

# Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX

(fragmento)

Eric Hobsbawm

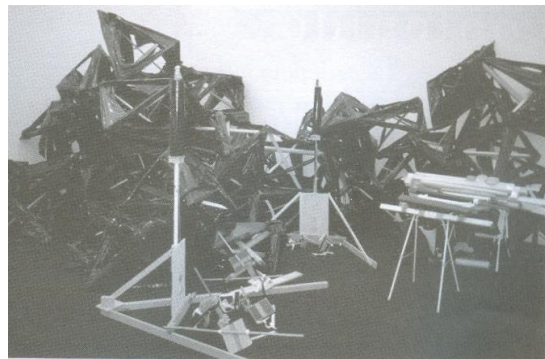
**Las diversas corrientes de la vanguardia artística que se han distinguido** durante el siglo que acaba (siglo XX) partían de una suposición fundamental: que las relaciones entre el arte y la sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar el mundo eran inadecuadas y que debían hallarse otras nuevas. Esa suposición era correcta. Y lo que es más: el modo de mirar el mundo y de

aprehenderlo mentalmente ha experimentado una profunda revolución. Sin embargo —y esta es la tesis central de mi argumentación—, en el terreno de las artes visuales los proyectos de la vanguardia no alcanzaron ese objetivo, ni podrían haberlo alcanzado jamás.

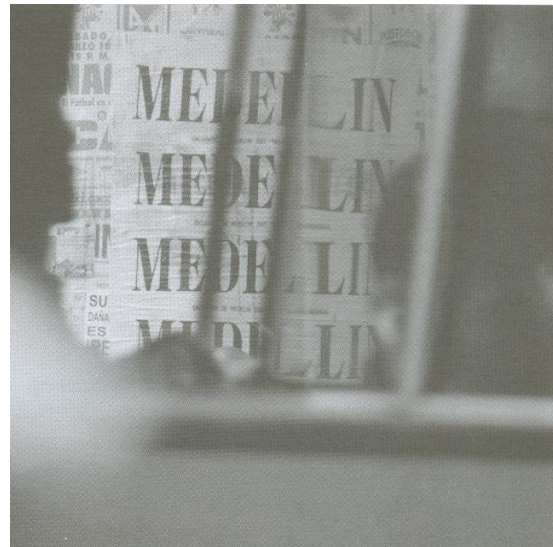
En seguida entraré a considerar por qué las artes visuales precisamente han corrido peor suerte que las demás, pero su fracaso es innegable. En efecto, tras medio siglo de experimentos que han tratado de repensar



Rodrigo Bueno



Michael Beutler



revolucionariamente el arte —digamos entre 1905 y mediados de la década de los 60— se abandonó el proyecto, dejando en la cuneta vanguardias que se iban a convertir en auxiliares de la mercadotecnia o que, si se me permite citar lo que escribí en mi libro *Historia del siglo XX*, “olían a muerte inminente”. En ese libro llegué a plantearme si eso había significado tan sólo la muerte de las vanguardias o también la de las artes visuales todas, tal como las reconocemos convencionalmente y del modo en que se han venido practicando desde el Renacimiento. Pero no voy a ocuparme aquí de esa cuestión más amplia,

Para evitar malentendidos, permítaseme dejar clara una cosa desde el principio. Este no es un ensayo sobre opiniones estéticas acerca de las vanguardias (o lo que esta palabra signifique) del siglo XX ni trata de adjudicar méritos o capacidades. Tampoco voy a hablar

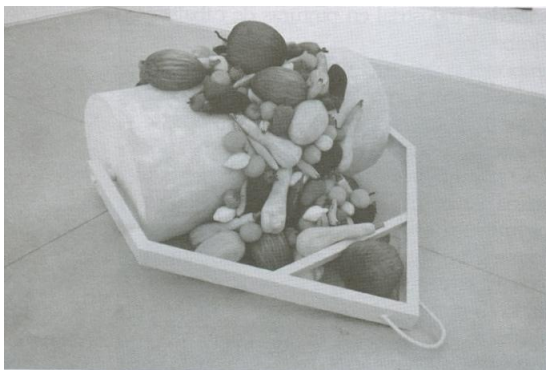
de mis propios gustos artísticos o preferencias personales. Sólo se ocupa del fracaso histórico que han experimentado en nuestro siglo esa clase de artes visuales que Moholy-Nagy, de la Bauhaus, describió una vez como “confinadas al marco y al pedestal”.

Estamos hablando de un doble fracaso. Fue, primero, un fracaso de la “modernidad”, un término que empezó a usarse hacia mediados del siglo XIX y que sostenía en su programa que el arte contemporáneo debía ser, como Proudhon había dicho del de Courbet, “una expresión de los tiempos”. O, por decirlo con las palabras empleadas por el movimiento vienés Sezession: “Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit” (“cada época necesita su arte, el Arte necesita su libertad”). Y es que la libertad de los artistas para hacer lo que quisieran, y no necesariamente lo que querían los demás, era tan crucial para la vanguardia como su modernidad. La exigencia de modernidad afectó a todas las artes por igual: el arte de cada época tenía que ser diferente de

los predecesores, lo que dicho en unos tiempos que estaban experimentando progresos continuos equivalía a asumir la falsa analogía de la ciencia y la tecnología en el sentido de que cada nueva forma de expresar los tiempos debía ser superior a lo que había acontecido anteriormente, y eso, está claro, no siempre es así. Por supuesto que no había consenso alguno sobre lo que significaba “expresión de los tiempos”, ni tampoco sobre cómo expresarlos. Incluso cuando los artistas estaban de acuerdo en que el siglo era esencialmente una ‘era máquina’ o cuando afirmaban, como hizo Picabia en Nueva York, en 1915, que “a través de la maquinaria el arte debe hallar una expresión más intensa”, o bien que “los nuevos movimientos artísticos pueden existir sólo en una sociedad que ha asimilado el tempo de la gran ciudad, la cualidad metálica de la industria” (Malevich), la mayoría de las respuestas a estos planteamientos eran triviales o retóricas.

¿Significaba esa expresión algo más para los

cubistas que preferir, con el disgusto de Ortega y Gasset, el esquema geométrico a las suaves líneas de los cuerpos vivos? ¿O para los que encolaban artefactos de la sociedad industrial en pinturas de caballete? ¿Significaba algo más para los dadaístas que la satírica composición de John Heartfield llamada Forma electromecánica Tatlin, hecha a partir de piezas industriales, que exhibían alborozados por las noticias de un nuevo “arte máquina” de los constructivistas rusos? ¿O significaba sólo pintar inspirándose en la maquinaria, como hizo Léger de forma espléndida? Los futuristas eran lo bastante avisados como para dejar a un lado las máquinas reales y concentrarse en crear la impresión de ritmo y de velocidad; es decir, lo contrario de lo que hacía Jean Cocteau, que hablaba del ritmo de la maquinaria en términos de metro y rima propios de la poesía. En resumen, las numerosas formas de expresar la modernidad-máquina en la pintura o en las construcciones no utilitarias no tenían absolutamente nada en común excepto la palabra ‘máquina’ y posiblemente, aunque no siempre, una preferencia por las líneas rectas



Federico Guzmán



Delcy Morelos



sobre las curvas. Y es que no había ninguna lógica que condicionara las nuevas formas de expresión, y por ello pudieron coexistir diversas escuelas y estilos, casi todos efímeros, y los mismos artistas podían cambiar de estilo como de ropa. La ‘modernidad’ reside en los tiempos cambiantes y no en las artes que tratan de expresarlos.

El segundo fracaso fue mucho más grave en las artes visuales que en cualesquiera otras: la limitación técnica, cada vez más evidente, del principal medio de pintar desde el Renacimiento —el cuadro de caballete— para “expresar los tiempos” o, en cualquier caso, para competir con nuevas formas de realizar muchas de sus funciones tradicionales. La historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica.

También habría que añadir que tanto la pintura como la escultura perdieron terreno en otro aspecto. Eran los componentes menos importantes o menos destacados de los grandes espectáculos múltiples o colectivos, llenos de movimiento, cada vez más representativos de la experiencia cultural del siglo XX: desde la gran ópera, en un extremo, hasta la película, el video o el concierto de rock en el otro. Nadie era más consciente de ello que las vanguardias mismas que ya desde el Art Nouveau, pero con firme convicción desde el futurismo, buscaban el modo de derribar las barreras entre color, sonido, forma y palabra; es decir, buscaban la unificación de las artes.

[...]

No obstante, aparte de esta posible desventaja, ¿cuáles eran las dificultades específicas de las artes visuales?

Cualquier estudio que se emprenda sobre las artes visuales no utilitarias del siglo XX —y entiendo como tales la pintura y la escultura— debe partir de la observación de que despiertan un interés minoritario. En 1994, el 21 por ciento de los británicos habían visitado un museo o una galería de arte una vez en el último trimestre, el 60 por ciento había leído un libro por lo menos una vez a la semana, el 58 por ciento había escuchado discos o casetes también por lo menos una vez a la semana, y casi el 96 por ciento de los televidentes veía películas o sus equivalentes de modo regular. En cuanto a la práctica de esas artes, en 1971 sólo el 4,4 por ciento de los franceses decía que pintaba o esculpía como entretenimiento, frente al 15,4 por ciento que afirmaba tocar un instrumento musical. Los problemas de la pintura y los de la escultura son, desde luego, algo distintos. La demanda de cuadros procede esencialmente del consumo privado, mientras que las pinturas públicas, como los murales, sólo han tenido en nuestro siglo una importancia ocasional, especialmente en México. Eso ha restringido el mercado para las obras de arte visual, con excepción de las que se han utilizado para llegar a un público más amplio, como, por ejemplo, a través de las carátulas de los discos, las revistas o las

sobrecubiertas de los libros. Y, sin embargo, dado que la población aumentaba y la gente era cada vez más rica, no existía a priori ninguna razón para que ese mercado se contrajera. Y por si fuera poco, la demanda de artes plásticas procedía de la iniciativa pública. El problema es que se colapsó el mercado de su principal producto: el monumento público y el edificio o el espacio decorados, que la arquitectura modernista rechazaba. Hay que recordar la frase de Adolf Loos: “el adorno es un crimen”. Desde los tiempos anteriores a 1914, cuando se erigía en París un promedio de 35 nuevos monumentos cada década, se produjo un verdadero holocausto de la estatuaria: 75 desaparecieron de París durante la guerra y, con ello, cambió el aspecto de la ciudad. La enorme demanda de monumentos conmemorativos de la guerra después de 1918 o el auge temporal de las esculturas prodigadas alegremente por las dictaduras no detuvieron el declive secular.

[...] Pero también debemos partir de otra observación. Mucho más que cualquier otra forma de arte creativo, las artes visuales han sufrido las consecuencias de su obsolescencia tecnológica. Esas artes, y especialmente la pintura, no han sido capaces de adecuarse a lo que Walter Benjamin llamó “la época de la reproducibilidad técnica”. Desde mediados del siglo XIX —es decir, desde la época en que podemos reconocer en la pintura movimientos de vanguardia conscientes,

aunque el término mismo no hubiera entrado aún en el discurso de las artes— las artes visuales han sido conscientes tanto de la competencia de la tecnología, en forma de cámara fotográfica, como de su incapacidad para sobrevivir a esa competencia. Un crítico de fotografía conservador había dicho, ya en 1850, que la nueva técnica iba a poner en peligro “especialidades enteras del arte, como los grabados, las litografías, las pinturas de género y los retratos”.

Alrededor de sesenta años más tarde, el futurista italiano Boccioni sostenía que el arte contemporáneo debía expresarse en términos abstractos, o bien a través de la espiritualización del objeto, porque “la reproducción tradicional ha sido conquistada por los medios mecánicos”. El movimiento Dadá proclamó, o así lo hizo por lo menos Wieland Herzfelde, que no se proponía competir con la cámara, ni siquiera ser una cámara con alma, como era el caso de los impresionistas, que habían confiado en la menos fiable de las lentes, el ojo humano.

En 1950 Jackson Pollock dijo que el arte tenía que expresar sentimientos, porque reproducir las cosas ya lo hacían las cámaras fotográficas. Podría citar ejemplos similares de casi todas las décadas de este siglo. Como dijo el presidente del Centró Pompidou en

1998: “El siglo XX pertenece a la fotografía, no a la pintura”.

\*Fragmento tomado del libro de Eric Hobsbawm (Egipto, 1917) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Traducción de Gonzalo Ponto, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 9-19