

# Arte, cine y modernidad. Los orígenes de un nuevo lenguaje

Fernando Vizcarra

---

El presente ensayo se interroga por la constitución histórica del campo de producción artística contemporánea y sus vínculos con los orígenes del arte fílmico, enfatizando el proceso mediante el cual las vanguardias de principios del siglo XX se apropiaron del cine como vehículo legítimo de expresión artística.

The essay looks into the historic constitution of contemporary artistic creation, and into its links with the origins of filming. It emphasizes how XXth century's avant-gardes used cinematography as their legitim vehicle for artistic expression.

---

\* Mexicano. Coordinador de Investigación del Centro de Estudios Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California, en Mexicali, B. C. [cecmuseouabc@hotmail.com](mailto:cecmuseouabc@hotmail.com)

## I. Las vanguardias y el antiguo régimen

El surgimiento del campo de producción artística contemporáneo, entendido como un espacio relativamente autónomo de relaciones sociales, normas y creencias vinculadas con la producción, circulación y consumo de bienes artísticos, es una expresión articulada de las grandes transformaciones de las sociedades europeas del siglo XIX, y de la lucha particular entre los representantes de las culturas oficiales y aquellos individuos y grupos que participaron de algún modo en los movimientos artísticos de ruptura.

Aunque el campo artístico occidental comienza a construirse como tal a partir del Renacimiento, es con el auge del movimiento impresionista cuando experimenta un acelerado proceso de cambio a la luz de las profundas modificaciones que impone el sistema de producción industrial capitalista a las mentalidades y formas de vida de las sociedades conservadoras del antiguo régimen. Es la Europa de fin de siglo. Naciones que se debaten entre las fuerzas del capitalismo industrial, la expansión urbana y su consecuente proletarianización, el surgimiento de la sociedad de masas, la innovación y el desarrollo tecnológicos, el avance del liberalismo y la radicalización de las utopías revolucionarias. Pero también es la Europa preindustrial y preburguesa que se resiste a perder los privilegios del antiguo orden, y que celebra y premia aquellas manifestaciones del arte legitimadas por la historia. En este escenario, bajo la promoción activa de museos, academias, iglesias y universidades, el mundo del arte convencional europeo vivió momentos de gran plenitud, acreditado estratégicamente por los estados nacionales y por el gusto conservador de los públicos de arte.

Si bien la existencia de una importante infraestructura cultural conformada por museos, teatros, salas de conciertos y bibliotecas en

varios centros como Londres, Berlín, Viena, París y San Petesburgo, con sus cuerpos de preservadores y administrativos, y sus agendas ceremoniales, nos permite constatar cierto grado de autonomía del campo del arte, sobre todo en ese espacio de creación consagrado en los estilos y formas de la propia tradición estética, debemos insistir en la fuerte dependencia de los procesos de producción artística respecto al gusto y los intereses de las clases hegemónicas. Aunque, como señala Pierre Bourdieu, “no se pueden explicar las obras únicamente a partir de la demanda, es decir, de las exigencias estéticas y éticas de las diferentes fracciones de la clientela” (Bourdieu, 1990:226), tampoco debemos olvidar las funciones de reproducción cultural y simbólica que desempeñaron las artes en los antiguos estados monárquicos y eclesiásticos, pero también durante las dictaduras fascistas y socialistas del siglo XX. Se trata de una dependencia estructural que, por una parte, refleja el estado de la relación de fuerzas al interior del campo artístico y, por otra, pone en evidencia el orden global establecido históricamente por los sectores hegemónicos. De este modo, Bourdieu reconoce que el campo del arte

“...se encuentra situado de manera global en una posición dominada dentro del campo de la clase dominante. (Por lo cual) el ajuste de la producción al consumo es esencialmente resultado de la homología estructural entre el espacio de producción (el campo artístico) y el campo de los consumidores (es decir, el campo de la clase dominante)” (Bourdieu, 1990:230-231).

En este contexto, no es difícil entender que los caminos subversivos de las vanguardias fueron por demás sinuosos en su firme propósito de imponerse como expresión legítima del arte de occidente. El historiador Arno J. Mayer traza así los escenarios de la cultura europea del agónico siglo XIX:

“Para las clases políticas, la alta cultura era un instrumento ideológico importante. Se esperaba que no sólo los edificios, las estatuas y los espacios públicos, sino también las artes pictóricas, plásticas e interpretativas, ensalzaran a los antiguos regímenes y revalidaran sus aspiraciones morales. Las clases dirigentes adoptaban una actitud igualmente funcional respecto a las artes. Mientras los hombres nuevos las utilizaban para exhibir su riqueza, su gusto y sus aspiraciones, las familias ya establecidas las utilizaban para reafirmar su fortuna y su posición social. Para ambas facciones, el consumo de la alta cultura y el arte era al mismo tiempo el emblema y la consagración de posiciones de clase, prestigio e influencia, ya logrados o ambicionados, en unas sociedades que seguían siendo claramente tradicionales. Tras asignar al arte unas funciones tan prácticas, las clases gobernantes y dirigentes no se sentían inclinadas a patrocinar vanguardias que titubeaban en ratificar y ensalzar a los antiguos regímenes y sus élites en las formas acostumbradas” (Mayer, 1997:179).

Con base en este panorama, podemos observar cómo, en una era de cambios y tensiones donde una estructura social arcaica y decadente contenía a la nueva sociedad en ascenso, el vasto catálogo de símbolos e íconos que las estirpes terratenientes, militares y eclesiásticas promovieron a través de los principales estilos ortodoxos, tuvieron el propósito de conjurar las amenazas de la modernidad y restaurar los símbolos del prestigioso y venerable pasado. De allí, la insistencia en los estilos neoclásico, renacentista, barroco y gótico, entre otros, que en las fronteras del siglo XIX marcaron la arquitectura, la escultura y las artes plásticas de Europa y otras regiones del mundo como Latinoamérica.

Incluso, las poderosas naciones que encabezaban la industrialización y la urbanización, como Inglaterra, celebraban su expansión económica adoptando, en el ámbito arquitectónico, estilos academicistas que

buscaban conciliar las fuertes contradicciones del capitalismo con la mítica estabilidad del viejo orden. De este modo, cámaras parlamentarias, iglesias, universidades, edificios públicos e inmuebles particulares se construyeron en las principales ciudades de occidente con los préstamos formales de la tradición. En el contexto latinoamericano, recordemos tan sólo la influencia del historicismo en la arquitectura del porfiriato, durante las últimas décadas del siglo XIX en México. Sin embargo, tanto la industrialización como las nuevas perspectivas estéticas que promovía la modernidad, fueron transformando inevitablemente el paisaje urbano, a pesar de las ortodoxas políticas culturales de los grupos en el poder que soñaban con el edén perdido. Las grandes ciudades europeas, como Madrid, Milán, Colonia o París, contaban con magníficas estaciones de ferrocarril construidas con estructuras de acero y extraños reforzamientos de hierro, disfrazados con columnas, cúpulas y fachadas de estilo neoclásico. Estos inmuebles, por ejemplo, eran la síntesis de la exaltación de la modernidad a través de los nuevos sistemas de transporte y la añoranza por un pasado preindustrial que se desvanecía en medio de revoluciones sociales y tecnológicas. La celeridad del cambio global que imprime la modernidad es excepcional. Este dinamismo extremo transformó la naturaleza de las instituciones tradicionales tanto en su dimensión organizacional como en el plano más profundo de las racionalidades.

En estos años, la expansión urbana que trajo consigo el desarrollo de la esfera pública, el surgimiento de sectores medios, la proliferación de organizaciones obreras y ciudadanas, y particularmente en Francia (única república en la Europa decimonónica) el impulso de grupos sociales y políticos hacia la desmonarquización, la desaristocratización y la descristianización, aunado a los debates parlamentarios sobre las funciones del estado moderno, fueron imponiendo condiciones para que las entidades gubernamentales incrementaran el financiamiento para la producción artística y la

construcción de nuevos recintos para la difusión del arte, la cultura y la educación pública que, de alguna forma, representaban las posibilidades de movilidad social de amplios sectores medios. Tal como lo plasma el historiador Eric Hobsbawm:

“Sin duda alguna, el público del arte, más rico, más culto y más democratizado, se mostraba entusiasta y receptivo. Después de todo, en este período, las actividades culturales, indicador de estatus durante mucho tiempo entre las clases medias más ricas, encontraron símbolos concretos para expresar las aspiraciones y los modestos logros materiales de estratos más amplios de la población, como ocurrió con el piano, que, accesible desde el punto de vista económico gracias a las compras a plazos, penetró en los salones de las casas de los empleados, de los trabajadores mejor pagados (al menos en los países anglosajones) y de los campesinos acomodados ansiosos de demostrar su modernidad. Además, la cultura representaba no sólo aspiraciones individuales, sino también colectivas, muy en especial en los nuevos movimientos obreros de masas” (Hobsbawm, 1998:232).

Sin embargo, contra lo que se podría suponer, las obras de la vanguardia no tenían aún cabida en los intereses y gustos de los nuevos ricos, industriales manufactureros, que aspiraban al reconocimiento y estilo de vida de la nobleza. Salvo notables excepciones, los nuevos varones capitalistas carecían del capital cultural de las familias herederas de la tradición europea. Pero, obviamente, tenían una enorme capacidad de compra. Inducidos por la autoridad moral de la aristocracia, estos nuevos ricos ganaban posiciones en la estructura social coleccionando obras de arte clásico, construyendo o adquiriendo residencias de estilos históricos y financiando a instituciones culturales apegadas a la tradición, motivados por un profundo anhelo de aceptación en los círculos de la alta sociedad. Así, en los salones donde se discutía de política,

economía y cultura, la burguesía y la aristocracia reforzaban sus alianzas estratégicas, homologando, entre otras cosas, sus criterios estéticos.

Mientras tanto, el 28 de diciembre de 1895, lejos del mundo del arte reconocido, los hermanos Lumiere ofrecían en el Salón Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines, en París, su primera proyección cinematográfica, sin imaginar siquiera la influencia que tendría este invento en la cultura y el arte del siglo XX. Román Gubern lo recrea así:

“Apareció ante los atónitos ojos de los espectadores, la plaza Bellecour, de Lyon, con sus transeúntes y sus carruajes moviéndose. Los espectadores quedaron petrificados, ‘boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse’, como escribe Georges Méliès, testigo de aquella maravilla. Y Henri Parville recuerda: ‘Una de mis vecinas estaba tan hechizada, que se levantó de un salto y no volvió a sentarse hasta que el coche, desviándose, desapareció’ (...) el impacto que causaron aquellas cintas en el ánimo de los espectadores fue tan grande que al día siguiente los diarios parisinos se deshacían en elogios ante aquel invento y un cronista, víctima de una alucinación, elogiaba la autenticidad de los colores de las imágenes” (Gubern, 2000:23-24).

El aparato conocido como cinematógrafo había sido una invención gradual y colectiva cuyo origen se remonta al fenaquistiscopio, construido en 1832 por el belga Joseph Plateau. En los años siguientes, apareció el daguerrotipo (1839), el fusil fotográfico (1882) del francés Marey y el kinetoscopio (1894) de Edison, entre otros artefactos de proyección (Balle, 1991:95). El cine antes de Lumiere fue un instrumento óptico, exclusivamente al servicio de científicos interesados principalmente en el estudio del movimiento y el registro físico de la realidad. Por lo tanto, de acuerdo con Virgilio

Tosi, el origen del cine es científico, producto de la revolución industrial, y su nacimiento no tiene vínculos con la invención del espectáculo cinematográfico (Tosi, 1993:10). Sin embargo, pronto se convertiría en un espectáculo de ferias, bazares y cafés para registrar, durante la primera década del siglo XX, un crecimiento mundial realmente asombroso. Ya en 1927, en pleno desarrollo del lenguaje fílmico, la cineasta y ensayista Germaine Dulac se referiría al mítico acontecimiento del Salón Indien:

“La contemplación de la llegada de aquel inefable tren de Vincennes a la estación bastaba para contentarnos, y nadie pensó, en aquel momento, que ahí residía, oculta, una nueva aportación ofrecida a la expresión de la sensibilidad y de la inteligencia, y no se preocupó de ir a buscarla más allá de las imágenes realistas de una escena vulgarmente fotografiada” (Dulac, 1998:91).

La imagen ferroviaria y la de los trabajadores saliendo de la fábrica, proyectadas frente a un grupo de espectadores curiosos durante aquel evento fundacional, ponen en juego algunos rasgos esenciales que actúan en la fragua de la modernidad: el tren y la fábrica son los referentes predilectos de la industrialización capitalista y nos revelan la mutación de los lazos entre el tiempo y el espacio. Connotan también el desanclaje de las relaciones humanas como consecuencia de la especialización y el desarrollo de los sistemas expertos (Giddens, 1993). A partir de aquella tarde del Grand Café, el cine participará activamente en el reordenamiento reflexivo de las relaciones sociales y, a la vez, estará subordinado a dicho reordenamiento. Un hecho constitutivo de la modernidad impulsado por el libro, la prensa, la fotografía, el telégrafo y otras tecnologías y lenguajes de la comunicación.

La sociedad que la modernidad abría, sin embargo, era la sociedad que la tradición cerraba. Por su parte, los recintos del arte y la



cultura occidental que en la retórica oficial se promovían como centros del patrimonio espiritual de las naciones para la educación de los ciudadanos, en esencia, eran sitios para ratificar el principio de la distinción. Aquellos majestuosos santuarios del arte, investidos de implacables poderes simbólicos, imponían a sus visitantes normas implícitas de reverencia y veneración. De modo que asistir a museos, teatros o salas de conciertos implicaba sucumbir ante un repertorio de objetos y formas artísticas consagrados institucionalmente por una cofradía de eruditos, historiadores del arte, críticos, restauradores y académicos, entre otros. Estos edificios de espléndidas fachadas e interiores neoclásicos que albergaban los tesoros espirituales de la nación, eran el escenario predilecto de la alta sociedad europea para demarcar sus fronteras frente a los nuevos y avasallantes sectores de población urbana.

Incluso, hasta el surgimiento de los movimientos de vanguardia, la ortodoxia artística había manifestado muy poco interés en extender los bienes de la cultura a las mayorías. Su origen social, su elevada formación y su disciplina les otorgaba cierto margen de independencia que, por supuesto, utilizaban para reivindicar una visión del mundo apegada a los gustos y valores de la alta sociedad. Aquellos hombres refinados que dirigían y administraban los recintos del arte y la cultura de occidente, procedían de academias, conservatorios y otros centros de formación donde se reproducían al pie de la letra los procedimientos legítimos de la producción estética. El canon se imponía a los jóvenes artistas que buscaban reconocimiento y posiciones en su propio campo. La atmósfera de la cultura oficial era tan asfixiante que cualquier síntoma de rebeldía en su interior se sofocaba con el descrédito y la expulsión del paraíso. Cabe recordar, entre otros casos, la experiencia de Oscar Wilde, cuya excentricidad y provocación a las normas de su clase habrían de conducirlo a la pérdida de la libertad. Así, mientras las “ovejas negras eran pasadas por las armas”, según la expresión

de Monterroso, los miembros de la jerarquía artística buscaban constantemente el aval del campo político, religioso, académico e industrial, que garantizaban la consecución del ideal clásico.

En tanto, el fenómeno cinematográfico se extendía en varias regiones del mundo, con sus respectivos matices, constituyendo públicos y fijando sus propias bases como industria, a partir del desarrollo de sus formas narrativas y estilísticas, y de la consolidación de los sistemas de producción, comercialización y exhibición de filmes, en un escenario de complejas tramas y conflictos. Así, mientras se organizaba este nuevo y caótico mercado, proliferaban los teatros y salas de exhibición en los más importantes centros urbanos. En 1908, Estados Unidos tenía 8000 salas de proyección, y en 1913, Alemania ya contaba con 2370 (Balle, 1991:95). Por su parte, indiferentes a la prodigiosa expansión del cine, los habitantes de las bellas artes se acreditaban a sí mismos, preservando, administrando y reproduciendo el vasto y antiguo patrimonio artístico de occidente. Tanto los pintores como sus clientes, por ejemplo, continuaban anclados a los temas bíblicos e históricos, a la mitología clásica y al retrato halagador, de acuerdo con los estilos y temas predominantes. Al respecto, Mayer nos recuerda que:

“Los grandes salones de la pintura celebrados en importantes edificios públicos y con grandes mecenas políticos perpetuaban ese ordenamiento general. Los jefes de Estado o los primeros ministros presidían la distribución ceremonial de premios prestigiosos que concedían jurados formados por académicos acreditados que se movían en la alta sociedad. Las medallas de oro y los nombramientos ‘académicos’ no eran sino los primeros pasos de los pintores con futuro, y a ellos seguían las condecoraciones oficiales y, salvo en Francia, el ennoblecimiento. Por el camino, los artistas de éxito ensalzaban a la clase dirigente con retratos halagüeños de sus miembros y de sus poses sociales. Aunque esa amalgama del arte, la

política y la alta sociedad tenía sus orígenes en un pasado remoto, no era ni arcaica ni estéril, a juzgar por la eficacia con que se excomulgaba a los secesionistas o con que el grupo de poder cultural los recuperaba” (Mayer, 1997:187).

No obstante, la producción artística de las vanguardias comenzaba a ganar espacios, no sólo en el marco de ciertas instituciones académicas y culturales que se debatían entre la ruptura y la reproducción de los valores estéticos dominantes, sino también entre un público medio, urbano, alfabetizado y crítico, que se mantenía al margen de los principios ideológicos de la aristocracia. En cada país, diferentes grupos de pintores, escritores, músicos, periodistas y críticos, entre otros, se reunían en bares, cafés y galerías para discutir sobre las funciones sociales del arte, sobre las instituciones y el poder y, principalmente, sobre los lenguajes, las formas y sus posibilidades de expresión. Se redactaban manifiestos y programas, se editaban impresos independientes, se organizaban exposiciones y representaciones diversas, sin jurados ni premios, al margen de los foros oficiales. Además, los creadores heterodoxos comenzaron a establecer redes y vínculos con secesionistas de otros países, y con mecenas, críticos y promotores interesados en las obras de las vanguardias. De este modo, en toda Europa y América se extendían diversas redes sociales encaminadas a abrir mayores espacios al arte experimental, incluyendo aquellos medios y lenguajes emergentes como el cartel, la fotografía, la música popular (jazz, tango, flamenco, etc.) y, desde luego, el cine. En el entorno de la modernidad, lo local y lo global intensifican sus lazos y transfieren sus realidades hacia ambos lados. Su naturaleza reflexiva y crítica permeará el dominio hermético del arte, transfigurándolo en su nivel tanto institucional como discursivo. Al mismo tiempo, el arte moderno y sus nuevos medios, en el seno de un proceso dialéctico que Giddens (1993) denomina doble hermenéutica, incidirá en la orientación estética e ideológica de las sociedades emergentes.

En su inicio, sin embargo, se trataba de cenáculos contradictorios e inestables que compartían, por lo menos, un mismo impulso: abatir los muros de la cultura oficial. Mediante la experimentación con nuevas técnicas, formas y temas, estos artistas dieron la espalda al academicismo, sobre todo en su aspecto ideológico y, consecuentemente, comenzaron a plasmar en sus obras el espíritu contradictorio de la época. Al principio, no tenían más espectadores y críticos que ellos mismos. Pero, conforme fueron penetrando las academias, los museos y los medios impresos, rompieron, junto con otros movimientos sociales, los paradigmas dominantes del campo de producción artística del antiguo orden, basado en los principios de la ortodoxia, la autocracia y el nacionalismo. En efecto, el arte del viejo régimen, cuya función era “celebrar a Dios, al mecenas, a la dinastía, al régimen, a la clase y a la nación” (Mayer, 1997:179), se transformaba bajo la mirada renovada de los impresionistas, dadaístas, expresionistas, futuristas, cubistas, surrealistas y abstraccionistas, entre otras relevantes propuestas estéticas. Al mirar hacia dentro del propio proceso de creación artística, es decir, al trasladar su preocupación fundamental hacia la formulación de lenguajes y técnicas capaces de exteriorizar nuevas visiones de la realidad, las vanguardias artísticas reforzaban la autonomía relativa de este campo con relación a los poderes y convicciones de la sociedad tradicional, expresados, por ejemplo, en el credo del Kaiser Guillermo II, quien aseguraba que el arte del Segundo Imperio alemán debía cimentarse en los valores de “la virtud, la belleza y el honor” (Mayer, 1997:208).

Son tiempos de grandes movimientos migratorios, de crecimiento urbano y de gestación de un mercado orientado al espectáculo y el entretenimiento popular. Brotaban los barrios consagrados a la bohème, donde los jóvenes artistas nutrían sus obras de aquellas atmósferas con personajes de cafés, bares, salones de baile, prostíbulos y teatros populares. Será el mundo parisino de

Toulouse-Lautrec, de los ballets rusos de Serge Diaghilev, de Picasso, Matisse, Duchamp, André Gide, Erik Satie, André Bretón, Diego Rivera, Hemingway, y tantos otros.

## II. Tradición y ruptura. El dilema de los lenguajes artísticos

A fines del siglo XIX, se extendía entre los nuevos creadores la convicción de que era necesario transformar los discursos y sentidos del arte para aspirar al registro y entendimiento de las profundas mutaciones identitarias que las emergentes sociedades industriales experimentaban. Como señala Hobsbawm, los jóvenes artistas pensaban “que el viejo lenguaje tampoco podía expresar la crisis de comprensión y valores humanos que este siglo de revolución había producido y se veía obligado ahora a afrontar” (Hobsbawm, 1998:243). De cierta manera, estos creadores consideraban las obras de los academicistas o los modernistas fin de siècle como meras proyecciones de una realidad mítica plasmada con las garantías estéticas del pasado, a fin de aferrarse a unos cuantos privilegios de clase. Además, presentían que la continuidad de las cosas se diluía y que era indispensable la fundación de nuevos mitos que cohesionaran y posibilitaran el futuro. La conciencia extrema del desplome de las ontologías impregnaba cada vez con mayor fuerza los nuevos códigos estéticos. No obstante, aunque los jóvenes artistas estaban convencidos de que la crisis del arte era un espejo de la crisis social, sus intentos de ruptura formal eran más difíciles en la práctica que en la retórica. No es extraño, ante esto, que los movimientos de vanguardia ensayaran nuevas formas de producción artística prolongando las concepciones estéticas de la antigüedad y guardando, en consecuencia, una relación crítica y esencial con aquellas premisas fundacionales que aseguraran la continuidad histórica del propio campo.

De modo que los vertiginosos cambios que experimentaron tanto las formas como los contenidos, continuaban reproduciendo ciertas matrices esenciales de todo proceso de creación artística. Es decir, dichas transformaciones mantuvieron su atención en aquellas cualidades y normas generales que han definido desde antaño a un producto como artístico, de acuerdo a las premisas sociohistóricas dominantes. Según los antiguos, la naturaleza de la forma artística está asociada al principio aristotélico de coherencia y consistencia (Aristóteles, 1992). Lo anterior puede remitirnos al concepto de forma cerrada, en donde cada elemento constitutivo de una obra deberá tener un vínculo exacto e indispensable con la totalidad de su formato. Según Erich Kahler, se trata de un tipo de obra “tejida con mallas tan cerradas, con tal precisión e interacción de las partes que ni el más mínimo detalle resulta superfluo o fuera de lugar” (Kahler, 1993:22). Desde esta óptica, el valor o relevancia de una obra estará en función de la pertinencia y exactitud con que sus elementos se integran a la totalidad. Por lo tanto, la perfección de la obra, no será el resultado de una simple sumatoria de partes aisladas, sino una rigurosa relación estructural de elementos que constituyen un todo. Detrás de lo perceptible, detrás del goce y la agonía -según la expresión de Flaubert, se halla una estructura compuesta de manera consistente, que hace que lo que comunique la obra artística lo comunique desde su propia centralidad. Aunque la idea aristotélica de arte introduce otras nociones como armonía, belleza, magnitud, orden, mimesis y equilibrio, podemos afirmar en términos generales que la obra artística, bajo esta perspectiva, deberá ser redonda y exacta, es decir, íntegra. A pesar de sus continuas convulsiones estéticas, el arte del siglo XX incorpora estos principios en sus múltiples y contradictorias manifestaciones. El arte, figurativo o abstracto, seguirá siendo la forma lograda, comprendida como integridad plena, o unidad autosuficiente, o entidad autónoma a manera de microcosmos. Esta será la matriz conceptual de Homero, Virgilio, Dante, Leonardo, Goethe,

Shakespeare, Bach, Handel y demás clásicos. También será la de Ibsen, Proust, Joyce, Rulfo, Dalí, Léger, Stravinsky, Chaplin, Eisenstein, Orson Welles y muchos otros. Asimismo, otra propiedad de lo esencialmente artístico, que las vanguardias retomarán en sus proclamas estéticas, es lo que Kahler denomina profundidad simbólica. Este autor sostiene que lo constitutivo del discurso artístico, ese valor fundamental que prevalece, es:

“la relación entre lo específico, sea excepcional o no excepcional, y lo universal; y no una ‘adecuación’, sino una identidad lograda entre lo particular y lo general. Ningún acontecimiento singular posee un valor artístico mientras carezca de una importancia humana general. (En este sentido, toda obra de arte) carga un acontecimiento o una situación de una profunda intensidad que los convierte en un asunto y potencialidad de todo ser humano” (Kahler, 1993:21-22).

Visto así, el arte puede revelarnos vastos territorios de la naturaleza humana y social mediante la configuración de realidades imaginadas, sean ordinarias o extraordinarias, que permanecen por su gran vitalidad, por su poder de encarnación, por su capacidad para iluminar múltiples senderos de lo humano en el horizonte cultural de distintas épocas y sociedades. Además de los principios de perfección formal y profundidad simbólica, las vanguardias incorporarán en sus programas una aspiración definitiva, casi olvidada por largos períodos: la innovación. Entendida como tradición que se renueva, la innovación no es una negación estética en el vacío. Se trata de un impulso creativo orientado a transformar, desde su interior, un sistema de valores, formas y contenidos históricamente determinados, a través del cual se posibilita la existencia y continuidad misma del campo artístico. Toda acción transformadora, que supone sustancialmente un ejercicio de libertad, se realiza mediante un juego de tensiones al interior del campo, y se define por las estrategias y recursos de lucha tanto

de aquellos actores que representan la ortodoxia como los que responden desde la herejía (Bourdieu, 1990). Innovar en el arte significa actuar sobre las condiciones sociohistóricas e institucionales que establecen tendencias, formas de exclusión, poderes y jerarquías, a fin de trasmutar los signos expresivos o poéticos a partir de posibles combinatorias. Si la imaginación es deseo en movimiento, como sostiene Octavio Paz (1998), lo nuevo no radica en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno, como lo establece Foucault (1983).

Sin embargo, no deja de sorprendernos cómo estos movimientos estéticos, que inauguraron otras formas de percepción del mundo a partir de los basamentos de la tradición, evolucionaron tan rápidamente del arte figurativo basado en el descubrimiento de la luz y el color propio del impresionismo, al reconocimiento de la subjetividad como materia de creación entre los expresionistas, al rompimiento de paradigmas a través de encarnaciones oníricas y subconscientes entre los surrealistas, a la recomposición fragmentada y geométrica de los objetos en el cubismo, hasta la total disgregación de la forma en el arte abstracto, en contextos definidos por una notable experimentación formal respecto al pasado inmediato. Cabe mencionar que entre 1870 y 1930, el campo del arte occidental observó los más profundos cambios, que no había conocido desde el Renacimiento. A pesar de que, como apunta Kahler, ciertas obras contemporáneas “constituyen paradigmas muy amplificados del concepto aristotélico de la forma artística” (Kahler, 1993:18). Así, la estética del naciente siglo XX ponía de manifiesto el derrumbe de las premisas del viejo orden. En la medida en que los nuevos artistas ampliaban sus horizontes temáticos y estilísticos, adoptando como referentes los más diversos matices de la realidad social, incluyendo el de la lucha obrera, era la sociedad quien se apoderaba de la mirada del artista, sobre todo la emergente burguesía que ya no deseaba ser retratada y halagada,



sino que aspiraba a imponer su visión del mundo a través del arte. En sociedades restringidas por los nacionalismos exacerbados y por el dogma eclesiástico, la nueva burguesía se imponía como un punto de referencia cultural del mundo industrializado.

Pero este proceso de legitimación de las vanguardias de ninguna manera fue sencillo. Algunos grupos secesionistas encontraron apoyo entre benefactores privados y funcionarios culturales que se mostraban más receptivos a las nuevas propuestas. Paulatinamente, en toda Europa, los museos comenzaron a adquirir obras de impresionistas, expresionistas y cubistas, aunque éstas no ocuparan sitios favorables en las salas de exposición. Lentamente, los prejuicios y convencionalismos se fueron desmoronando frente a la lucha férrea de grupos y activistas a favor de un arte más interpretativo. “Pese al despido de Hugo von Tschudi por adquirir impresionistas para la Galería Nacional de Berlín” (Mayer, 1997: 190), entre otros casos similares, la vanguardia no retrocedió en su batalla por apoderarse de las instituciones culturales y por formar nuevos públicos, como se consigna en los asaltos de los futuristas italianos contra la cultura oficial de Europa:

“Para ellos, Italia era ‘un país de muertos..., una Pompeya gigantesca’, coronada por ‘un absceso canceroso de profesores, arqueólogos, guías turísticos y anticuarios’. Hijos del norte industrial, sobre todo de Milán, fustigaban a Nápoles, Roma, Florencia y Venecia como “heridas del pasado” purulento. Mientras que justo en ese momento Venecia cautivaba a los estetas de Europa, ellos la satirizaban por ser un ‘mercado de antigüedades falsas..., un imán para los snobs y los tontos..., un baño de asiento enjoyado para las cortesanas cosmopolitas... y el mayor burdel de todos los tiempos’. En resumen, Venecia estaba infectada de la ‘sífilis del sentimentalismo’ e infestada de góndolas que eran ‘columpios para idiotas’. Pero el aullido de los futuristas tenía como objeto llegar más allá de Venecia y de