

El final de las Vanguardias

FUENTE:

Subirats, Eduardo

<<El final

de las vanguardias>>.

Ed. Anthrops

Espanas 1989

En un largo artículo publicado en 1922 por la revista *De Stijl*, Piet Mondrian formuló las siguientes tesis sobre la degradación y la decadencia del arte en la civilización industrial: la arquitectura tiende progresivamente a la mera construcción; la escultura se agota en tareas ornamentales o bien se centra en la producción de objetos de lujo y de consumo; el teatro es progresivamente y las vanguardias desplazado por el music hall, por el cine y la pintura, y por la reproducción fotográfica; la literatura ha desembocado en gran parte en sus usos utilitarios, a través del periodismo y del texto científico. «Incluso los caminos de renovación del arte conducen a su aniquilación», añadió Mondrian, cerrando su paisaje de decadencia con las palabras: «Al mismo tiempo experimentamos cómo la vida exterior se vuelve más plena y multifacética. Su impulso son los medios de transporte rápidos, el deporte, la producción y reproducción mecanizadas».

Pocas veces la historiografía artística señala este momento pesimista de la estética de las vanguardias, común a Mondrian, al Bauhaus, al suprematismo y otros movimientos de ruptura bien caracterizados por su voluntad utópica. De hecho las tesis de Mondrian sobre la decadencia del arte —«*el arte es cada día más vulgar*», escribió en el mismo artículo— se encuentran al lado de una estética negativa como la de Walter Benjamin, en su crítica de la destrucción del aura por la concepción tecnorreproductiva del arte, o incluso de las tesis conservadoras sobre la decadencia del arte moderno.

Y, sin embargo, Mondrian establecen con una esperanzada perspectiva la nueva función del arte. En el citado artículo, «La realización del neoplasticismo en el futuro lejano y en la arquitectura actual», el memorable pintor escribió a renglón seguido de sus

melancolías sobre la crisis de la cultura: «Pero el arte, lo mismo que la realidad que nos rodea, puede asumir este proceso como el resurgir de una nueva vida, como una definitiva emancipación del hombre».

No es preciso entrar ahora en las categorías estéticas y los postulados artísticos que, para Mondrian, el neoplasticismo o las vanguardias históricas consideradas en conjunto, definen, en cuanto a su contenido, la nueva vida y la definitiva emancipación del hombre. Este análisis lo he apuntado ya bajo el concepto *de estética cartesiana y en relación con la concepción tecnoeconómica del progreso industrial en los siguientes capítulos*. Aquí quiero subrayar la relación íntima que existe precisamente entre esta visión crítica o negativa de la banalización del arte bajo los imperativos de la reproducción y producción técnicas de las formas (y la visión pesimista y negativa de la sociedad y la cultura industriales que Mondrian comparte con muchos otros artistas contemporáneos suyos, afiliados por la historiografía artística al concepto de vanguardia) con la formulación de un contenido emancipador que señala el advenimiento de un nuevo arte. La *muerte del arte es la condición negativa de la afirmación de una nueva función del arte*, y la visión crítica o nihilista del presente se convirtió en la legitimación histórica (y cultura) de la nueva estética de la abstracción, que, por lo pronto, adquirió su primera expresión en la voluntad de un nuevo estilo.

Aun a fuerza de repetirme, quiero subrayar que el surgimiento de un estilo *moderno* no puede comprenderse en un sentido estético estricto sin tener en cuenta esta perspectiva sobre una crisis social y cultural, que es también la nuestra de hoy. La nueva función del arte, elaborada a lo largo de los agitados años que mediaron entre el primer cuadro expresio-

El final de las Vanguardias

nista, y los primeros objetos de diseño industrial del Bauhaus, comprendía, en lo formal, una radicalizada libertad de experimentación y búsqueda, porque su contenido estético se definía colmo la utopía de un nuevo orden social, precisamente aquel que entrañaba una esperanza de emancipación humana. Y la ruptura, el otro gran signo histórico de los pioneros del arte y, en una cierta medida también, de la cultura modernos, partió y se explica bajo la misma constelación. La ruptura que señaló el nacimiento de las vanguardias no fue simplemente un rechazo del academicismo y de sus propuestas formales, sino que se originaba de un sentimiento de decadencia, muchas veces derivado hacia visiones apocalípticas, y de la desesperada exigencia subjetiva de forjar una salida histórica, que necesariamente entrañaba una transformación profunda de la cultura. Nadie como Mondrian formuló con tanta claridad la unidad interior entre la nueva forma plástica y una nueva realidad humana y cultural. Fue exactamente esta unidad la que le llevó a anunciar programáticamente el ideario abstracto del neoplasticismo como un nuevo *realismo plástico*.

¿El ideal de ruptura que asumieron los pioneros del arte moderno, desde Gauguin hasta Schoenberg, no es, estrictamente hablando, formal, aunque sólo se exprese artísticamente a través de las nuevas concepciones de armonía colorista y tonal, la composición del espacio o de la forma. Comprende al mismo tiempo los signos apocalípticos de un nihilismo histórico, acompañados de una voluntad mesiánica, la enfática búsqueda de un principio originario del arte y la cultura y la reivindicación de una dimensión cosmogónica de la creación plástica, es decir, la reivindicación de su papel configurador de la cultura. La ruptura que define el arte moderno comprende antes que nada un cambio histórico, en gran medida idealista e idealizado, en que los signos de la desesperación se abren en los signos de una renovación cultural. Esta dialéctica inherente a los orígenes del arte moderno y, de manera particular, la dimensión utópica que fundamenta la nueva *voluntad de estilo* de las vanguardias explica el papel relevante que desempeña de manera especial y espe-

cífica la arquitectura. Por un lado, como lo muestra la propia concepción pedagógica del Bauhaus, la arquitectura se disuelve en las demás artes, sobre todo en la pintura y la escultura, la música y la danza. De ellas extrajo el moderno arquitecto un impulso renovador, pues históricamente fueron la música, la pintura, la escultura y la danza las que primero asumieron una libertad formal e histórica de crítica, ruptura y experimentación de nuevos contenidos artísticos. De otro lado, sin embargo, la arquitectura dotaba a estas experiencias pioneras de una dimensión social, política y tecnológica. Convertían los principios artísticos que aquéllos habían creado en la base física del nuevo orden civilizatorio, que en primer lugar debía ser un orden arquitectónico y urbano: la nueva forma cultural de la ciudad.

La importancia no sólo específica o profesional sino precisamente cultural de la arquitectura moderna, y de sus grandes nombres, desde Taut y Gropius y Le Corbusier hasta Lucio Costa, es debida a esta dimensión sintetizadora y, más aún, realizadora de las perspectivas utópico-formales de las vanguardias artísticas. De ahí el especial significado que el ideal romántico de la *obra de arte total* adquirió para la arquitectura programáticamente definida por Bruno, Taut, Poelzig, Gropius o el propio Mondrian. La arquitectura como obra total significaba precisamente aquella síntesis de las artes, cumplida como el orden de un nuevo mundo.

Estas anotaciones introductorias a la crítica del pensamiento de las vanguardias que apunto en este ensayo no tienen por objeto sino subrayar su momento más polémico, y, al menos en cuanto a mi intención, más productivo: la tesis de que, considerados en su conjunto, los principios formales y estéticos de las vanguardias artísticas y arquitectónicas constituyen un pasado fundamentalmente superado, precisamente por su desgaste histórico o incluso la involución de sus propuestas civilizatorias y utópicas. Se trata, sin duda alguna, de una tesis controvertida.

No sólo compete abiertamente con una crítica artística y arquitectónica institucionalizada que siempre acaba promulgando de manera más o menos irreflexiva e inconfesada lo último como lo mejor, con

El final de las Vanguardias

arreglo a un banal ideal de progreso, sino también con la producción académica e institucional de las artes y el diseño en todas sus formas que, particularmente en las últimas décadas, no hace más que reactualizar y refundir formal o lingüísticamente las concepciones estilísticas forjadas en las dos primeras décadas de las vanguardias modernas.

El concepto de superación lo utilizo en este con texto en un sentido ciertamente complejo. De buen grado admito que en materia de arte no existe Progreso y por tanto tampoco superación. La definición ontológica de la belleza estética encierra una dimensión trascendente con respecto a la dialéctica de dominación y el progreso históricos, que impide radicalmente hablar del arte en términos de superación. Baudelaire escribió, a Propósito del arte moderno, que es la mitad transitorio, efímero y contingente, como lo es el propio significado semántico de la palabra moderno, y la otra mitad eterno. Se dice en este sentido que los ideales artísticos nunca mueren.

Pero mueren sus formas en la medida que se vacían de contenido y significado. Muerte la obra de arte a lo largo de las innumerables réplicas bajo las que se reproduce y se difunde, se multiplica en el espacio y el tiempo, y pierde su impulso originario. Y la reproducción, una reproducción que en la sociedad industrial cuenta con todos los medios sofisticados que le proporcionan sus adelantos en el terreno de la técnica, es el santo y seña, el secular principio que anima la mayor y más influyente parte de la producción artística contemporánea. Es la reproducción lingüística que los medios de comunicación electrónicos habilitan y estimulan en un grado que no tiene precedentes en épocas anteriores de la historia de las formas. Y se trata también de la reproducción mecánica e industrial que posibilitan los medios técnicos, desde la fotografía hasta la informática.

Apenas es necesario recordar a este respecto que el primer ensayo que cuestionó la estética moderna de las vanguardias coloca este significado nuevo y fundamental de la reproducción técnica de las formas artísticas en su mismo título: *El arte en la era de*

su reproducibilidad técnica. De acuerdo con el autor de este concepto (*technische Reproduzierbarkeit*), Walter Benjamin, los propios instrumentos de producción y reproducción de las formas sensibles, que permiten su difusión e incluso su conocimiento, llevan consigo el principio de su empobrecimiento estético, que él llamó *pérdida del aura*, aludiendo precisamente a aquella dimensión trascendente o cultural (la magia primitiva del fetiche como aura espiritual inseparablemente ligada a un objeto particular, por ejemplo), inherente al objeto artístico.

La reproducibilidad y reproducción técnicas han sido el principio estético que ha guiado de una manera decisiva la creación artística y arquitectónica desde la Segunda Guerra Mundial. Se trata, en primer lugar, de un principio estético, explícitamente formulado y desarrollado a lo largo de los manifiestos programáticos de las vanguardias. Oud, el arquitecto de ciudades neoplasticistas, había posulado, ya en 1917, que la estética moderna era la síntesis de dos tendencias confluyentes, una tecnoindustrial nacida de las propias exigencias de la racionalidad económica de la producción mecanizada, y la segunda propiamente artística y definida como tendencia a la reducción objetiva o *científica* de la forma. Apenas dos décadas más tarde Le Corbusier exponía la misma visión del arte moderno con el espíritu más pragmático, más allegado a las idiosincrasias de la industria de la construcción, en su manifiesto *Le Modulor*. La propuesta artística que Le Corbusier defendió desde los años del cubismo y el purismo consistió estrictamente hablando en una reducción de la forma a las exigencias de su racionalización técnica, con vistas a su reproducción industrial en serie. Había que declarar la obra de arte como una máquina para elevar la máquina a nuevo genio creador y demiurgo de la historia. Y Le Corbusier lo hizo precisamente con su eslogan comercial de la *machine d'habiter*.

En segundo lugar, la reproducción indefinida de las formas emana del propio desarrollo tecnológico e industrial, y constituye su más espontáneo florecimiento. La reproducción técnica de las formas no es hoy un simple sueño, como de hecho lo era todavía

El final de las Vanguardias

por los años en que Benjamín escribió su crítica de la estética de las vanguardias. La asociación del vídeo y la computadora ha convertido ya en una realidad lo que hace menos de un siglo era una fantasía futurista: la máquina creadora de objetos artísticos, desde composiciones pictóricas hasta el espacio de nuestras moradas y los instrumentos de uso cotidiano. La estética cibernética que se desprende de las normas industriales y tecnológicas de producción de formas, como la expuso Max Bense hace ya dos décadas, es una estética de la reproducción en el sentido más estricto de la palabra. No obstante, esta industrialización del arte (y por tanto también de la experiencia de la contemplación estética) no constituye solamente un fenómeno degenerativo del arte contemporáneo. Esta estética tecnoindustrial se afirma hoy también con consistentes razones como el principio constituyente de un nuevo concepto de cultura integralmente tecnológica.

Por último y en tercer lugar, la reproducción es el principio técnico que también anima la propia creación artística individual. Quiero decir con esto que en las mismas artes tradicionales, como la pintura de caballete la composición musical o el diseño arquitectónico, el proceso creador está supeditado en un grado bastante notable a las pautas lingüísticas de las modas más o menos coyunturales. Es una sujeción que pasa, ciertamente, por un nudo de complejas mediaciones, desde las normas del mercado cultural hasta los sistemas de comunicación y difusión de los valores formales o estilísticos, y la propia actitud de pasividad o de simple impotencia por parte del artista individualmente considerado. La obediencia estricta a conceptos estilísticos prefabricados, los *packages* estéticos, como los llamó el crítico A. Rosenberg, y la subordinación de estos *paquetes estilísticos* a los acabados formales de las diferentes corrientes de los pioneros de las vanguardias (la ilustre serie de neotendencias que se suceden hoy en día con la mayor tranquilidad y la más entusiasta pretensión innovadora) son, en este sentido, las dos características más notorias de la gran producción artística desde la Segunda Guerra, y en definitiva las directrices que también rigen el comportamiento del mercado artís-

tico, de los museos y de la propia crítica de arte.

Este predominio de la reproductibilidad como postulado programático de la estética de las vanguardias (Oud, Le Corbusier, van Doesburg, Marinetti, etc.), y de la reproducción como principio de la creación artística industrial y comercial, ha puesto fin a aquellos momentos originarios y utópicos que habían caracterizado el espíritu de los pioneros del arte moderno. En las composiciones geométricas que adornan las camisetas de verano o en las exposiciones neoconcretas ya no queda el menor vestigio de aquella voluntad de un comienzo absoluto, ni de aquel esfuerzo renovador que, sin embargo, otorga a las composiciones neoplasticistas de un Mondrian, por ejemplo, su valor icónico y su trascendencia aurática. La reproducción técnica de los principios formales del período innovador de las vanguardias no sólo ha borrado su áurea, sino que, con ella, también ha liquidado la promesa de felicidad, la voluntad de transformación y la esperanza de emancipación que las habitaba. En el lugar de su dimensión trascendente, utópica en el sentido estético y social de la palabra, se ha impuesto su valor normativo como pauta lingüística.

Este carácter normativo que los pioneros de las vanguardias han adquirido después de la Segunda Guerra constituye, junto con la pérdida de sus contenidos transgresores y utópicos, el segundo factor de la *decadencia* o la *crisis* del arte contemporáneo. Es un aspecto de la producción artística estrechamente vinculado al principio estético de la reproductibilidad. En la medida en que la obra de arte o de arquitectura está concebida y producida con arreglo a un criterio de reproductibilidad, ya sea técnico-industrial, ya sea como código formal a través de los medios de comunicación, en esta misma medida su proceso de creación tiende a comprenderse como un modelo sintáctico o formal, y no como una experiencia artística e individual de la realidad. Y por eso mismo también la obra de arte contemporánea no sólo *tiende a perder su* dimensión aurática, sino que tiene que sacrificarla como condición de su éxito, en cuanto que difusión medial, comercial o industrial

El final de las Vanguardias

de su valor paradigmático, o sea, su capacidad de convertirse en una norma de la moda artística.

El decantamiento de los momentos trascendentes y transgresores del arte en favor de su papel normativo, en definitiva como vehículo de una moda lingüística, supone, en fin, la banalización comercial del arte. En este sentido hablar de un *kitsch industrial* sería una redundancia. La reproducción de los lenguajes históricos, como recientemente ha aclamado y protagonizado la arquitectura posmoderna, entraña una verdadera *traducción* reductiva de sus significados simbólicos y, en consecuencia, una forma de *kitsch*, en virtud de los propios medios tecnoindustriales de que dicha reproducción se vale. El resultado final de estas copias mecánicas es el extremo opuesto de lo que programática o propagandísticamente pretenden: ni recuperan un significado histórico, ni restablecen una identidad cultural, sino que los empobrecen estéticamente bajo el requisito compositivo del *pastiche* de signos incongruentes, en sí mismos vaciados de cualquier dimensión simbólica o cognitiva. El principio técnico de reproducibilidad y reproducción mecánicas y la banalización simbólica y expresiva que necesariamente entraña se han convertido en el factor generador del universo de formas sin conciencia histórica ni identidad que hoy se erige como simulacro tecnoindustrial de la cultura a gran escala.

El rechazo del principio de réplica o reproducción que las vanguardias históricas impusieron bajo su postulado antimimético, entendido a la vez como crítica del historicismo y del academicismo y como abandono de toda forma de naturalismo, ha sufrido una paradójica conversión: las réplicas y reproducciones de los estilos modernos sancionados predominan hoy con una violencia que sugiere la crítica (le los pintores renacentistas contra el inmovilismo de las artes en el medioevo europeo. «Desde los romanos[...] los pintores siempre se imitaron unos a otros, llevando así, de generación en generación, el arte hacia su declinar [...]» -escribió Leonardo. Y no faltan críticos que eleven esta posibilidad abierta de la reproducción descomprometida de cualesquiera

estilos como la ilustración de la mayor liberalidad y el indiscutible progreso de nuestro tiempo.

El carácter *anticuado* que entretanto han adquirido las concepciones estéticas y estilísticas de las vanguardias, y por tanto su superación en el sentido más fuerte de la palabra, no sólo obedece, sin embargo, a este imperativo de la reproducción, y al desgaste de sus valores simbólicos y sociales que ha llevado consigo. Es también el resultado de la nueva constelación histórica en la que su práctica comunicativa se define. A este respecto, son también prolijos los aspectos que deben citarse al juicio crítico de arte moderno. La comercialización del arte, su sujeción a los medios de comunicación de masas, su integración a los intereses políticos y económicos y la consiguiente pérdida de una dimensión autónoma y crítica con respecto a las instancias de poder son momentos que pueden incluirse en su balance negativo. A todo ello debe añadirse, no obstante, un factor de importancia crucial: la identificación de los valores estéticos y sociales de las vanguardias con la racionalidad y el progreso tecnoindustriales. Esta identificación estaba sostenida por una perspectiva histórica de emancipación que los conflictos del mundo contemporáneo revelan, por lo menos, como insuficiente o ingenua.

A este propósito deseo regresar por unos instantes a aquella cita de Mondrian sobre la crisis del arte moderno con la que había empezado estas reflexiones. A grandes rasgos, la perspectiva pesimista trazada por el pintor neoplasticista no ha perdido hoy la menor actualidad. Pero, sin duda, su frase final, bajo la que su artículo apuntaba una nueva esperanza, se ha vuelto más problemática: «Al mismo tiempo —escribía Mondrian— experimentamos cómo la vida exterior se vuelve más plena y multifacética. Su impulso son los medios de transporte rápidos, el deporte, la producción y reproducción mecanizadas».

La cita de Mondrian no es un grano de sal. Responde por el optimismo, compartido a lo largo de las vanguardias históricas, por las formas tecnológicas del

El final de las Vanguardias

desarrollo industrial. El culto a la velocidad, el entusiasmo por las empresas tecnológicas y las grandes organizaciones de masas, la defensa de la agresividad y la fuerza como valores civilizatorios, la propia reivindicación artística de una racionalidad tecnocientífica, que concertaron autores como Marinetti, Léger, Malevitch, Mondrian o Le Corbusier, se ha enfrentado, desde la última guerra mundial, con una realidad nueva, en la que los signos del progreso están íntimamente vinculados con los de la regresión social y la degradación cultural. Los factores del progreso tecnológico ya no animan el espíritu de la utopía que, desde la música hasta el urbanismo, estimuló la imaginación estética y social de las vanguardias históricas. ‘

El desgaste de los valores simbólicos y cognitivos del arte moderno y la conciencia de sus fracasos o ambigüedades frente a fenómenos cultura] o estéticamente degenerativos que entraña el progreso son los signos negativos, la des-función del arte moderno. Los valores pesimistas y nihilistas que las recientes manifestaciones artísticas han asumido en la pintura del neoexpresionismo y en la música electrónica, lo mismo que los valores de un esteticismo decadente esgrimido por los defensores del posmoderno, hablan elocuentemente de esta crisis. Una crisis que en el vaciamiento de las formas artísticas pone de manifiesto el propio vacío histórico de la civilización contemporánea, su ausencia de valores y de una perspectiva futura, más allá de la dialéctica del dominio y la guerra, y la expansión cósmica de un concepto agresivo de poder tecnológico.

Sin duda en el horizonte de la crisis contemporánea se sienten por doquier los signos de su superación. Los movimientos pacifistas y ecologistas han desarrollado una estrategia de defensa civil de la vida. Cualesquiera sean los juicios sobre sus ambigüedades y sus fuerzas, en los proyectos alternativos que levantan habita hoy la única esperanza de un fin al desarrollo agresivo del progreso tecnocientífico. En sus formas de resistencia se forja un nuevo concepto de civilización que ha dejado muy atrás las ingenuas utopías del maquinismo industrial como las desarro-

lló la arquitectura desde el Bauhaus hasta Brasilia. En un plano afín, la defensa de las culturas históricas y regionales está llamada a generar una nueva poética del espacio y las formas, tanto en el diseño industrial como en la arquitectura y el urbanismo, volcada a las peculiaridades sociales, como a la identidad histórica de los pueblos. En un plano estrictamente estético, el retorno del arte figurativo lleva consigo la reintroducción de la experiencia humana en las artes plásticas y, con ella, el restablecimiento de momentos reflexivos y críticos del arte como conocimiento de la realidad.

En las primeras páginas de su ensayo *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky describió, como muchos otros artistas del período expresionista, la visión de una radical crisis histórica. La decadencia del arte, la ausencia de un horizonte espiritual en la cultura y la desintegración social concomitante a un desarrollo material agresivo son los signos que definen el paisaje apocalíptico de Kandinsky en los años que precedieron a la Primera Guerra. En aquel período Klee expuso en su diario la misma visión de ruinas que el ángel del progreso dejaba a sus espaldas. Pero precisamente el nuevo cometido y contenido del arte fueron redefinidos, por Kandinsky y por Klee, como por otros artistas del mismo período, a partir de esta constelación negativa: como si su esperanza sólo pudiera nacer de su desesperanza.

La redefinición del arte, desde sus contenidos formales hasta sus medios de comunicación y su praxis social, constituye también el horizonte que esta crítica de la estética moderna traza negativa o indirectamente. Asumir el gran No, que he apuntado en mi crítica de las vanguardias contemporáneas, no tiene otro sentido que sugerir el pequeño Sí de su formulación. Sin duda una difícil tarea. Ella pasa por una dimensión reflexiva de la creación que el arte contemporáneo ha sacrificado en beneficio de una praxis reproductiva, y en favor de las múltiples formas de esteticismo ornamental. La redefinición del arte contemporáneo pasa asimismo por una revisión de su pasado inmediato. En este sentido un nuevo espíritu se impone en la comprensión del arte moderno

El final de las Vanguardias

aquece las distribuciones y clasificaciones lingüísticas, y más próximo de los aspectos originarios e individuales de los grandes creadores de la cultura del siglo xx. Pero, sobre todo, será la recuperación de un proyecto social y cultural la puerta regia por la que el nuevo arte podrá cumplir su renovación, en cuanto a sus formas y en cuanto a sus objetivos.

EL FINAL DE LAS VANGUARDIAS

Roberto Schwarz escribió hace unos años: «Sabese que progresso tecnico e conteúdo social reaccionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas de nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambigua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se á confusão. O vanguardista está na ponta de qual corrida?».

La visión distante y crítica de una vanguardia ambigua y un ambivalente progreso es un rasgo distintivo de nuestro tiempo. No olvidamos, por cierto, que los pioneros de la vanguardia postularon una estética revolucionaria bajo el signo de la ruptura y la emancipación, ligada al mismo tiempo a los más elevados valores sociales utópicos y a la esperanza. Pero la historia ulterior de la civilización moderna ha puesto de manifiesto los vínculos entre aquellas tesis radicales de las vanguardias y un proceso cultural de signo regresivo. Dos grandes temas pueden subrayarse a este respecto. Por una parte, lo que fue la «dialéctica» de la vanguardia como principio crítico o subversivo ha sido integrado bajo las mismas formas de poder que otrora atacaba. Las vanguardias se han convertido, a partir de la Segunda Guerra Mundial, en un ritual tedioso y perfectamente conservador, no sólo desde el punto de vista del gusto dominante, sino incluso de las más groseras estrategias comerciales. Como tal, el fenómeno cultural moderno de las vanguardias ha perdido toda energía y toda sustancia radical.

Sin embargo, existe un factor todavía más decisivo de esta liquidación de las vanguardias, que la integración simple de su estética del *shock* y la «ruptura» en el consumo mercantil, o la incorporación de su

formalismo al contexto de una cultura «espectacular». Las vanguardias históricas asumieron un principio de racionalidad formal, ya a partir del cubismo, y una función racionalizadora de la cultura, muy patente en las corrientes del Stijl o del Bauhaus, identificados con el desarrollo tecnológico e industrial. La identificación vanguardista de los valores de la racionalización científico-técnica y el progreso económico con el arte ha hecho sucumbir a éste a las mismas vicisitudes de aquéllos. Hoy sabemos que la expansión de los poderes técnicos de la industria significa, al mismo tiempo, la destrucción de los medios ecológicos de subsistencia, que sus consecuencias sociales no son ni la libertad ni el bienestar, sino el hambre y la miseria, y que la racionalización social introducida por la maquinización de la vida y la estética cartesiana del arte y la arquitectura modernos ha entrañado igualmente un proceso destructivo de culturas históricas, de potencialidades artísticas y de comunidades tradicionales.

A comienzos de los años cincuenta, el arquitecto Vilanova Artigas ya puso de manifiesto la identidad de los valores estéticos y organizativos del Movimiento Moderno, y de Le Corbusier y Mies van der Rohe en particular, con una concepción tecnocrática de la cultura, ideologías políticas reaccionarias y lo que llamó un «formalismo servil». Artigas fue uno de los primeros arquitectos americanos que puso de manifiesto la articulación ideológica y organizativa entre el imperialismo de la civilización tecnológica y la racionalización de la identidad cultural vehiculada por la estética del Movimiento Moderno y el International Style.

Ambas perspectivas, la visión de un progreso y una vanguardia ambivalentes en cuanto a sus contenidos culturales y su trascendencia social, y la crítica de la función colonizadora de la racionalización estética promovida por el Movimiento Moderno y sus discípulos han sido también los dos ejes en torno a los que han discurrido los presentes ensayos. Su punto de partida, en efecto, es el análisis de la profunda ambivalencia que caracteriza a las vanguardias históricas ya en sus mismos postulados y fundamentos pro-

El final de las Vanguardias

gramáticos. La tesis que desarrollo en las siguientes páginas puede sintetizarse en un sumario juicio: la utopía social y cultural de las vanguardias, de signo revolucionario y emancipador, llevaba implícitos los momentos de su integración a un proceso regresivo de colonización tecnológica de la vida, y de racionalización coactiva de la sociedad y la cultura. La actual crisis de la modernidad y la invalidación estética y política de las categorías fundamentales de la vanguardia es el resultado de esta contradicción entre su actual función regresiva y legitimatoria y los objetivos emancipadores que la respaldaron tanto desde un punto de vista estético como social.

La crítica teórica de la estética de las vanguardias y de la utopía de una cultura racional no puede eximirse de la reflexión en torno a la crisis de la modernidad y del vacío que hoy reina en cuanto a los valores formales o éticos del arte y la cultura. Los principios y objetivos del Movimiento Moderno han perdido por completo su energía creadora y crítica, y su capacidad de diseñar de una manera reflexiva y consciente del futuro. En el mejor de los casos han desembocado en una retórica académica o formalista, ajena a los contenidos culturales, y a las angustias, lo mismo que las esperanzas de nuestro tiempo. Desde Mies van der Rohe hasta Aldo Rossi el racionalismo estético moderno -que aquí analizo bajo la categoría crítico-cultural de «estética cartesiana»- ha ido adoptando de manera progresiva un lenguaje hermético, tan consistente desde un punto de vista gramatical como opaco y mudo frente a los contenidos culturales de nuestro presente crítico.

En el contexto de semejante vacío de contenidos y de objetivos se ha destacado la arquitectura y una conciencia general posmoderna. Insignificante en cuanto a su innovación estilística —los elementos formales del Post-modern son una reiteración de los componentes estilísticos de las vanguardias previa desposesión de sus dimensiones simbólicas y críticas—, esta corriente es la última consecuencia regresiva que de por sí ya entrañaba el espíritu de las vanguardias y, más particularmente, la falta de espíritu de sus epígonos.

La más notable de las características de esta nueva corriente del vanguardismo tardío es la «emancipación» del diseño y la arquitectura de sus implicaciones teóricas y su compromiso social. Con ello, el posmodernismo no hace sino prolongar la inercia burocrática de las escuelas de arquitectura, bajo cuya desidia intelectual efectivamente se ampara. Fruto de esta liberación de la forma de sus dimensiones simbólicas y de la trascendencia utópica de la arquitectura es, en segundo lugar, un elemento estético que el Movimiento Moderno nunca hubiera podido asumir sin conflicto: la exageración retórica del ornamento, el culto a lo sublime y la monumentalidad agresiva. Aunque no pueda, ni mucho menos, generalizarse como ley, la dimensión utópica y el objetivo social de los pioneros de la arquitectura moderna hacia las veces de correctivo de las exigencias económicas o los imperativos técnicos, de todos modos presentes en la arquitectura. El PanAm de Gropius rompe la verticalidad indefinida y evita todo efecto imponente y monumental porque el nuevo estilo arquitectónico sirve programáticamente, de acuerdo con su creador, a un ideal apolíneo del orden y a un concepto humanista de democracia. Frente a ello, el vecino rascacielos del ITT, de Johnson, exhibe un afán de monumentalidad y de poder tan imponente y vacío como gratuito e innecesario. No me parece necesario incidir en las connotaciones ideológicas de este renovado culto arquitectónico a la grandilocuencia de la tecnología. Son demasiado obvias las analogías entre este nuevo repertorio lingüístico y la violencia de las estrategias económicas, políticas o militares a las que da morada. Tan sólo merece la pena recordar la eficaz, aunque pobre legitimación que el Post-modern ha encontrado en el recurso al historicismo y a un recurrente nacionalismo de signo beligerante. El eslogan historicista tal como lo han esgrimido arquitectos de la talla de Johnson o Bofill es falaz porque no supone en absoluto una experiencia artística de la historia como medio de una nueva libertad, sino más bien la sublimación monumental de lo histórico como principio de autoridad. En esta constelación se echa de ver, en fin, la ventaja de aquella emancipación de la arquitectura de cualesquiera contenidos sociales emancipatorios que todavía vinculaban, aunque sólo

El final de las Vanguardias

fuera ritualmente, a los epígonos de la vanguardia con su pasado inmediato, de signo crítico.

Sin embargo, la crítica de la utopía artística de las vanguardias y de su función colonizadora, que he desarrollado en estas páginas, no solamente pretende mostrar la continuidad regresiva entre su principio coactivo de racionalización cultural y el postulado autoritario como el que el Post-modern esgrime en nombre de un renovado clasicismo. En mi crítica de las vanguardias he tratado de mostrar la necesidad actual de superar los términos de su utopía artística de la modernidad, tomando como eje central el racionalismo estético que define su programa estilístico y su proyecto cultural. Pero, al mismo tiempo, el análisis de la dialéctica de las vanguardias que he expuesto en estos ensayos pretende restablecer, tanto retrospectivamente como prospectivamente, su último sentido crítico y renovador más allá de los límites de su mala positividad en el mundo actual. No se trata, pues, de conservar en modo alguno el espíritu de las vanguardias históricas. Sin embargo, Su superación sólo es pensable a través de la restitución de sus objetivos críticos y de su principio de utopía. Y se trata precisamente de aquella crítica y aquella utopía que la monumentalización de las vanguardias ha acabado en los últimos decenios por desdibujar.

El crítico brasileño Luiz Carlos Daher formuló recientemente que frente a la imposición lingüística y retórica del Post-modern es preciso restablecer los derechos a lo moderno. En el contexto de su estudio sobre la obra de Favio de Carvalho esta posición adquiere una dimensión plenamente crítica, y de ninguna manera nostálgica. Algo semejante ha sido señalado por Antonio Toca con respecto a las vanguardias mexicanas. Los componentes tanto formales como teóricos de estos movimientos en Latinoamérica, lo mismo que los momentos más desgarrados y utópicos en el expresionismo y el dadaísmo fueron ulteriormente eclipsados por la obnubiladora presencia del International Style, sus acólitos y sus chatas legitimaciones estéticas. Su sentido crítico e innovador es el que se trata hoy de rescatar.

Semejante posición alumbraba ya una perspectiva muy distinta a la que críticos de la talla de Giedion trataron de imponer, cuando postulaba la ridícula tesis de que Brasil «is very interesting problem of a long dormant culture», repentinamente despertada por la milagrosa presencia del príncipe Le Corbusier.

Y esta posición teórica abre una renovada esperanza en el arte y la cultura contemporáneos: la de una concepción del diseño capaz de articular una reflexión crítica sobre nuestro tiempo y una alternativa a sus conflictos.