

## archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las  
vanguardias

nº5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida  
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

nº10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

ir

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

## Las muertes de las vanguardias

nº 4

oct.2008

semestral

Secciones y artículos [4. Afectos, conflictos, degradaciones]

# Un efecto de las vanguardias

Daniela Koldobsky

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios



### Abstract

En la actualidad se ha convertido en un lugar común el postulado del fracaso de las vanguardias artísticas. Este trabajo se propone discutir esa posición presente -entre otros autores- en la obra de Eric Hobsbawm respecto de las vanguardias en las artes visuales. Se propone como efecto fundamental de las vanguardias la tensión entre la autonomía y la no autonomía del arte, provocada por dos grandes rupturas en el discurso de las artes visuales: la primera, en la pintura, es con la mimesis y la representación; la segunda, con la concepción de la obra de arte como objeto único producido manualmente.

Si un efecto de las vanguardias es esa tensión se puede concluir que no sólo se ha redefinido la noción de arte sino que su misma posibilidad de definición debe ser considerada como histórica y cultural, en oposición con perspectivas esencialistas previas. De modo que el cambio provocado por ellas en el discurso artístico y en el lugar que él ocupa en la vida social ya no es de grado sino de estatuto.



### Palabras clave

efecto de las vanguardias, artes visuales, autonomía y no autonomía del arte



### Abstract en inglés

#### An avant-gardes effect

Nowadays it is a common place the postulate of artistic avant-gardes failure. This paper proposes to discuss this position, presented -between others authors- in Eric Hobsbawm's work. It postulates that the tension between autonomy and non autonomy of the art is a fundamental effect of artistic avant-gardes. In the visual art discourse, this effect is provoked by two big ruptures starting from the avant-gardes: the first, in the interior of painting, is with representation and mimesis; the second, with the work of art conception as a handmade unique object.

If one of avant-gardes effects is the tension between autonomy and non autonomy of

the art, it can be concluded that not only was redefined the art notion, but also the same possibility of definition can be considered as cultural and historical, in opposition with essentialist previous perspectives. So that, the change provoked by avant-gardes in artistic discourse and in the place it occupies in social life isn't of grade anymore but it is of statute.

## Palabras clave

avant-gardes effect, visual arts, autonomy and non autonomy of art

## Texto integral

### 1. Las vanguardias, sus dos muertes y el postulado del fracaso<sup>[1]</sup>

Las vanguardias murieron por lo menos dos veces. En primer lugar, cada una de ellas nació para morir, en la medida en que se mantenía como tal sólo mientras la ruptura que postulaba y evidenciaba tuviera carácter de imprevisibilidad e incluso arriesgara su posibilidad de reconocimiento. En muchos casos y a diferencia de los estilos artísticos que las precedieron, las vanguardias se mostraron concientes de su vida finita y poco extendida en el tiempo<sup>[2]</sup> de su pronto fin y *sustitución* por una nueva; como lo atestigua por ejemplo el temprano manifiesto futurista escrito por Marinetti en 1909:

"Los viejos entre nosotros tienen treinta años: luego nos queda por lo menos una década para cumplir nuestra obra. Cuando tengamos cuarenta años, otros hombres más jóvenes y más valiosos que nosotros podrán echarnos en el cesto, como manuscritos inútiles. ¡Así lo deseamos!" (De Micheli 1968, 358)<sup>[3]</sup>

- 2 La segunda muerte es la de la vanguardia como proyecto y modalidad del arte, concepto que está presente en el metadiscurso artístico ya en la década del sesenta. En ese momento (que se conoce a su vez como el de las neovanguardias o vanguardias neodadaístas), en las artes visuales se anuncian muertes tan diversas como las de la pintura, el plano y, por supuesto y con importancia central en disciplinas como la literatura, la del autor. En mayo de 1969, por ejemplo, la revista argentina *Primera Plana* publica como nota de tapa "Argentina: la muerte de la pintura", con la imagen fotográfica de un caballete de artista con una corona de flores cuya inscripción dice: "Su familia". Se trata de la nota central del número, e incluye testimonios a favor y en contra de esa aseveración en las voces de los más importantes artistas y críticos de arte locales e internacionales de la época<sup>[4]</sup>. Así como se decreta la muerte de la pintura, antes se lo había hecho respecto de alguno de los componentes de su lenguaje como el plano por ejemplo, que da nombre al manifiesto de la artista brasileña Lygia Clark en 1960, titulado justamente "La muerte del plano". De 1968, por otra parte, es el famoso artículo de Barthes "La muerte del autor"<sup>[5]</sup> Es decir, especialmente hacia fines de esa década y ya de modo *global*, se hace presente la percepción de la condición final de unos procesos, lenguajes, procedimientos o modos de concebir figuras; condición además que aparece como epocal.
- 3 Esas definiciones adquirieron carácter *epocal* porque se ampliaron hasta incluir todos los grandes fenómenos de la cultura, la política y la vida social, configurándose como una *era otra* que, por comparación con la anterior, se dio en llamar posmoderna, tardomoderna o –haciendo foco en los procesos discursivos– neobarroca. No es objeto de este trabajo recorrer esas discusiones –de extensísima presencia en las últimas décadas– sino sólo delinear un marco.
- 4 En el terreno de las artes visuales, del que me ocuparé en particular, Arthur Danto define al período de las vanguardias como la *Era de los manifiestos* y, en lugar de postular la muerte de las vanguardias, sostiene que luego de esa era llegó a su fin un relato sobre el arte en Occidente. Efectivamente, con especial atención en lo que denomina los relatos legitimadores de la historia del arte occidental, Danto plantea la emergencia de tres grandes relatos sucesivos: el de la *era de la imitación o la mimesis*, inaugurado en el siglo XVI por Giorgio Vasari y del que en el siglo XX fue gran representante Ernst Gombrich; el de la *era de los manifiestos*, caracterizado por las vanguardias artísticas y que culminó en la década del sesenta del siglo XX, y el que estamos transitando, el *período posthistórico*. Según Danto, durante el período mimético la crítica de arte juzgaba las obras según la verdad visual, en la era de las

vanguardias según una ideología que producía una "distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y el resto, considerado no auténtico"; y en el período posthistórico la crítica debe ser tan pluralista como el arte lo es. Para él el momento actual plantea el fin de los relatos legitimadores (1997 [2003]:69).

- 5 Danto está interesado en definir los modos de historizar el arte occidental, y postula un fin del período de las vanguardias junto con el del relato que las acompaña, especialmente en la forma de manifiestos –metadiscurso vanguardista cuya importancia está señalada por el nombre que el autor da al período<sup>[6]</sup> – aunque también reconoce las mismas características en la escritura de la crítica y la teoría del arte. Esa sucesión de eras o períodos es observada por él con una correspondencia "casi perturbadora" en relación con la clasificación de Hegel respecto del relato político:

"en el cual, primero, uno era libre, después sólo algunos eran libres, finalmente, en nuestra propia era, todos somos libres. En nuestro relato, al principio sólo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de aniquilar a sus competidoras, y finalmente, se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas. La obra de arte no tiene que ser de un modo en especial. Y este es el presente y, como dije, el momento final en el relato legitimador. Es el fin del relato" (Danto 1997 [2003]:69)

- 6 La periodización de Danto proporciona un final a las vanguardias, pero como su comparación con Hegel lo manifiesta, plantea sus efectos en términos emancipadores desde el punto de vista estético, en tanto luego de la era de los manifiestos "se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas"<sup>[7]</sup>. Sin embargo, está extendida la percepción del fracaso del proyecto de las vanguardias<sup>[8]</sup>. Esa posición, presente desde su aparición aunque con mayor representación en las últimas décadas del siglo XX, tiene entre sus representantes a filósofos, historiadores, críticos de la cultura y también artistas<sup>[9]</sup>. Si bien no todos le atribuyen a ese fracaso las mismas causas, en general comparten la lectura sobre la imposibilidad de las vanguardias de cumplir con el objetivo revolucionario respecto de distintas series de la vida social, pensadas sin embargo como posibles de reunir bajo el influjo vanguardista. Para algunas de estas posiciones el fracaso se instala tanto en el arte como en la política, en alguno de ellos o en la dificultad del primero de operar sobre la segunda.

- 7 Una de las más consecuentes voces en esa dirección es la del historiador Eric Hobsbawm, quien en 1998 dio una conferencia que fue publicada en español bajo el título de *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX (Behind the times. The decline and fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes)*. En ella sostiene que especialmente en el terreno de las artes visuales las vanguardias fracasaron en su objetivo –correcto por cierto, pero que no hubieran podido alcanzar jamás– de encontrar nuevas maneras de mirar el mundo frente a los cambios radicales que se estaban produciendo en las relaciones entre el arte y la sociedad.

- 8 Para Hobsbawm el fracaso de las vanguardias fue doble: primero está dado por el modo "trivial o retórico" en el que las diferentes vanguardias, en su necesidad de ser "expresión de los tiempos", dieron cuenta de la "modernidad-máquina" y luego,

"mucho más grave en las artes visuales que en cualesquiera otras: la limitación técnica, cada vez más evidente, del principal medio de pintar desde el Renacimiento –el cuadro de caballete– para 'expresar los tiempos' o, en cualquier caso, para competir con las nuevas formas de realizar muchas de sus funciones tradicionales. La historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica" (1999: 14)<sup>[10]</sup>.

- 9 Además

"(las artes visuales) Eran los componentes menos importantes o menos destacados de los grandes espectáculos múltiples o colectivos, llenos de movimiento, cada vez más representativos de la experiencia visual del siglo XX: desde la gran ópera en un extremo, hasta la película, el video, o el concierto de rock en el otro" (Hobsbawm 1999:15)

- 10 Sin embargo, cerca del final de su conferencia con cierto carácter de "diatriba", Hobsbawm diferencia algunas vanguardias a las que "preserva" del fracaso que había intentado argumentar:

"Una tradición de vanguardia enlazó los mundos del siglo XIX y el XX. Me refiero a la tradición que –como ha reconocido acertadamente Nikolaus Pevsner– lleva de William Morris, Arts-and-Crafts y el Art Nouveau hasta la Bauhaus, por lo menos una vez que se liberó de su hostilidad original hacia la producción industrial, el maquinismo y la distribución, cosa que hizo a principios de la década de 1920, como ha demostrado John Willett. La fuerza de esa tradición –reforzada, como sucedió en la Bauhaus, por el constructivismo ruso– residía en que no se alimentaba de las cavilaciones de los artistas como genios creadores individuales llenos de problemas técnicos esotéricos, sino de sus preocupaciones como constructores de una sociedad mejor" (1999: 44)

- 11 Las vanguardias que según Hobsbawm no sólo no fracasaron sino constituyeron una tradición que enlazó los siglos XIX y XX, explican su éxito en que se alimentaban de "sus preocupaciones como constructores de una sociedad mejor". Como se dijo antes, ésta fue la utopía política por excelencia de algunas vanguardias: producir efectos en la vida social en general, además de modificar el arte.

- 12 La elección de ejemplificar la posición del fracaso de las vanguardias con las proposiciones de Hobsbawm está fundada en primer lugar, en que este autor focaliza

ese fracaso en las artes visuales, objeto del presente trabajo. En segundo lugar, sus postulados introducen una amplitud de problemáticas que, si bien en algunos casos adolecen de escaso desarrollo –producto tal vez del género conferencia–, muestran la pretensión de abarcar un campo. Si bien no me ocuparé punto a punto de los argumentos presentados por el autor, seleccionaré algunos que me parecen centrales y condensan algunas posiciones que en relación con las vanguardias son en la actualidad un lugar común.

- 13 Si bien Hobsbawm parece intentar acercar una serie de argumentos vinculados con el lenguaje pictórico en particular (los cuales se retomarán), se observa en sus proposiciones una lectura que no da cuenta de las operatorias propias de los lenguajes que pretende abordar, por lo que carece de especificidad. Más allá del indudable aporte del historiador inglés y de muchos otros autores del campo del arte, la historia y la cultura en general, se plantea aquí la hipótesis de que no se han terminado de definir los aportes de las vanguardias de las artes visuales a la actualidad artística y – más ampliamente- al mundo contemporáneo. El objeto de este trabajo es realizar un aporte en esa dirección, para demostrar cómo ellas han provocado una expansión del campo artístico y –parafraseando a Saussure- impulsado su redefinición "en el seno de la vida social".
- 14 Para ello se abordarán las que se consideran dos grandes líneas de ruptura provocadas por las vanguardias en las artes visuales: la que cuestiona la representación mimética ilusionista y narrativa, especialmente en la pintura; aquella que según Danto había dado lugar al gran relato titulado "La era de la mimesis". Si bien esta ruptura acaba con la noción creada por Alberti en el Renacimiento de que la pintura de caballete funciona como una "ventana abierta al mundo", no abandona el lenguaje pictórico ni la producción manual de un objeto único. Más bien se concentra en él y lo reduce o – según su teórico más importante- lo lleva a sus últimas consecuencias. La otra gran ruptura cuestiona, en cambio, la noción de obra de arte desde el punto de vista de su materialidad y su operatoria técnica, expandiendo los límites de lo que puede ser considerado arte.
- 15 Dado que lo que interesa aquí es observar los efectos que esas dos líneas de ruptura provocaron en las artes visuales a partir de las vanguardias, se procura sintetizar algunos de sus procesos –sin pretensión de novedad- con el fin de dar cuenta luego de su repercusión respecto de la ya clásica noción de la autonomía del arte.

## 2. Representación, mimesis, ilusionismo

- 15 Entre los argumentos de Hobsbawm respecto del fracaso de la pintura<sup>[11]</sup> de vanguardia y aunque confundidos en la tesis de la obsolescencia tecnológica (que será tratada a continuación), aparece el de su incapacidad para "competir con la fotografía" por sus posibilidades representativo-miméticas (páginas 18 y 19). Argumento clásico que como demostraba Walter Benjamin –aunque en Hobsbawm con conclusiones opuestas – se sostiene en que se juzga a la pintura según la noción de obra que la fotografía contribuyó a demoler. El mismo Benjamin describía en su *Pequeña historia de la fotografía* el pasaje de algunos profesionales del retrato pictórico al fotográfico, para mostrar las erradas predicciones surgidas del propio campo pictórico respecto del futuro de su actividad con la emergencia de la fotografía<sup>[12]</sup>. Hobsbawm parece ubicarse en el mismo lugar que algunos de esos pintores que a mediados del siglo XIX abandonaron la pintura antes de que ella los abandonara, aunque un siglo y medio después y con la evidencia empírica de que –a pesar de todos los anuncios- no ha sucedido. Es decir, su argumento –sobre el que se volverá- no se refiere a la pintura sino a un tipo de pintura, la mimética.
- 16 Durante muchos siglos la pintura occidental estuvo dominada por la búsqueda de una representación mimética que fuera testimonio visual de lo real, del modo más semejante a cómo la visión humana lo percibe,<sup>[13]</sup> incluyendo la ilusión de un espacio tridimensional en una superficie bidimensional como es el plano pictórico y trasladando las reglas aristotélicas de unidad de acción, tiempo y lugar que sostuvieron el otro gran registro de la ilusión representativa: la narración. Esa modalidad del lenguaje pictórico había tenido éxito en diferentes momentos de la historia humana, pero entre el siglo XV y fines del XIX los diversos estilos artísticos en la pintura occidental se pretendieron además como logros acumulativos en la búsqueda de representación mimética de lo real<sup>[14]</sup>. En el transcurso de esos cinco siglos funcionaron de modo tan eficaz los procedimientos representativos miméticos que incluso constituyeron –especialmente durante el siglo XVIII y XIX- el parámetro de la más alta evolución cultural, y con ello una posición etnocéntrica hacia todas las culturas que no evidenciaran el mismo tipo de representación, juzgando su desarrollo evolutivo según su grado de acceso a ella.
- 17 La representación mimética incluyó procedimientos complejos como la perspectiva de punto de vista central y el claroscuro para la construcción de un espacio con profundidad que respetara el comportamiento de las luces y las sombras y la apariencia de los objetos con volumen, junto con lo que se denominaba el color local (la imitación del color que se percibía como el real de los objetos del mundo). Ella se completó con una búsqueda de virtuosismo técnico que incluía una noción de acabado

- final de la obra que no dejaba ver ningún fragmento de la tela sin pintar y – fundamentalmente, aunque con grandes excepciones- escondía la pincelada del artista. Ya los impresionistas en la década del sesenta del siglo XIX dieron varios pasos hacia la destrucción de ese formidable edificio de la mimesis con enorme dedicación. Remito para ello a trabajos fundamentales como el de Francastel en *Sociología del arte*: "Hacia la destrucción de un espacio plástico" ([1970]1984), en el que analiza tanto el grupo de los impresionistas (entre los que ubica especialmente a Monet, Sisley y Pissarro) que con su trabajo sobre la luz contribuyeron a una disolución de las formas visibles hasta convertirse en manchas pictóricas (es decir, una propiedad de la pintura más que del mundo visible) o el de aquellos que encontraron nuevos puntos de vista y de tratamiento de los planos en la imagen y que contribuyeron a cuestionar el espacio escenográfico consagrado, según él, a partir del Renacimiento (ubica entre ellos especialmente a Manet y Degas). A partir de allí se sucedieron el abandono del color local, la utilización del color como constructor del espacio y de la línea negra de borde en la imagen, indicador de la existencia del dibujo contrapuesto a la mimesis ilusionista (en Gauguin y Van Gogh), o la multiplicación de puntos de vista no sólo al interior de una pintura sino de cada objeto representado (Cézanne es su máximo representante). Todo ello sentó las bases no solamente del abandono de la representación mimética realista, sino del progresivo abandono de lo que se definió – sin demasiada rigurosidad terminológica- como figuración en la pintura.
- 18 Hacia 1910 comenzaron a desarrollarse las diversas vanguardias de la abstracción: el Kandinsky del grupo "El jinete azul" y la Bauhaus, el Suprematismo de Malevitch, el Neoplasticismo puro de Mondrian, entre otros. Esas vanguardias justificaron su ruptura con la figuración en una considerable cantidad de escritos, en los que el concepto de *arte puro* estuvo muy presente <sup>[15]</sup>
  - 19 Greenberg describe el proceso del arte moderno (no solamente en pintura sino también en música y literatura) como un camino de autopurificación por el que "las convenciones no esenciales para la viabilidad de un medio artístico se desechan en cuanto son detectadas" (2002 1991: 235). Así, según él la pintura no solamente fue desechando los componentes ilusionistas primero y figurativos luego (o, aunque no los desechara, ellos pasaron a ser secundarios respecto de los propios elementos del lenguaje plástico), sino fue más allá, hasta cuestionar el concepto de pintura de caballete y de marco. Al interior de la imagen se desecharon así propiedades tan básicas como la diferencia entre figura y fondo, la distinción de elementos que permiten visibilidad en la imagen o la noción misma de qué es pintar. Lo que se definió como pintura *all over* o descentralizada y repetitiva "se basa en una superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos que se repiten sin variación apreciable de un extremo al otro. Es una clase de cuadro que aparentemente renuncia a tener un comienzo, una mitad y un final." (178).
  - 20 Danto (1997 [2003]:30) define a Greenberg como el narrador más grande del modernismo en tanto reemplazó el gran relato de Vasari por otro, en el que solamente fue incluida la pintura que desechara todo rasgo que no fueran sus propios componentes y en el que ese fuera su tema. Por comenzar a abandonar la ilusión de tridimensionalidad en provecho de las superficies planas, Greenberg consideró a Manet el primer modernista <sup>[16]</sup>
  - 21 A diferencia del calificativo de formalista, que el ambiente académico le adjudicó a Greenberg por su teoría del arte, Danto prefiere calificarlo como materialista, ya que la autopurificación que Greenberg pregona para la pintura implica el desechar todo aquello que no se identifique con los propios medios de la pintura, es decir todo lo que la hace tal a diferencia por ejemplo, de la escultura <sup>[17]</sup>
  - 22 Como se ha podido observar, la pintura abstracta a lo largo del siglo XX rompe con el cuadro como ventana a través de la cual se percibe un fragmento del mundo al cuestionar el cuadro de caballete, en tanto propone una superficie de grandes dimensiones pero que en su interior es indiferenciada, repetitiva y matérica. De allí que gran parte de la producción pictórica del siglo XX –incluidas muchas de las vanguardias- esté excluida de este relato teleológico por el cual este tipo de pintura abstracta se convierte en el corolario de una historia del arte justificada filosóficamente según el principio del abandono sucesivo de los rasgos "desechables" –es decir, no esenciales- del lenguaje pictórico. Si Greenberg consideraba gran parte de los primeros experimentos del expresionismo abstracto como post-cubistas, le negaba al surrealismo, en cambio, toda participación en este destino histórico de la pintura. Esta ruptura, cuyo metadiscurso teórico y crítico está definido por el crítico norteamericano, se constituye por lo tanto como un extremo de un eje que se describirá enseguida, pues a partir de la emergencia de las vanguardias pictóricas convivió con otras modalidades de pintura que –sin inscribirse en la tradición- tampoco abandonaron por ejemplo la figuración o no llegaron a cuestionar el objeto "cuadro".
  - 23 Respecto de la vía representativa mimética que esas vanguardias abandonaron y que autores como Gombrich y Bazin consideran un apetito central de la vida de la imagen en Occidente, fue satisfecha con creces por los nuevos dispositivos de producción de imágenes mecánicas como la fotografía, el cine y la televisión <sup>[18]</sup> Esto hace pensar que la pintura funciona en sistema con otros medios de producción de imágenes, y que incluso su emergencia le permitió dedicarse a otros desarrollos. Indudablemente, más

que empobrecer el mundo de la imagen, este proceso no hizo más que enriquecerlo y complejizarlo. De allí que el lamento de Hobsbawm acerca de que "los nuevos lenguajes empobrecidos de la pintura 'comunicaban' mucho menos que los viejos"<sup>[19]</sup> o que "cualquier cosa que quisiera hacer la vanguardia pictórica o era imposible o se podía hacer mejor por algún otro medio" (1999:31) deba ser por lo menos formulado de distinto modo: no se puede exigir que distintos medios y lenguajes "comuniquen" las mismas cosas, pues aquello que dicen está necesariamente determinado por el modo de decirlo.<sup>[20]</sup>

- 24 Por último, gran parte del esfuerzo no referencial de las vanguardias está en que no sólo se "comunica" acerca de las cosas del mundo sino sobre el propio lenguaje y sus condiciones productivas y de posibilidad. Hasta el punto de que las vanguardias como tales no sólo cuestionan al cuadro como la "ventana abierta al mundo" sino –como se plantea en el punto siguiente– a la noción misma de obra de arte, de trabajo artístico, de figura de artista y de receptor vigentes, a partir del avance sobre su materialidad y sus modos de producción.

### 3. Materialidad, operatoria técnica, unicidad

- 25 La pérdida de la batalla de las artes visuales –y especialmente de la pintura– contra la tecnología a la que alude Hobsbawm, se da según él en varios terrenos, pero especialmente en "el modo de producción que debe emplear el artista visual y del cual le es muy difícil e incluso imposible escapar: la producción, mediante el trabajo manual, de obras únicas" (página 20). Antes de eso todavía plantea que la pintura ha sido incapaz de adecuarse a lo que Walter Benjamín llamó "la época de la reproductibilidad técnica". De modo que en estos argumentos reúne el modo de producción, el resultado de ese modo de producción, la figura del artista y el "modo de existencia" de las artes visuales.
- 26 En el punto anterior nos ocupamos del apetito representacional y mimético como satisfecho en gran parte con la emergencia de la fotografía y los nuevos medios visuales y audiovisuales; proceso que permitió a la pintura explorar nuevos modos de producción y consecuentemente nuevos sentidos. De allí se concluye que los lamentos del historiador acerca de las imposibilidades técnicas de la pintura más bien parecen lamentos acerca de sus pobreza representativas o referenciales en comparación con la fotografía (es decir, y como se afirmaba en el punto anterior, no alude a *la* pintura sino a *un tipo* de pintura). En este caso Hobsbawm desconoce o plantea como fracaso el gran movimiento del arte del siglo XX abierto especialmente por Duchamp y el dadaísmo, en relación con el cuestionamiento de la noción de obra en su materialidad y por lo tanto en el trabajo artístico. Si bien plantea que "Dadá quería destruir el arte junto con la burguesía como parte del mundo que había dado a luz a la gran guerra" (página 40), parece no notar que las rupturas generadas en las dos primeras décadas del siglo XX con la aparición de *readymade* fueron retomadas hasta conformar cierta estabilidad y definir lo que todavía hoy se sigue denominando los "nuevos comportamientos artísticos"; es decir, parece que llegaron para quedarse.
- 27 Si Dadá vino a destruir el arte, lo que contribuyó a lograr es que aquello que hoy es denominado arte haya expandido sus límites hasta el punto de que no se lo puede definir en relación con el conjunto de géneros pictóricos previos a su emergencia o incluso con un lenguaje o un modo de existencia material (pintura, escultura, arquitectura). Las vanguardias se estabilizaron hasta introducir nuevos géneros como los objetos, las *performances*, los *happenings*, las instalaciones, etc. El arte de acción, el conceptual, el multimedia, el cibernético, se suceden y además conviven hoy con la pintura y la escultura más tradicionales (los múltiples espacios de exposición y de enseñanza artística e incluso la definición de postpintura que ha tomado parte de la producción pictórica de las últimas décadas<sup>[21]</sup> muestran que no es cierto que "la pintura de caballete se bate en retirada" como pretende Hobsbawm).
- 28 En Occidente las artes visuales intentaron despegarse de la concepción del artista como artesano y de su actividad como un oficio que implicaba habilidad y saber técnico-manual por sobre otros saberes y capacidades intelectuales desde el Renacimiento. Cuando Leonardo aseguraba el dominio de la pintura sobre la escultura, pues ella implicaba menos fuerza física y un trabajo menos parecido al del picapedrero, pretendía distanciarse de la categoría de artesano. Ya en el siglo XVIII el escultor Cánova realizaba los modelos sobre los cuales su taller reproducía las esculturas en mármol y tamaño natural, sin necesidad de que éste siquiera produjera las terminaciones. Pero con la aparición de la fotografía por primera vez la imagen no es realizada por la mano humana sino por la máquina<sup>[22]</sup>.
- 29 Recién en el siglo XX el *ready made* comienza a romper con la categoría de obra como producción manual que muestra la huella del trabajo del artista y produce un objeto único. A partir de allí se configura una obra que puede estar producida por las más diversas tecnologías, soportes y materialidades, lo que permite una producción resultante de la máquina más que de las técnicas del cuerpo humano ¿No debiera Hobsbawm pensar la era-máquina vinculada a estos desarrollos y no únicamente a los modos de tematización pictórica de las vanguardias históricas?

- 30 Por otra parte, la redefinición de la noción de obra –que ya no es producto de un hacer manual que ha dejado huellas en el resultado espacio – impide la remisión de las artes visuales a ciertos lenguajes específicos como la pintura, la escultura y la arquitectura; y provoca el cuestionamiento de la unicidad –y con ello la pérdida del aura planteada por Benjamin, que aunque fue pensada respecto de la reproductibilidad técnica de las obras, puede ser un efecto de su productibilidad–. En el *readymade* de Duchamp primero, y en las diversas modalidades que introdujo el neodadaísmo de la década del sesenta luego, el artista se convierte en garante de que eso que no es producto de su maestría técnica es una obra. Son las denominadas neovanguardias posteriores a la segunda guerra mundial las que llevaron al arte hasta desarrollos como los de la *desmaterialización* por una vía y por otra la acentuación de la operatoria técnica con el uso de técnicas industriales de grabado, por ejemplo.
- 31 La vía de la desmaterialización, conformada por los *happenings* y otras propuestas del denominado arte de acción que en lugar de la producción de un objeto material consisten en una acción o evento efímero (land art, performance, happening, intervención, Vivo dito, etc), fue definida de este modo en Argentina por Oscar Masotta, quien a fines de la década del sesenta recogió la noción de un texto del artista constructivista El Lissitzky<sup>[23]</sup>. La vía de la acentuación de la operatoria técnica se puede ejemplificar en el uso que Andy Warhol realiza de la serigrafía para imprimir fotografías de accidentes tomadas del diario, para repetir imágenes de Marilyn Monroe y otras celebridades de su época o las famosas botellas de Coca Cola. Esta técnica de grabado, utilizada hasta hoy para las impresiones seriadas de carácter industrial, le permitía a Warhol reproducir imágenes producidas a su vez en forma no manual. Este caso, si bien célebre y casi paradigmático, da cuenta de una entre otras rupturas respecto de la materialidad artística producidas por las vanguardias, que cuestionan tanto la unicidad de la obra como la producción manual<sup>[24]</sup>. El mismo Warhol ponía en palabras el abandono de la producción "humana" cuando declaraba querer ser una máquina.
- 32 Por supuesto, la apelación a las imágenes u objetos seriados no está dada solamente por la incorporación de técnicas de uso industrial sino por procedimientos retóricos como la repetición antes citada, a la que Hal Foster le reserva tal importancia: "la abstracción únicamente tiende a *superar* la representación, a conservarla en su cancelación, mientras que la repetición, la (re)producción de simulacros, tiende a *subvertir* la representación, a rebajar su lógica referencial. (En historias futuras de los paradigmas artísticos, la repetición, no la abstracción, quizá se vea como la superación de la representación, o al menos como su más eficaz derogación)" (1996 [2001]: 67).
- 33 El *pop art* y otras neovanguardias reaccionan contra el expresionismo abstracto y el informalismo francés avanzando sobre los más diversos tipos discursivos y prácticas sociales: la publicidad, el discurso periodístico, la ficción cinematográfica o la política son tematizados, imitados en sus operatorias, parodiados y reconstruidos hasta diluir las fronteras entre ellos y el discurso artístico. Es casi obvio reconocer que –a diferencia del arte puro promulgado por Greenberg- estas vanguardias de la segunda mitad del siglo XX niegan una autonomía que, de un modo un poco diferente, ya habían negado las definidas como vanguardias históricas cuando –en sus primeros manifiestos- pretendían reunir el arte con la vida o producir efectos en otras series de la vida social. Antes incluso algunos movimientos del siglo XIX habían comenzado a romper las fronteras entre las denominadas bellas artes y las artes aplicadas, industriales o utilitarias, comenzando a formular disciplinas como el diseño. Esos movimientos son los que rescata Hobsbawm del fracaso de la vanguardia pictórica fundamentalmente, pero así como él impugna ciertos recorridos de la vanguardia plástica y Greenberg impugna otros (reclamando ambos a la vanguardia principios opuestos), lo que muestran las artes visuales del siglo XX es una diversidad de programas artísticos que siempre parece resistirse a toda clasificación u orden. Y si para el citado Danto lo que caracteriza al arte contemporáneo es la pluralidad, aquí se concluye, en cambio, que uno de los efectos fundamentales de las vanguardias es haber presentado la tensión entre dos principios fundamentales del estatuto del arte en la vida social: la autonomía y la no autonomía<sup>[25]</sup>.

#### 4. Un efecto de las vanguardias: la tensión entre autonomía y no autonomía del arte

- 34 Si se concluye aquí que las vanguardias produjeron un efecto, es porque se acuerda en principio, que la última parte del siglo XX no puede reclamar para sí la inocencia o la audacia de las primeras vanguardias, pero tampoco la relectura cínica o irónica de las posteriores a la segunda guerra mundial. Más bien el carácter de experto en vanguardias que esta parte del siglo puede ostentar le permite comenzar a clarificar sus resultados. Como se dijo, en la gran variedad programática de las vanguardias históricas y las neovanguardias se puede reconocer un eje en el que los extremos están conformados por los dos niveles de rupturas descriptas más arriba: el que reclama la autonomía más absoluta para cada uno de los lenguajes del arte y el opuesto, que pretende borrar fronteras e incluso hacer desaparecer la especificidad de lo artístico. Entre ellos, más cerca de uno o del otro extremo, se pueden ubicar todas las

vanguardias y programas del arte del siglo XX, pero la representación del eje permite, en primer lugar, encontrar en esa diversidad las propiedades compartidas, y en segundo lugar, no solamente implica la posibilidad de ubicación diferenciada para los distintos programas del arte, sino también muestra que sin duda la contemporaneidad entre unos y otros provoca tensiones que no responden a sus diferencias particulares sino a su ubicación a favor o en contra de lo que define el eje, es decir su posición respecto de la autonomía del arte <sup>[26]</sup> .

- 35 Si bien algunos autores sostienen que la autonomía del arte no es patrimonio exclusivo de la cultura occidental moderna <sup>[27]</sup> lo que la define es el lugar que el arte ocupa en la vida social o –con el vocabulario del siglo XX– su función social. La no diferenciación de las prácticas que hoy se consideran artísticas respecto de fenómenos sociales como el culto o la utilidad, por ejemplo, provocó que en muchas sociedades ni siquiera existiera la noción de arte. En la Modernidad, los desarrollos de concepciones como el desinterés estético o la construcción de un vínculo estrictamente contemplativo con ciertos productos, no sólo generó la diferenciación de ellos con los íconos o los útiles (pensando en los productos definidos como artes visuales), sino que además cuestionó su función de dar testimonio visual de lo real. Para otros en cambio, el arte no debe reclamar pureza alguna, sino más bien *fundirse con la vida*. Luhmann ([1995] 2005), que analiza la vida social en términos sistémicos, reconoce al arte como uno de los sistemas y sostiene que el proceso de su constitución es irreversible, de modo que una vez constituido la única posibilidad es su complejización <sup>[28]</sup> .
- 36 Lo que muestra la descripción acerca de las dos grandes rupturas provocadas por las vanguardias en las artes visuales es que algunas de ellas se ubicaron más cerca de un extremo de ese eje y otras del otro. La teoría de Greenberg –la más consecuente respecto de la pureza del arte– llega a tal punto que no plantea a la pintura abstracta, y su condición final, la pintura *all over*, como rupturas respecto de la tradición pictórica y la estética occidental moderna a partir de Kant y la ilustración, sino más bien como su corolario. Defiende la autonomía del arte hasta el punto de que para él el tema del arte deben ser sus propias condiciones de producción (1961), y ello ha sido cumplido en el tránsito de la pintura mimética a la no mimética, hasta abandonar la representación y concluir en la abstracción. La perspectiva mostrada claramente por el dadaísmo, en cambio, y continuada especialmente por gran parte de las neovanguardias consideradas justamente neodada, pero representada ya en el siglo XIX por el movimiento Arts-and-crafts y el Art Nouveau (como plantea Hobsbawm), y continuada también por la Bauhaus y algunas vanguardias rusas pretende por el contrario romper con la autonomía del arte, cuestionando y expandiendo sus posibilidades a partir del rechazo de la noción de obra y de artista presentes en el arte occidental desde el siglo XVIII; se trata en la mayor parte de los casos también de una postura no esteticista <sup>[29]</sup> .
- 37 La existencia de diversas instituciones dedicadas a la enseñanza, transmisión, difusión, comercialización, análisis e investigación de las artes en la sociedad contemporánea, y su reconocimiento inmediato respecto de otros discursos sociales como el científico por ejemplo, le asegura especificidad social. Sin embargo, los múltiples intercambios con la publicidad, la información o la política, a las que tematiza, imita y muestra sus operatorias, parodiándolas o deconstruyéndolas, muestran que se puede hablar de tensión entre autonomía y no autonomía porque hoy, a diferencia de otros momentos históricos, ambas pelean para asegurarse una victoria que aniquile a la posición contraria, aunque hasta ahora sin lograrlo. Lo que es indudable es que las fronteras del arte se han expandido, y más fundamental todavía, que las vidas de las vanguardias permitieron por primera vez en el Occidente moderno focalizar la atención en la dimensión histórica y cultural –por lo tanto, no esencial– de la noción de arte y de su función en la vida social. De allí que, desde esta perspectiva, sus efectos ya no sean de grado sino de estatuto.



## Notas al pie

<sup>1</sup> La extensión, complejidad y cantidad de autores que han trabajado estas problemáticas exigen un grado de síntesis que puede parecerse a la simplificación. El planteo que presenta la primera parte de este trabajo corre ese riesgo. (Volver al texto)

<sup>2</sup> En un trabajo titulado "Moda y estilo a partir de una frase de Walter Benjamin", Oscar Steimberg opone los modos de funcionamiento social de la moda y el estilo, entre otros aspectos en que, a diferencia de la primera, este último "promete eternidades" (Steimberg 2001:32) (Volver al texto)

<sup>3</sup> Como se puede observar en esta cita, la novedad y posibilidad de ser vanguardista aparece ligada a la juventud. Es importante aclarar sin embargo que, a pesar de su

carácter acotado en el tiempo, en muchas vanguardias "las proposiciones que postula (su manifiesto) son presentadas en general de modo polémico e incendiario como las únicas posibles y definitivas, constituyendo así una paradoja del arte de vanguardia, que en sus manifiestos es eterno y en su vida es efímero" (Koldobsky 2005). Esto es posible por la escritura polémica presentada en forma de *auto da fe* (Danto), que provoca el efecto de palabra conclusiva y "eterna". (Volver al texto)

**4** Me dediqué en extenso al análisis de ese artículo en "Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta" (2003). (Volver al texto)

**5** En la misma época se estaba discutiendo la muerte de la literatura, y el texto de Barthes formaba parte de esa tematización. En "La figura de artista cuando se decreta su muerte", que forma parte del informe final de la beca de Formación Superior en la investigación de la UNLP en 2003, discutí las implicaciones de la formulación de Barthes para las artes visuales y la figuración del artista a partir de la década del sesenta, focalizando la producción artística por un lado y su presencia en la vida metadiscursiva por otro. (Volver al texto)

**6** En un trabajo titulado "Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias" publicado en *de Signis* n° 11 (2007) analizo la escena del discurso acompañante del arte (metadiscurso) a partir de las vanguardias, con especial focalización en los funcionamientos discursivos de los manifiestos y de la crítica. (Volver al texto)

**7** Es indudable que lo que Danto pone en cuestión es el relato lineal de una historia del arte occidental teleológica, que según él finaliza con la era de los manifiestos. La noción misma de vanguardia tomada del vocabulario militar como grupo que va delante de la tropa, parece formar parte de una definición de la historia como sustitución de lo anterior por lo nuevo, con el consecuente refuerzo de la linealidad histórica, pero también es cierto que Danto observa la postura "interna" de las vanguardias y su negación de cualquier otra modalidad de producción artística que no sea la del propio programa. Sin embargo, lo que las vanguardias ponen en escena de modo fuerte es la posibilidad de variedad estilística en un mismo momento histórico, variedad a la que este trabajo –entre otros– le reconoce elementos comunes. (Volver al texto)

**8** Y se considera que fue justamente el fracaso de ese proyecto el que provocó su muerte. También existe una tercera posición, que más que estar conformada por debates teóricos o críticos, parece ser parte del propio campo "profesional" del arte: la que continúa refiriéndose a cada hecho actual del arte, incluso aunque no se trate necesariamente de una novedad, como una vanguardia. Y si las vanguardias definieron una posición de política artística en sus manifiestos, en Argentina se ha publicado recientemente una recopilación de ellos (Cipollini 2003) algunos de producción contemporánea (hasta el año 2000). En el trabajo citado en la nota n° 6 se dice sin embargo: "y es en parte síntoma de ello (la escasez de manifiestos) la presencia de antimanifiestos o manifiestos cómicos del último período vanguardista, como aquél ininteligible leído por Alberto Greco en la galería Bonino, en lo que se constituyó como antecedente del happening argentino (*Mi Madrid querido*, 1964). La operación de relativizar la seriedad de sus proposiciones provoca la consecuente relativización de la creencia en su eficacia política" (Koldobsky 2007). (Volver al texto)

**9** Autores importantes como Habermas plantean este fracaso, por la dificultad de revincular arte y vida (objetivo de algunas vanguardias) luego de la separación entre esferas culturales producida con la Modernidad. Y en un marco específico como el del arte argentino de fines de la década del sesenta, algunos artistas abandonaron la actividad artística para dedicarse a la militancia política, luego de reconocer las dificultades del arte para producir cambios en la vida social. (Volver al texto)

**10** El primer fracaso expuesto por Hobsbawm es de la "modernidad" como proyecto, en tanto su programa en el siglo XIX sostenía, en términos de Proudhon, que el arte debía ser "una expresión de los tiempos". El mismo historiador plantea la inexistencia de un consenso respecto del significado de ese imperativo, aunque concluye que muchos artistas acordaban que el siglo XX era "esencialmente una era-máquina..." y agrega que sin embargo "la mayoría de las respuestas a estos planteamientos eran triviales o retóricas" (1999:11-14). Si bien como el mismo autor plantea el problema de cómo las artes pueden ser "expresión de los tiempos" ya es de una enorme complejidad, lo que parece quedar claro en su exposición es que hay una sola manera de "expresar los tiempos", o por lo menos una que es *la correcta*. En cambio, si hay algo que muestra la diversidad –conflictiva– de las vanguardias, es que aquello no es posible. Diversos autores (entre ellos muchos presentes en otros artículos de este número) plantean esa diversidad, en relación por ejemplo con vanguardias que se constituyen especialmente en términos de críticas a un arte del pasado o incluso contemporáneo y otras que se plantean además como "constructivas" en tanto proponen un programa estético específico (H. Piñón en el prólogo de la *Teoría de la vanguardia* de Bürger por ejemplo). Son disímiles los modos de relación con el pasado y los grados de ruptura respecto de la tradición artística, e incluso se observan relaciones de compensación entre distintas vanguardias, dadas sus diversas acentuaciones sobre el problema de la especificidad del lenguaje plástico, el del arte como institución o el de las relaciones que debe tener con diversas series de la vida social. De allí que no sea posible plantear una relación punto a punto entre "los tiempos" y su posibilidad de "expresión". (Volver al texto)

**11** Aunque en un principio Hobsbawm incluye a las artes visuales en general como centro del fracaso de las vanguardias luego reconoce diferencias en la problemática de la escultura y la arquitectura, y reduce sus argumentos al campo de la pintura. (Volver al texto)

**12** En ese mismo texto, y en el temprano año de 1931, Walter Benjamín planteaba: "Los teóricos de la fotografía procuraron a lo largo de casi un siglo confrontarse, sin llegar desde luego al más mínimo resultado, con (este) concepto fetichista del arte, concepto que era radicalmente antitécnico, ya que lo único que intentaban era legitimar al fotógrafo ante el mismo tribunal que éste derrocaba." (Benjamín 2004:23). El tribunal que el fotógrafo derrocaba era el de esa definición de arte –calificada como antitécnica y fetichista– con la que se intentaba juzgar a la fotografía, de modo que el problema tal como plantea Benjamín debería ser: cuál es el sentido de indagar si ella es arte si justamente desde su aparición cambió la noción de arte. En la misma

dirección, Umberto Eco se preguntaba en relación con la irritación de Baudelaire frente al hecho de que la fotografía pueda sustituir al arte pictórico "¿es el arte el que exhorta a la industria a no invadir su campo, o es la industria la que está impulsando al arte a abrir campos nuevos?" (Eco 1965 [1985]: 90) ([Volver al texto](#))

**13** Mario Carlón toma de Ernst Gombrich la noción de "testigo ocular", que "fija una posición para el espectador 'como si estuviera allí para contemplarla'" y plantea su existencia en las imágenes en diferentes momentos de la historia, y no sólo vinculada con la perspectiva como sistema de representación que permite construir un espacio ilusionista desde un punto de vista determinado. Analiza su presencia con la emergencia de la fotografía, el cine y la televisión para concluir que "El directo televisivo es el resultado final de una profunda aspiración de la cultura occidental: el afán representativo, realista y naturalista, que en su permanente búsqueda de dar cuenta de la vida y lo real, creó un sujeto dominado, como diría Gombrich, por el principio del testigo ocular." (2006: 84) ([Volver al texto](#))

**14** Philippe Dubois (2001), entre otros, muestra los modos en que la técnica constituyó dispositivos específicos como la cámara oscura que funcionaron como *prótesis para el ojo* en su búsqueda de mayor fidelidad visual. ([Volver al texto](#))

**15** J. M. Schaeffer (retomando a Mark A. Cheetham) analiza cuáles son las ideas románticas idealistas que están presentes en la escritura de artistas como Mondrian, Malevitch, Klee y Kandinsky. Según él ellas funcionan como justificación filosófica de su práctica pictórica (1999 [1992]: 439 y siguientes). Es indudable que el grado de ruptura con la tradición pictórica que implicó la abstracción impidió el reconocimiento del público de arte, lo que provocó la necesidad de la aparición de una palabra compensatoria desde la instancia autoral. Sin embargo, y si bien la búsqueda de justificación filosófica de la obra de arte comienza con el Romanticismo, la ruptura de la pintura con la función dominante de ser testimonio visual de lo real (el gran relato mimético según Danto) parece haber exigido a sus protagonistas una justificación no meramente formal, sino de carácter ontológico. ([Volver al texto](#))

**16** Danto marca también una diferencia entre las dos modalidades de abstracción descritas hasta aquí: "es una clase especial de abstraccionismo, que uno podría llamar lo abstracto *material*, donde las propiedades físicas de la pintura –su forma, su materia, su superficie plana– se vuelven la esencia inevitable de la pintura como arte. Voy a contrastar esto con lo que podría llamar *abstracto formal*, con el cual está indisolublemente asociado el nombre de Greenberg. El neoplasticismo (Mondrian) es formalmente abstracto. Pollock, en cierto sentido, fue un materialista abstracto." (94,95) ([Volver al texto](#))

**17** Danto cuestiona la centralidad que Greenberg da al plano como elemento fundamental de la pintura pura en lugar de la pincelada, y Carlón retoma ese cuestionamiento a la luz de la diferencia fundamental que la pintura tiene con la producción de imágenes mecánicas como la fotográfica, que no puede dar cuenta de la factura de la mano humana. ([Volver al texto](#))

**18** Jacques Aumont se refiere a ello diciendo: "Se ha afirmado muchas veces que la invención de la fotografía y, después, del cine había, en cierto modo, canalizado, drenado la necesidad de imitación que es siempre la raíz de la actividad artística, y la había evacuado así de la pintura, la cual podía desde entonces arriesgarse en la aventura de la abstracción. Se encuentra esta idea, con variantes, tanto en André Bazin (recogiendo tesis de André Malraux) como en Ernst Gombrich, y está lejos, además, de ser absurda." (1992: 278). Y en un artículo reciente titulado "El directo televisivo es una técnica de lo real", Mario Carlón realiza un recorrido por la historia de las técnicas representativas en Occidente, ubicando al directo televisivo como "el resultado final de una profunda aspiración de la cultura occidental: el afán representativo, realista y naturalista..." (2006: 84) ([Volver al texto](#))

**19** Hobsbawm completa este argumento subrayando la necesidad de "subtítulos y comentaristas" en las artes visuales del siglo XX. Es indudable que el metadiscurso artístico se ha extendido y complejizado a partir de las vanguardias, e incluso se ha convertido en indispensable por la pérdida de previsibilidad de su producción. Sobre el manifiesto artístico como metadiscurso privilegiado a partir de las vanguardias y sus relaciones con la expandida vida metadiscursiva en el siglo XX, he escrito "Sobre la conflictiva metadiscursividad de las artes visuales a partir del siglo XX" (2005). Entre otras cuestiones, allí defino al manifiesto como metadiscurso incluido, porque acompaña la emergencia de las obras compensando la dificultad planteada por Hobsbawm, hasta presentarse más como un discurso paratextual que metatextual en relación con ellas (en relación con las categorías de Genette) ([Volver al texto](#))

**20** Si el pedido de comunicar de Hobsbawm está en relación con los registros representativo- narrativo, fundamentales en la pintura occidental pre-vanguardista (que respecto de la narración tiene sus principios en la norma aristotélica de unidad de espacio, tiempo y acción de la escena), es importante notar también que las diferencias en la materialidad de cada lenguaje determinan también "diferentes modos de narrar". No puede hacerlo del mismo modo la imagen fija que la que tiene movimiento y es múltiple, la realizada manualmente y la construida mecánicamente, etc. ([Volver al texto](#))

**21** Como ejemplo, en ella se enrola fundamentalmente el artista contemporáneo con más proyección internacional que tiene Argentina, Guillermo Kuitka. ([Volver al texto](#))

**22** He desarrollado este tema en diversos trabajos cuyos resultados aparecen en la tesis de maestría titulada *La no especificidad del artista*. Figuras y figuraciones en las artes visuales a partir de las vanguardias, en preparación ([Volver al texto](#))

**23** El Lissitzky ya en la década del '20 planteaba una cierta desmaterialización hacia la que tienden los medios masivos de comunicación, por permitir tomar contacto con personas alejadas en el espacio, por ejemplo a través del teléfono. Es de notar que el concepto de desmaterialización fue tomado también por autores como Lucy Lippard para referirse especialmente al arte conceptual, que según Genette es un estado, es decir más bien una clave de lectura que ya había funcionado de ese modo en el ready made. ([Volver al texto](#))

**24** Tanto el abandono de la producción manual por una "maquinística" como el cuestionamiento a la unicidad y la incorporación de la serialización y la repetición entre otras operatorias discursivas, parecen deberle mucho a las modalidades comunicacionales aportadas por los medios masivos; y si se toma el argumento de la reconfiguración del campo que sufren las artes visuales por la aparición y desarrollo de

esos nuevos medios, puede pensarse además que parte de la expansión de las vanguardias en los '60 desplegada en las denominadas acciones, objetos, ambientaciones o conceptos –es decir, que se extiende mucho más allá del mundo de las imágenes– está vinculada a que ese mundo –el de las imágenes– antes ocupado en gran parte por la pintura, el grabado y el dibujo reconocidos como artísticos, se ha visto ampliado y explotado hasta formas insospechadas a partir de la emergencia de lo que Philippe Dubois (2001) define también como nuevas "máquinas de imágenes" (la fotografía, la cinematográfica y televisiva, la cibernética o digital), en grados cuantitativamente muy superiores a los anteriores a su existencia. De tal modo que los nuevos medios productores de imágenes no sólo vinieron a reemplazar a la pintura occidental en su función de testimoniar la "verdad visual", sino que además multiplicaron exponencialmente el contacto con ellas, permitiendo e incluso estimulando el desplazamiento de las artes visuales hacia los objetos, las acciones o los conceptos. ([Volver al texto](#))

**25** En general el discurso estético utiliza la noción de heteronomía en lugar de la de no autonomía, pero la presencia de la negación permite marcar con claridad por un lado el contraste con la autonomía, y por otro la no existencia de una frontera inexpugnable entre el arte y la vida social en general. ([Volver al texto](#))

**26** Peter Bürger, autor del famoso libro *Teoría de la vanguardia*, plantea la posibilidad de reunir a todas las vanguardias en un único proyecto, que coincide en gran parte con la segunda línea presentada aquí: se trata, en pocas palabras, de la destrucción de la falsa autonomía del arte burgués. Como se verá y aparece planteado desde el título del presente trabajo, es indudable que lo que produjeron las vanguardias es fundamentalmente una redefinición en la noción misma de arte, de modo que tanto una línea como la otra abrevan en el mismo camino. Por otra parte, se puede plantear que en la clasificación de las dos grandes líneas formulada por mí, parecen no estar incluidas *todas* las vanguardias de las artes visuales. Pero respecto de las vanguardias históricas como el cubismo, expresionismo, futurismo y surrealismo se las puede pensar como diversos modos de construcción del referente en la imagen, en confrontación con la modalidad del arte representativo-mimético previo. En ese sentido, se pueden incluir en la perspectiva de la ruptura con la mimesis representativa, si bien ninguna de ellas llega a la abstracción. Sin embargo, ciertos procedimientos como por ejemplo la incorporación del collage en el cubismo, parecen entrar en contacto con la ruptura de la noción de obra y de trabajo artístico vehiculizadas por la que pretende romper la autonomía del arte occidental. ([Volver al texto](#))

**27** Jean Marie Schaeffer dice "Joseph Alsop ha mostrado que existen al menos cinco tradiciones culturales en las que las artes visuales (...) han adquirido una función estética (intencional y atencional) autónoma: el mundo antiguo, China, Japón, el Islam y Occidente luego del Renacimiento italiano" (1996: 114; la traducción es mía). Para el autor ese funcionamiento estético es lo que define la autonomía del arte. ([Volver al texto](#))

**28** La denominación de sistema de las bellas artes está muy difundida, y autores como Shiner incluso plantean la noción de sistema para oponerse a otro y preexistente, el de las artesanías. Según él recién en el siglo XVIII cuando se dividen claramente ambos sistemas, es que se inventa la noción de arte tal como funciona en la Modernidad ([2001]2004). ([Volver al texto](#))

**29** Con cierta correspondencia respecto de estas dos líneas aunque sin presentarlas a ambas como vanguardistas, Hal Foster plantea: "De modo que había una modernidad formal ligada a un eje temporal, diacrónico o vertical; en este respecto se oponía a una modernidad vanguardista que sí aspiraba a una ruptura con el pasado, la cual, preocupada por ampliar el área de competencia artística, favorecía un eje espacial, sincrónico u horizontal" (1996 [2001]: VIII). Y en la segunda línea pone en pie de igualdad al dadaísmo y al constructivismo ruso, este último porque intentaba "transformarla (la autonomía del arte) según las prácticas materialistas de una sociedad revolucionaria" (1996 [2001]: 7) ([Volver al texto](#))



## Bibliografía

- Aumont, J.** (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R.** (1997) *Análisis estructural del relato*. México D.F.: Coyoacán (Publicado en Francia en el n° 8 de *Communications*).
- Benjamin, W.** (2004) *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bürger, P.** (1997 [1974]) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Carlón, M.** (2006) "El directo televisivo es una técnica de lo real", en *De lo cinematográfico a lo televisivo. Meatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La crujía.
- Danto, A.** (2003 [1997]) *Después del fin del arte*, Buenos Aires: Paidós
- De Micheli, M.** (1968) *Las vanguardias artísticas del Siglo veinte*, Córdoba: Editorial universitaria de Córdoba.
- Dubois, P.** (2001) "Máquinas de imagen: una cuestión de línea general", en *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA).
- Foster, H.** (1996) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001.
- Francastel, P.** (1984[1970]) *Sociología del arte*, Madrid: Alianza.
- Greenberg, C.** (2002) *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.

- Guasch, A.M.** (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza forma.
- Hobsbawm, E.** (1998) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Koldobsky, D.** (2003) "Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta", *Figuraciones n°1/2*- Área transdepartamental de Crítica de Artes (IUNA), Buenos Aires: Asunto impreso.
- \_ (2003) "La figura de artista cuando se decreta su muerte", Informe final de la beca de Formación Superior en la investigación de la UNLP, inédito.
- \_ (2007) "Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias", *de Signis* n° 11, Barcelona: Gedisa.
- Koldobsky, D y López Barros, C:** (2004) "Arte (y) medios en la década del sesenta. El caso latinoamericano", ponencia presentada en el Congreso internacional "Políticas culturales e Integración regional", Buenos Aires, inédito
- Krauss, R.** ([1985] 2002) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Editorial Alianza-Forma.
- Luhmann, N.** ([1995] 2005) *El arte de la sociedad*, México: Editorial Herder
- Marchán Fiz, S.** (1997 [1986]) *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal
- Masotta, O.** (2004) *Revolución en el arte* (recopilación de textos realizada por Ana Longoni). Buenos Aires: Edhasa .
- Schaeffer, J. M.** (1999 [1992]) *El arte de la edad moderna*, Caracas: Monte Ávila
- \_ (1996) *Les célibataires de l'art*, Paris: Gallimard.
- Shiner, L.** (2004[2001]) *La invención del arte*. Barcelona: Paidós
- Steimberg, O.** (1996[1989]) "En la línea de los discursos interrumpidos", en Steimberg, O. y Traversa, O: *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.
- \_ (1996-1998). "Romanticismo y vanguardia en la era de las culturas regionales y la posmodernidad". *Travessia*.N° 32. Ilha de Santa Catarina, Brasil: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- \_ (1999) "Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura" en *SYC* N°9/10. Buenos Aires.
- \_ (2001) "Moda y estilo a partir de una frase de Walter Benjamin", en *De Signis* N° 1, Barcelona: Gedisa.



## Autor/es

**Daniela Koldobsky** es Magister en Estética y Teoría de las Artes y Licenciada en Historia de las Artes visuales por la UNLP. Es profesora titular de Lenguajes artísticos en la carrera de Crítica de artes del IUNA y en su posgrado, adjunta en la Carrera de Cultura y lenguajes artísticos en la UNGS, y profesora en la carrera de Ciencias de la comunicación de la UBA. Se ha dedicado a investigar la autoría en las artes contemporáneas y la relación entre arte y medios de comunicación a partir de los años sesenta, con becas de investigación otorgadas por la UNLP. Desde 2003 es secretaria de redacción de la revista de teoría y crítica de arte *Figuraciones*, y desde 2008 participa del comité de redacción de la revista *L.I.S (Letra, imagen, sonido)*. Dirige investigaciones y participa de grupos de investigación, y ha publicado entre otros: "Escenas de una lucha estilística" (2003), "Un efecto de las vanguardias" (2008), "Masotta por Correas: el alter ego, el otro y la multiplicación" (2012), "Videos musicales y You tube: escuchar, ver y hablar de música" (2014). [dkoldobsky@hotmail.com](mailto:dkoldobsky@hotmail.com)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**