

## MODERNIDAD (COLONIALIDAD) Y VANGUARDIA



*Por Ricardo Soto Uribe*

### 1. Modernidad y “sistema-mundo”. ¿Cómo pensar las vanguardias desde Latinoamérica?

#### 1. a) *Modernidad, autonomía y tradición.*

El fenómeno de la vanguardia sin duda suscita diferentes nociones y problemáticas que se arrastran y proyectan a lo largo de todo el siglo XX, siendo una nomenclatura difusa y generosa en sus acepciones, pero que a grandes rasgos intenta circunscribir -en distintos lugares y tiempos- a ciertas actitudes, obras o manifestaciones artísticas (también en la política, la moda o el diseño) que poseen un carácter rupturista y novedoso en su disposición o concreción formal y/o evidencian un discurso (artístico, ideológico, político) de similar carácter.

En términos de la historiografía artística tradicional, “las vanguardias” se refieren a un fenómeno generalizado principalmente en la cultura europea de principios del siglo XX, y que no solo dice relación con la proliferación de nuevas corrientes, posturas y desarrollos artísticos en casi la totalidad de las disciplinas (arte, literatura, música, teatro, cine, etc.) sino que estas “novedades” poseen además un carácter fuertemente “rupturista” frente a la tradición europea del arte. Este **primer nivel de transversalidad** (la de las múltiples disciplinas que participan del fenómeno) así como la **dialéctica entre novedad y ruptura** que lo caracteriza (Subirats: 1984) enmarcan, en una primera instancia, lo que entendemos comúnmente como “vanguardias” ó -siendo

más precisos- a las llamadas “vanguardias históricas”, cuando ponemos atención en la etapa inaugural de este afán de transgresión artística, específicamente alrededor de la segunda y tercera década del siglo pasado principalmente en el centro de Europa occidental.

Sin embargo, este acontecimiento aparentemente rupturista frente la tradición, obedece a su vez a una continuidad y a un marco conceptual mucho mayor que podríamos definir como “arte moderno”, ya que es precisamente “la modernidad” la que entiende al arte como un fenómeno autónomo, es decir como una actividad emancipada de su antiguo rol religioso, propagandístico o incluso científico que éste cumplía antes del siglo XIX, es decir, con anterioridad al triunfo del pensamiento ilustrado (recordemos por ejemplo, que para Kant, el juicio estético es particularmente un juicio “desinteresado”, es decir, que es una esfera del conocimiento que se presenta sin utilidad ni interés material específico, o sea como una praxis que escapa entonces de un rol o función social definible en comparación al resto de las actividades humanas). Así, podríamos decir que a pesar de su insoslayable carácter transgresor, las “vanguardias” (del vocablo militar: *avant gards*) se enmarcan igualmente en una continuidad con respecto al arte moderno en general, en cuanto agudizan aquel *desinterés* kantiano, bajo la premisa de una **Autonomía** manifiesta, un “noli me tangere” (no me toques), con respecto a las demás prácticas y discursos que conforman nuestra cotidianidad.

Desde esta emancipación (e-mancipare: “soltar la mano”) , habrá que precisar entonces, que las vanguardias se instalan ya sobre una primera conquista, la de su **autonomía lingüística**, esto es, una emancipación del rol representacional y mimético (imitativo) del arte frente a la realidad o la naturaleza (autonomía que ya había sido fundada hacia finales del siglo XIX por el Impresionismo y sobre la cual profundizaremos más adelante); y en este mismo camino inauguran una más aguda **autonomía institucional**, es decir, una emancipación con respecto a los soportes materiales de la misma institución artística (galerías, museos, salones, premios, academias, etc.) y a los soportes ideológicos resguardados por esta institución: las nociones de “belleza”, “espacio”, “obra”, etc. Dicha autonomía, como vemos, no es solo concerniente a la práctica artística, sino que involucra también los discursos sobre estas prácticas, así como a sus instituciones y por ende, a la generalidad de los discursos

estéticos con que el arte europeo – que se entiende a sí mismo, como “arte universal” o “arte” a secas- sustentó los regímenes escópicos (los *modos de mirada*) a la hora de imaginar, comprender y construir sensiblemente al Mundo.

Las obras de vanguardia, no solo agudizan esta crisis interna -íntima- a la escena artística del siglo XIX, sino que logran profundizarla y ampliarla hasta tocar las determinaciones fundamentales con que el sujeto “universal” (el hombre blanco europeo) desde fines de la Edad Media concibió la idea de representación y de lo sensible en general. Por esta razón, las obras de vanguardia poseen también un **segundo nivel de transversalidad**, ya que se relacionan de modo estrecho con la noción misma de Modernidad, ya que muchas veces serán su espejo y su sombra, la representación de sus proyectos, esperanzas y fracasos... en otras palabras, las vanguardias le darán *forma* a *lo moderno*, y a la postre, se convertirán ellas mismas en imaginarios –y cuando no en documentos, fragmentos o ruinas de esa misma Modernidad.

#### ***b) El cine, una ruptura de nacimiento***

El cine en particular, que hacia la primera década del siglo XX se presenta como un artefacto productor de imágenes -pero que a diferencia de las bellas artes- no posee una clara autonomía lingüística, será para las vanguardias un gran campo de experimentación plástica, ya que su propia materialidad técnica lleva por sí sola el sello de “lo moderno”. Sin embargo, esta “novedad técnica (...) era en sus primeros tiempos un espectáculo despreciable” (Aumont, 2011: 91) ya que se encontraba más cerca del polvo de las ferias proletarias dominicales que de la altura de las artes nobles, que para la época eran fundamentalmente el teatro y la novela. Es por este motivo, digamos por este “arribismo cultural” que el cine comienza a hacerse narrativo y construye las distintas posibilidades de su lenguaje. Una de las tantas posibilidades abiertas por ese entonces, como sabemos, será la que a la postre se convertirá en su forma hegemónica y paradigmática, el llamado “cine clásico” o “modo de representación institucional” (Bürch), que según la historiografía tradicional surge en Hollywood en 1915 con El Nacimiento de una Nación de D.W. Griffith. En esta misma sintonía, pocos años antes, surgía en Francia la *Société du Film d'Art*, institución cuya ambición era “reaccionar contra el aspecto popular y mecánico de los films” (Ibídem: 91). Esta búsqueda de institucionalidad evidentemente iba a contracorriente del ímpetu rebelde de los jóvenes artistas de la vanguardia, que lejos de horrorizarse frente al carácter mecánico de la

nueva tecnología, veían en el cine no un espacio por “legitimar” frente a las instituciones de las *bellas artes* o las *artes nobles*, si no, un espacio propicio para la acción y experimentación formal y simbólica, que además contaba con la autonomía propia y suficiente que le daba su carácter absolutamente moderno e innovador. Por esto, las vanguardias cinematográficas lejos de entenderse como una reacción a un modelo predominante, se conforman más bien como posibilidades abiertas, como una hoja en blanco, un lugar liberador por antonomasia, un espacio que se establece en una autonomía *per se*, en donde poder construir nuevas formas y nuevas percepciones del mundo que transgredan lo viejos presupuestos de la institucional y lo tradicional en general. “Siguiendo una ruta paradójica, inversa a la de todas las otras prácticas estéticas, (el cine) empezó por ser de vanguardia (empezó por Eisenstein, pero también por Griffith, por Buñuel, por los expresionistas alemanes) y solo después se academizó” (Grüner: 2001, pp. 100). Así, las vanguardias (sean artísticas o cinematográficas) en cuanto fenómenos autónomos y/o emancipatorios, funcionan como los tribunales de lo tradicional, es decir, llevan a cabo una suerte de enjuiciamiento del arte y sus instituciones legitimadoras (sean viejas o nuevas), que en medio del fulgor por “lo moderno” (el desarrollo técnico-industrial y los proyectos utópico-políticos surgidos tras la Ilustración) han sido sentada en el banquillo por sus hijos más jóvenes, irreverentes y creativos. Desde esta perspectiva, podríamos entonces definir este proceso en todas sus manifestaciones, materiales y disciplinares, como un gran proceso de introspección o de autoconciencia cultural que hacen los artistas de una comunidad sobre su propia herencia recibida. Una crisis que es -en primera instancia- “doméstica”, ya que aparentemente no está tensionada por un agente cultural externo al mismo campo europeo del arte y -si la miramos desde Latinoamérica, una crisis en apariencia también “ajena”. Sin embargo, esta primera visión *multi-culturalista*, que podría ser una primera respuesta a la pregunta que encabeza este escrito (con respecto a una mirada latinoamericana del fenómeno) tiende a su vez a neutralizar el carácter dominante de la cultura europea por sobre otras y nos establece en la idea de culturas que corren en paralelo, en una igualdad, desde ya deseable, pero completamente ilusoria, tratando así, de negar sus relaciones jerárquicas en el *sistema-mundo* (Wallerstein); invisibilizando por tanto, las condiciones materiales que la tejen y determinan el *reparto general de lo sensible* (Rancière), así como en el entramado general del *sistema-mundo*.

### *c) Eurocentrismo, novedad y colonialidad*

A principios del siglo XX estamos en un escenario general en donde el desarrollo del capitalismo moderno y de la competencia interna de las burguesías europeas que prepara sus armas para batirse a duelo en lo que sería la Primera Guerra. El funcionamiento del mundo se sustenta aún en la explotación colonial, definidas tanto por la existencia específica, en vastas zonas del planeta, de aquella praxis político-económica conocida como *Colonialismo*, así como por una más general *colonialidad del Poder* (Quijano) que trasciende los límites históricos y políticos del actuar de las potencias coloniales sobre sus territorios conquistados, así como la especificidad de su funcionamiento económico, es decir, todo aquello que se inscribe bajo la noción usual de Colonialismo. La *Colonialidad del poder* en cambio, no solo incluye a esta particular administración del capitalismo mundial, sino que presta atención a los factores culturales que de allí se desprenden, por ejemplo el factor racial como elemento determinante en la división internacional del trabajo (recordemos por ejemplo que el esclavismo nunca antes en la historia estuvo condicionado por el concepto de “raza” antes de las colonialismo americano), así como a la proliferación de los demás discursos asociados a esta misma matriz cultural: desde ya el *racismo*, pero también el *eurocentrismo*, el *patriarcalismo*, el *evolucionismo*, el *etnocentrismo*, etc.. Es por lo tanto, la *colonialidad del poder* lo que determina el carácter supuestamente “universal” de la experiencia europea y de las vanguardias en particular, que a pesar de tratarse finalmente de un corpus limitado de obras, de artistas, manifiestos, exposiciones, críticos, escritores e incluso exposiciones y cafés, logran universalizarse debido a esta condición colonial fundamental y fundante. Por lo tanto, la *colonialidad* del fenómeno de las vanguardias y particularmente el modo de comprensión *euro-céntrica* del mismo, se suman a las características anteriormente descritas (autonomía, ruptura, etc.), ya que sin ese piso ideológico es imposible comprender sus implicancias y proyecciones en el mapa general de la cultura mundial.

Para Aníbal Quijano, una de las principales características de la Modernidad (y por ende de las vanguardias) es la aparición de “lo nuevo” es decir de la novedad, como un valor de la misma cultura. Un valor, que se convierte en característica y fin en sí mismo. Lo “moderno” entonces será siempre “lo nuevo”, tanto si hablamos de una obra de arte, de un objeto tecnológico, un proyecto político o cualquier mercancía. El mismo

desarrollo de la tecnología y del capitalismo depende de esta valoración social general por *lo nuevo*. La misma idea de *progreso* o de *desarrollo* está también sustentada bajo esta premisa ideológica. Pero, ¿de dónde surge esta valoración? ¿Cómo la cultura occidental (europea) se desmarca de su antigua valoración por la tradición, que caracterizó su desarrollo cultural durante toda la Edad media, e incluso su fascinación por el pasado en el mismo “Re-nacimiento”? ¿Desde cuándo es más importante la novedad, antes que el culto a la tradición, el honor, la familia, el oficio y el saber acumulado?

Para el intelectual peruano, es precisamente “América, el “Nuevo Mundo” lo que emerge como el espacio de lo nuevo, la novedad americana desplaza la tradición en Europa, y funda el espíritu de la modernidad como vocación hacia el futuro (el progreso, el desarrollo, el avance)” (Quijano: 1988, pp.11); por lo tanto, la novedad como valor, por parte de la conciencia europea autodefinida a su vez como “moderna”, tendría según Quijano un trasfondo histórico concreto: la conquista y colonización de un “nuevo mundo” y las proyecciones de futuro que esa aventura inscribe en la conciencia metropolitana y que de paso logra unificar las tradicionales y antiguas diferencias entre los mismos pueblos del continente europeo, unificándolos ahora en una identidad regional, cuando en el avatar de la conquista y el dominio sobre el resto del mundo, se ven enfrentadas a una otredad mayor y más radical: el Otro-América, el Otro-Naturaleza, el Otro-Negro, el Otro-Indio, el Otro-Barbarie. Así, para la teoría de la *colonialidad del poder*: “América inventa a Europa” (Ibídem: 11).

#### ***d) Hacer y des-hacer***

Desde esta visión podemos hacer un cruce sobre la historia euro-céntrica de la vanguardia, revisar y ampliar su concepto en su pertenencia a una crisis general del *sistema-mundo*, en cuanto caractericemos a las vanguardias, como un fenómeno histórico cultural que trascendió las fronteras de los países centrales y se extendió a otras experiencias vanguardistas con características similares y diferentes. De este modo, si en Europa la vanguardia se caracterizará por una crisis fuertemente centrada en lo lingüístico e institucional, es decir, en torno a *des-hacer* un sistema orgánico de representación heredado desde el Renacimiento italiano; en América, veremos que dicha propuesta crítica -en sus rasgos más originales- tendrá forzosamente un postulado más positivo, un renovado *hacer*, un construir, que en buena parte tendrá que ver con la

visibilización de nuestra **problemática identitaria**, ya que la sola posibilidad de una “identidad” distinta a la del Sujeto universal, aparece por sí misma como el reverso de la tradición europea y conlleva de manera implícita la idea de resquebrajar los cimientos de un entendido totalitario y ubicuo de la modernidad, como iluminismo o Razón trascendental; así también conlleva una nueva visión de *lo humano*, distinta a la premisa Humanista moderna, que a la postre se materializa en la imagen de un ser masculino, blanco, adulto y europeo como eje de la Razón y el Saber universal.

Desde esta perspectiva, que intenta subvertir la tradición euro-céntrica del conocimiento, habrá que entender a las vanguardias como un imaginario propio del *sistema-mundo* y de una modernidad o de una “trans-modernidad” (Rodríguez) que se vuelca y revuelca en sus luces y sombras, en la blancura y la negritud que finalmente la constituye.

#### **d) Antropofagia y primitivismo**

Estas sombras o “negritudes” de la Modernidad, las podemos apreciar en uno de los más importantes movimientos de vanguardia desarrollados en Latinoamérica, me refiero al grupo de los Antropófagos en Brasil que establecen su propuesta alrededor del manifiesto de 1928 escrito por Oswald Andrade. Se trata de un movimiento transdisciplinar que debe su nombre a la antigua caracterización que hicieron los primeros colonizadores europeos en territorio brasileño, en particular la de los “indios” *tupi-guaraní* que ocupaban la zona central del continente sudamericano, específicamente el actual Paraguay, el norte argentino y el sur de Brasil. La imaginación barroca europea del siglo XVI ilustró a aquellos primeros habitantes brasileños como un grupo de antropófagos -algo similar se encuentra en la misma palabra *Canibal* que se funda en los relatos en torno a los “indios” *Caribe* que habitaban la zona central del Nuevo Mundo, y que a su vez debe su origen al personaje *Calibán* de la obra dramática *The Tempest* de William Shakespeare, personaje salvaje, asociado íntimamente a la naturaleza y lo libidinal, con un pensamiento mágico (irracional), bruto y tosco que apenas posee lenguaje-. Como vemos, estas determinaciones fantásticas, no hacen más que exacerbar al máximo los prejuicios de salvajismo, paganismo y barbarie hacia los nativos del Nuevo mundo por parte de los colonizadores. Prejuicios que sustentaron a su vez la construcción de la propia imagen de superioridad y civilización de los colonos europeos. Frente a este ejemplo de colonialidad y estigmatización cultural -y en un claro

gesto de ironía, ruptura y vanguardia- el Movimiento Antropófago congregó a un grupo de artistas brasileños en una búsqueda formal con objetivos identitarios, creando una propuesta visual y literaria absolutamente original que a la vez se manifiesta en la Revista de Antropofagia, en cuyo primer número se publicó el célebre Manifiesto. En él, se insta a una búsqueda artística –de vanguardia- concentrada en la necesidad de recuperar -pero también de construir y desarrollar- una tradición que entendían como propia, es decir que diera cuenta de una vez, de las formas étnicas e identitarias del *ser* brasileño, incitando a una subversión del orden colonizador-colonizado que lejos de negar de plano a la cultura heredada e impuesta desde la metrópolis europea, entendía que ésta debía ser “devorada”, para luego ser digerida en una forma nueva de representación, que diera cuenta de aquella complejidad ontológica del colonizado, en cuanto éste devora la tradición europea y rescata a su vez las tradiciones oscuras de la modernidad: el esclavo y el aborigen.

Por otro lado, la colonialidad del poder, permitirá que los artistas europeos a su vez, se apropien de distintas imágenes de *lo otro*, imaginarios provenientes de las periferias coloniales. Los movimientos de vanguardia se llena de máscaras, atuendos y figuras icónicas provenientes de América, África y Oceanía, que por su sola presencia en el centro de la institucionalidad europea, transgreden desde el vamos el orden y el espacio representacional de la tradición renacentista, así como el entendimiento clasicista y academicista de la belleza y la sensibilidad estética. En este sentido, podemos hacer mención al rescate por parte de los artistas de vanguardia del arte africano en particular y en general, de su fascinación por el llamado “arte negro” o el “arte primitivo” (denominaciones que de modo flagrante evidencian el carácter eurocéntrico y colonial del lenguaje y de la institucionalidad artística). Así, puntualmente nos podemos referir a la influencia decisiva que tuvo para el **Cubismo** (el denominado “primer” movimiento de vanguardia y que lo podemos establecer alrededor del manifiesto cubista de 1913) las máscaras de la África subsahariana expuestas en 1907 en el Museo Etnológico Trocadero de París. Exposición que dio lugar a la obra paradigmática que inaugura el ciclo de las vanguardias históricas y que incluso se adelanta a la misma elaboración del manifiesto, me refiero indudablemente al cuadro *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso (MoMA, EEUU). En dicha pintura, se establecen muchos de los principios rectores de la vanguardia, el rompimiento absoluto con respecto a la espacialidad en profundidad inaugurada por la perspectiva en el



*Quattrocento* italiano, el del ideal clasicista (greco-latino) de la Belleza, de las leyes de proporción, equilibrio y perfección del academicismo, así como del carácter mimético y representacional del arte. Pero no solo se evidencian rupturas y transgresiones también, en el “primitivismo” de la imagen, encontramos elementos plásticos y compositivos característicos de la imagen vanguardista y de lo moderno en general: la lógica del shock y del efecto, el talento expresivo, la búsqueda del geometrismo y la abstracción, la vocación por la concreción sintética y demás formalidades que se nos presentan hoy como características constitutivas de la imagen de la Modernidad y sin las cuales no podríamos comprender el estado actual del arte en ninguna de sus manifestaciones.

Todas estas características confirman lo insoslayable de la condición colonial a la hora de comprender el fenómeno de las vanguardias y hacen luz sobre las zonas comúnmente negadas por la historiografía tradicional del arte con respecto a este corpus y a este período en particular. Así también demuestran la impronta universalista y eurocéntrica de los estudios sobre las vanguardias, dependientes de las fuertes condiciones materiales e ideológicas de quienes la escriben, en un mundo que a viva luz está aún cruzado por una división colonial (geográfica-racial) del trabajo y del conocimiento.

## **2. Nuevas configuraciones de lo sensible.**

### **2.a) *Imaginarios y estéticas***

Uno de los puntos insoslayables a la hora de analizar el fenómeno de las vanguardias dice relación con el aporte de sus imaginarios y estéticas al esquema general del arte moderno y en particular su proyección y vigencia en las estéticas contemporáneas. Si bien la Estética como disciplina del conocimiento se inscribe en medio del fulgor “iluminista” o ilustrado del siglo XVIII, recordemos que ella nace como sinónimo de Filosofía del arte, que en ese momento no quería decir otra cosa que el pensamiento en torno al problema de la belleza. La Belleza, en esta tradición, era entendida como lo sustancial del arte, su ontología y su praxis derivaban de su búsqueda y de su recepción por parte del espectador. Esta idea seguía un patrón cultural de larga data, que se cuaja en el “clasicismo” (la denominación de “clásico” reporta desde ya su institucionalización) y que podemos situar históricamente a partir del siglo V (a.c). Desde ahí y a pesar de sus distintos avatares, es recuperado hacia fines de la Edad

Media por el Renacimiento –principalmente el italiano- y desde ahí, es institucionalizado no solo por la academia, sino que se configura como un hecho constitutivo de la misma imagen civilizatoria que la “cultura occidental” hace de sí misma. Sin embargo, también es cierto que en la actualidad no solo *lo bello* es estético, Kant por ejemplo, en pleno siglo XVIII sumaba al goce estético de *lo bello*, la experiencia fascinante de *lo sublime*, que nada tenía que ver con los parámetros de la belleza. Hoy, forman parte de la experiencia estética las más diversas manifestaciones, por ejemplo lo absurdo, lo grotesco, lo minimal, lo abstracto, lo *kitsch*, lo bizarro, lo primitivo y hasta lo mórbido. Dicha ampliación de la experiencia estética, redefine al arte en su conjunto y en dicha ampliación y complejización, las Vanguardias se instalan como un momento medular –bisagra- en la configuración actual de nuestra percepción sensible.

Una de las características principales a entender de las vanguardias, es -como hemos visto- su espíritu transgresor y novedoso, esta transgresión trajo consigo una nueva **relación arte-vida**, es decir, el arte cayó del Olimpo sagrado y redefinió enteramente su función social como ritual (Benjamin, 2009) y -casi bajo un requerimiento nietzscheano- abandona el museo, la iglesia o el palacio para acercarse a la vida... los artistas de vanguardia abandonan los límites del marco, crean obras performáticas en donde se desvanece la antigua eternidad de la “obra” que ahora se diluye en lo efímero de la vida, incluyen objetos no producidos por la manualidad y creación del *genio* sino que ahora, objetos de la vida cotidiana entran a las salas de arte (por ejemplo los *ready-mades* de Marcel Duchamp o los *objects-trouvés* de los surrealistas); es decir, convierten al arte en un espacio poroso, en donde las obras salen del museo a la calle y la calle entra a los museos. Periódicos, mecanos, desechos industriales, recortes, fotografías, filmaciones, etc. van diseminando y destruyendo los límites de toda concepción previa del arte e inflan de vitalidad la escena solemne del arte tradicional. Esta nueva relación arte-vida sirve como marco para entender los imaginarios más recurrentes de la vanguardia: la ciudad, los productos industriales, la gráfica, el maquinismo, la guerra, las armas, la electricidad, el dinamismo, etc. Así como sus nuevas creaciones formales y sus nuevos efectos en la recepción del espectador: el collage, el efecto de shock, la desintegración del carácter orgánico de la obra, el choque y el conflicto entre imágenes (montaje de atracciones), etc. Particular atención, en el caso de la cinematografía, posee también el maquinismo, como elemento

propio de la revolución industrial y como imaginario que inaugura una nueva fascinación o “goce estético” en aquello que el cine posee como marca de nacimiento.

### ***2.b) Vanguardias cinematográficas y maquinismo***

Las vanguardias como hemos visto hasta el momento, no las podemos diferenciar de las relaciones que tejen con la *colonialidad del poder* o con la llamada Modernidad. Como vimos estaríamos hablando de una transversalidad de segundo orden y que apela a las características de la *superestructura* cultural; sin embargo, hay hechos *infraestructurales* que la determina con inmediatez en el contexto específico de sus distintas manifestaciones. En materia cinematográfica se suele entender a las vanguardias bajo los mismos rótulos con que las denomina la historiografía artística tradicional que nacen evidentemente de las nociones acuñadas alrededor de las artes plásticas y literarias principalmente (que como hemos vistos se corresponde al entendido solemne y tradicional del arte). Así, podemos hablar de ***cine abstracto*** cuando vinculamos la formalidad de sus imágenes-movimiento a las formas desarrolladas por las artes plásticas cubistas y futuristas principalmente. Hablaremos de ***expresionismo cinematográfico*** a la hora de definir las experiencias cinematográficas que se desarrollan bajo el influjo del expresionismo desarrollado en Alemania en particular en su primera etapa (*Die Brücke*) y que tiene a la Primera Guerra como oscuro telón de fondo. El ***cine surrealista*** estará directamente vinculado por tanto al surrealismo y al dadaísmo, sus manifiestos y artistas principales, son quienes participan indistintamente en la elaboración de películas, pinturas, fotografías o performances y sitúan su producción principalmente en la órbita francesa. Esta transversalidad de primer orden recordemos es también una característica específica de los movimientos vanguardista. Las mutuas relaciones entre los distintos lenguajes de las artes es una condición indispensable en el análisis. Hablaremos de ***cine realista soviético***, a la luz de los hallazgos en torno al montaje, realizados por Pudovkin, Eisenstein, Kuleshov o Vertov y al influjo cultural a través del Suprematismo y el Constructivismo ruso, así como a la Revolución bolchevique de 1917.

Sin embargo es posible enmarcar estas experiencias aparentemente disimiles bajo dos condicionantes cognoscitivas que guían la praxis artística: un campo positivo, racional y trascendente y uno negativo, irracional e inmanente. Habrá que entender entonces esta división, más que como una taxonomía rigurosa y escolar de casilleros,

más bien como un ámbito de relaciones o tensiones entre polos de atracción. Así hablaremos a grandes rasgos de vanguardias positivas frente a vanguardias negativas, si bien la conceptualización no es nunca exacta ni conclusiva, es una herramienta metodológica de utilidad que logra comprender al fenómeno a partir de los elementos formales que ellas desarrollan y de su entendimiento con respecto a la Modernidad, a lo largo de aproximadamente dos décadas de gran intensidad y que marcan el curso de los acontecimientos artísticos hasta la fecha y que resultan imprescindibles para la comprensión del arte moderno en general y de la escena contemporánea que desde allí se proyecta.

La fascinación por cierta brutalidad o pureza del lenguaje, que anteriormente veíamos asociada al “primitivismo” y a su aprehensión colonial, tendrá un nuevo capítulo en las vanguardias cinematográficas bajo la noción de *maquinismo*. Es esta materialidad ferozmente evidente del cine, la que le otorga el pasaporte para su entrada a la vanguardia, es este maquinismo, esta relación estrecha con lo artefactual, con el aparato y con la dinámica técnica que inaugura la segunda revolución industrial en todas las esferas de la vida moderna, fascinará al ímpetu vanguardista de los artistas de principios del XX. Esta relación actúa como condición ontológica del cine y permite como ningún otro soporte artístico, oponerse a la condición idealista de las artes tradicionales. Ampliando los dichos de Grüner, el cine, es cierto, nace como vanguardia, porque su marca de nacimiento es ya una ofensa al papel idealista de las artes tradicionales, su reproductibilidad técnica –dirá Benjamin hacia el año 1936- es la condición que determina la ausencia de “aura”, que el pensador vincula como condición *sine qua non* de la percepción artística tradicional. Entonces, si Marcel Duchamp instala el urinario para evidenciar que no existe ninguna naturaleza estética en la obra de arte como objeto, sino que más bien, sólo se trata de una relación dada por una institución que cobija a esos objetos, el cine ni siquiera necesita ese “gesto” para evidenciarse como un objeto alejado de la autenticidad o el “aquí y ahora” que define a la obra de arte y su sacralidad al interior de un museo.

Por esto, el maquinismo, parece como una condición natural del cinematógrafo, que niega por este sólo hecho los postulados clásicos de las bellas artes o las artes nobles (ruptura) y así también afirma su pertenencia a la Modernidad y a su indiscutible carácter novedoso como tecnología de avanzada para la época (novedad). Como vemos, el cine antes de ser algo ya posee las características que según Subirats definen la

dialéctica de la misma vanguardia... lo que queda por hacer sobre eso, es solo dar rienda suelta a la creatividad y con esto abrir -quizás como nunca en toda su historia- las posibilidades simbólicas, expresivas y lingüísticas que viven en su propia determinación técnica originaria.

### ***2.c) Positivo, racional y trascendente***

Para analizar las obras enmarcadas en las características q hemos establecidos anteriormente, podemos establecer un polo positivo que configuran las practicas hacia un entendimiento afirmativo de la Modernidad como proyección utópica, esto quiere decir que las obras si bien rechazan y transgreden el marco tradicional del arte (es decir se entienden a sí mismas como ruptura frente a la tradición) esta ruptura al mismo tiempo señala caminos propositivos tanto en lo formal como en lo discursivo. Así el mismo Movimiento Antropófago, revisado anteriormente, posee ese cariz en cuanto señala un proyecto de afirmación identitaria e intenta construir, a partir de la idea de “devoración”, una o varias posibilidades que den cuenta del ser brasileño. Es en toda la línea, una vanguardia que piensa plástica y literariamente el problema de la identidad. Este mismo gesto positivo es también “**trascendente**” ya que se manifiesta mas allá de la individualidad y apela más bien a problemas colectivos e históricos. Esto lo podemos encontrar a miles de kilómetros de distancia, en el **cine realista soviético** que se despliega desde un discurso político revolucionario hacia la concreción de un arte de vanguardia q dé viva cuenta de la construcción de una nueva sociedad y un futuro con connotaciones de redención y que por tanto, necesita también *revolucionar* todos los preceptos sobres los que se entiende al arte y su función social. En el caso de los soviéticos, transgredir la tradición no es solo un capricho rupturista, si no un imperativo ético e ideológico, en cuanto la tradición artística es también la confirmación de un idea *burguesa* del mismo arte, es decir un estadio cuasi “pre-histórico” del mismo, atravesado aún por la lógica de la dominación y la desigualdad de una sociedad de clases basada en la explotación del hombre por el hombre. Para decirlo en pocas palabras, **el campo positivo intenta romper con la racionalidad heredada para imponer una nueva Razón**. Así, la búsqueda y la experimentación formal -que llevará a cabo el cine soviético en particular- estará bajo el fuerte influjo doctrinario del marxismo clásico, bajo su premisa de un entendimiento *materialista dialéctico* de la realidad que llega incluso a marcar el pulso de las experimentaciones más sutiles y

específicas del lenguaje cinematográfico, como son por ejemplo las distintas teorías en torno al montaje llevadas a cabo por Eisenstein o Kuleshov.

En materia estrictamente formal y plástica, toda la figuración abstracta que caracteriza en gran parte al Arte Moderno (que surge tanto por la herencia cezanniana, como por la directa adopción de los imaginarios del arte “primitivista” de los países colonizados); podemos entenderla como parte de las promesas de la misma Modernidad en tejer -en todas las disciplinas del arte- un modelo propositivo, racional y proyectivo hacia un futuro que en definitiva se ve con buenos ojos. Este “espíritu” recorre tanto las búsquedas del **Futurismo italiano**, el **Cubismo** en sus distintas etapas, el llamado **cine abstracto**, el movimiento **constructivista** y **suprematista** en Rusia, nuevamente al mismo **cine soviético** de vanguardia, así como a las demás proyecciones funcionales y esquemáticas en la Arquitectura y el Diseño del norte europeo (**Bauhaus**, **Vjutesmas**, **Werkbund**, etc.), que por otro lado se proyectan durante toda la primera mitad del siglo XX hasta el **Minimalismo** de mediados de siglo y que cruzan por lejos los límites específicos de las “vanguardias históricas”. La búsqueda por la síntesis y la abstracción formal, así como la pureza lingüística del signo y del mismo arte, materializan una búsqueda racional sustentada en las promesas del pensamiento moderno y de su matriz ilustrada o iluminista que se retrotrae al siglo XVIII, en cuanto apelan a la construcción de una civilización alejada de cualquier vicio mitológico, religioso o irracional, pero que al mismo tiempo es idealista en su carácter progresivo y teleológico. En otras palabras, son vanguardias que aún confían en la Modernidad “como proyecto inconcluso” (J. Habermas). Este “espíritu” guía la mano que escribe cada uno de los “manifiestos” de las vanguardias, pero también se encarna en las distintas ideologías y posturas políticas de cada movimiento y de cada artista en particular, así por ejemplo, tanto el Realismo soviético, asociado directamente con el marxismo y el papel redentor de la revolución obrera internacional, tendrá tanto optimismo y fe en la Razón y la Técnica -como la llave para la construcción del futuro- como el mismo Capitalismo o como la racionalidad del Futurismo italiano en su visión fascista y pro-bélica, asociada a sueños imperiales de “solución final” o de “guerras totales” que restablezcan atávicas aspiraciones redentoras, esta vez de extrema derecha.

#### ***2.d) Negativo, irracional e inmanente***

En la vereda de enfrente de este amplio campo positivo, racional y trascendente, podemos visualizar otro espacio, pero que a diferencia del anterior estará marcado por

un signo negativo o irracional con respecto a la Modernidad que finalmente se traduce precisamente en la visibilización de sus grietas y sus zonas sombrías y que en materia de arte, teñirá las obras de un espíritu irracional y absurdo (principalmente en el Dadaísmo y el Surrealismo), así como nublarán sus luces utópicas y sus promesas teleológicas bajo un cariz sombrío cuando no tenebroso (Expresionismo). Los artistas del campo negativo lejos de apostar a la construcción optimista de la sociedad, logran llevar a cabo una tarea crítica como fin en sí misma. Su interés estará puesto en la condición subjetiva del individuo, más que es su tarea trascendental, colectiva o social. Si el cine de Eisenstein adolece de protagonista individual (héroe o estrella) en pos de un sujeto colectivo capaz de ocupar las anchas avenidas de la Revolución, el Expresionismo se encerrará en la soledad y los miedos de una individualidad alienada por la sociedad burguesa, así como el Surrealismo se posicionará en la disección del Sujeto inaugurada por Freud en su Teoría del Inconsciente. Por esto podemos hablar de un campo negativo con respecto a la Modernidad e inmanente (íntimo, interno) a la hora de abordar el problema de la subjetividad.

Así, el campo negativo logrará visibilizar los vencimientos de la Modernidad, sus promesas fallidas y el vacío existencial que esto conlleva. En gran parte siguiendo un viejo aplomo romántico que se arrastra desde mediados del siglo XIX, que a contrapelo del progreso, evidencia las ruinas y los monstruos de esa racionalidad (recordemos la célebre frase inscrita en un grabado del pintor aragonés Francisco de Goya: “El sueño de la Razón produce Monstruos”). Dentro de este campo, evidentemente, encontramos tanto al **Expresionismo alemán** en toda su transversalidad disciplinar (plástica, cinematográfica, musical etc.) y en su visión pesimista y crítica del hombre y su destino, en su alienación y represión interior, así como en su aniquilación exterior a través de la guerra y la destrucción. Así sus condicionamientos formales serán las sombras, los contrastes, los planos aberrantes, la deformación etc. En una línea igualmente crítica y transgresora del proyecto moderno encontraremos una estética del absurdo, lo irracional, lo irreverente y cuando no, de lo grotesco, especialmente en la corta y explosiva experiencia del **Dadaísmo**, movimiento nacido en el emblemático café Voltaire en Zurich en plena Primera Guerra Mundial (1916), refugio de aquellos artistas que escapaban del enrolamiento en las tropas de sus respectivos países. Aquel espíritu anti-militarista es también una constante de los artistas que podemos ubicar bajo esta órbita. Otro movimiento importante que tendrá una larga proyección y reconversión formal especialmente en Latinoamérica será el **Surrealismo**, nuevamente asistimos a un

movimiento de carácter transdisciplinar con obras importante en la plástica, la literatura y la cinematografía. Si bien su formulación parece ser mas académica, tanto en el tratamiento de la imagen como en sus influencias intelectuales centrales (el marxismo, la psicología, el existencialismo e incluso la semiología), posee un cariz igualmente crítico frente a la Razón, poniendo sobre la mesa nuestra realidad inconsciente y onírica, es decir, aquella inmensa parte de nuestras vidas negada por la ilusión de la lucidez racional impuesta por el sistema productivo. Así el surrealismo rompe las lógicas sobre las que se yergue el Sujeto universal y denuncian de paso la alienación constante y cotidiana del individuo, ofreciendo un canal de liberación frente a su conversión en objeto (alienación) bajo la modernidad capitalista y tecno-industrial.

## Referencias

- Aumont, J.; Bergala, A. Marie, M.; vernet, M. (2011). *Estética del cine*. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Benjamin, W. (2009) *Estética y política*. Buenos Aires, Argentina: Las Cuarenta
- Grüner, E. (2001) *El Sitio de la mirada*. Buenos Aires, Argentina: Norma
- Quijano, A. (1988) *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Lima, Perú: Sociedad y política ediciones.
- Subirats, E. (1984). *Crisis de la vanguardia y la Cultura Moderna*. Madrid; España: Ediciones Libertarias.