencias y los acontecimientos históricos que los rodean.

Sin caer en un "determinismo" extremo, posición que creemos superada, y sin afirmar ningún tipo de "necesidad" en sentido "diacrónico", donde la marcha de los acontecimientos parecería responder a algún tipo de "finalidad" o "destino" más o menos predeterminado, pensamos que la idea señalada por Marx y Engels, aquella donde se apunta como el desarrollo de las "fuerzas productivas" imprime al resto de actividades y estructuras sociales un cierto tipo de condicionamiento, es un principio indispensable para la comprensión de toda actividad intelectual. Como decimos no se trata de reducir toda actividad intelectual o social a las pautas y acontecimientos que emergen en el campo de lo económico, pero si de remarcar como las distintas actividades se ven atravesadas, y en cierto sentido determinadas, por la dirección imperante en lo productivo.

Desde estas premisas cabe decir que las propias vanguardias históricas, a pesar de las particularidades propias de lo estético, de lo artístico, no reducibles, insistimos, a los mecanismos y condicionamientos infraestructurales, participan de las múltiples tendencias (incluidas las económicas) que poco a poco han ido transformando los diversos escenarios socio-culturales. En las primeras páginas ya señalamos algunas de las circunstancias, y algunos de los eventos, que en diferentes campos constituían el contexto general donde se desplegaron las vanguardias. No obstante la propia referencia al contexto tiene que partir de un dato básico, a saber, que todo contexto es a su vez el resultado de los acontecimientos que se van perfilando en él, es decir, no hay contexto sin acontecimientos, ganándose una dimensión más interactiva, quizás más *dialéctica*, que pone de manifiesto la dinamicidad interna de todo contexto histórico. Desde la posición marxiana podríamos decir que las vanguardias históricas figuran como uno de los procesos que se han puesto en marcha a partir del propio "**décalage**" dado entre, el desarrollo de las "fuerzas productivas" y las "relaciones sociales" de la época.

No se trata entonces de reducir unos fenómenos o espacios a otros, sino de ver la posible conexión entre ellos. Por otro lado esta idea abre diversas sendas interpretativas, pues si bien el desarrollo de lo económico determinaría el resto de actividades socio-culturales, no se dice de que modo lo haría, dándose la posibilidad de que determinados acontecimientos o actividades surjan, precisamente, como espacios críticos respecto a ese mismo desarrollo. En diferentes lugares de este trabajo nos hemos aproximado a

⁷⁰Ibidem nota 66, pg 32.

⁷¹F. ENGELS.. "Ludwig Feurbach y el fin de la filosofía clásica alemana", en "Obras escogidas", Marx-Engels, Edit. Akal, Vol II, Madrid, 1975, pg 417

una línea interpretativa de este tipo, remarcando como el primer impulso de las vanguardias surgía como una respuesta crítica, incluso subversiva, no sólo frente al pasado europeo u occidental, sino frente a las consecuencias y a las brutales repercusiones de una "Modernidad" fuertemente vinculada al capitalismo. En este sentido podría afirmarse, con Marx y Engels, que las propias herramientas, y los propios procesos abiertos por la burguesía, procesos donde la "Modernidad" ha materializado con toda su potencia el problema señalado del "décalage", pueden volverse en contra de sus propios creadores. En cualquier caso lo interesante es observar como las ideas y análisis de Marx y Engels tocan las dos caras de la moneda. Pues inciden por un lado, en la necesidad de relacionar el conjunto de actividades intelectuales o culturales con las tendencias más potentes de lo económico, a la vez que resaltan la posibilidad de que la propia "autonomía de lo productivo" ponga en contradicción al conjunto de "relaciones sociales", imprimiendo siempre, a lo largo de *toda* la historia, una serie de impulsos revolucionarios donde el la sociedad en cuanto "totalidad" adquiere todo su potencial dinámico y transformador. Así, las consecuencias de esta "tensión", de esta "contradicción inmanente", se mueven siempre en el terreno de lo "posible", donde puede acontecer tanto la subordinación de toda actividad social y cultural a los criterios que extraemos del sistema económico dominante, tal como parece suceder con el "arte transvanguardista" en relación a la fase actual de la economía de mercado, es decir, al "capitalismo tardío" o "capitalismo mundial integrado".

Como la emergencia de actividades y relaciones sociales donde este mismo sistema económico, con toda su idiosincrasia y todas sus estructuras, sea criticado y desarticulado. La lectura más o menos fuerte del "décalage" se acercaría, desde nuestra opinión, a este tipo de interpretación, pues parece claro que si bien el sistema económico dominante condiciona la totalidad de las actividades sociales y culturales, no por ello puede dominar esa totalidad misma. Como se hace patente en nuestros días, la sofisticación de los modelos de gestión del capitalismo, incluso la eficacia de estos mismos modelos, no ha garantizado ni el control pleno y absoluto de todos los procesos que entran en juego, ni la estabilidad misma del sistema, ni la supresión de las repercusiones sociales (cercanas al exterminio y la esclavitud en algunos puntos del planeta...) y medioambientales que lo acompañan desde hace 300 años. No obstante al poner "entre paréntesis" todo "determinismo histórico", estamos acercándonos a la difícil cuestión de cual sea el tipo de relación que se da entre lo económico y el resto de actividades sociales.

A todas luces semejante investigación sale de los marcos, y de los objetivos, aquí perfilados, sólo señalaremos que de las posibles salidas al problema, retomamos aquella donde la idea de "determinación" se aproximaría más al plano de lo "sincrónico" que al de las sucesiones "diacrónicas". En este sentido se trataría de ver no tanto la posible "necesidad" que va articulando los diferentes periodos históricos, siempre condicionados por el estado de los "modos de producción" como de las posibles conexiones que se dan entre unas actividades y estructuras respecto a otras. Así las vanguardias históricas no serían un "fenómeno" que necesariamente se dio en virtud del conjunto de cambios impulsados por la economía moderna, sino una serie de corrientes y actividades, así como de grupos, que expresaron por medio del arte el conjunto de condiciones y transformaciones de la sociedad que les tocó vivir. Como señalamos arriba, las vanguardias, a pesar de las contradicciones que les son propias, puede entenderse como una respuesta a las interrogantes de la época, respuesta que no surge, evidentemente, de la nada, sino de un contexto social determinado. La cuestión no es entonces si unos fenómenos son independientes de modo absoluto respecto a otros, dependencia o independencia que tendría que analizarse de modo más concreto, atendiendo a todas las variables posibles. Se trata de otra cosa, relacionada quizás, con la propia viabilidad del proyecto respecto a las cuestiones, problemas e inquietudes de una época determinada. En este sentido puede decirse que las vanguardias intentaron dar una respuesta crítica y comprometida a los problemas más acuciantes de ese momento histórico. Como se ha visto a lo largo de este siglo, y como señalamos al analizar alguno de los manifiestos de estas corrientes, el problema no estaba tanto en el impulso que guió a estos movimientos, sino en cierta falta de perspectiva, fenómeno común a otros grupos o tendencias externos al campo del arte, que vieron en sus propias praxis transformadoras la solución definitiva de todas las contradicciones que rodean a la sociedad moderna.

Como cierre del presente trabajo cabe decir que las contradicciones del mundo moderno no han hecho sino acentuarse, y que más allá de todo pesimismo paralizador, así como de todo ingenuo optimismo, el arte y otras actividades tienen la oportunidad de configurarse en posibles espacios para la apertura de opciones de vida y de pensamiento donde se des-articula la aparente "necesidad" que parece rodear al sistema económico actual, y donde el "décalage" indicado por Marx y Engels nos conduzca a territorios que aún están por descubrirse. En cualquier caso la experimentación que exige este tipo de planteamiento habrá ganado ya un cierto (y sano) perspectivismo...

Bibliografía sobre arte y vanguardias históricas

- AA.VV. *Utopías de la Bauhaus*. C. Reina Sofía, 1988.
- AA.VV. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid, Istmo, 1998.
- AA. VV. *Internacional-situacionista*, (3 vols.). Madrid, Luis Navarro editos, 1999-2001. Vol. I: "La realización del arte"; vol. II: "La supresión de la política"; vol. III: "La práctica de la teoría".
- ADORNO, T. W. *Teoría Estética*. Madrid, Taurus, 1990.
- ALQUIE, F. *Philosophie du surréalisme*. París. Flammarion, 1955.
- BAUDELAIRE, CH.: *Oeuvres complètes*. París, Seuil, 1968, 1980.
- BENJAMIN, W. *Ensayos escogidos*. Trad. de H. A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1967.
- *Discursos ininterrumpidos I*. Trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.
- *Iluminaciones 3* (para B. Brecht). Madrid, Taurus, 1990.
- BOZAL, V. ARNALDO ALCUBILLA, J. y BRIHUEGA, J.: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, La balsa de la Medusa. Madrid, Visor, 1996. .
- BRENTON, A. *Manifestes du surréalisme*. París, N RF, 1964.
- *Oeuvres completes I*. París, La Pléiade-Gallimard, 1988.
- BURGE, P. *Teoría de la vanguardia*. Trad. de Jorge García, Barcelona, Península, 1997.
- CIRLOT, L (ed). *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Parsifal Ediciones.
- CHIRICO, G. *Sull l'arte metafisico*. Roma, 1919.
- DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Flor.
- DERRIDA, J. *La verité en peinture*. París, Flammarion, 1978.
- ECO, U. *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen, 1986.
- EINSENSTEIN, S. M. *Ma conception du cinema*. París, Buchet-Chastel, 1971.
- FRANCASTEL, P. *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Trad. de María José Ripoll, Madrid, Debate, 1990.
- GOMBRICH, E. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá, Norma, 1993.
- HAROUEL, J. L. *Culture et contreculture*. París, Presses Universitaires de France, 1994.
- HAUSESTEIN, W. *Un siglo de evolución artística*. Trad. de Pablo Simón, Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- HEIDEGGER, M. *Arte y Poesía*. México, F.C.E, 1988
- HOFFMANN, W. *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona, Península, 1992.
- JAMESON, F. *Postmodernidad. La lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid, Trotta, 1997.
- JENCKS, C. *El lenguaje en la arquitectura postmoderna*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1981.
- KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires, Galatea, Nueva Visión, 1957.
- KANT, I. *Crítica del Juicio*. Trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- KLEE, P. *Diario*.
- LA TORRE, G. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1965.
- LEYRA, A.M. *La mirada creadora*. Barcelona, Península, 1993
- LISTOWEL, C. *Historia crítica de la estética moderna*. Trad. de Leopoldo Hurtado, Buenos Aires, Losada, 1954.
- MARCHÁN FIZ, S. *La estética en la cultura moderna*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1982.
- *Las vanguardias en las artes y en la arquitectura*, 2 vols. Madrid, Espasa Calpe,, 2001.
- *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, 2001.
- MARCUS, G. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo xx*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- MEITZINGER, J. *Le cubisme était ne*. París, Editions Presence, 1972.
- MICHELLI, M. *Las vanguardias artíficas del siglo XX*. Córdoba (Argentina), Universidad de Córdoba, 1968.
- NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- POGGIOLI, R. *Teoría de la vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- RAMIREZ, J. A. *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona, Anagrama, 1994.
- SCHELLING, F. *Filosofía del arte*. Trad. de Elsa Tabering, Buenos Aires, Nova, 1949.
- SCHILLER, F. *Carta sobre la educación estética del hombre*. Trad. de Vicente Romano García, Madrid, Aguilar, 1963
- SEBRELI, J. J. *El vacilar de las cosas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*. B. Aires, Sudamericana, 2002.
- TAFURI, M. *La esfera y el laberinto. vanguardia y arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1984.
- TAPIÉS, A. *La práctica del arte*. Barcelona, Ariel, 1989
- WEISS, P. *La estética de la Resistencia*, Hondarribia (Guipúzkoa). 1999.
- WORRINGER, W. *El arte y sus interrogantes*. Trad. de Elsa Tabering, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.

Obras de Eduardo Subirats

- SUBIRATS, E:
- *El reino de la belleza*. España, FCE, 2003
- *Memoria y exilio*. Losada, 2003
- *Culturas virtuales*. Biblioteca nueva, 2001

- *Linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Siruela, 2001
- *Sobre la libertad*. Anaya, 1999
- *Contra la razón destructiva*. Tusquets, 1997
- *El continente vacío*. Anaya & Mario Muchnik, 1994
- *América o la memoria histórica*. Monte Ávila Editores, 1994
- *Da vanguardia ao pós-moderno*. Estudio Nobel, 1984
- *El alma y la muerte*. Anthropos, 1983
- *La ilustración insuficiente*. Taurus, 1981

Obras de K. Marx y F. Engels traducidas al castellano

ENGELS, F:

- *Instincts et Institutions*. París, Hachette, 1953.
- *Del socialismo utópico al socialismo científico*. México, Era, 1955.
- *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Buenos Aires, Lautauró, 1956.
- *La ideología alemana*. Buenos Aires, Lautauró, 1956.
- *La sagrada familia*. Moscú, Ediciones en lenguas extranjeras, 1959.
- *Schelling y la revelación*. Buenos Aires, Marymar, 1959.
- *Ludwig Feurbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. Moscú, Ediciones en lenguas extranjeras, 1960.
- *Las guerras campesinas en Alemania*. Buenos Aires, Lautauró, 1962.
- *Escritos militares*. Buenos Aires, Cuadernos de la Cultura, 1966.
- *Revolución y contrarrevolución en Alemania*. Moscú, Ediciones en lenguas extranjeras, 1967.
- *El Anti-Dühring (La revolución científica del señor Eugen Dühring)*. México, Nueva Era, 1968.
- *Escritos*. Barcelona, Península, 1969.
- *Dialéctica de la naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- *Correspondencia con Marx y Lafargue*. Buenos Aires, Ed. Contemporánea, 1969.
- *Esbozo de crítica de la economía política, en Anales franco-alemanes*. Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- *Obras selectas*. Moscú, Ediciones en lenguas extranjeras, 1971.
- *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Barcelona, SARPE, 1983.

MARX, K:

- *El Capital*. Trad. de W. Rocés, México, Fondo de Cultura Económica, 40, 3 vols, 1966.
- *La sagrada familia, o crítica de la crítica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- *Los anales franco-alemanes*. Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- *Contribución a la crítica de la economía política*. Madrid, Comunicación, 1970.
- *Diferencia de la filosofía de la naturaleza en Demócrito y en Epicuro*. Madrid, Ayuso, 1971.
- *La miseria de la filosofía*. Madrid, Aguilar, 1973.
- *La ideología alemana*. Barcelona, Grijalbo, 50 ed, 1974.
- *Crítica de la filosofía del Estado de Hegel*. Barcelona, Grijalbo, 1974.
- *Teorías sobre la plusvalía*. Buenos Aires, Cartago, 1974.
- *Obras escogidas*. Madrid, Fundamentos, 2 vols, 1975.
- *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política, (borrador), Gründisse*. México, Siglo XXI, 1977.
- *Manuscritos económico-filosóficos*. Madrid, Alianza, 1977
- *Escritos sobre España*. Barcelona, Planeta, 1978.
- *Escritos de juventud*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- *En defensa de la libertad: Los artículos de la Gaceta Renana 1842-3*. Valencia, J.L. de Vermal (ed), 1983.
- *Manifiesto Comunista*. Barcelona, El Viejo Topo, 1998.
- MARX, K Y ENGELS, F. Barcelona, *Obras, (OME)*: ed por M. Sacristán, Crítica, 1976.