

Las vanguardias y el fin del arte

Alejandra Bertucci

Ciefi, IdiHCS, Fahce

Hegel en *Las lecciones de estética* presenta su tesis del fin del arte: “considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado” (Hegel, 2007:14). La tesis depende para su comprensión de una breve exposición de la estética hegeliana para quién el arte junto con la religión y la filosofía son modos de representación de lo absoluto, siendo la filosofía la forma superadora. En la “muerte del arte y la experiencia estética” Presas dice que el aporte fundamental de la mirada de Hegel es la dimensión histórica que le confiere al arte, si ya en Kant el arte adquiere autonomía como mediador entre la libertad y la naturaleza; será en Hegel donde esta reconciliación entre libertad y necesidad, universal y particular, racional y sensible no se da sólo subjetivamente en el espíritu de quien crea la obra o de quien la contempla, sino objetivamente en la realidad. La propia reflexión filosófica sobre el arte implica que el proceso histórico ha terminado según la creencia de Hegel de que la filosofía llega siempre tarde; podemos comprender cabalmente una forma de vida cuando esta ha desarrollado todas sus potencialidades y ha concluido.

La posibilidad de una filosofía del arte bello implica haber dejado tras de sí los tiempos en que el arte surgió y llegó a su plenitud y haber entrado en el ocaso donde vuela a sus anchas el ave de minerva (Presas, 1997: 104)

Peter Bürger retoma la tesis del fin de arte de Hegel en su libro *Teoría de la vanguardia* de 1974, siguiendo a Szondi sostiene que Hegel hace histórico al arte pero no al concepto de arte, al definir al arte conforme al modelo del arte griego, resultará inadecuado para entender las obras del presente. El arte romántico¹ que va de la Edad Media hasta su propio tiempo es la disolución de la penetración entre forma y contenido que representa el ideal alcanzado en el arte griego. Sin embargo, al margen de su sistema, Hegel esbozaría la posibilidad de un concepto de arte post romántico con el ejemplo de la pintura holandesa; donde el interés por el objeto se ha cambiado por el interés en el arte de la representación, anticipando según Bürger el primado del formalismo en el arte posterior (Burger, 2000: 167).

La preocupación en torno al tratamiento científico del arte, de cómo las categorías de la teoría estética tienen que dar cuenta de las obras de arte particulares de un determinado

¹ Hegel divide la historia del arte en tres etapas: simbólico (Egipto), clásico (Grecia) y romántico (cristianismo) (Hegel, 2007)

momento histórico estructura toda el libro de Bürger. Su tesis principal es que con el fracaso de las vanguardias las teorías estéticas como las conocemos, de Kant hasta Adorno, tienen dificultades para dar cuenta de las obras contemporáneas. Básicamente porque el arte posvanguardista se caracteriza por la disponibilidad total de los materiales y las formas, una disponibilidad de todas las tradiciones. Y la comprensión científica requiere según él de una disposición estructural de los objetos que es lo que no habría en el arte actual.

Cuando las posibilidades de creación se han hecho infinitas, no sólo se obstaculiza gravemente la auténtica creación, sino también su análisis científico. La afirmación de Adorno de que la sociedad del capitalismo tardío se ha vuelto irracional en cierta medida, y que tal vez ya no podemos comprenderla teóricamente, puede aplicarse sobre todo al arte posvanguardista. (Bürger, 2000: 168).

El arte posvanguardista sería irracional en tanto ya no podemos aplicarle las categorías teóricas del pasado y; al mismo tiempo en la práctica artística, los artistas disponen de una completa libertad para usar formas y estilos del pasado sin normativas legitimizadoras. Esta libertad es entendida por Bürger como algo negativo, que atenta contra la propia creación artística y su comprensión teórica.

En la década de los 80 del siglo pasado, pocos años después del texto de Bürger, la idea de la muerte del arte, de un fin de ciclo, estaba en el aire. Eso sostiene Danto en *Después del fin del arte* (1997)² donde rememora su primer ensayo sobre el tema que es de 1984 y el de Vattimo “muerte o crepúsculo del arte”³ de 1985. Me ocuparé primero de la posición de Gianni Vattimo al respecto y; luego, de la de Arthur Danto.

Vattimo inserta el crepúsculo del arte en la perspectiva más general de la muerte de la metafísica, como Bürger afirma que la estética filosófica tradicional tiene serias dificultades para dar cuenta de la práctica del arte actual. Esta dificultad comienza también para él con las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX y se extiende al fenómeno general de la “explosión” de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición en las neovanguardias.

Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía (...) les impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia atórica y apráctica sino que se proponen como modelos de conocimiento

² Danto (1999), página 39 nota 1.

³ Incluido en *El Fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* publicado en italiano en 1985. “La muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegradora; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masa” (Vattimo, 1998: 53)

privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política. La herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la neovanguardia en un nivel menos totalizante y menos metafísico, pero siempre con la marca de la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales. (Vattimo, 1998, 50-51)

Bürger y Vattimo coinciden en que el inicio del quiebre radical en la historia del arte se da con las vanguardias históricas de las primeras tres décadas del siglo XX, difieren en su valoración de las neovanguardias. Para Bürger las neovanguardias del 50 y 60 en Europa solo pueden ser una farsa, en tanto la potencia vanguardista se ha convertido en su contrario. Para Vattimo la neovanguardia conserva su potencial revolucionario pero en una dimensión real⁴; en el contexto del debate modernidad - posmodernidad de esos años, las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas son reemplazadas por la experiencia inmediata del arte como un hecho estético integral. Si en 1984 Danto hablaba del fin del arte, en su libro de 1997 va hablar del arte después del fin del arte. Desde tradiciones teóricas distintas, Danto y Bürger coinciden en la definición pero no en la valoración; ambos entienden el fin del arte como el fin de las normativas o relatos legitimadores sobre qué es arte. Así el arte post histórico, la categoría de Danto es descrito de modo muy similar que el arte posvanguardista de Bürger, aquel que se realiza después de las neovanguardias del 50 y 60. Mientras que las vanguardias se caracterizan por el rechazo a la tradición, a todo el arte anterior, el arte posthistórico o post vanguardista está marcado por una relación lúdica con el arte del pasado. Los artistas tienen ahora a su disposición estilos, técnica y temas que pueden usar como quieran. Danto a diferencia de Bürger no ve un problema en esa libertad, no la entiende como irracionalidad sino como un momento de autoconciencia, donde ya podemos definir que es el arte en general: representación.

Quiero detenerme en el lugar que tienen las vanguardias en la estética de Danto, a diferencia de Bürger o Vattimo, considera que el momento de quiebre no es la vanguardia histórica sino la neovanguardia y en particular el *Pop Art* norteamericano, e incluso una obra y un año: la *brillo box* de Andy Warhol de 1964.

Brevemente Danto describe cuatro etapas en la historia del arte, concentrándose en la pintura pero afirmando que su teoría de ser válida debe extenderse a todo el arte. La primera etapa o narrativa del arte, es en realidad una etapa anterior al arte como lo

⁴ Vattimo no desconoce que hay otra dimensión de la muerte del arte menos positiva que es la estetización de la vida que realizan los medios masivos de comunicación. Ver nota 3.

entendemos desde la modernidad. En este primer periodo las imágenes no son obras de arte sino iconos que representan a Jesús, la Virgen o los santos. No hay aquí autonomía estética y estrictamente hablando tampoco artista, el paradigma es el velo de Verónica o la imagen de la Madona de San Lucas.⁵

Lo que entendemos hoy por arte comenzaría con el renacimiento, es el periodo que llama vasariano, es cuando el artista se vuelve central y el arte se desarrolla bajo la narrativa de la imitación. En este periodo, que va del siglo XV hasta 1880, se dan una secuencia de estilos dentro de la misma narrativa que busca la ilusión (Renacimiento, manierismo, barroco, rococó, neoclasicismo, romanticismo).

El tercer momento es la era de la ideología, comienza con Van Gogh y Gauguin, con ellos entramos a la narrativa modernista. Lo importante es la forma de la representación y no el objeto de la representación; es el periodo de los manifiestos, donde cada movimiento afirma poseer la esencia del arte y excluye de ella a los otros movimientos. Por ejemplo, el arte abstracto se presenta como el destino de la pintura y repudia la pintura surrealista por figurativa, por ser el pasado del arte. El modernismo llega a su fin con la *caja de brillo* de Warhol en 1964. A partir de aquí comienza la post historia donde ya no hay narrativas sobre qué debe ser el arte y los artistas son libres de utilizar todo el pasado del arte.

Quiero llamar la atención sobre la ausencia de las vanguardias históricas en esta periodización, tanto Burger como Vattimo debaten el fin de arte a partir de ellas y los dilemas que generan a la teoría estética tradicional. Cuando Danto habla de un acabamiento del proyecto modernista en pintura con las obra monocromas de Robert Ryman, un pintor estadounidense que pinta superficies blancas en las décadas del 50 y 60, una se pregunta por qué no menciona al cuadro *blanco sobre blanco* de Kazemir Malevich de 1918 (suprematismo ruso) o por qué le parece trascendental la *Brillo box* de Warhol cuya clave es que no se distingue de su “homologo indiscernible”⁶ del supermercado y no *La fuente* de Duchamp de 1917.

Para poder responder esa pregunta debemos detenernos y clarificar mejor qué entendemos por vanguardia histórica y neovanguardia, asimismo como varían las recepciones de las mismas en Europa y Estados Unidos.

La categoría de vanguardia remite a la metáfora militar de la avanzada de un ejército, en francés *avant-garde*, y en términos muy generales caracterizaría a un artista o

⁵ ver Belting, Hans (2009) Imagen y culto, Akal, de 1990

⁶ Ver Danto 2002

movimiento artístico que se adelanta a la sensibilidad de su época. Nos cuenta Marcel en la *Recherche* que pasado unos años del escándalo que significó las primeras exposiciones de los retratos de Renoir uno encontraba “mujeres Renoir” por todas partes⁷. Pero cuando se habla de la vanguardia histórica, también llamada utópica, heroica o intratable (por mencionar sólo algunos de los adjetivos que se le adjudican) nos referimos a las vanguardias europeas de las primeras tres décadas del siglo XX. Bürger en su libro dice que su concepto de movimiento de vanguardia está extraído del dadaísmo y el primer surrealismo pero que puede extenderse para incluir al futurismo italiano, al expresionismo alemán (*Die Brücke* y *Der Baue Reiter*), la vanguardia rusa después del 17 de octubre (suprematismo y constructivismo) y al cubismo (Bürger, 2000: 54, nota 4). Lo que caracterizaría a estos movimientos es un rechazo al arte de su época en su totalidad, en términos de Bürger un rechazo a la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa.

Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras (Bürger, 2000: 62)

La reacción principal de la vanguardia es contra el esteticismo, que es el momento cuando la autonomía del arte que caracteriza a la concepción burguesa alcanza su plenitud, negando toda dimensión social a la obra de arte; frente a eso, la vanguardia quiere superar el arte en la praxis vital, reintegrando el arte a la vida cotidiana. Desde mediados del siglo XIX hay en el arte burgués un primado de la forma por sobre el contenido, cosa que como vimos ya había previsto Hegel; sin embargo, para Bürger el arte vive de la tensión entre marcos institucionales (donde rige la autonomía) y posibles contenidos políticos de las obras concretas, esta es una relación de tensión nada estable. Con el esteticismo hay una coincidencia de institución y contenido que descubre la pérdida de función social como la esencia del arte burgués y provoca con ello la autocrítica de la vanguardia. El gesto de ruptura contra la institución arte, contra

⁷ “La gente dotada de gusto nos dice hoy que Renoir es un gran pintor del siglo XVIII. Pero al decir esto se olvidan del Tiempo y de que ha sido menester mucho, aun en pleno siglo XIX, para que Renoir fuese saludado como un gran artista. Para lograr ser así reconocido, el pintor original, el artista original proceden a la manera de los oculistas. El tratamiento por medio de su pintura, de su prosa, no siempre es agradable. Cuando ha acabado, el perito nos dice: Ahora, mire usted. Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado una sola vez, sino con tanta frecuencia como ha surgido un artista original) se nos aparece enteramente diferente del antiguo, pero perfectamente claro. Pasan por la calle mujeres, diferentes de las de antaño, porque son Renoir, los Renoir en que nos negábamos ayer a ver mujeres” (Proust, 2000: 444).

la autonomía del arte en la sociedad burguesa se encarnará para Bürger en el rechazo al Museo.

Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready mades* de Duchamp. Al contrario: mientras que el *Urinoir* de Duchamp⁸ pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su “obra” acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario. (Burger, 2000: 55)

Andreas Huyssen en 1981 publica “En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70” en este ensayo compara las recepciones de la vanguardia en Europa y Los Estados Unidos. Huyssen llama la atención sobre la ausencia de un Dadaísmo o un Surrealismo norteamericano, a pesar de las visitas de Duchamp, Man Ray y Picabia a Nueva York en las primeras décadas del siglo pasado. Para Huyssen la vanguardia, caracterizada por su enfrentamiento a la institución arte, necesita de una institución arte consolidada para poder prosperar, por ello, la vanguardia histórica surgió en países “donde el arte culto tenía una función esencial en la legitimación de la dominación política y social burguesa” (Huyssen, 1990:150). En los Estados Unidos, por el contrario, a principio del siglo pasado el arte culto estaba luchando por obtener una legitimidad más amplia y ser tomado en serio por el público. Esto acontece para Huyssen alrededor de la década del 50, de ahí que sea posible la neovanguardia norteamericana de la década del 60 que llama posmoderna. Para Huyssen la vanguardia norteamericana que se da en la década del 60 comparte con su antecesora muchos puntos en común, se enfrenta a la tradición (en particular al arte abstracto), intenta superar la distinción alta cultura - cultura de masas y; finalmente, tiene una idea de futuro (o dimensión utópica); estamos en el periodo del surgimiento de la “contracultura”: hippismo, el movimiento por los derechos civiles, las revueltas estudiantiles. La influencia es de los Estados Unidos a Europa. El *Pop art*, los *happenings*, el arte conceptual de los 60 y 70 son experimentados como innovación, emoción y ruptura dentro de Estados Unidos pero en Europa recibidos con un sentido de *deja vu*. (Huyssen, 1990:149)

Las diferencias entre las vanguardias históricas y las neovanguardias también son significativas, por una parte la Industria cultural no estaba igual de desarrollada en los

⁸ Duchamp presenta anónimamente *La fuente* (un vulgar urinario de producción industrial) a la Sociedad de Artistas Independientes en 1917. Ver Danto, 2002:143-144 y Danto, 2005: 45-46

20 que los 60; para Huyssen en Europa había una mayor conciencia de los riesgos de la captación de las innovaciones artísticas por parte de la industria cultural. Por otra parte, el efecto de novedad, de shock fue más fácil para Duchamp que para el *Pop Art*. Quiero volver a la idea de Huyssen de que el *Pop art* fue vivido como emoción, innovación y ruptura en Estados Unidos y como *deja vu* en Europa. Danto nos cuenta en el capítulo siete en *Después del fin del arte* que en una conferencia en Múnich una alumna le preguntó por qué le parecía tan trascendental el año 1964 si no había sucedido nada realmente importante. Danto responde:

Fue el año de nuestro «Verano de libertad», durante el cual los negros, con el apoyo de miles de blancos, muchos de los cuales se desplazaron al sur para registrar a los votantes negros, trabajaron para hacer reales las libertades civiles de una raza enteramente privada de sus derechos de ciudadanía. El racismo no terminó en Estados Unidos en 1964, pero una forma de *apartheid* que había endurecido la vida política en nuestro país terminó ese año. En 1964, un comité del Congreso por los derechos de las mujeres remitió su fallo, apoyando al vigoroso movimiento feminista detonado por la publicación de *Feminine Mystique* de Betty Friedan, en 1963. Ambos movimientos libertarios se radicalizaron hacia 1968, sin duda, pero 1964 fue el año de inicio. Y no se puede olvidar que los Beatles hicieron su primera aparición en Estados Unidos en el *show* de Ed Sullivan en 1964, y ellos fueron emblemas y catalizadores del espíritu de liberación que recorrió el país y después el mundo. El pop se ajusta perfectamente a esto. (Danto, 1999: 139)

En ese contexto histórico vital es que podemos entender que el arte post histórico comience para Danto con la *Brillo Box* en 1964 y no con *La Fuente* de Duchamp en 1917. No olvidemos que en ese año también paso algo importante, fue el año de la Revolución rusa.

Bibliografía

- Bürger, Peter (2000) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.
- Danto, Arthur (2002) *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós.
- Danto, Arthur (2005) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Hegel, G. W. F. (2007) *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Editorial Akal.
- Presas, Mario (1997) *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.

XII Jornadas de Investigación en Filosofía
Departamento de Filosofía – FaHCE – UNLP

Huyssen, Andreas (1990) “En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70” en Picó, Josep (Comp) (1990), *Modernidad y Posmodernidad*, México, Alianza editorial.

Proust, Marcel (2000) *En Busca del tiempo perdido 3. El mundo de Guermantes*.

Buenos Aires, Santiago Rueda Editores.

Vattimo, Gianni (1998) *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.