

Lecturas situadas en torno al futuro que imaginaron las vanguardias

María José MELENDO
(UNCo) – (UNRN)

A continuación, fragmentos de recortes periodísticos recientemente publicados:

3 de junio de 2018. El mar de tragedias en el que se ha convertido el Mediterráneo golpeó con dureza Túnez por el naufragio de una pequeña embarcación de pesca repleta de migrantes. Murieron al menos 48 personas y hay 70 desaparecidas.

10 de junio de 2018. 629 inmigrantes a bordo de precarias pateras fueron rescatados frente a Libia por el barco de una ONG; el ministro del Interior de Italia, Matteo Salvini, les prohíbe desembarcar en puertos italianos.

Sobre el dramático escenario que se despliega en el presente respecto a los flujos migratorios forzosos desde Medio Oriente y África, motivados por la urgencia de huir de las guerras civiles, el miedo y el hambre, el artista chino Ai Weiwei afirma en una entrevista (publicada en el diario mejicano *La Tempestad* el 24 de abril de 2018: “La tragedia no es sólo que la gente ha perdido la vida; la tragedia es, también, que la gente ha perdido su humanidad en los países ricos”.

Me pregunto por el futuro que imaginaron las vanguardias desde un presente que está atravesado por el concepto de crisis como punto de discontinuidad, desbordamiento, ruptura: temporalidad decisiva que se materializa en múltiples esferas.

Así, la idea de crisis se plantea desde la necesidad de problematizar la fase actual de esta sociedad capitalista y depredadora de lo humano, que acerca al hombre a lo tanatológico. A su vez, se alude a la idea de crisis en el arte, en tanto pesan sobre éste su tendencia al conceptualismo hermético, su desdefinición, su impotencia en relación con la potestad para transformar lo que para las vanguardias históricas era la praxis vital. Éstas, también surgieron desde una crisis, la cual

respondía a inéditas coyunturas que obligaban a irrumpir en acciones de orden político y crisis al interior de sus recursos que desencadenó una radical autocrítica.

¿Por qué insistir en el siglo XXI en las vanguardias acontecidas hace más de un siglo si no es porque en ellas acaso sea posible encontrar respuestas a las preguntas que nos hacemos desde nuestro propio *locus* de enunciación? Y al evocarlas, ¿referenciamos exclusivamente sus aportes o también lo que lecturas retrospectivas identifican como paradojas, desenlaces imprevistos, aporías irresueltas?

El objetivo del presente trabajo es reflexionar -críticamente y desde aquí- en torno a estos dos alcances que es posible delimitar respecto al futuro que imaginaron las vanguardias: su impulso inicial y decisivo a la autocrítica y su remisión a lo político como trama constitutiva de lo artístico, que resulta inescindible de él.

Respecto a las vanguardias, cabe destacar que se sigue hablando de su vigencia, de su proyección, de su impacto en el presente. Resuenan lecturas decisivas en torno a aquéllas como las de Peter Bürger, Hal Foster, Nicolás Bourriaud, Arthur Danto, Ernst Gombrich, entre muchos otros y se han propuestos distintas valoraciones que podrían agruparse en torno a dos perspectivas:

Una que sostiene que las vanguardias acontecieron en una espacialidad y una temporalidad precisas, por lo que cualquier reedición implicaría en sí misma su condición apócrifa, embustera de ese legado; autores como Bürger (1997), Gombrich (1997), se inclinan por esta posición y consideran que en algún sentido aquéllas fracasaron en tanto sus gestos -que pretendían ser radicales- se institucionalizaron; no se genera el *shock* en los destinatarios sino que éstos ocupan el paradójico rol de ser “públicos de vanguardia”, acostumbrados al escándalo, lo que plantea una clara diferencia respecto a la intención disruptiva de las vanguardias, que buscaba ahuyentarlos, dejarlos absortos, intención que hoy se asume como decisiva en muchas estéticas que hacen del escándalo su poética y buscan estrategias más y más extremas.¹

Por su parte, existe otra manera de comprender el legado vanguardista desde una concepción crítica, tal como lo plantean Foster (2001), Bourriaud (2009) y también Danto (2003), por citar algunos, que destacan la importancia de apreciar el impacto y legado de aquellas vanguardias históricas y reparar en el potencial del presente para actualizar sus consignas e incluso superarlas, según palabras de Foster (Foster, 2001).

1 Los tiempos son otros, las innovaciones tecnológicas, la omnipotencia de la lógica del consumo hacen que la relación con el arte esté atravesada por estos modos que requieren cautivar al desinteresado y transformar en espectáculo las experiencias de arte.

En relación con la forma de valorar las vanguardias en su dimensión intransitiva, hago hincapié en las consideraciones de Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia*, publicación que ha sido citada de manera insistente a lo largo de décadas. Allí, el autor destaca que con los movimientos de vanguardia el subsistema estético alcanza el estadio de autocrítica. El objetivo concreto de dicha autocrítica es devolver el arte al ámbito de la *praxis* vital. Advierte las categorías esenciales para la descripción del arte anterior a la vanguardia (por ejemplo, la organicidad, la subordinación de las partes a un todo) son negadas por las obras de vanguardia. De hecho, indica que ésta busca destruir la categoría de obra, la cual es reemplazada por “manifestación vanguardista” (Bürger, 1997). Según observa, la recepción se plantea como reacción y el gesto como colectivo; no sólo la categoría de obra mutó, sino también la del artista pues la vanguardia niega la producción individual. Sin embargo, se refiere a los *ready-made* de Marcel Duchamp como ejemplos que permiten mostrar hasta qué punto no existe el escándalo cuando el sistema asimila gestos que buscaron ser disruptivos. Por eso, afirma con escepticismo que una vez que la escurridera firmada se acepta en los museos la provocación no tiene sentido, se transforma en lo contrario y señala que: “Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa ya no está denunciando el mercado del arte sino sometiéndose a él; no destruye el concepto de la creación individual sino que lo confirma” (Bürger, 1997:107).

Por otra parte, resulta acertado lo formulado por Bürger acerca de la paradoja del gesto de Duchamp, quien inicialmente quiso negar la idea de obra pero, al final, sus objetos no lograron erigirse como artefactos de crítica y escándalo en la medida en que el sistema los asimiló y enalteció. En tal sentido, para el autor, la institución social del arte ha resistido el ataque de la vanguardia, por eso considera que una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales causadas por los movimientos de vanguardia como tampoco ignorar el hecho de que el arte está en una fase posvanguardista. Esta, se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística.

Por el contrario, desde lo que aquí determinamos como una segunda perspectiva, es posible pensar en que las vanguardias tienen presente, posición que es la que busco exponer en este trabajo, pese a que acuerdo también con ciertos aspectos de la lectura de Bürger. En *El retorno de lo real*, publicado en su versión original en 1996, Foster lee las vanguardias históricas desde el presente y se refiere a las recuperaciones de las vanguardias a través de movimientos artísticos posteriores. Se propone defender el concepto de vanguardia y la necesidad de construir nuevas narraciones en torno

suyo, nuevos presentes. Para él, sigue habiendo una coarticulación crucial de las formas artísticas y políticas. Lo que se propone es sugerir un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, una compleja relación de anticipación y reconstrucción (Foster, 2001:15).

Publicado en su versión original en 2015 y en la versión en español en 2017 el libro de Foster *Malos nuevos tiempos* reafirma aquello sostenido en *El retorno de lo real* en tanto insiste en la actualidad de la vanguardia, pero advirtiéndole que su referencia debe estar garantizada por la mirada crítica y autónoma del que recupera, posición asumida en este trabajo². Allí señala Foster: “Típicamente, la vanguardia se define sólo de dos maneras: como vanguardia, en una posición de innovación radical, o como resistencia, en una posición de enérgico rechazo del *statu quo*. Típicamente, también se entiende que a la vanguardia la impulsan sólo dos motivos: la transgresión de un orden simbólico existente (...) o la promulgación de uno nuevo (...) Sin embargo, la vanguardia que aquí me interesa no tiene el sentido de una avante frente a un atrás; más bien se trata de algo inmanente que actúa de una manera corrosiva. Lejos de ser heroica, no se finge capaz de romper absolutamente con el viejo orden o encontrar otro nuevo sino que busca las fracturas ya existentes dentro del orden dado para presionar sobre ellas y de algún modo activarlas. Lejos de haber desaparecido, esta vanguardia está hoy viva y goza de buena salud” (Foster, 2017: 9).

Desde este lugar y teniendo en cuenta nuestra mirada situada y por tanto necesariamente anacrónica respecto a ese pasado en el cual acontecieron las vanguardias, hago referencia a dos alcances de su impacto que considero decisivos por su potencial para pensar en el arte contemporáneo y su relación con lo político, ambos alcances están tramados de manera indisoluble uno con el otro.

El primero, tiene que ver con la intención autocrítica de la vanguardia. En aquel momento, resultaba fundamental interpelar los recursos tradicionales del arte: el ilusionismo figurativo, la relación con los medios específicos, la idea del artista como un “virtuoso” de tales recursos, la de un destinatario sumiso ante sus planes; el museo como lugar de verdad en el arte, la belleza como rasgo esencial al

2 En relación con la posibilidad de pensar las vanguardias desde una mirada crítica es interesante la lectura de Nicolás Bourriaud en distintos pasajes de sus obras, pero particularmente en *Radicante* (2009) ya que defiende lo que a mi juicio implica plantear la actualidad de la vanguardia, en tanto se reivindiquen aspectos para su utilización en el presente, pero se impugnen a su vez otros. Propone la conexión entre la Modernidad y las vanguardias: sus anclajes utópicos y fundacionales y en qué medida las vanguardias (al igual que la Modernidad) buscaron fundar, construir, anclar. Por su parte, destaco también que el tono del manifiesto como acto fundacional decisivo para las vanguardias resulta problematizado por su tono “dogmático” y paradójico, ya que las vanguardias buscaban romper con el arte en términos esencialistas pero al atentar contra el orden propusieron uno distinto precisamente a través de la idea de manifiesto. Véase a este respecto la afirmación de Arthur Danto “Cada uno de esos nuevos manifiestos intentó encontrar una nueva definición filosófica del arte, así como lanzarse a capturar el arte en cuestión. Y porque hubo muchas definiciones en esa era, fue inevitable que adolecieran de cierta intolerancia y dogmatismo” (Danto, 2003: 68-69).

que debían aspirar las obras y entendiendo a aquélla desde una mirada que enaltece la proporción, la medida.

La vanguardia buscaba cuestionar cada uno de estos axiomas en tanto introduce lo no artístico: la hibridez al anunciar el fin del medio específico; el artista es aquel que puede transformar “cualquier cosa” en un objeto artístico, el arte va a plantear diálogos con los recursos tecnológicos, pues las propias vanguardias surgen en un escenario de acelerados cambios dados por ejemplo por el impacto de la fotografía, el cine, la reproductibilidad técnica y masiva de lo visual entre otras reacciones. Asimismo, éstas se propusieron burlar la relación original- copia y el valor cultural del que hablaba Walter Benjamin (1994) estalla ante un objeto que ya no entra por los ojos, sino que se requiere de habilidades intelectuales para interactuar con él.

A este respecto cabe recordar la valoración de los futuristas respecto a las nuevas tecnologías y a la importancia de establecer un desplazamiento en la sensibilidad artística que repare en aquéllas. Marinetti señalaba que hay más belleza en un automóvil que en la Victoria de Samotracia, se vislumbra la necesidad que urgía a las vanguardias de establecer una ruptura, un nuevo arte, una nueva belleza: porque el mundo es otro.

El segundo alcance al que acá queremos hacer referencia tiene que ver con la impronta política de las vanguardias: combativa, de resistencia, en la medida en que éstas fueron -como señala el dadaísmo- una reacción ante el absurdo de la guerra. Al tener en cuenta ambos alcances se percibe cómo compartían también su intención de desplegar algo verdaderamente disruptivo, una revolución: construir proyectiles y defender la autonomía del arte sin caer en lo que Benjamin (1994) llamaba teología del arte para referirse a la frívola vaciedad de *l'art pour l'art*.

En efecto, autonomía y política son las dos caras de estas transformaciones del arte que ponen de manifiesto las vanguardias y son también el motivo por el cual éstas siguen siendo releídas desde miradas retrospectivas. Es posible entonces pensar en una concepción de lo artístico entramado con lo político pero advirtiendo la centralidad de lo específico de lo artístico como vía de materialización de lo político. Remito aquí a las palabras de Adorno a propósito de la importancia de que los medios poéticos expresen desde lo propio, en una relación no literal con la materia: “El arte sólo puede reconciliarse con su propia existencia volviendo hacia afuera su carácter apariencial, su propio espacio vacío interior. El criterio más serio que hoy puede tener es el que siendo como es irreconciliable respecto a cualquier engaño realista no tolere en virtud de su propia estructura nada anodino. En cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto” (Adorno, 1992: 326).

Sigue siendo completamente actual la defensa de la conexión necesariamente política que todo arte debe tener y a la vez, la innegable libertad que para visibilizar tal entramado involucra al arte. En su libro *Así habló Zaratustra*, Nietzsche escribe un pasaje en el que esta perspectiva se actualiza aunque en referencia figurada. Lo reproduzco a continuación para que no pierda su elocuencia en la paráfrasis: “Este es mi camino. ¿Cuál es el vuestro? Así contestaba yo a los que me preguntaban por *el* camino. Pues *el* camino no existe. Así habló Zaratustra” (Nietzsche, 1996: 179). Zaratustra planteaba sin duda una relación diferente a la que tradicionalmente se establece entre maestro y discípulo, en la medida en que no buscaba repetidores y adoradores de doctrinas sino pensadores emancipados dispuestos incluso a negar las convicciones de sus maestros o a transformarlas en algo nuevo. La lectura que aquí queremos plantear de las vanguardias emula este impulso vital en la medida en que no busca sacralizarlas sino mirarlas críticamente y desde un nuevo escenario temporal, remitiendo a apropiaciones que buscan a través de aquéllas encontrar *su* propio camino.

// Agítese antes de usar //

Partimos de pensar en el *ready-made* en el siglo XXI, y en si su reapropiación sortea los agudos obstáculos consignados por la lectura de Bürger en torno a las reediciones de los gestos vanguardistas.

Apropiar es una elección. Cabe destacar en relación con la elección como marca esencial del proceso de producción de lo artístico las palabras de Duchamp: “Cuando se pinta un cuadro ordinario, siempre hay una elección: se eligen los colores, se elige la tela, se elige el tema, se elige todo. No hay arte; es esencialmente una elección. En este caso, es lo mismo. Es una elección de objeto” (Duchamp en Bourriaud, 2009: 172).

Sabemos el impacto decisivo de aquel gesto radical (*ready-made*) materializado en muchas versiones, entre ellas: un inodoro expuesto dado vuelta en un museo y firmado.

Impacto que tuvo diversas aristas.

Impactó en la idea de obra: ya que desde entonces, cualquier cosa puede serlo. Impactó en la idea de destinatarios: pues, atrás quedó la pasividad y la distancia sujeto-objeto: hoy se busca experiencias, entornos, situaciones con las cuales involucrarse. Impactó en la idea de artista: éste sale del

solipsismo, como catalizador versátil: como el gestor de una idea que otros realizan o bien, como un *super star*³ que ratifica que la figura del artista emerge por encima de su producción, en tanto ella es fruto de la acción nominal a través de la cual aquél construye las obras y éstas se iluminan por ser producción suya.

Resuena entonces el eco de la valoración de Bürger advirtiéndolo que el *ready-made* fracasa en la medida en que quería interpelar las tres aristas decisivas que componen la esfera del arte: y en realidad rehabilita la idea de obra y reafirma al artista.

Pero apropiarse hoy del concepto *ready-made* supone tener esa libertad de trascender sus propias demarcaciones: aquellas que dieron origen y sentido a su emergencia.

Así, la expresión: “agítese antes de usar”, que tan claras referencias tiene en el lenguaje cotidiano, acá responde a la importancia de no usar el *ready-made* tal como está, sino desde un contexto que es otro. Por ello, remito a un artista que aborda desde una mirada crítica el *ready-made* evidenciando lo que entiendo puede ser huella de su vitalidad y actualidad.

Ai Weiwei parte de objetos *ready-made* a los que les confiere entidad política. En los últimos años, ha reflexionado desde distintas poéticas sobre la actual crisis de lo humano, haciendo eje en la trágica situación migratoria que atraviesa a Europa occidental y la interpela. Miles y miles de seres humanos que desde África y Medio oriente intentan llegar a Europa occidental y son mal venidos, tratados con indiferente hostilidad.

En conexión con las vanguardias, no es artista porque construya con su *expertise* el objeto, pues suele encargarse sus trabajos o bien parte de cosas ya hechas. Cuestiona como lo hacían las vanguardias el medio específico y entre sus obras pueden encontrarse los más variados registros, géneros y poéticas: desde objetos hallados y recontextualizados, objetos contruidos *ad hoc* (como las semillas de girasol exhibidas por primera vez en la Tate de Londres en 2010, esculturas como la de los salvavidas y pateras) hasta un documental (*Human flow* - 2017) o un libro (*Humanity*-2018).

La historiadora del arte Sarah Thornton (2015) advierte que el artista se refiere a sí mismo como un *ready-made* y cuando se le pregunta por su obra favorita responde que no tiene ninguna y afirma “Me interesa más el artista que la obra”.

3 Debemos a la vanguardia también la emergencia de la figura del artista como celebridad que se antepone a la producción en una relación fétiche que altera la relación parte-todo tal como vaticinaron Adorno y Horkheimer (2003) y también Benjamin (1994), a propósito de las estrellas de cine en la década del cuarenta del siglo pasado. Téngase en cuenta por caso, Picasso, Dalí, Warhol, que marcaron una trayectoria en la conformación de la idea de celebridad. En el presente, se destacan Jeff Koons, Damien Hirst, Marina Abramovic y el propio Ai Weiwei, entre otros.

Weiwei almacena vestimentas y calzados que encontró en campos de refugiados cuando éstos fueron cerrados obligando a los refugiados a buscar otros lugares donde poder permanecer. También junta salvavidas hallados por el artista en las costas del mar mediterráneo utilizados por quienes cada verano intentan cruzar el mar en precarias pateras en busca de seguridad y de una vida más digna, donde muchos niños, hombres y mujeres no sobreviven.

Parte de objetos, que descontextualiza y recontextualiza pensando en la manera de exhibirlos: están allí como indicios, pruebas de lo que quiere ser negado: una marea humana que paradójicamente resulta invisible. Utiliza los objetos como una forma de conferir visibilidad a lo que está allí, remitiendo con insistencia a una poética que se detiene en este colapso civilizatorio en el que habría seres humanos que valen menos que otros a los ojos de éstos, gobiernos que dejan varados a los barcos atiborrados de cientos de refugiados asustados y desesperados, aduciendo no tener responsabilidad en el asunto.

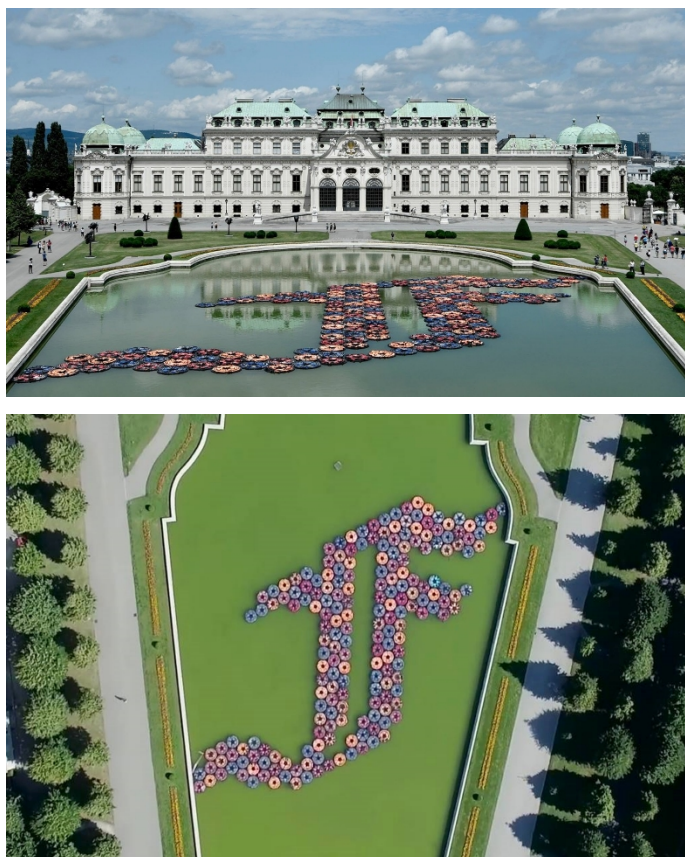
Crisis humanitaria: crisis de lo humano, en la que la humanidad es responsable de su propio cataclismo. Crisis que exhibe lo que para la escuela de Frankfurt era el otro rostro de Jano, la letra chica del proceso civilizatorio.

Me detendré en dos experiencias realizadas por Weiwei que enaltecen su poética de la insistencia e indignación; una intervención en febrero de 2016 en las columnas del *Konzerthaus* de Berlín en las que colgó más de 14.000 de chalecos salvavidas naranjas, apelando a la cantidad y la visualidad de la dimensión. Se trata de una intervención en el espacio público que interpela a los transeúntes: los incomoda y cuestiona también el canon de lo monumental implicándolo a través de la dimensión cuantiosa de salvavidas, los cuales, resultan la “evidencia” de una realidad negada e ignominiosa.



Ai Weiwei, *Konzerthaus* de Berlín, febrero 2016

En segundo lugar, y siguiendo con el recurso estético a la acumulación de “evidencias”, recupero la intervención realizada también con salvavidas en julio de 2016 en el Palacio Belvedere en Viena en el marco de la exposición “Traslocation-transformation”: miles de chalecos flotan formando 201 flores de loto que a su vez forman la letra “F”, colocados en uno de los estanques de acuerdo a un criterio de armonía y color que hacía que fueran contemplados en su belleza pero a la vez despertando desconcierto al tomar contacto con las unidades de dicha composición.



Ai Weiwei, Palacio Belvedere en Viena, julio de 2016

El ver los salvavidas dispuestos de ese modo “armónico” corresponde con una intención política de generar un “extrañamiento” en los destinatarios, evidenciando la condición extrema de la poética del artista de trabajar con esos indicios de lo que ocurrió. El público que va al palacio en Viena a consumir arte en un marco de belleza y monumentalidad arquitectónica y se encuentra con esta intervención que si bien a primera vista lo cautiva por su belleza, comprueba al acercarse lo que escondían las flores de loto. Si la belleza era cuestionada por las vanguardias, resulta acá el vehículo con el que lograr el impacto disruptivo, por lo que una vez más, nuestro artista actualiza la posición respecto a las vanguardias que acá queremos defender, la cual, no reproduce literalmente sus consignas sino que las toma como inspiración con la cual proponer algo que debe ser distinto, agita el legado antes de usarlo y lo vuelve otro.

Tal vez la dimensión literal del objeto salvavidas permite esa experiencia incómoda y necesaria de quien al verlo como *ready-made* comprende sus sentidos, ya no puede negarlos con su indiferencia sino que persisten en su retina.

Al igual que los dadaístas aunque con distintas intenciones Ai Weiwei también buscaba producir un efecto en los destinatarios: provocarlos en una reacción. Los salvavidas y las pertenencias que el artista recupera devienen lo que para Duchamp era un “*objet trouvé*”. Así, estamos ante una fusión de lo autocritico del recurso a través del *ready-made*, a la irrupción de lo político convergiendo los dos alcances.

Desde estas consideraciones es posible advertir cómo el arte recupera de aquellos movimientos su impulso permanente hacia la crítica de sus recursos del arte y a la vez no olvida la remisión inexorable que todo arte tiene a su contexto de emergencia. Tal vez con intención de desarmar la oposición arte-política que entiende como absurda destaque Weiwei “todo es arte, todo es política” evidencia de que el arte debe reconocerse en su politicidad.

Las vanguardias entonces siguen gozando de buena salud en tanto haya formas artísticas que intentan recuperar el impulso defendido por aquéllas y trabajen para visibilizar lo inhumano del tiempo presente.

Instalar pequeñas crisis en nuestra cotidianeidad: he aquí el pequeño gran poder del arte: generar pausas-impulsos-estallidos-microintervenciones que busquen desnaturalizar nuestra inhumanidad.

Bibliografía consultada:

- Adorno, T. (1992), *Teoría Estética*, Madrid, Taurus.
- Adorno, T.; Horkheimer, M. (2003), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.
- Benjamin, (1994), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en: *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta, pp. 15-57.
- Bourriaud, N. (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bürger, P. (1997), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Danto, A. (2003), *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.
- Foster, H. (2001), *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.
- ⌚, (2017), *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica y emergencia*, Madrid, Akal.
- Gombrich, E. H. (2010), *La historia del arte*, Londres, Phaidon.
- Nietzsche, F. (1996), *Así habló Zaratustra*, La Plata, Caronte.
- Thornton, S. (2015), *33 artistas en 3 actos*, Buenos Aires, Edhasa.