

Arte, vanguardias, revolución y emancipación humana

Ensayo de interpretación del modernismo

Luis Paredes*

“Una nueva forma artística, vista desde una amplia perspectiva histórica, nace como respuesta a necesidades nuevas” (León Trotsky, *Literatura y revolución*)

Mucho se ha escrito acerca del arte moderno. Nos motiva, sin embargo, señalar algunas cuestiones desde las perspectivas del arte en el siglo XXI y el desafío de *superar el imperio posmoderno que domina hoy la creación artística*, sobre todo en materia de las artes visuales. El desencanto, nihilismo o aun cinismo del arte oficial sólo podrá modificarse en tanto la lucha de clases universal vaya despejando el camino hacia nuevas experiencias de la revolución socialista, vivificando la creación artística.

En esa perspectiva creemos que lo que está planteado es pelear por un *nuevo modernismo* que, retomando las conquistas del modernismo histórico, empalme con el resurgimiento de la lucha por el socialismo en este nuevo siglo y con el “arte resistente” que fragmentariamente se viene realizando desde abajo en las últimas décadas. Este relanzamiento artístico, al pelear contra las nuevas formas de alienación que caracterizan la vida contemporánea (entre ellas, el imperio omnímodo de los medios de comunicación), puede contribuir a impulsar el desarrollo de las experiencias y subjetividad de los explotados y oprimidos hacia escalones cada vez mayores, hacia el surgimiento de humanos

* Agradezco aquí la colaboración de los compañeros y compañeras artistas del Nuevo MAS, especialmente la compañera Emei, que se tomó la molestia de hacer una crítica específica de los borradores de este texto, incluso muchas veces sin coincidir con él.

históricos emancipados. Tarea al servicio de la cual un arte renovado tendrá un inmenso lugar.

Abordaremos en este ensayo algunos de los temas característicos del debate artístico: la mecánica del surgimiento de las nuevas vanguardias, la relación entre el contenido y la forma de la creación artística, la polémica acerca del tipo de apropiación de la realidad que significa el arte y el arte como fenómeno histórico, entre otros.

Lo que sigue serán, entonces, apuntes sobre la experiencia del arte moderno y la riqueza sin precedentes que la caracterizó, así como sobre el surgimiento de las diferentes vanguardias. Se trató de una empresa artística cuyas expresiones más progresivas buscaron *hacer del arte una palanca hacia la emancipación humana de las relaciones de explotación y opresión que históricamente la caracterizaron*.

1. Modernidad y posmodernidad artística

Es sabido que hacia finales del siglo XIX se produjo un quiebre de proporciones en la escena pictórica. Con la emergencia del impresionismo y, sobre todo, del postimpresionismo, el curso de la creación artística se aceleró enormemente: fue la época del estallido de las vanguardias. Unas tras otras se sucedieron sin solución de continuidad hasta mediados del siglo XX, cada una con sus manifiestos respectivos.

El padre de esa explosión en el terreno de la pintura fue el francés Paúl Cézanne, y desde allí no se paró.¹ Ese período es conocido como del “arte moderno”, al cual, entre la segunda mitad del siglo pasado y el último tercio (no hay acuerdo en esta clasificación; muchos extienden el modernismo artístico hasta mediados de la década de 1960, para incluir al pop art), le sucedió el arte contemporáneo: desde el expresionismo abstracto característico del período de la “guerra fría” hasta el post minimalismo, período en el cual aún nos encontraríamos.

Como se observa, hay dos criterios para esta clasificación. El primero, los que vinculan estrechamente el arte moderno con el *élan* que transmitió la Revolución Rusa (aunque haya comenzado antes que ella, con el surgimiento de las metrópolis y la moderna vida urbana), posición por la que nos inclinamos. En segundo lugar, los que se atienen al “corto siglo XX” del que habló el historiador inglés Eric Hobsbawm, aunque el arte contemporáneo, tan marcado por el posmodernismo, haya arrancado antes de la caída del Muro de Berlín.

En cualquier caso, es evidente que hay fuertes vínculos entre los períodos de la creación artística y la lucha de clases y, quizá, las primeras décadas de la segunda posguerra con sus “indefiniciones” estratégicas (los dos “bloques” enfrentados) hayan sido un período de transición también en materia artística.

1. John Golding, a quien citaremos ampliamente en este ensayo, rinde homenaje a Cézanne como pintor de una “complejidad infinita”, caracterizado por múltiples planos en su abordaje de las formas, luego retomados por el cubismo y muchos otros.

Si el arte moderno configuró una gran *superación crítica* respecto del arte anterior (primitivo, oriental, clásico, medieval, renacentista y romántico), el arte contemporáneo está caracterizado por un curso mucho más contradictorio. Es verdad que el arte tiene su "independencia relativa" respecto del curso de la vida social. También que en las últimas décadas ha habido un desarrollo espectacular de múltiples formas de expresión visual. Pero no lo es menos que esa independencia no es absoluta, y que las últimas décadas "descremadas" en lo político generaron una fragmentación, dispersión, cooptación y, muchas veces, abyecta subordinación del arte al mercado. Esto es, la mercantilización: *los artistas dedicados al arte para vivir, y no a vivir para el arte y la transformación social*.

Dice al respecto un artista argentino: "Toda mi vida recorrí el país y veo que la única preocupación que tienen los artistas jóvenes es llegar a Buenos Aires. Sólo les preocupa estudiar en tal lado porque tal conoce a tal crítico que a su vez puede escribir sobre la obra y estar alineado con determinado lugar para exponer. Parecería que antes de comprar los pinceles las nuevas generaciones ya hablan de éxito, *que la preocupación actual pasa por si la obra vale y se va a vender*. El problema es cuando el chico distorsiona su objetivo primario, que es expresarse, porque piensa que si hace eso va a *vender*", comenta indignado López Armentía (*La Nación*, Buenos Aires).

En el mismo sentido, es una creciente tendencia la inversión en obras de arte: incluso pequeños ahorristas destinan dinero a obras de arte, lo que implica, entre otros mecanismos, que se les paga una suerte de "mensualidad" a los artistas, que a cambio de ella entregan, a fin de año, la obra terminada al "inversor". Es evidente que bajo condiciones de este tipo, los gustos de los artistas estarán determinados por el mercado y nada más. Que la extrema *mercantilización* del mundo neoliberal está haciendo estragos en el mundo del arte, no hay ninguna duda, y tampoco que éste es un *rasgo central* del arte contemporáneo.

La mercantilización de la creación artística es producto del neoliberalismo ambiente y de la crisis de alternativa al capitalismo que todavía se vive y le es concomitante. Lo que es hegemónico es *la crisis de creencia en un mundo social emancipado de toda opresión, y eso no podía dejar de tener impacto en el arte*.

Aclaremos que con esta definición nos referimos, sobre todo, al terreno de la plástica y las artes visuales, no así al de la música, donde el jazz y sobre todo el rock configuraron sucesivamente una revolución musical que continúa hasta hoy y hace de la música una de las expresiones artísticas que mejor calza con la contemporaneidad; tampoco nos referimos al cine (aunque el imperio de Hollywood nunca haya sido, quizá, más omnímodo que hoy) o a la literatura.

Pero en lo que hace a las artes visuales, a lo que se puede apreciar en los museos del mundo, no mucho del arte contemporáneo oficial parece superar las búsquedas y los logros de las diversas escuelas del arte moderno. Se observa un predominio del "arte por el arte mismo", típico impulso conservador en desmedro de un arte comprometido. Hay un *vaciamiento de sentido* que es expresión de algo más profundo, la necesaria vinculación dialéctica entre el desarrollo del arte y los procesos que atraviesan a la sociedad. Trotsky señalaba que, desde el punto de vista del desarrollo histórico, el arte es siempre, en

última instancia, algo útil a la sociedad. Si es así, no está clara la “utilidad” de buena parte del arte contemporáneo, excepto acaso como una más de las manifestaciones mercantiles.

Este vacío se expresa, al mismo tiempo, en la *falta de sistematicidad de las formas*. Como decía el historiador de arte norteamericano John Golding, si algo caracteriza al arte contemporáneo es la ausencia de verdaderos estilos, salvo casos excepcionales: “No quiero hablar de esta cuestión general que es, de hecho, la *patología* del arte contemporáneo, que pienso como el *extendido fracaso en formar estilos*” (Golding: 335).²

En sentido contrario, algunos especialistas argumentan que el de los “estilos” era un rasgo característico de las distintas vanguardias del arte moderno, pero que hoy las obras de arte tienden a generar sus propios modos de apreciación, que huirían de determinados “cánones universales”. No estamos convencidos de que esto último sea así: opinamos que lo que se observa es una crisis en la relación –siempre dialéctica y nunca mecánica– *entre forma y contenido en el arte contemporáneo*. Se trata de la *expresión “formal” o artística de la crisis de perspectivas que observamos en el arte contemporáneo*.

Sobre esto último volveremos más adelante. Detengámonos ahora en el surgimiento del arte moderno, que se nutrió de dos fuentes principales. Por un lado, del quiebre que significó el impacto de la vida moderna, la centralidad adquirida por las grandes urbes, el hecho de que la humanidad lograra darse un hábitat “artificial” creado por ella misma a su imagen y semejanza, de la pujanza de la industrialización capitalista y el desarrollo tecnológico que éste conllevaba.

Pero junto con este elemento estructural distintivo de la modernidad capitalista, e íntimamente ligado a él, estuvo otro de inmensa importancia: la sociedad como fenómeno, los procesos sociales, lo que es subproducto exclusivo de la actividad humana y el “hecho social” por antonomasia que, además, caracterizó las décadas del arte moderno: *la revolución social*, por no olvidarnos del impacto de las dos guerras mundiales. No es casual que las revoluciones del siglo XX hayan ido acompañadas por la explosión de movimientos y vanguardias, con una aceleración del proceso de creación artística como nunca se había visto antes y todavía no se ha vuelto a observar. Porque el arte moderno estuvo marcado por el impacto de la modernidad capitalista, pero también, y sobre todo, *por la relación entre el arte y la revolución*: “Los soldados huían del frente. Munición de guerra, piojos, todo quedaba en las trincheras... La libertad rugía en sus bocas, los juramentos siseaban. Yo no permanecía indiferente. Abandoné mi oficina, el papeleo y todos los registros. ¡Adiós! Yo también, como los otros, abandonaba el frente. Libertad... Corría a Plaza Znamensky desde el Liteny (la oficina de guerra) a la Perspectiva Nevsky y de regreso. En todos lados disparaban los rifles, los cañones estaban listos. Las

2. Se trata de una obra sobre la pintura moderna (sobre todo, la “escena francesa”) de gran profundidad, superior a la de Peter Gay, que, aunque aguda, es más general y sesgada hacia una interpretación “psicologista” del modernismo.

armas ponían orden... Algo estaba por nacer. Vivía en un estado de casi semi consciencia" (Marc Chagall, citado por E. Segal, "Beyond the pale", *Socialism Today* 135, febrero 2010).

El conjunto de estos elementos objetivos y subjetivos produjo un *quiebre* de proporciones en lo pictórico, donde los motivos comienzan a alejarse de la mera representación tradicional y el arte adquiría independencia y soberanía, más allá de la mera "copia" de la realidad. Parte de esto es la tendencia al abandono de la naturaleza y el campo como lugares por antonomasia de la producción artística y su afinamiento en ámbitos urbanos. También sufrió el impacto de algunas de las revoluciones científicas más significativas del siglo XX, cuyos desarrollos técnicos pegaron de lleno en escuelas como el *futurismo*, el *constructivismo*, la *Bauhaus* y otras. En el caso del surrealismo, se trató de la "traducción artística" del psicoanálisis, entre otros motivos impulsores.

Si el arte primitivo tuvo por motivos el asombro ante la naturaleza, el oriental la representación simbólica, el clásico la figura humana, el romántico los motivos religiosos y el renacentista significó una recuperación de la centralidad humana (aunque sin dejar del todo atrás todavía los motivos religiosos; seguimos a Hegel en este ordenamiento), en el inmediato período premoderno el giro fue hacia la naturaleza y el "realismo" de la crítica a las relaciones sociales del capitalismo de la primera mitad del siglo XIX. Ya en la modernidad, los motivos se fueron *independizando* cada vez más de la mera copia de la realidad, produciéndose el *estallido temático* que configuraron las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Así, en materia pictórica se confirmó la intuición señalada por Hegel en su *Estética*, cuando señalaba las inmensas posibilidades de representación que abría la pintura.³

Este estallido temático expresó una afirmación de la "soberanía" de la obra de arte. Concomitante con el modernismo hay un giro a temas a priori banales, cotidianos, una mera excusa para poder realzar la manera, el estilo, la búsqueda formal, el modo de pintar un objeto; de ahí la importancia de las naturalezas muertas, que no tienen nada extraordinario en sí. Las frutas cezarianas de finales del siglo XIX iban en este sentido, o la representación de una simple situación de la vida cotidiana en *Los jugadores de cartas*, del mismo pintor. Porque ahora lo importante para el arte no es ya la abstracción de lo "sublime", sino la pintura propiamente dicha. Y, por eso, la jerarquía del tema retrocede en importancia, originándose así la *autonomía* de la obra de arte, que necesita de esa "banalidad" temática para destacar la investigación intrínseca del acto de mirar y pensar el objeto que ha de ser pintado y re-presentado. "Todo en la naturaleza se moldea según la esfera, el cono y el cilindro" decía Cézanne, en

3. Engels destacaba de la *Estética* que, como otras grandes obras de Hegel, trataba la materia en estudio –en este caso, el arte– de manera histórica. Decía que el "formidable sentido histórico" de Hegel hacía a la "grandeza de su concepción fundamental", aunque invirtiese y pusiera cabeza abajo las relaciones principales. En su libro sobre el pensamiento de Hegel, Bloch destacaba el mismo aspecto: cómo Hegel recuperó el sentido histórico de las cosas frente al naturalismo ambiente de los pensadores anteriores a él.

un movimiento que prefiguraría el cubismo, una de las mayores revoluciones pictóricas del modernismo.

Como antecedentes al modernismo señalemos los románticos ingleses de finales del siglo XVIII, Turner o Constable, que tuvieron elementos de paisaje y fugacidad que, “desublimados”, banalizados, serían retomados por los impresionistas franceses del 1870, que pintarían, como ellos, al aire libre. O un Coubert, que participó en el gobierno de la Comuna de París, y al que posteriormente se encarceló y multó como responsable de la destrucción de la columna Vendôme dedicada a Napoleón, por lo que debió exiliarse. Era un pintor en la línea del arte social “desacartonado”: arte de lo cotidiano, la realidad y el costumbrismo.

Ya más próximos al modernismo, otros artistas pintarán temas escandalosos, siendo ése su rasgo revolucionario. Por ejemplo, Manet, con su *Déjeuner sur l'herbe*, mostrado en el salón de los “rechazados” en 1863. Decía Emile Zola en 1867: “Los pintores, y especialmente Edouard Manet, que es un pintor analítico, no comparten la obsesión de las masas por el tema: para ellos el tema es sólo un pretexto para pintar, mientras que para las masas sólo existe el tema”. Este aspecto de lo “shocking” o del “épater le bourgeois”⁴ es uno de los aspectos que más se perpetúan a lo largo de la sucesión de las vanguardias rupturistas.

2. El arte se “independiza” de la naturaleza. Nuevos contenidos y nuevas formas de la creación artística

Las vanguardias pictóricas modernas se pueden historiar. La primera gran ruptura es la que configura el *impresionismo* con su crítica al “arte de salón”, que era la característica de la Academia. Cosas sencillas como salir al aire libre ya caracterizaban una revolución artística y la crítica de los cánones conservadores; pintores como Sisley y otros, en la séptima década del siglo XIX, lideraron este movimiento. Otra revolución estuvo constituida por el trazo de los impresionistas: no era lineal y exactamente figurativo como en el arte anterior, sino que al alejarse el observador de la tela pintada, la imagen producía un efecto “difuminado” provocado por la aplicación de pequeñas pinceladas de colores primarios yuxtapuestos (desterrando los marrones y negros de la típica pintura de la academia), buscando alejarse de la idea de la obra de arte como

4. Frase francesa que se convirtió en un grito de guerra de los poetas decadentes de finales del siglo XIX, como Baudelaire y Rimbaud. Significa “escandalizar al burgués”, un rechazo a la sociedad establecida por la vía de la celebración de la sexualidad mediante una reclusión en la casa, disfrutando de la vida, el cansancio o el aburrimiento, lejos de la sociedad burguesa que se desprecia. Oscar Wilde compartió las mismas fascinaciones desde Inglaterra, con la celebración de una vida “insalubre” y “antinatural” cuyo rasgo determinante es la devoción a la vida, el arte y el exceso. Se trata de la apelación a la bohemia de la que hablaba Trotsky en *Literatura y revolución*; una bohemia cuestionadora, a su manera, del orden establecido.

mera representación: una pretendida y sobre todo ingenua representación “verídica”, “fotográfica”, de lo real.⁵

Se estaba frente a un movimiento de crítica a la representación lineal acartonada dentro del estudio del artista, a la que la fotografía hacía superflua. Esta *crisis de la representación tradicional* obligaba a buscar *nuevos modos de percepción del mundo*. Los impresionistas fueron los primeros en tomar este desafío, buscando captar la vibración y el instante “vívido” y “vivido” ante y dentro del paisaje mismo, un *arte del presente* en el cual vivían los artistas y ante el cual reaccionaban desechando la pintura histórica, característica de los “salones”.

Había algo sugerente en la forma de pintar de los impresionistas que caía mal a los criterios conservadores. Gauguin se interesará por los impresionistas, pero en su obra la modernidad estará definida por lo escandaloso de sus temas. Monet, impresionista hasta su muerte, es con *Impresión, sol naciente* (una representación del puerto de Le Havre, Francia) el que da origen al nombre de la escuela. Los tres anteriores, junto con Camille Pissarro (considerado por Peter Gay como el “decano” de esta escuela artística), fueron algunos de los impresionistas más importantes, sin olvidar a Renoir, Degas, Morisot y Caillebotte.⁶

Al impresionismo le sucedió el *posimpresionismo* de Van Gogh, Cézanne (para muchos, el fundador del arte moderno, en un movimiento de anticipación del *cuibismo* dada su tendencia a la deconstrucción de los objetos), Edvard Munch⁷, Toulouse-Lautrec y otros. Esta escuela de finales del siglo XIX, aun incorporando las enseñanzas del impresionismo, se separará de ésta en una búsqueda más personal que la hará precursora de las escuelas modernistas del nuevo siglo. Cézanne fue precursor del cubismo, Gauguin del simbolismo y el fauvismo, Van Gogh del expresionismo, y Toulouse-Lautrec, afichista e influido por las imágenes japonesas que invadían el fin de siglo parisino, preludiará el Art Nouveau. Luego vinieron el *fauvismo* de Matisse, Derain y Vlaminck, con

5. No mucho después, Lenin ponía sobre la mesa una concepción original del partido revolucionario que partía de la idea, opuesta al empirismo pragmático, de que la organización revolucionaria era imprescindible en la medida que los trabajadores no podían tomar consciencia de la totalidad de las relaciones sociales en las que estaban inmersos sólo a partir de sus luchas económicas. Hacía falta una elaboración más compleja de su experiencia, y esa elaboración sólo se podía lograr en íntima conexión con el partido. Se trata de otra de las tantas vinculaciones, analogías o casos homólogos en las leyes dialécticas que rigen campos distintos de la realidad, en este caso las “reglas del arte” y la apropiación de la conciencia socialista.

6. Éste último era un semiimpresionista muy talentoso, autor de *París, día lluvioso* (1877). De Renoir dice Golding que, en realidad, fue el último gran pintor premoderno. Degas, en tanto, luego de un inicial período modernista, dio un giro de retorno a la pintura tradicional.

7. Su pintura más conocida es *El grito* (1893) considerada un retrato quintaesencial de la angustia moderna, que tuvo varias versiones: “Mi arte era en verdad una automanifestación, una tentativa de elucidar mi relación con el mundo”, decía Munch.

su estallido del color⁸; el *simbolismo* de Gustav Klimt y Egon Schiele; el arte “metafísico” de Giorgio de Chirico (antecesor del surrealismo); el *expresionismo* de Macke, Franz Marc, Modigliani, Chagall, Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner y otros; el *dadaísmo* de Picabia, Tristan Tzara y Hanna Hooch⁹; el *cubismo* de Picasso¹⁰, Braque y Gris; el movimiento de la *Nueva Objetividad* de Grosz, Otto Dix, Max Beckmann y otros¹¹; el *surrealismo* de Miró, Picabia, Dalí, Klee y Magritte; el *suprematismo* de Malevich; el *abstraccionismo espiri-*

8. De los tres artistas, Matisse fue, indiscutiblemente, el más importante, uno de los pintores más destacados del siglo XX junto y en íntima competencia con Picasso. Derain tuvo momentos supremos de creatividad promediando la primera década del siglo XX, pero mantuvo elementos de indefinición artística. Y Vlaminck terminó dando un giro conservador. De las obras de Matisse, Golding destaca como “revolucionarias” *La alegría de la vida* (1905-1906), las dos versiones de *La danza* (pintadas entre 1908 y 1910), y, en su período “cubista”, *Bañistas al lado del río* (1909-1916), entre otras.

9. A modo de resumen del programa del dadaísmo, el primero señalaba: “El arte debe ser no estático al extremo, inútil e imposible de explicar”. Un movimiento que había surgido en Suiza durante la Primera Guerra Mundial, y cuyo contenido era una suerte de extremo rechazo a la contienda.

10. Picasso fue, según Golding, quien reinventó el lenguaje de la pintura. De enorme versatilidad, fue capaz de innovar permanentemente: los períodos azul y rosa después del 1900; los años cubistas desde 1906 hasta el final de la primera guerra; las telas neoclásicas que dominaron su producción a comienzos de los años 20; la creativa serie de aguafuertes a comienzos de 1930; la fase política de izquierda al final de esta década (ver el *Guernica*, 1937), y las obras históricas a finales de la Segunda Guerra Mundial marcan algunos de sus giros estilísticos. Sin embargo, todos los especialistas coinciden en que el cubismo fue su principal aportación artística, constituyendo un fundamental manifiesto modernista sobre la *autonomía del arte*. Los cubistas deformaron deliberadamente el mundo de los objetos, y cabía al espectador la tarea de juntar los fragmentos para componer alguna apariencia identificable con la realidad. Un ejemplo de este estilo, en sus comienzos, fue *Retrato de Ambroise Vollard* (1909-1910), donde retrataba a uno de los negociantes de sus cuadros.

11. El grupo de la *Nueva Objetividad* surgió tras la Primera Guerra Mundial como un movimiento de reacción frente al expresionismo, retornando a la figuración realista y a la plasmación objetiva de la realidad circundante, con un marcado componente social y reivindicativo. Un arte más comprometido, más realista y objetivo, duro, directo, “útil” para el desarrollo de la sociedad. Un arte revolucionario en su temática, no en la forma, aunque no renunciaron a los logros técnicos y estéticos del arte de vanguardia, como el colorido fauvista y expresionista, la “visión simultánea” futurista o la aplicación del fotomontaje a la pintura y el grabado. Los artistas se separaron de la abstracción, reflexionando sobre el arte figurativo y rechazando toda actividad que no atendiese a los problemas de la acuciante realidad de la posguerra: “El objetivo es superar las mezquindades estéticas de la forma a través de una nueva objetividad nacida del disgusto hacia la sociedad burguesa de la explotación”, señalaban en el material de presentación de una exposición del nuevo grupo.

tualista de Kandinsky; el *neoplasticismo* de Mondrian y la escuela *De Stijl*, de donde saldrá Le Corbusier¹²; el *futurismo* de Marinetti, Rúsolo, Depero y Giacomo Balla; la escuela arquitectónica del *constructivismo ruso* (Tatlin, El Lissitsky) y la *Bauhaus* de Gropius en Alemania, sin olvidar al inclasificable Marcel Duchamp, uno de los más versátiles artistas del siglo XX.¹³

La lista de escuelas y vanguardias es casi interminable, y se trata de grandes artistas universales. El dinamismo del arte moderno y la superposición de las vanguardias no tienen antecedentes: “Los contemporáneos atentos percibían que, entre los pintores, los cambios de generación en generación nunca habían sido tan bruscos y rápidos como en aquellos años anteriores a la Primera Guerra Mundial” (Gay: 114). Y no debemos olvidarnos del compromiso revolucionario de muralistas mexicanos como Rivera y Orozco, ni del cubo-futurismo de Léger, para Golding uno de los artistas más versátiles y completos entre los modernos.

El arte moderno se caracterizó por una serie de rasgos que rompieron los moldes de la tradición: un verdadero programa de renovación artística, tanto en aspectos de contenido como en la ampliación del alcance del arte. Una serie de condiciones técnicas y sociales permitieron el surgimiento del llamado arte de masas y el pop art en la segunda posguerra. El contenido y las formas, en su íntima relación, fueron revolucionados.

Hay varios aspectos a destacar. El primero es algo ya señalado y muy característico de la modernidad artística: *la “distorsión” o superación del elemento figurativo en el sentido lato del término*. En el arte tradicional, la obra de arte suprema era la que más fielmente reproducía la realidad. El modelo insuperable en ese sentido son obras como *La Gioconda* de Da Vinci, las esculturas de Miguel Ángel, los cuadros de Rafael o algunas del período clásico.¹⁴

Platón, en *La república*, da como criterio del mejor arte al “espejo”, aunque sea justamente ese rasgo de *imitación* lo que vuelva al arte la actividad más baja en la organización social. En Hegel ya la consideración de la pintura es

12. Éste inició una muy debatida escuela modernista en materia arquitectónica que se basaría en medios materiales renovados –acero, cemento y vidrio–, sobre la base de un diseño marcado por verticales y horizontales en exclusión de diagonales y curvas (que serían incorporadas por otros arquitectos modernistas de generaciones posteriores, como el brasileño Oscar Niemeyer, que tenía aversión por las líneas rectas impuestas por la “racionalidad del hombre” y buscaba conversar con las formas de la naturaleza).

13. Duchamp (1887-1968) podría ser incorporado, genéricamente, en una actitud dadaísta por sus verdaderas provocaciones a las formas establecidas del arte. No sabemos si, como los dadaístas, su objetivo último no era tanto reformar el arte mismo como la vida. Abre múltiples líneas de trabajo artístico y ha influido en infinidad de artistas posteriores; para algunos es tan o más importante que Picasso, que fue pintor, escultor, ceramista y grabador, pero Duchamp fue un artista visual, quizá el primero en producir arte contemporáneo.

14. De Da Vinci y Miguel Ángel se dice que fueron los más grandes artistas europeos de los siglos XV y XVI, porque expresaron su maestría en los más diversos campos artísticos.

muy distinta. En su *Estética* señala, por el contrario, las posibilidades que abre la pintura en relación con la escultura (típica del mundo clásico) en materia de la infinitud de circunstancias a ser representadas.

Y sin embargo, esta dependencia absoluta o casi absoluta de la realidad (esa “esclavitud” de la realidad empírica), el impulso de simplemente copiarla lo más fielmente posible al colocar un espejo frente al objeto, y el cuadro al lado del espejo, dando éste el criterio de calidad de la obra, es un rasgo tradicional que el arte moderno (en el contexto del desarrollo de la fotografía) vino a modificar completamente. Lo que se puso de manifiesto es la soberanía del arte mismo: *la creación artística como proceso autónomo e independiente*.

Esta soberanía se afirmó en cada escuela de diversas maneras. No hacía falta abstraerse totalmente de la realidad; en todo caso, había que captarla en toda su complejidad, en todas sus dimensiones, y no sólo retratar lo que, formal y empíricamente, aparecía en la superficie. De ahí que, por ejemplo, el psicoanálisis haya tenido gran peso en el modernismo artístico con la emergencia del *surrealismo*, y que éste marcara un contrapunto revolucionario respecto del “realismo socialista” stalinista de los años 30. O que ya desde la primera preguerra el *cubismo* pretendiera mostrar una realidad más compleja que la que se ve a simple vista; de ahí lo distorsionado de sus formas, o la manera particular en que se organizaba de manera geométrica el espacio.

Este desarrollo podía, en determinados casos, llegar hasta su final lógico con Kandinsky, Mondrian¹⁵ o, más aún, con los suprematistas rusos encabezados por Malevich, que llevan al extremo la abstracción de la realidad.¹⁶ Diría el primero: “Tuve certeza de que el objeto perjudicaba mi pintura. La representación fiel de la realidad ahora parecía, de alguna manera, la barrera suprema para alcanzar el arte’. La conclusión de Kandinsky fue absolutamente general: ‘Los fines (y por lo tanto los medios) de la naturaleza y del arte son esencialmente, orgáni-

15. Mondrian fue el fundador de la escuela neoplasticista, cuyo significado era “la desnaturalización” de la vida, vista como “uno de los puntos esenciales del progreso humano”. Es decir, iba en el mismo sentido que el resto del abstraccionismo en la búsqueda de la emancipación absoluta e idealista del “mundo natural” mediante su arte no figurativo. Para Gay, la concepción de Mondrian estaba marcada por la idea de que “cuanto más el animal humano escapa a la autoridad de la naturaleza, más civilizado se torna”; una suerte de abordaje *subjetivista radical*. Esta idea tenía un elemento de verdad, pero estaba formulada de manera extremadamente idealista: el marxismo, materialista al fin, pregona la “conquista” de la naturaleza, no una imposible independencia de ella de la humanidad: *una humanidad naturalizada y una naturaleza humanizada*.

16. De Malevich tenemos presente no sólo *Cuadrado negro dentro de un rectángulo blanco (1913)*, característico de su giro abstraccionista, sino *Blanco sobre blanco (1918)*, que pretendía representar la naturaleza como algo universal. Por “suprematismo” entendía “la supremacía del puro sentimiento o sensación en las artes pictóricas”, y agregaba que su despertar se dio “en 1913, en mi lucha desesperada por liberar el arte del peso del mundo objetivo”, refugándose “en la forma del cuadrado”; un cuadrado que “no era vacío, sino la experiencia de la ausencia del objeto” (Gay: 144).

camente y por una ley universal, diferentes entre sí'. Era una declaración pictórica que no debía nada al mundo exterior (...). Esa contraposición entre arte y naturaleza fue un evento que marcó época en la historia del modernismo (...). Surgía el arte no figurativo, sin referencia temática" (Gay: 139).¹⁷

Y, sin embargo, luego veremos por qué esta abstracción y su belleza es muy distinta del arte "vacío de sentido" característico de al menos una parte del arte contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX. Éste último, en efecto, pierde, entre otras cosas, la *pretensión de universalidad* como deseo de que una tendencia supere a la anterior, más allá de que la historia del arte haya demostrado que una tendencia nueva no hace desaparecer a las anteriores, sino que se agrega conviviendo con ellas en una suerte de acumulación e incluso yuxtaposición, agregando capas de complejización.

La soberanía de la obra de arte que no fuera una mera copia de la realidad fue una de las rupturas más importantes del arte del siglo XX, que lo independizó y le dio autonomía. Al mismo tiempo, no fue una soberanía absoluta como pretendían los formalistas rusos, donde la forma determinaría el contenido del arte: "[Para los formalistas] no es la cultura de la ciudad la que ha impresionado el ojo y el oído del poeta y los ha reeducado, la que le ha inspirado nuevas formas, nuevas imágenes, nuevos adjetivos, nuevo ritmo, sino al contrario, es la forma nueva la que, surgida espontáneamente —'autónomamente'—, ha obligado al poeta a buscar un material adecuado y lo ha empujado hacia la ciudad" (Trotsky: 111).

Muy bien replicaba Trotsky que no hay nada en el ser humano que no provenga de su relación con el "medio ambiente"; esto es lo que perdían de vista los formalistas, que caían en una suerte de "misticismo kantiano" o religiosidad de los *a priori*: "La creación artística, por supuesto, no es un delirio, pero es sin embargo una *alteración, una deformación, una transformación de la realidad según las leyes particulares del arte*. Por fantástico que pueda ser el arte, no dispone de más material que el que le ha proporcionado el mundo tridimensional en que vivimos y el mundo más limitado de la sociedad de clase. Incluso cuando el artista crea el cielo o el infierno, sus fantasmagorías son la transformación de la experiencia de su vida, en la que se incluye hasta la cuenta que debe a su patrona" (Trotsky: 119).

Como se ve, se mantiene una "tensión de sentido", e, incluso, una *serie de rasgos que hacen de la obra de arte una suerte de resignificación de la realidad, no su abolición*. Esto habría caracterizado las complejas relaciones entre un Picasso (siempre apegado a las manifestaciones objetivas de la realidad) y el surrealismo, que funcionó desde otra realidad: la onírica y la del

17. Kandinsky expresaría un viraje *subjetivista y espiritualista* dentro de ese movimiento incesante en el arte entre lo objetivo y lo subjetivo, con un ideal de belleza, evidentemente, universal y modernista, que no por casualidad lo puso en los primeros años de la Revolución Rusa (hasta 1921) del lado de ésta. La evolución de Kandinsky no fue algo puramente "interno": estaba reaccionando a las telas abstractas de sus colegas modernistas rusos, como el suprematista Malevich y el constructivista El Lissitsky.

inconsciente, la del lapsus y el azar “objetivo”: “Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”, como decía el conde de Lautréamont, y que constituía una suerte de máxima para el surrealismo.

Esta “fuga” de lo figurativo se combinó con otros aspectos. Amén del desarrollo de nuevos terrenos para el arte posibilitados por el desarrollo de la técnica y las nuevas fuerzas productivas que dieron lugar al arte de masas (el cine y más tarde el rock, los multimedios y demás), otro elemento fundamental hace a los *contenidos*. El arte se transforma en testigo del aceleramiento de los tiempos y, también, de la experiencia de la revolución.

La primera determinación es muy visible, por ejemplo, en el futurismo italiano, cuya abstracción de la técnica y sus valores nacionalistas lo hicieron subordinarse al proyecto fascista mussoliniano y apoyar fervientemente la intervención de Italia en la Primera Guerra Mundial. Para Marinetti, la guerra era “la sola higiene del mundo”.

Y sin embargo, Trotsky consideraba positivamente que el futurismo estableciera –como movimiento artístico– una relación con los desarrollos sociales y políticos de su tiempo: “Ciertamente, los futuristas italianos habían buscado en la palabra el medio de expresión para la época de la locomotora, la hélice, la electricidad, la radio, etc. Es decir, *buscaban una forma nueva para el nuevo contenido de la vida*” (Trotsky: 111).

Por su parte, el muralismo mexicano (que requeriría un desarrollo que excede los límites de este texto) fue un subproducto directo de la revolución, de la tensión por llevar el arte a las masas, lo que llevó a Rivera a cambiar totalmente el lenguaje artístico que traía de Europa, influenciado por el cubismo, por una suerte de “realismo mesiánico monumental”, estilo que le pareció más apropiado para representar la riqueza del “nuevo mundo” y que le fue tan característico.

Con el arte moderno, *el arte manifiesta su independencia como esfera específica de las representaciones humanas*. Una esfera que si no puede dejar de referirse al “mundo tridimensional”, lo hace mediante las leyes particulares del arte mismo.

3. Una nueva manera de ver la realidad

“La naturaleza, esa totalidad inmediata, se despliega en la idea lógica y en el espíritu. La lógica es la ciencia del conocer. Es la teoría del conocimiento. El conocimiento es el reflejo de la naturaleza por el hombre. Pero no es un reflejo simple, inmediato, completo, sino el proceso de una serie de abstracciones, la formación y el desarrollo de los conceptos, leyes, etc. (pensamiento, ciencia = ‘la idea lógica’) abarcan, condicionalmente, aproximadamente, el carácter universal, regido por leyes, de la naturaleza en eterno desarrollo y movimiento (...). La sintaxis y el ritmo del futurismo no son más que un intento de dar forma artística al nuevo espíritu de las ciudades” (V.I. Lenin, Notas filosóficas a Hegel).

Lo anterior nos lleva a la mirada del arte y su vínculo con el “conocimiento” o, mejor dicho, con la apropiación de lo real.¹⁸ Que el arte tenga sus propias leyes significa que en cualquier caso siempre hay una *cierta resignificación de lo real*, de los objetos, en una combinación que es distinta a la de la ciencia. Al respecto señalaba Hegel que el arte expresa tendencias o cuestiones generales pero siempre por intermedio de algo –un motivo– *particular*. Esto lo diferencia de la ciencia, que hace generalizaciones y se expresa por intermedio de abstracciones, viendo lo común en lo diverso y estableciendo leyes de determinación. El arte no: *su apropiación de lo general se produce por intermedio de algo particular que es lo que configura, en definitiva, su especificidad*.

En el artista hay otro tipo de combinación entre los elementos objetivos y subjetivos que se ponen en juego. Si en el caso del científico el peso de sus factores emocionales –siempre presentes– se encuentra mucho más mediado por el método objetivo de abordaje de la realidad, en el artista su subjetividad, sentimientos, intuiciones, particular manera de ver, interpretar o sentir la realidad tienen un peso mucho más directo. Se trata de dos formas diversas de representación o, más bien, de apropiación de la realidad.

Esto no quiere decir que no deba respetar determinadas leyes: de lo bello, de lo armónico, de la relación entre forma y contenido: “El arte, como la ciencia, no solamente no acepta órdenes sino que, por su verdadera esencia, no puede tolerarlas. La creación artística *tiene sus leyes*, incluso cuando conscientemente sirve a un movimiento social. La verdadera creación intelectual es incompatible con mentiras, hipocresía y espíritu de conformismo. El arte puede transformarse en un fuerte aliado de la revolución sólo en la medida en que mantiene confianza en sí mismo”. Trotsky agregaba que el *sentido de medida* en el arte –es decir, las proporciones de los objetos incluidos en sus representaciones– es semejante al del *realismo* en política (Trotsky: 232).

Esta exigencia, complejizada con la modernidad y, más aún, en el arte contemporáneo, tiene en el arte un peso mayor que en la ciencia. Y aun así debemos señalar que, por ejemplo, Marx consideraba *El capital* como un “todo

18. Acerca del *ojo* del arte dice Marx: “El ojo se ha convertido en ojo *humano*, así como su *objeto* se ha hecho objeto social, *humano*: objeto que fluye del hombre para el hombre (...) Es obvio que el ojo *humano* se satisface de una manera diferente del ojo grosero, no humano; el *oído* humano, de manera diferente del oído grosero, etcétera (...). Todos los *objetos* se convierten para él en la *objetivización de sí mismo*, se hacen objetos que confirman y dan realidad a su individualidad, se convierten en *sus* objetos, es decir, el *hombre mismo* se convierte en el objeto (...). La formación de los cinco sentidos es el trabajo de toda la historia del mundo hasta nuestros días” (*Manuscritos económicos filosóficos*, en Marx y Engels: 86-7). Así, la sensibilidad humana es subproducto de una actividad sobre la realidad, que a su vez es subproducto, en última instancia, de esa actividad sobre el medio material transformado y revierte sobre el hombre mismo en la formación de sus sentidos *humanos*. De allí surgen el “oído musical”, el ojo capaz de apreciar “la belleza de las formas” y otros sentidos humanos.

artístico”, que efectivamente era porque la disposición u organización “formal” del conocimiento debe guardar una cierta armonía.

Sobre esta cuestión hay mucho debate; hay quienes dicen que las grandes obras de arte no respetan determinadas leyes sino que se dan su propia legalidad, pues lo que hace a una obra de arte merecedora de un juicio estético positivo es su capacidad de mostrar o generar –implícita o explícitamente– su propia ley de apreciación. Es con la modernidad y, exacerbadamente, con la contemporaneidad, que las leyes dejan de ser externas, como en el arte de la academia, para transformarse en leyes “intrínsecas” que abren nuevos caminos.

Un ejemplo, quizá, de este subjetivismo extremo sea el caso de Marcel Duchamp, a quien ya mencionamos, un modernista por antonomasia que predicaba una suerte de “antiarte”. Una de sus obras más radicales fue la *Mona Lisa “mejorada”* (1919), donde el cuadro de Da Vinci aparecía con un fino bigote militar y un pequeño cavanhaque, y las iniciales colocadas debajo de la obra significaban “ella tiene fuego en el culo”. En estos gestos entre la broma y la provocación se establece la fama de Duchamp como “chico malo” del arte. Otra obra clásica de él es un mingitorio invertido (*La fuente*, 1917). Estos “ready-made” se configuran a partir de objetos comunes, banales, a los que sólo el contexto les da atributos de arte. Expresa así una crítica a las “instituciones artísticas” consagradas, un cuestionamiento al “arte establecido”. Se trata de un artista modernista fundamental, más allá de que eventualmente, escindiendo su “anti-arte” del terreno crítico en el cual se fundaba, se lo quiera presentar como artista posmoderno *avant-la-lettre*, acrítico, epidérmico, sin ningún compromiso transformador. Al respecto señala Peter Gay que “si cualquier cosa puede transformarse en arte simplemente por decreto; si llamar a algo ‘arte’, o tal vez apenas firmar un objeto es suficiente para convertirlo en arte, entonces no existe nada que pueda ser claramente arte. La subjetividad iría a correr suelta. O, por lo menos, todos los criterios establecidos y, en ese contexto, todos los criterios modernistas (...) dejarían de tener cabida” (Gay: 170).

Hay que evitar que la mirada acerca de las “reglas del arte” y su forma de apreciarlas se vuelva tan subjetiva. Es decir, evitar caer en criterios fragmentarios o minimalistas que *excluyan toda pretensión de universalidad* o que consideren el criterio artístico como algo *caprichoso, independiente de cualquier determinación “histórico-objetiva”*, por más rica, compleja y mediada que ésta sea. Esos criterios o “reglas del arte” son revolucionados en cada giro del desarrollo artístico acompañando dialécticamente los giros de la historia mundial, tal como ocurrió, efectivamente, en el giro modernista, el más radical en la historia de la humanidad.¹⁹

19. Sobre el factor tiempo en la obra de arte, agreguemos que las hay “abiertas”, “circulares”, “rectilíneas” o “espiralizadas”, a veces como metáforas de la temporalidad de los mundos históricos. Un tiempo circular alude a los griegos; si se refiere a la idea de progreso del mundo burgués, rectilíneo; su contracara burocrático-stalinista (y también del trotskismo vulgar), etapista; o socialista revolucionario y por tanto *dialéctico* y

Como ejemplo de este carácter histórico de las “reglas del arte” tenemos una referencia de Gay al impacto de la pintura moderna en la escultura: “El cubismo liberó a la escultura de su forma monolítica y volumétrica, así como el impresionismo liberó a la pintura del claroscuro” (ídem, pp. 174). O, en el terreno de la música, con los casos de Debussy, Mahler, Stravinsky y Schoenberg y su necesidad de sobrepasar o “abolir” las reglas que habían absorbido en su formación académica, y su aspiración de lograr la “liberación” del sonido “ahogando u ocultando” la tonalidad tradicional: “Debussy se debatió la vida entera con el impacto de Wagner, aprendiendo con él y, al mismo tiempo, reaccionando contra él (...). [Buscó] extender el campo de la armonía tradicional y hacer experiencias tonales que sobrepasaban los límites aceptados, siempre al servicio de la sonoridad” (ídem, pp. 230). Y agrega respecto del juicio estético: “El valor de una obra de arte nunca es definitivo; sólo su importancia *histórica* puede serlo. El caso de Schoenberg es un ejemplo palmario de la *dinámica social del juicio estético*, que hace de las obras artísticas o literarias el motivo de interpretaciones renovadas sin cesar dentro de configuraciones ideológicas evolutivas y variadamente conflictivas (...). Todo es cuestión de proporciones, y la ‘buena’ proporción de disonancias varía con el contexto histórico, así como lo hace, por lo demás, la distinción misma entre disonancia y consonancia” (Buch: 21 y 112).²⁰

Es en la relación entre lo objetivo y lo subjetivo, lo social y lo individual, que se define el trabajo artístico, que no “crea” la realidad (salvo cuando el arte se transforma en tecnología, fuerza productiva, algo ya señalado por el constructivismo ruso) pero tampoco es un mero espejo de ésta; en todo caso, es una herramienta para ayudar a transformarla.

Hay vinculaciones entre la apropiación de la realidad por parte del arte y la realidad misma que son sutiles, no mecánica o estrechamente “realistas”. Pero existen y apuntan a dar cuenta, precisamente, de toda la riqueza y complejidad de lo real, de la cual la obra de arte particular es siempre un *resultado concreto* que, en todo caso, debe ser analizado en esta relación objetivo-subjetiva.²¹

abierto a alternativas diversas. En el idealismo hegeliano su tiempo es perfecto, “teleológico”; en el marxismo revolucionario el tiempo no sólo es en espiral sino, incluso, eventualmente, quebrado, porque su dirección no está asegurada y *depende hasta cierto punto de la voluntad revolucionaria*, del identificar las palancas que puedan inclinar la balanza, como subrayaran Lenin y también Gramsci en su crítica a Bujarin, justa más allá de algún dejo subjetivista.

20. Buch habla del caso Schoenberg como episodio importante en la historia de la percepción y recuerda que Benjamin señalaba agudamente que “la manera de elaboración del modo de percepción (...) no está únicamente determinada por la naturaleza humana, sino por las *circunstancias históricas*” (cit.: 37).

21. Recordemos aquí cómo el impresionismo le daba más importancia a la plasmación de la realidad objetiva, la “impresión”, y como el expresionismo defendía un arte más personal, intuitivo, donde predominase la visión interior del artista, la “expresión”.

Esto es lo que se observa en el giro modernista. Su contenido apuntaba a dar cuenta de la complejidad de esa realidad, *no a abolirla*. Las leyes internas de la realidad hacen que lo que aparece en la superficie de los fenómenos como manifiesto sean las consecuencias y no las determinaciones de fondo, que son las que pretende aferrar el arte (y también la ciencia, aunque de maneras distintas). Esto aparece, por ejemplo, en el surrealismo y su vinculación de determinados “hechos o representaciones artísticas” con las pulsiones del inconsciente, y así con otras escuelas pictóricas. Algo que no carecía de antecedentes, como ilustra *El Jardín de las Delicias* de El Bosco (Hieronymus Bosch) o el arte de Garavaglio.

La “mirada del arte” remite a eso: al movimiento de *complejización* que expresó el arte moderno, que, en un giro abrupto respecto del arte anterior, buscó *trascender la realidad manifiesta para dar con el sentido y las determinaciones más profundas de las cosas*. (Per contra, la contemporaneidad artística oficial recorre un camino casi inverso: no dar cuenta de la complejidad del mundo real, sino *hacer abstracción total* de él, o admitir la *impotencia* frente a él).

Esto implica, a la vez, que detrás de las diversas escuelas artísticas hay una determinada concepción de la realidad y de las posibilidades de conocimiento y transformación de ésta; una cierta “teoría del conocimiento”, como señalamos al establecer analogías entre el giro modernista y la concepción de Lenin de la conciencia socialista (tema que trabajamos más en profundidad en “Lenin en el siglo XXI”).

Mientras que hay artistas que buscaron ese sentido más esencial de las cosas, otros prefieren retratar la realidad fenoménica de “lo que aparece tal como aparece” (los impresionistas, que tomaban un motivo siempre “banal”, exterior); otros buscaron representar “lo que se sabe de un objeto” (los cubistas pintando sutiles puntos de vista diferentes que se sabe que existen aunque se vea uno solo, rompiendo la perspectiva tradicional renacentista).

Esto no significa que el arte anterior fuera puramente descriptivo. Hegel se quejaba de que el arte clásico lograba una bellísima reproducción de la forma humana, pero observa con agudeza que los “ojos ciegos” de sus esculturas no tenían cómo expresar el alma que operaba detrás de ellas, y que seguramente remitía a la mitología de su civilización. Además, señala que la gracia en la expresión de las esculturas griegas dejaba trascender muy escasamente el fondo de éstas. Sin embargo, Hegel “resuelve” este análisis crítico de manera conservadora en el arte romántico religioso, que tampoco dejaba trascender el verdadero contenido de las naturalezas humanas históricas, sino que sólo aparece en él su forma mística religiosa.

Esto nos lleva a una digresión sobre el simbolismo, al que Hegel se refiere como característico en el arte oriental y que alude a los significados que se expresan en, o por intermedio de, el símbolo mismo (como las pirámides egipcias, que no eran más que monumentos a la muerte o lugares donde el muerto continuaría su vida luego de su fin biológico). Esto se opone a la representación “naturalista” de la naturaleza o el cuerpo humano, característica del arte griego posterior a la escultura. Ese simbolismo fue retomado en modernismo del siglo XX por pintores como Giorgio de Chirico (de la llamada escuela meta-

física), cuyas perspectivas no fugan los objetos hacia un único horizonte, sino hacia múltiples, pintando en el solitario paisaje urbano cajones y baúles cuyos lados se mantienen paralelos, logrando una inquietante “suspensión del tiempo” dado por una perspectiva aérea.

En cualquier caso, una determinada relación entre forma y contenido es característica, como ya hemos dicho, al arte mismo: “La *relación recíproca* entre la forma y el contenido (y éste último no es sólo el ‘tema’ sino *un conjunto vivo de sentimientos e ideas que buscan su expresión artística*), se determina por la nueva forma, descubierta, proclamada y desarrollada bajo la presión de una necesidad interior, de una exigencia psicológica colectiva que, como toda la psicología humana, tiene raíces sociales” (Trotsky: 152).²² Lo que el modernismo logró es darle a esta relación una forma mucho más elaborada, sutil y compleja que en el pasado, más bella; una forma que no fue superada, a nuestro modo de ver, por el arte contemporáneo oficial.

4. Modernismo y tradición

Un elemento característico del modernismo es el rechazo de la tradición, la ruptura con el elemento conservador: “La creación artística consiste siempre en un trastrocamiento complejo de las formas antiguas bajo la influencia de estímulos nuevos, nacidos fuera del arte” (Trotsky: 119).

Sin embargo, las acentuaciones variarían de plano entre el futurismo italiano, muy caracterizado por el rechazo a todo el arte anterior, que lo dejaba sin puntos de apoyo y con rasgos “vitalistas” que Trotsky caracterizaría como actitud “nihilista bohemia”²³, y otros casos como el de Picasso, con un equilibrio muy distinto. En su ubicación se abreva en el arte anterior clásico o renacen-

22. Peter Gay exagera pero no falta a la verdad cuando habla de las relaciones necesariamente *dialécticas* entre la forma y contenido de la obra artística. Refiriéndose al famoso director cinematográfico norteamericano de comienzos del siglo XX D.W. Griffith señala lo siguiente: “Uno de los films más influyentes del mundo, el épico *El nacimiento de una nación* (1915) imponía de manera inescapable a los espectadores la vieja polémica entre forma versus contenido. Su lectura racista de la Guerra Civil y la reconstrucción posterior, con sus negros bestiales y los nobles miembros del Ku Klux Klan (...) convertían a la película en una obra maestra irremediabilmente fallida (...). Solamente después de que se estableció una separación radical entre la técnica y el contenido fue posible dar credibilidad a su pretensión de ocupar un lugar destacado en la historia del modernismo” (Gay: 355). El film logró a comienzos del 1900 150 millones de espectadores en todo el mundo y fue unánimemente reconocido por su virtuosismo técnico, más allá de que el contenido retrógrado cuestionaba irremediabilmente el resultado final.

23. “El hecho de que los futuristas rechacen exageradamente el pasado no tiene nada de revolucionario proletario, sino de *nihilismo bohemio*. Nosotros, marxistas, *vivimos con tradiciones y no dejamos por eso de ser revolucionarios*” (*Literatura y revolución*: 90). Si bien aquí Trotsky se refería al futurismo en general, su caracterización es por demás pertinente respecto del italiano.

tista como forma de inspiración, o, incluso más lejos en el tiempo, en el arte primitivo, cuya presencia y resignificación es muy característica en sus obras: ver, por ejemplo, *Las damas de Avignon*, 1908²⁴, entre muchas otras. También Matisse abrevó en el arte del pasado y de los pueblos contemporáneos “primitivos”, así como el arte islámico.

Hay un debate clásico respecto del modernismo, las vanguardias y su relación con el arte anterior, dialéctica que tiene sus resonancias con las luchas de tendencias políticas: “Ninguna idea progresista ha surgido de una ‘base de masas’, si no, no sería progresista. Sólo a la larga va la idea al encuentro de las masas, siempre y cuando, desde luego, responda a las exigencias del desarrollo social. *Todos los grandes movimientos han comenzado como ‘escombros’ de movimientos anteriores* (...). El grupo Marx-Engels surgió como un escombros de la izquierda hegeliana (...). Si esos iniciadores fueron capaces de crearse una base de masas fue sólo porque *no temieron el aislamiento*. Sabían de antemano que *la calidad de sus ideas se transformaría en cantidad*” (Trotsky: 231). En pocas palabras Trotsky resume la mecánica del surgimiento de toda nueva corriente que se gana el derecho a su existencia histórica y que debe ser siempre “modernista” a su manera, en el sentido de recorrer un movimiento de superación crítica de las identidades establecidas. Las vanguardias artísticas y políticas tienen así puntos de contacto en cuanto al nacimiento de toda nueva escuela o identidad y sus relaciones dialécticas con las anteriores.²⁵

Este movimiento superador es más complejo de lo que se considera habitualmente. En todo modernismo hay una *acentuación de la novedad*. En el futurismo italiano, como vimos, esto llegaba a la lisa y llana *negación* del arte anterior. También el suprematismo y el abstraccionismo parecen operar en un sentido de superación de lo anterior al salirse del sentido figurativo, lo que redundaba muchas veces en un empobrecimiento que limita las capacidades creativas, porque es mucho más difícil “inventar” lo bello que hacer una *reinterpretación* a partir de las múltiples determinaciones de la realidad. Y, sin embargo, el abstraccionismo de la primera mitad del siglo XX lograba superar con creces esta exigencia; a nadie se le escapa que el arte de Kandisky es uno de los más bellos del modernismo, que Mondrian también lograba disponer sus verticales y horizontales de una manera bellísima, o que Malevich, en el paso de lo figurativo a lo no figurativo, tiene obras sublimes como *Taking in the rye* (1912), una suerte de representación de contornos cubistas y modernistas de la siembra campesina.

24. En esta obra, por detrás y al lado de las tres mujeres, aparecen dos hombres primitivos. Dos obras vinculadas a ésta del mismo período son *Bailarinas* –donde también aparece un hombre primitivo, como controlando la situación– y *Bañistas con una tortuga* (1908).

25. En un sentido más general, es interesante constatar que toda la crítica conservadora de la Viena de comienzos del siglo XX le asignaba a la revolución musical de Schönberg un rol casi abiertamente político, acusándolo de “terrorista”, “anarquista” o de “reclutar admiradores entre la extrema izquierda”.

En cualquier caso, la dialéctica más rica parece ser la de la *superación crítica*; el arte moderno o, más bien, cada gran revolución artística, es siempre una suerte de resumen y superación crítica de todo el arte anterior. De ahí que Picasso y otros se inspiraran en el arte del pasado. Picasso incluía en sus obras referencias al arte primitivo, o iba a inspirarse a Italia con el arte renacentista: “Los motivos de Picasso para volverse hacia artistas del pasado han sido en muchas oportunidades cuestionados. Creo que la comunidad con los artistas del pasado, tal como los pintores siempre establecen una comunidad entre ellos, ocurre por una necesidad de estímulo y en un espíritu *tanto de camaradería como de competencia*. Picasso siempre estuvo completamente consciente del arte del pasado: Rafael, Rembrandt, Goya, Ingres, Degas e incontables más pasaron por su estudio” (Golding: 113). En el caso de Matisse, como ya hemos dicho, es muy marcada la acentuación del arte islámico y de ambientes “paradisíacos”. Matisse se propone pintar el “paraíso posible de la humanidad”, transmitir escenarios de belleza y armonía. De ahí que se lo ligara al arte decorativo, aunque haya sido mucho más que eso: uno de los más grandes artistas plásticos del siglo XX que llevó adelante un esfuerzo de aprendizaje y resignificación de los fundadores del modernismo, Cézanne, Pissarro y demás.

La relación entre el modernismo y la tradición nunca fue sencilla. Entre otras cosas porque, inevitablemente, cada nueva escuela artística (o política), cada nueva vanguardia o corriente, *siempre se afirma en su distinción con las anteriores y con las demás competidoras de su misma generación*. En el terreno del modernismo musical, Buch señala lo siguiente respecto de Schönberg: “Al presentar (...) el poder dogmático de la tradición, toda la trayectoria de Schönberg se convierte en una reivindicación del derecho a la diferencia armónica” (Golding: 78).

Lo anterior nos lleva al abordaje de Trotsky del *Proletkult*, una corriente de izquierda referida a la cultura y a la educación emergente en los primeros años de la Revolución Rusa. Trotsky fue, sin lugar a dudas, el socialista revolucionario de la generación clásica con mayor sensibilidad artística y cultural. *Literatura y revolución* sigue siendo una brillante exposición de una intervención revolucionaria en el terreno de la creación artística, con pocos antecedentes (o secuelas). El *Manifiesto por un arte libre*, de 1938, forma parte de este mismo espíritu, al igual que sus profundas incursiones en el terreno del psicoanálisis, con su inspirador abordaje de la relación entre el inconsciente y lo consciente.²⁶

El movimiento *Proletkult* expresaba, a su manera, la forma de apreciar las relaciones de la revolución respecto del patrimonio cultural anterior, y apunta-

26. Es sabido que el gran revolucionario ruso no negaba la existencia del inconsciente, como hacían (y aún hacen) muchas versiones del “marxismo positivista”, y tenía en alta estima la contribución de Freud (ver, por ejemplo, la conferencia de Copenhague de 1932). Pero en oposición a modas posteriores como el estructuralismo o el posestructuralismo, señalaba que con el desarrollo de la personalidad humana bajo el comunismo los terrenos de dominio de la conciencia sobre el inconsciente serían cada vez mayores. Lo suyo era una apuesta radical al desarrollo de la autodeterminación humana.

ba a una suerte de giro “modernista” (en este caso, “proletario”) unilateral, un poco a la manera de los futuristas italianos. Esta corriente se afirmaba desechando *todo* arte y cultura anteriores como “burgueses”.

Este abordaje mecánico asimilaba, ilícitamente, las conquistas de la cultura de la humanidad con los diversos estadios sociales en que esta cultura se había desarrollado. Confundía de manera sectaria las fuerzas productivas con las relaciones de producción de cada momento histórico particular, más allá de que entre ambas instancias, en cada caso histórico, siempre hay cierta simbiosis. Una unilateralidad aberrante similar fue el rechazo del stalinismo a la genética como “ciencia burguesa” (por no hablar del psicoanálisis). Algo que, por otras razones, replicó Hitler y el nazismo con su rechazo a la investigación en energía nuclear (ver al respecto la biografía del Albert Speer).

Lenin y Trotsky tenían una visión muy distinta, mucho más concreta y dialéctica: la cultura humana no funciona sólo por rupturas, sino por *acumulación* (y difusión, como insistía el arqueólogo marxista Gordon Childe).²⁷ La cultura, como vimos arriba respecto del movimiento modernista, se desarrolla *a través de superaciones críticas, que deben conservar las adquisiciones anteriores de la humanidad*, y no pretender hacer todos los días tabla rasa del pasado, comenzando de nuevo. Si así no fuera, no habría ninguna posibilidad de acumulación ni de progreso. Así lo señalaba Trotsky siguiendo a su maestro filosófico, Antonio Labriola.

El gran dirigente del Ejército Rojo decía que una clase no comienza a crear toda la cultura desde cero, sino que se apodera de lo anterior, lo selecciona, lo retoca, lo rehace a su modo y sigue construyendo a partir de ahí. Si no se utilizase este “almacén de ropa de ocasión” de épocas anteriores, no existiría progreso en la evolución histórica: “En general, la creación artística humana es *una tarea hereditaria, continua*. Cada nueva clase en ascenso se apoya sobre los hombros de la anterior. *Pero esta continuidad es dialéctica, es decir, se descubre en forma de repulsiones y rupturas internas*” (Trotsky: 118). Peter Gay destaca la búsqueda de síntesis en muchos modernistas entre lo nuevo y lo viejo; o la lógica de ser un revolucionario hoy y un clásico mañana. Y agrega: “Varias veces veremos que los avances de los modernistas fueron no tanto innovaciones bruscas y totalmente imprevistas, y sí una conquista gradual, paso a paso, de un territorio desconocido” (Gay: 90)

Las observaciones de ambos revolucionarios tenían determinaciones concretas vinculadas a la necesidad de que la clase obrera no formase una imposible “cultura propia” sino que se apropiara de toda la anterior como forma de

27. El “difusionismo” alude a que en la evolución de la cultura humana prehistórica determinados vínculos que se establecían entre unas tribus y otras o entre civilizaciones, por ejemplo por intermedio del comercio, la guerra y las conquistas, unos pueblos transmitían a otros sus adquisiciones culturales (ver al respecto *Cómo el hombre se hizo a sí mismo*). La dinámica difusionista en materia cultural convive así con otras lógicas de desarrollo como los procesos acumulativos, los desarrollos culturales en paralelo y los saltos cualitativos.

avanzar hacia la que debía ser la verdadera perspectiva: *una cultura socialista, universal, que fuera subproducto de la abolición de la explotación del hombre por el hombre en todo el globo, construida sobre una nueva base económico-social, más avanzada.*

5. El abordaje de la técnica y las potencialidades de progreso de la humanidad

“El hombre socialista dominará, gracias a las máquinas, la naturaleza entera” (L. Trotsky, *Literatura y revolución*)

Profundizando el abordaje del futurismo, éste tuvo muy diferentes expresiones en los distintos países, más allá de que, como señalara Trotsky, y a diferencia del formalismo ruso, transcendía la preocupación por la forma artística en sí misma conectándose con los acontecimientos políticos y sociales.

Internacionalmente hubo una bifurcación hacia extremos opuestos. En el caso italiano, su evolución fue hacia la derecha, y Marinetti y su movimiento terminaron revistiendo en las filas del fascismo. Por el contrario, en el caso francés la evolución fue hacia la izquierda, y en Rusia el futurismo llegó a militar abiertamente en las filas de la Revolución de Octubre. El futurismo fue precursor del cubo-futurismo, del suprematismo, el constructivismo y del formalismo, que expresó un giro conservador. En la literatura, Maiakovsky fue un referente central del futurismo ruso, de quien Trotsky hace un profundo análisis en *Literatura y revolución*.

El caso de Marinetti fue el de una fuerte personalidad que le imprimía al movimiento rasgos “vitalistas”; es decir, hacía caso omiso del *contenido social* del progreso determinado por la evolución de la técnica.²⁸ De ahí que el futurismo italiano exaltara la Gran Guerra como un movimiento de “regeneración” de Italia y militara en las filas de los intervencionistas en 1916, estrechando filas con el fascismo.

La suya era una manera *abstracta* de tomar el desarrollo tecnológico: *la exaltación de la técnica por la técnica misma, y no como un medio de emancipación humana*. Una forma de “estetización de la política”, que oculta su verdadero contenido, como denunciara Benjamin, fue característica del fascismo, que implicaba una exaltación de las “formas” en detrimento de su contenido social: *Fiat ars pereat mundus* (que florezca el arte –incluida la técnica– aunque el mundo perezca), dice el fascismo y, como señala Marinetti, espera que la guerra provea la gratificación artística de una percepción sensorial que la tecnología ha modificado. Tal es, evidentemente, la consumación del *l'art pour l'art*. La huma-

28. Trotsky define así el significado del vitalismo: “En biología, el vitalismo es una variante de este fetichismo que es la presentación de los diversos aspectos del proceso universal *sin comprender su condicionamiento interno*. A la moral y la estética *absolutas*, situadas por encima de lo social, o a la ‘fuerza vital’ absoluta y situada por encima de la física, no les falta más que una cosa: un Creador único” (Trotsky: 121).

nidad, que en los tiempos de Homero era objeto de contemplación para los dioses del Olimpo, ahora es un espectáculo para sí misma: “Su autoalienación ha alcanzado un nivel tal que le permite experimentar su propia destrucción como un placer estético del primer orden. Tal es la estetización de la política del fascismo. El comunismo responde con la politización del arte” (Benjamin: 62).

En el mismo sentido señala Diego Roldán: “La guerra se transforma en arte en el marco de una filosofía que anticipadamente Benjamin vinculó a la teoría de *l’art pour l’art*. La destrucción creadora es la obra fáustica del combate y de la técnica (...). Jünger llegó a comparar la tecnología hecha para la destrucción masiva con la obra de arte clásica” (*Revista de Filosofía*, cit.).

Benjamin señalaba que, en un movimiento opuesto al de la politización del arte que preconizaba el movimiento socialista, el fascismo pretendía exaltar como hechos “estéticos” determinadas técnicas y desarrollos (incluso la guerra misma) vinculadas con las formas de dominación del fascismo. Una movilización de masas donde éstas aparecían alienadas, con una potencia *muda*, y donde la técnica se adoraba en sí misma, cual fetiche que se colocaba no al servicio sino *por encima* de la humanidad.

Lo propio ocurre con Jünger y Heidegger, en quienes *la técnica adquiere soberanía sobre la humanidad y la domina*. El futurismo peninsular exaltaba la técnica y no le preocupaban los elementos de *deshumanización*, como se puede apreciar en obras como una conocida escultura titulada *Martellatori* (1923), del futurista italiano Fortunato Depero, que trasmite esa impresión de una masa de trabajadores *sometidos* a la técnica, no *serviéndose* de ella.²⁹

El conjunto de los rasgos de este movimiento se puede observar en una línea artística y de pensamiento común a varias escuelas y cuyas obras artísticas o intelectuales tenían el mismo fondo de ideas: el “trabajador y el soldado” de Heidegger y el “obrero-soldado” de Jünger estaban, ambos, caracterizados por la producción en y de masas, pero de una masa *alienada a los requerimientos de la técnica*, a la que se debía adorar cual nuevo dios y cuyas determinaciones sociales quedaban veladas.

También se daba una exaltación de la guerra, algo característico de todo el pensamiento conservador de la época, sobre todo en Alemania (ver el concepto de *guerra total* en Ludendorff, por oposición a las enseñanzas de Clausewitz, que subrayaba los límites políticos que tiene toda guerra). Esta exaltación de lo bélico en Jünger era visualizada como una “ley inherente a la naturaleza humana”: una rehabilitación del “hombre natural” con la totalidad de sus instintos en una guerra de un nuevo tipo, caracterizada por un despliegue de fuerzas impersonales gigantescas: un “duelo de máquinas formidable que ocurre como si el hombre no existiera más”.

29. Depero vino a renovar el movimiento futurista en las décadas de 1920 y 1930; se lo consideró el líder del “Segundo futurismo”. Tenía vínculos con EE.UU., donde trabajó a finales de los años 20, descollando en el rubro de publicidad en la revista *Vanity Fair*. En el mismo rubro trascendió en Italia, donde creó algunos de los modelos más originales de las botellas Campari, que se utilizan hasta hoy.

Según Diego Roldán, “el darwinismo social y la organización científica del trabajo se celebraban mutuamente, se hallaban hermanados en una cruzada contra el humanismo. Bajo sus miradas selectivas y controladoras, el hombre caía prisionero en las mallas de las leyes de la naturaleza o en las cárceles de los imponderables de la tecnología. La guerra, con su ergonomía de las trincheras, funcionó como catalizador de ambas, aunando sus tendencias deshumanizadas en medio del exterminio serializado (...). La generación de la *Fronterlebnis* [experiencia del frente de guerra] fue capturada por la técnica; sus miembros estaban convencidos de que ella era la piedra angular para estetizar la política y para escapar de la crisis de declinación que embargaba a la cultura alemana y occidental de *fin de siècle*. Celebraban la emergencia de una forma de acero, consolidada por los rigores de las trincheras, un hombre cuyo cuerpo estaría completamente mecanizado; su rostro hecho de granito, sus ojos penetrantes y endurecidos por un sinfín de horrores devolverían el orden al ‘caos socialdemócrata-burgués de la República de Weimar’ (Jünger)” (Roldán: 111-146).³⁰

La industrialización forzosa del stalinismo, hecha a costa de la multiplicación de las condiciones de explotación y opresión de la clase obrera rusa, remitía, aun de manera inconfesa, a determinaciones similares: *una industrialización que se realizaba a costa de la clase obrera, no al servicio de ella*. El caso ruso de los años 20 o el de Léger en Francia era el opuesto. Toda la obra de éste último se vio influenciada por las grandes urbes y la nueva rítmica de la vida en las ciudades, las posibilidades que abría a la humanidad el desarrollo de la técnica y las fuerzas productivas conquistadas bajo el capitalismo. Esta circunstancia era abordada de manera *opuesta* al futurismo italiano: *es la humanidad la que se apropia de la técnica para vivir en mejores condiciones, y no ésta la que aliena al hombre*. Esto percibe agudamente Trotsky: “El futurismo es contrario al misticismo, a la edificación pasiva de la naturaleza, a la pereza aristocrática y a cualquier otra forma de pereza, al ensueño y al tono lacrimoso, y es favorable a la técnica, la organización científica, la máquina, la planificación, la voluntad, el valor, la velocidad, la precisión; es en definitiva favorable al hombre nuevo, armado de todas estas cosas” (Trotsky: 98). Un hombre nuevo emancipado, por oposición al alienado a la técnica del pensamiento conservador.

Obras como *Los discos*, de finales de la segunda década del siglo XX (en sus muchas versiones) son una hermosa representación de este “urbanismo moderno”, donde de manera geométrica y abstraccionista se evoca la modernidad y el dinamismo de las nuevas urbes. Aquí resalta una y otra vez el tema universal del modernismo y la técnica, sus potencialidades y cómo la abordaron las distintas vanguardias; en el caso de Léger, de una manera que resalta los rasgos humanistas: permiten su realización, no su inhibición.

30. Sin embargo, el futurismo italiano no llegó nunca a sintetizar un verdadero estilo: “La pintura futurista, incluso la de Boccioni en su mejor fase, sigue siendo una combinación inestable entre un pincel neoimpresionista, un color expresionista crudo y un diseño cubista. Los lemas cortos y provocativos, encarnando un movimiento incesante, serían inspiración suficiente para los nuevos pintores” (Gay: 278).

Por otro lado, la técnica de ninguna manera podría ser “neutra”: el siglo XX ha demostrado, palmariamente, ambos posibles sentidos del “modernismo tecnológico”. Una vía abre potencialidades de desarrollo emancipador, que crea las condiciones materiales para la transformación socialista de la sociedad; la otra, la barbarie moderna e industrializada de dos guerras mundiales y los campos de concentración, el desarrollo ilimitado de las fuerzas destructivas de la humanidad.

Asimismo, es evidente en el modernismo el impacto de las metrópolis, un movimiento mayor que hace al cambio copernicano en la radicación de la humanidad. Históricamente, la humanidad se ha asentado en el campo. La realidad es que recién en alguna próxima década del siglo XXI (2030) se podrá decir que, definitivamente, la mayoría de la humanidad será urbana. Sin embargo, esto fue ocurriendo en Europa y, sobre todo, en los países más avanzados de ese continente. Inglaterra fue el primer país del mundo en lograrlo en los años 1860, y le siguió Alemania para 1910. Claro que desde un siglo antes, con el advenimiento de la industrialización, el peso de las grandes urbes se hacía cada vez más palmario, a comenzar por París y la centralidad que tuvo en la Revolución Francesa.

El modernismo artístico fue el primero en dar cuenta de esto. Parte central del giro modernista es el impacto en la representación artística de que la humanidad se daba una radicación “artificial” como subproducto de su propia creación, un hábitat a su imagen y semejanza, producto exclusivo de su propia acción y del desarrollo de sus fuerzas productivas.

El impacto del urbanismo fue enorme en el arte moderno y uno de sus temas por antonomasia. Ernst Ludwig Kirchner, uno de los más importantes expresionistas alemanes, lograba pintar el Berlín de la tercera década del siglo XX de una manera inigualable. Marshall Berman habla de la importancia de la Perspectiva Nevsky, avenida principal de San Petersburgo de finales del siglo XIX, en el arte y literatura de la época (en Dostoievsky, Gógol y tantos otros).

Con la Revolución Rusa hubo un estallido de las vanguardias y de creatividad con pocos antecedentes. La escena de las vanguardias venía dinamizándose desde antes del estallido de la I Guerra Mundial. Estaba haciendo su aparición el futurismo ruso de la mano de Malevich (más propiamente, el cubofuturismo), luego fundador del suprematismo, que rechazaba la limitación de las formas naturales y se concentraba en la creación de formas distintivas y geométricas. Esta interrelación entre futurismo y suprematismo tiene luego varios desdoblamientos, uno de los más fructíferos el constructivismo. También el formalismo ruso nace de aquí.

Como desdoblamiento del suprematismo llevado al límite por Malevich, emerge una escuela preocupada por establecer un lazo con las necesidades de la revolución social: de ahí la denominación de “constructivismo”. Esta escuela tuvo a su vez desdoblamientos, sobre todo en materia de arquitectura, pudiendo plasmar algunos de sus proyectos en obras reales, otros no. Se considera obra arquitectónica constructivista por antonomasia al proyecto de edi-

ficio para la III Internacional (1919), de Vladimir Tatlin, obra que nunca se concretó.³¹ Edificios como éste eran parte de una estrategia de propaganda, y sus diseños, modernos e innovativos, ayudaban a transmitir un nuevo lenguaje visual que expresara la sociedad soviética en construcción.

Constructivista fue el texto de El Lissitsky *La reconstrucción de la arquitectura soviética*. Este artista se hizo conocido con una obra plástica de alto impacto donde exaltaba la lucha del Ejército Rojo en la guerra civil: *Golpear a los blancos con la cuña roja* (1919).³² Cabe recordar también a Aleksandr Rodchenko, que descolló en materia de artes decorativas. Toda la carrera de El Lissitsky se guió por la creencia que el artista podía ser un agente del cambio social, lo que más tarde resumió en su dicho “la creación orientada a un objetivo”, aforismo opuesto a la idea del arte por el arte mismo.

El constructivismo se agotó con la llegada del stalinismo y su *giro conservador* a una suerte de “neoclasicismo”: la recreación de un estilo “imperial” y hasta gótico, expresado en obras casi faraónicas, de enorme costo y con criterios de estratificación social. La obra de construcción del subterráneo de Moscú, sobre todo en su segundo momento a partir de 1938, está marcada por los rasgos de la arquitectura stalinista, dejando definitivamente atrás los criterios del constructivismo en la búsqueda de poner en pie grandes “palacios de trabajadores”...

Este giro fue simbolizado en 1932 en un concurso para la creación del Palacio de los Soviets, un proyecto grandioso pensado para rivalizar con el Empire State de Nueva York y en el que participaron los más grandes arquitectos constructivistas rusos y otros de relevancia internacional: Gropius, Mendelsohn, Le Corbusier, arquitectos del Bauhaus alemán. La obra fue finalmente encargada al arquitecto conservador ruso Boris Iofan (1891-1976), lo

31. Por sus materiales –vidrio y acero–, su estilo futurista y su lógica interna, se trataba de una obra arquitectónica modernista y revolucionaria. Estaba concebida como una torre de 400 metros de alto. Su interior, bajo la forma de una espiral, estaba pensado para contener cuatro estructuras rotativas. En su base, y bajo la forma de un cubo, estaba la casa para la administración de la Internacional, con espacio para conferencias y lecturas. Este primer nivel debía completar su rotación en un año. Sobre ella, una pirámide debía contener el cuerpo ejecutivo, y rotaría una vez al mes. En el tercer nivel, bajo la forma de cilindro, un centro de comunicaciones que rotaría diariamente. Y en la cima, sería colocada una estación de radio. Esta estaba designada para ser transparente, de manera tal que el trabajo de la democracia socialista pudiera ser visto en acción (“Art-mass-production”, *Socialism Today*, 154, diciembre 2011-enero 2012).

32. En el contexto de la guerra civil contra la Rusia blanca, la imagen de la cuña roja rompiendo la forma blanca transmitía un poderoso mensaje que no dejaba dudas en la mente de los espectadores. Se señala habitualmente que esta pieza alude a formas similares a las usadas en mapas militares y, junto a su simbolismo político, fue uno de los primeros grandes pasos de El Lissitsky, apartándose del suprematismo no objetivo de Malevich.

que marcó el inicio de la reacción neoclásica que significó la arquitectura stalinista en plena campaña de rechazo del arte modernista.³³

En 1931 Iofan completó un edificio para la ascendente elite burocrática conocido como la Casa del Malecón, una estructura de 505 apartamentos, dos teatros y negocios; el propio Iofan vivió largos años allí. La contrarrevolución stalinista, “lenta, rastrera y envolvente”, como la caracterizara Trotsky, fue tan global que llegó, incluso, a dictaminar el estilo de la arquitectura por varias décadas. Fue una marca registrada de los edificios de la ex URSS y los países del Este europeo ocupados por el Ejército Rojo su fealdad, oscuridad y monotonía. Una arquitectura que, evidentemente, no inspiraba perspectivas emancipatorias, sino, por el contrario, daban lugar a una sensación de encierro, casi claustrofóbica, una suerte de monumentalismo burocrático. Las famosas *Siete Hermanas*, rascacielos no modernistas, sino que combinan los estilos gótico y barroco ruso, hechos construir por Stalin en Moscú entre 1947 y 1953, se ubican en ese contexto. También se aprecia esta monotonía en las construcciones de Berlín Oriental y en el Belgrado de la época de Tito (aunque el “nuevo Belgrado” post restauración capitalista no luce mucho mejor).

Parte de esto es el hecho de que la construcción residencial en las ciudades de la segunda posguerra siguió criterios de estratificación social. No se hizo ningún esfuerzo por evitar lujos, muchas veces expresados de manera grosera.

Este carácter político de la arquitectura o el urbanismo en general ya lo hemos destacado en otro lado cuando señalamos cómo Berlín está siendo reconstruida buscando negar todo pasado “comunista” y volviendo al esplendor imperial de comienzos del siglo XX: “Ciudades como Berlín o París pueden ser observadas cual gigantesco curso de ‘urbanismo político’ (...); en ambas ciudades las huellas de la historia contemporánea se hacen presentes a cada paso (...). Veamos el caso de Berlín. Arrasada al final de la segunda guerra, y luego partida entre la ex URSS y EE.UU., Inglaterra y Francia, y que vio erigirse el Muro en 1961, sigue aun hoy en proceso de reconstrucción. Parece ser una característica propiamente berlinesa: la constante reescritura arquitectónica de su historia. Pero detrás de esta reconstrucción, *a priori* puramente física, de la ciudad, se esconde una *reescritura política de la historia*” (R. Sáenz: “Las huellas de la historia”).

6. Surrealismo, “realismo socialista”, estética nazi y mitología

En el movimiento revolucionario el surrealismo quedó identificado con el *Manifiesto por un arte libre*, firmado por André Breton y Rivera pero escrito, en realidad, por León Trotsky. En el escenario de los años 30 se puede apreciar cómo el surrealismo, con todas sus premisas de libre expresión de las pulsio-

33. El movimiento Bauhaus en Alemania fue uno de los focos más importantes del modernismo a nivel internacional en la década de 1920. Buscaba una sinergia entre el desarrollo de la técnica y la humanidad, trabajando con materiales pasibles de ser producidos en masa para recortar costos.

nes más profundas que anidan en el ser humano, se encontraba en directa oposición con el “realismo socialista” conservador que impulsaba el stalinismo.

El debate entre realismo y modernismo era más amplio. En el siglo XIX la escuela realista configuró, sin ninguna duda, una tradición *progresiva* que daba cuenta de y criticaba las condiciones de explotación del capitalismo emergente sobre la clase obrera. En el giro de la tercera década del siglo XX, cuando el realismo queda en manos del stalinismo, ya se trata de una adaptación empírica a los hechos, a la burocratización de la revolución, y una crítica reaccionaria al modernismo como “snob y pequeñoburgués”. Lukács fue parte de este movimiento con su reivindicación sesgada de la novela realista del siglo XIX, que al ser desarrollada en el siglo XX era, en verdad, un tiro por elevación contra el modernismo y, al mismo tiempo, una abierta reivindicación del realismo socialista (por oposición, por ejemplo, al movimiento de la *Nueva Objetividad*, que en la década del 20 retrataba desde un ángulo crítico los desarrollos convulsivos de los procesos políticos de la Alemania de Weimar).

Hay autores que afirman que Lukács trató de delimitarse de las maneras más crudas del determinismo realista bajo el signo de una crítica al “naturalismo”. Pero la verdad es que su crítica al modernismo lo deja como un autor abiertamente conservador respecto de la revolución artística que en su conjunto representaba éste. Basta ojear sus *Escritos de Moscú*, donde reivindica abiertamente al realismo socialista como continuador de la escuela realista del siglo XIX. Fredric Jameson, en un texto de 2007 (“El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir”), comenta la polémica desarrollada en los años 30 en Alemania sobre el expresionismo, e insiste en que Lukács buscaba una suerte de punto “intermedio” entre la crítica al modernismo (al que consideraba “subjetivista”) y la “mala inmediatez” del naturalismo fotográfico, al que asimilaba a la línea oficial en el arte del zhdanovismo. Pero este punto intermedio era inexistente y se resolvía, realmente, en una condena al modernismo como tal desde posiciones que terminaban en la defensa del realismo socialista.

Volviendo al surrealismo, había surrealistas de izquierda pero también de derecha, como Dalí. Éste apoyó a Franco contra la República en la Guerra Civil española, lo que no quitó que siguiera produciendo –según los especialistas– mucho arte técnicamente brillante, imaginativo e innovador. Sobre sus varios costados reaccionarios, uno es el papel pasivo, de “musa inspiradora”, que siempre asume Gala en los retratos y, en general, el lugar reaccionario de la mujer en el imaginario surrealista. Una muestra de que las relaciones entre arte y política son complejas y no mecánicas, y de que no podemos juzgar el arte por la afiliación política del artista. Obviamente, el contexto en el cual el arte particular es producido, las elecciones y la vida del artista son herramientas útiles para comprender cualquier trabajo artístico. Pero nunca se debe perder de vista que el arte debe ser abordado, en primer y principal lugar, *bajo sus propias leyes*.

En cualquier caso, muchas de las búsquedas del surrealismo expresaban una tensión hacia la *emancipación de la personalidad humana de las ataduras de las relaciones de opresión y alienación propias del capitalismo*, lo que, evi-

dentamente, tenía que acercarlo, de una u otra forma, al movimiento revolucionario y apartarlo del “socialismo real”. De ahí la ruptura de Breton con el Partido Comunista (al que se había afiliado en 1927) y el *Manifiesto* firmando junto con Trotsky. Ese *Manifiesto* expresaba un rechazo explícito del régimen stalinista en la URSS, definiéndolo como el más pérfido y peligroso enemigo del comunismo y de la creación artística libre, que se esfuerza por expresar las necesidades más íntimas del hombre y la humanidad como un todo.

El *Manifiesto* es un texto profundo, breve pero nada sencillo, que preconiza una actitud *anarquista* en materia artística: “Si para desarrollar las fuerzas productivas materiales la revolución tiene que erigir un régimen *socialista* de plan centralizado, en lo que respecta a la creación intelectual debe desde el mismo comienzo establecer y garantizar un régimen anarquista de libertad individual” (Trotsky: 236). Parte de esto mismo es el esfuerzo por tratar de escrutar los mecanismos que anidan en la creación artística: “En aquello que de individual conserva en su génesis [la creación del artista. JLR], en las cualidades subjetivas que pone en acción para revelar un hecho que signifique un enriquecimiento objetivo, un descubrimiento filosófico, sociológico, científico o artístico aparece como fruto de un *azar* precioso, es decir, como una manifestación más o menos espontánea de la necesidad” (Trotsky: 223).

El surrealismo nació en los años 20 en íntima conexión con y bajo el impacto del psicoanálisis de Freud. En el primer Manifiesto Surrealista redactado por Breton (1924) se definía al surrealismo como “automatismo psíquico puro, por el cual se pretende llegar, sea verbalmente, sea de cualquier otra manera, al funcionamiento real del pensamiento”.³⁴ En el desarrollo del modernismo significó un “giro subjetivista” que conviviría con otros giros en sentido contrario, como el constructivismo ruso, que buscaba vincular el arte moderno con la arquitectura y la producción con un sentido funcional a los desafíos de la transición al socialismo. O un poco anteriormente, ya hemos identificado a la escuela de la Nueva Objetividad en Alemania, que realizó obras de denuncia social de la dominación burguesa y militarista.

Sobre el impacto político del surrealismo es interesante el testimonio de un ex militante del PST argentino acerca de las percepciones artísticas entre la militancia de los años 70: “Ahí, por primera vez en mi vida [se refiere a una escuela de cuadros. RS], conocí la palabra surrealismo. Nahuel Moreno lo describía como el movimiento más radical que habían dado las vanguardias del siglo XX, y además nos dio algunos conceptos, porque nosotros (la base del partido), teníamos la misma ideología sobre arte y cultura que el stalinismo: *éramos todos realistas socialistas*” (*Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía).

34. Peter Gay señala que el pintor más acabadamente surrealista fue René Magritte, cuya especialidad, durante toda su vida, fue la incongruencia entre un título o leyenda del cuadro y la propia obra, entre el tema de la obra y la realidad. La más famosa es *La traición de las imágenes* (1928/9), donde se presentaba una pipa sobre la leyenda: “Esto no es una pipa”. Este juego entre lo que se ve y lo que realmente es caracteriza toda su obra.

En definitiva, surrealismo y realismo socialista fueron dos corrientes artísticas *antagónicas* cuyo núcleo de disputa pasaba o por la adoración a la realidad tal como es (la del “socialismo realizado en un 90%”, como planteara Stalin), o por un ángulo crítico que buscaba ir más allá de la realidad manifiesta hacia lo “surreal” (lo que está detrás de lo real, contra lo que se observaba en la superficie de las cosas).

Veamos ahora someramente la estética del nazismo. Estaba marcada por un giro ultraconservador de retorno hacia formas artísticas premodernas, antimodernas y antiiluministas. Parafraseando a George L. Mosse, la estética nazi estuvo vinculada a una *exaltación reaccionaria y conservadora del arte clásico*. Fue en Viena donde Hitler se imbuyó de los gustos clásicos que se convertirían en un elemento tan importante del culto nacional, al igual que en la Italia de Mussolini.³⁵ Hitler habría de recalcar que “la humanidad no había estado nunca tan cerca de la antigüedad en su aspecto y sensibilidad como hoy”. El estilo clásico representaba una forma de autoexpresión a un tiempo monumental y sencillo. Estas influencias clásicas eran típicas de un gusto banal.

El gusto conservador de Hitler determinaba todas sus actitudes vitales. Este hecho nos ayuda a explicar su apego a las tradiciones sociales y a la mística *Völkisch* (palabra alemana que remite al “pueblo”, pero desde una acepción de connotaciones populistas: “nación”, “tribu” o “raza”; una concepción conservadora romántica). La moral de la clase media y los antiguos vínculos familiares y tribales debía recuperarse. No la moral de los antiguos germanos de los bosques, sino la burguesa del siglo XIX: *la santidad de la familia, del matrimonio y de una vida discreta y entregada*. El mismo período que determinó sus gustos arquitectónicos fijó también sus perspectivas morales. Albert Speer, arquitecto y ministro de Industria de Guerra de la Alemania nazi, contaba que la formación intelectual de Hitler se detuvo cuando el mundo estaba entre 1880 y 1910. Los pintores que le gustaban y a los que protegió pertenecían a la escuela del *realismo sentimental*. Lo romántico y lo clásico determinaron la autorrepresentación tradicional de la nación.

La modernidad se rechazó y la “belleza” se definía por contraposición con la civilización industrial y burguesa. El culto al paisaje es un buen ejemplo: debía ser inmediato para el observador y suscitar en él un inmutable ideal de belleza. A través de esa contemplación, el hombre debía revivir las fuentes de

35. A pesar de que el futurismo de Marinetti había adscripto al fascismo a partir de 1927, la relación con el régimen no dejó de ser sinuosa, en la medida en que éste privilegiaba un retorno conservador al clasicismo. Sin embargo, el régimen dejó ventanas abiertas al futurismo, dándole la posibilidad de ser partícipe de ciertas expresiones del arte oficial mussoliniano. En 1942, ya septuagenario, Marinetti se alistó para combatir junto a las tropas italianas al frente oriental (“Canto a los héroes y a las máquinas de la guerra mussoliniana”), e incluso acompañó a Mussolini en su última experiencia en la República Social de Saló. Murió en 1944 sin ver ni sufrir la caída final del régimen, aunque esto no impidió que el futurismo, como corriente artística, quedara desterrado de la Italia de posguerra.

su ser oscurecidas por la degeneración del arte moderno. Un principio de *orden* era parte esencial de lo bello. “Nuestra época exige una acentuación monumental” de esa contemplación “que se deriva de la voluntad de orden”, y esa voluntad significa sosiego. Hitler y los nazis nunca se opusieron al uso de la más moderna tecnología, pero ésta debía ponerse al servicio de un concepto de belleza que, en palabras de Winckelmann (especialista en arte clásico de finales del siglo XVIII), eran como *la quieta superficie del océano, suave como un espejo aunque permaneciera en movimiento*. Como señaló Hitler: “El nervioso siglo XIX ha llegado a su fin”. Para los nazis, el nerviosismo era un signo de “degeneración”; un término que tomaron del famoso libro de Max Nordau *Degeneración* (1892); había hecho hincapié en la tranquilidad y la claridad, oponiéndolas a la modernidad como principio artístico.

Lo moderno y lo industrial no habían de entremezclarse. Los cuadros de la primera exhibición de arte alemán celebrada en Múnich en 1937, que Hitler había aprobado personalmente, eran, en general, paisajes o escenas campesinas, mientras que las esculturas ejemplificaban el “tipo germánico ideal” de procedencia clásica. La película *La juventud acude al Führer* (1939), que presentaba a las Juventudes Hitlerianas de toda Alemania desfilando hacia Nuremberg, es un documento notable. Se muestra una Alemania compuesta de paisajes, pueblos y pequeñas ciudades. No se ve ni una fábrica, ningún bloque de viviendas de protección oficial, ninguna máquina moderna. El film retrata una Alemania libre de la industrialización y la modernidad; una Alemania en la que reinan el orden y una limpieza inmaculada. Cálidas escenas familiares transmiten la moral adecuada, y el lugar de la mujer en el mundo nazi se reproduce claramente a lo largo de la cinta. Hitler compartía la teoría teatral wagneriana. Para él, la *ilusión* también conducía a una realidad elevada que surgía de la inspiración del mito y del símbolo: había que transmitir el *mythos* a la gente (G. Mosse: *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich*). No casualmente, en un discurso de 1935 que inauguraba el festival de teatro del Reich, Goebbels se interrogaba: “¿No es la propaganda, tal como nosotros la entendemos, un tipo de arte?” En todo caso, un anti-arte basado en la mentira permanente.

Sobre el carácter reaccionario de los mitos podemos tomar la aguda crítica de Ernst Bloch a Carl Jung en su obra cumbre *El principio esperanza*. Bloch consideraba a Jung la cabeza de un giro retrógrado en el psicoanálisis. Giro reaccionario que por oposición al objetivo de liberar la personalidad humana de los oscuros fondos del inconsciente, buscaba enterrarla más en él. Con un planteo similar al de Trotsky (aunque sin nombrarlo; Bloch vivía en la ex RDA, lo que explica omisiones y entusiasmos como el del realismo socialista), critica a Jung que trabaje con la perspectiva de que el ideal fuera el retorno de la personalidad a, o su puesta en sintonía con, los aspectos más arcaicos que obraban en ella: “En Freud se hacía recordar al paciente el inconsciente para que se liberara de él. En Jung, en cambio, se le hace recordar el inconsciente para que *se suma totalmente en él*, y cada vez en capas más profundas, más

lejanas. La libido se hace arcaica, y de ella nos salen al encuentro ‘la sangre y la tierra’, el hombre de Neandertal y la época terciaria” (Bloch: 46). Las resonancias de la mitología y el vitalismo del fascismo son evidentes aquí.

Jung, al dar tanta importancia a los mitos y el simbolismo, construyó una versión alternativa del psicoanálisis que escapaba a toda base científica y colocaba al ser humano en la penumbra de la religión y el irracionalismo.

En América Latina, el tratamiento que hace Mariátegui de los mitos en su obra referidos a la formación de la conciencia de los explotados y oprimidos nos parece sumamente equivocado: “La inteligencia burguesa se entretiene en una crítica racionalista del método, de la teoría, de la técnica de los revolucionarios. ¡Qué incompreensión! La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia; está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual. Es la fuerza del Mito” (“El mito, Mariátegui y Cooke”, de Miguel Mazzeo, autor populista). En nuestra visión, la mitología opera como *obstáculo* para la adquisición de la conciencia socialista, al pasaje de la clase en sí en clase para sí, y es otra de las tantas formas de *falsa conciencia*, más allá de que circunstancialmente sirva a los objetivos de crear una “masa movilizada” (concepto también ajeno al marxismo y emparentado, más bien, con la religión).

Trotsky ponía en este nivel la creación del “mito heroico” de Stalin (el culto a la personalidad), y en *Literatura y revolución* todo el tratamiento que hace de los mitos y la “mitología política” es por oposición *religiosa* a una conciencia socialista sobre bases científicas: la comprensión y la conquista revolucionaria de las relaciones reales sobre la base del dominio de la humanidad de la naturaleza, dominio que liquidará toda mitología y todo fetiche.

7. Posmodernismo, arte de masas y rebeliones populares

“Toda obra digna de ese nombre lleva en su corazón ‘el eje invisible’, una controversia con lo real tal como nos es dado, toda obra digna de este nombre es liberadora” (M. Bonnet, “Trotsky y Breton”, en *Lenin*, L. Trotsky, CEIP, 2009)

El arte contemporáneo (como diferenciado del modernismo) emerge en la segunda mitad del siglo XX. Para nuestra sensibilidad, más allá de un conjunto de desarrollos y experimentos sobre todo técnicos, lo que parece predominar en parte muy importante del arte contemporáneo oficial es un *vaciamiento de sentido* y una falta de formas definidas que le es correspondiente. Sobre todo en lo que podríamos llamar sus formas de manifestación más adaptadas a los “tiempos posmodernos” de las últimas décadas.

Esto, a nuestro juicio, acompaña el movimiento real. No es que no hubiera revoluciones sociales en la segunda posguerra. Pero éstas se trasladaron a la periferia, y en el centro la creación artística “oficial” se vio cada vez más distorsionada por el “refloreamiento” del capitalismo y la lenta pero sistemática decadencia de las experiencias no capitalistas del Este europeo.

En el centro del mundo, desde la segunda mitad del siglo XX y hasta ahora, se entró en otro momento histórico: no marcado por la dialéctica entre revo-

lución y contrarrevolución (que sí caracterizó la primera mitad del siglo XX, una “era de los extremos” que aún no ha vuelto a escena), sino por la tendencia al *imperio cada vez más universal de la democracia burguesa y el capitalismo neoliberal*.

Esa circunstancia político-social le quitó dinamismo a la creación artística. Y si bien el ascenso de la lucha de clases a finales de los años 60, la emergencia de la psicodelia y del movimiento contracultural y hippie dieron lugar a una renovación y determinados desarrollos, este proceso terminó abortando sólo para dar paso al posmodernismo en el arte y el vaciamiento de la creación: un deslizamiento hacía la mera abstracción de la técnica por la técnica misma, expresando la búsqueda de experiencias puramente “físicas” *desprovistas de contenido trascendente*, “sin alma”, fondo ni sentido; sin “eje invisible”.

No es fortuito que a la hora de la exposición de obras contemporáneas, una abusiva cantidad de ellas remitan a “experiencias lumínicas” o de tipo natural, es decir, carentes de todo ángulo crítico. Si el arte moderno se valió de las técnicas más avanzadas para expresar el significado y las sensaciones de la acelerada vida urbana, al tiempo que la crítica social de las guerras y la transformación de una sociedad ante la revolución social, mucho –no todo, aclaramos– del arte contemporáneo parece carecer de sentido más allá del *impacto inmediato* de la obra sobre el espectador. Un impacto que no tiene ninguna perspectiva clara que no sea transmitir una apreciación posmoderna, epidérmica o desinteresada (en el mal sentido de la palabra) de los asuntos.

“¿Cómo vibra el arte hoy? Cada vez menos”, coinciden Juan Doffo y Gustavo López Armentía, mientras Luis Wells recuerda que cuando comenzó su carrera las discusiones sobre el tema eran diarias. “Hoy sólo se habla sobre qué galería vende más o cuál es el mejor *marchand* –dice Doffo–. Yo lo comparo con la música popular frente a la industrial; en esta última sólo se habla del club de fans o sobre si se vende. *No sobre los contenidos*” (*La Nación*, Buenos Aires).

Lo del contenido de la obra es un elemento de extrema importancia. Muchos creen que la obra de arte debe ser algo rebuscado cuyo sentido, si la obra es “profunda”, no nos estaría dado entender. Esto es incorrecto. Si la obra es muy rebuscada es porque no tiene mucho que decir; sólo expresa lo perdido que está el autor y nada más.

En el caso del arte moderno, cuya expresión, como todo arte, era compleja y no establecía ninguna relación mecánica con los objetos y procesos, *su significado era desentrañable* y tenía una relación –por sutil y elaborada que fuera– con lo que quería transmitir. El problema con una parte del arte contemporáneo es que su “profundidad” proviene de que, en realidad, *no tiene nada para decir*: carece de todo significado transformador (el “eje invisible”); carece de todo sentido. Hegel caracterizaba una obra de arte precisamente por ese sentido y su relación con la forma artística.

Cabe recordar cómo miraba André Breton una obra de arte: como suerte de espejo que había que atravesar para dar con su verdadero sentido. Sus leyes de manifestación son *complejas*, no explícitas las más de las veces: la elaboración artística acerca de la realidad *huye de los sentidos manifiestos*.

Pero algo muy distinto es un “arte” que trasmite una falta completa de sentido o una pretendida “complejidad” que es un enredo completo o una mera excusa para esconder que el rey está desnudo. El arte vaciado se vuelve una abstracción total, sin vínculo alguno con la realidad, con el movimiento social, y su objetivo es generar “experiencias técnicas” o “sensoriales” que en el fondo no pueden ser más que místicas o religiosas, porque carecen de toda conexión con la materialidad de la vida y la naturaleza; algo parecido a lo que cuestionara Trotsky a los formalistas.

Es casi una convención que el arte posmoderno se yergue por oposición al proyecto de la modernidad. Los posmodernos asumen el supuesto *fracaso de las vanguardias* artísticas, que pretendían eliminar la distancia entre el arte y la vida, universalizar el arte. El artista posmoderno, en cambio, es *autorreferencial*, el arte habla del arte, no puede hacer una labor trascendente de su propia esfera, transformadora, “social”. Se vuelve sin pudor a la obra de arte-objeto, la imagen por la imagen, sin contenido ni significación, simple producto de la sociedad consumista. Se asume el fracaso del compromiso artístico, la *incapacidad* del arte para transformar la vida.

Una cosa está clara: si habitualmente el arte se considera no sólo subproducto de su tiempo sino, en gran medida, por su capacidad de *anticipación*, de prefiguración de las tendencias futuras, es evidente que mucho del arte contemporáneo *vuela bajo*: no parece anticipar nada progresivo para la humanidad. Al menos, nada que no sea la vivencia del *eterno presente* al que nos quieren condenar los tiempos posmodernos del capitalismo neoliberal, por oposición a una *anticipación* de los tiempos eventualmente emancipadores por venir.

Peter Gay señala que Cézanne pensaba que un buen pintor expresa lo más avanzado de sus días. Tal es el problema del arte contemporáneo: no parece expresar lo más avanzado del presente como *tendencia hacia el futuro*, sino, más bien, una suerte de adoración de lo existente (o, como ciertas formas del kitsch, una celebración del pasado reciente). Así, *el arte se vacía del “excedente utópico”* del que hablaba Ernst Bloch.

El surgimiento del *arte de masas* fue un quiebre inmenso en la historia del arte. La producción en masa, los progresos generados por el capitalismo, la entrada de las grandes multitudes en la escena política, el revolucionamiento constante de la técnica, fueron factores que dieron lugar a una *ruptura con el arte circunscripto a las minorías*, tema habitual de las revoluciones del siglo XX, y que fue distorsionadamente realizada bajo el capitalismo. Expresión *par excellence* de este arte de masas es el cine y el rock, por no hablar del conjunto de expresiones de arte callejero, mayormente anónimas, al estilo del artista plástico neoyorquino Basquiat (fallecido muy joven y de relaciones complejas con el mercado).

En un movimiento de anticipación característico, Trotsky señalaba en *Problemas de la vida cotidiana* (1924) las inmensas posibilidades que abría el cine al *revolucionamiento de la vida cotidiana* (ya en 1920, Lenin había considerado al cine como “la más importante de las artes”). Para Trotsky, si el cine pudiera reemplazar el *ritual* de la iglesia y la religión entre grandes capas de la

población, estaría desempeñando un rol extremadamente revolucionario, al dar lugar a *profundos cambios en la monotonía y conservadurismo de la vida* de las grandes masas. Para graficar el impacto del cine entre amplios sectores (que, sin embargo, no puede concebirse como factor independiente) hay imágenes hermosas, como en *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988, exponente de un neorrealismo tardío).

También es evidente *la revolución musical y cultural que ha representado el rock* en las últimas décadas, incluyendo los mega recitales de hoy, que lo ubican como la forma de arte de masas por antonomasia de la contemporaneidad. Al mismo tiempo, sobre todo en materia de cine, la industria está copada de tal manera por Hollywood que la gran mayoría de los contenidos que trasmite ese cine son expresión de los tiempos posmodernos que encontramos en otras manifestaciones artísticas. En cualquier caso, respecto de estos temas sólo planteamos algunos señalamientos y problemas para una investigación ulterior.

Por fuera del circuito oficial del arte, se observa en las últimas décadas una serie de movimientos de renovación artística vinculada a las experiencias político-sociales. El arte se renueva al calor de los nuevos procesos de la lucha de clases: los movimientos de “indignados”, las luchas populares, las nuevas experiencias obreras, las fábricas recuperadas, las asambleas populares; en fin, el ciclo que estamos transitando de rebeliones populares.

Esto no es característico sólo de la actualidad. Siempre ha sido así: el vínculo entre arte y lucha de clases es connatural al arte mismo. En la Argentina, de este arte “resistente” a contratendencia del oficial podemos identificar tres momentos característicos. A finales de los años 1960, con la radicalización de las vanguardias obreras y estudiantiles, se produjo la experiencia de Tucumán Arde. Luego, en la década del 80, tras la caída de la dictadura militar, surgen las prácticas gráficas y performances participativas generadas desde grupos como GAS-TAR y Capataco, ligados al socialismo revolucionario; entre ellos, el Siluetazo de finales de 1983. Finalmente, con la rebelión popular del 2001, se dieron una serie de expresiones vinculadas a ella: cine, muralismo, con-trainformación, etcétera.

Podemos decir que existe un arte “desde abajo” que se renueva hoy en la lucha de clases. Esto es visible en las manifestaciones de la lucha, en la puesta en acción de recursos artísticos por parte de los movimientos sociales, en cómo el arte traduce posicionamientos y experiencias políticas.

Se trata de una saludable contratendencia al posmodernismo consagrado. Pero por ahora no puede dejar de ser fragmentaria, porque no es todavía la expresión de un nuevo ciclo revolucionario ascendente orgánico, sino algo *preparatorio* que acompaña el ciclo de rebeliones populares que estamos transitando.

Se han puesto en marcha un conjunto de recursos artísticos y experiencias: elementos de muralismo, de cine vinculado a las luchas, medios alternativos, fotografía, representaciones artísticas callejeras de denuncia, batucadas feministas, escraches y murgas.

Hay un claro contraste con décadas pasadas en la escena argentina. Mucho del arte político de comienzos de los 80 acompañó el reclamo contra la des-

aparición de personas. Desde ese punto de vista, estaba más volcado a la *denuncia del pasado* (dar cuenta de los hechos trágicos ocurridos) que hacia el porvenir. Se representaba menos los procesos y experiencias de lucha en curso que la memoria de un hecho luctuoso ya ocurrido; una derrota terrible (la anamnesis de la que habla Enzo Traverso, el retorno de lo “olvidado”).

Hoy las circunstancias son distintas: el centro pasa por la puesta en escena de los *movimientos de lucha*. Sin duda, persiste un contenido de denuncia hacia aberraciones como la violencia contra las mujeres o el arte vinculado con la reivindicación de compañeros caídos en la lucha, como Kosteki y Santillán, Carlos Fuentealba o Mariano Ferreyra, con sendas películas (en el caso de *En obra*, documental político sobre Carlos Fuentealba realizado por compañeros cuadros o simpatizantes de nuestro partido, lo que en última instancia se recrea es la experiencia transformadora de la democracia obrera).

En la última década acaso se puedan identificar dos momentos. El primero, en torno de la crisis de 2001 y el surgimiento de los movimientos piqueteros combativos; el segundo y actual, vinculado a las manifestaciones de lucha y experiencias como la lucha de las mujeres, se ha independizado y diversificado respecto del “momento piquetero”.

Seguramente, estas nuevas manifestaciones artísticas son no mecánicamente extensibles al resto de Latinoamérica, el mundo árabe, Europa y otras regiones del globo que muestran manifestaciones de rebeldía. Aquí pesa mucho el contenido; en lo formal, no sabemos si es posible distinguir un revolucionamiento en la creación artística, que podrá ocurrir sobre la base de una crítica del arte contemporáneo oficial y de un rescate de las mayores conquistas del arte moderno, junto con la inspiración de nuevos y mayores movimientos sociales.

La crisis capitalista y la acumulación de experiencias en el terreno de la lucha de clases están creando condiciones, aún incipientes, para un nuevo arte revolucionario en el siglo XXI. Es cierto que el clima ideológico que tiñe todavía la generalidad de la conciencia de los explotados y oprimidos es una suerte de estado de ánimo posmoderno descomprometido. Hay una inercia de estas representaciones en la cabeza de las nuevas generaciones que están entrando en acción; una desigualdad o superposición de temporalidades, vieja y nueva. Mientras ese “estado de conciencia” siga siendo el dominante, difícilmente emerja una renovación global de la experiencia artística.

Sin embargo, en la medida en que los tiempos posmodernos vayan quedando atrás y que las representaciones del mundo se “ajusten” a las experiencias transformadoras de este siglo, esta realidad irá cambiando. Y lo hará más aún en tanto se vaya haciendo actual la perspectiva de un relanzamiento de la lucha por el socialismo y, de manera concomitante, la liberación de la personalidad humana de las relaciones de opresión y explotación que la aprisionan, recuperando las más profundas promesas de la modernidad en el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires, Godot, 2012
- BLOCH, Ernst: *El principio esperanza*. Barcelona, Aguilar, 1977.
- BUCH, Esteban: *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- GAY, Peter: *Modernismo. La fascinación de la herejía*. San Pablo, Companhia Das Letras, 2009.
- GOLDING, John: *Visions of modern*, Los Angeles, University of California Press, 1994.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Estética*. Buenos Aires, Libertador, 2006.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich: *Sobre el arte*. Buenos Aires, Claridad, 2012.
- ROLDÁN, Diego: "Tecnoanthropos o el trabajador-soldado. Técnica y domesticación humana en la obra de Ernst Jünger" (1920-1933). *Revista de Filosofía*, volumen 18, N° 22, enero-junio 2006.
- TROTSKY, León: *Literatura y revolución*. Buenos Aires, Antídoto-Gallo Rojo, 2004.