

CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN EN LAS VANGUARDIAS: PANORAMA SOBRE LAS CONCEPCIONES DEL ARTE PLÁSTICO EN EL SIGLO XX

Nehemiah Lebrón-Gómez
Programa de Educación Secundaria
Facultad de Educación, UPR RP

Recibido: 15/09/2020; Revisado: 19/10/2020; Aceptado: 27/11/2020

Resumen

Este ensayo trabaja las artes plásticas de la vanguardia histórica desde un marco histórico-filosófico. Brinda un panorama que analiza distintas concepciones filosóficas de teóricos del arte moderno. Primero, se reconoce el problema conceptual que implica la noción de “arte moderno”, trazando unas breves consideraciones acerca de ese problema en su relación a las vanguardias históricas. Posteriormente, se analiza la estética de Hegel como la raíz de las teorías estéticas de vanguardia. Luego, hace una compara única entre las concepciones y sentido de “revolución” de Eric Hobsbawm y Hans Sedlmayr desde sus respectivas interpretaciones del fenómeno vanguardista. Este último contrapunteo señala en qué sentido se puede tratar a las vanguardias como una revolución o una revolución fallida.

Palabras claves: vanguardias, representación, revolución, estética, arte moderno

Abstract

This essay deals with the plastics arts of historical Avant-Garde from the historical-philosophical framework. Provides a panoramic analysis of distinct philosophical conceptions of modern art theorist. Parting from the acknowledgment of the conceptual problem that implies the “modern art” as part of a brief Avant-Garde historical consideration. Subsequently, Hegel’s aesthetic is examined as the root of Avant-Garde aesthetic theories. So that, “revolution” conceptions and sense are compared in Eric Hobsbawm and Hans Sedlmayr from their respective interpretations of the Avant-Garde phenomenon. In this last counterpoint, it is indicated in what sense could the Avant-Garde be dealt as a revolution or a failed one.

Keywords: Avant-Garde, representation, revolution, aesthetic, modern art

Introducción: consideraciones generales acerca de la Historia del arte moderno y las vanguardias históricas

Desde que el arte es arte su única tarea incesante ha sido representar el mundo material e ideológico. La “representación” ha sido una de las cualidades aparentemente intrínsecas e indispensables de las artes desde tiempos memorables. Sin embargo, la modernidad, entre otras cosas, implicó una ruptura con esa noción cuestionando la aparente indispensabilidad de esta, provocando la denominada “crisis” en la representación del mundo sensible. Visto desde supuestos ontológicos, las rupturas son un principio regulador del devenir histórico. Es decir, la noción de un cambio de tendencias respecto a paradigmas pasados.

Desde finales del siglo XIX, inicio del periodo moderno del arte, se experimentó una transformación con la llegada de una nueva tendencia denominada “impresionismo”, destacado por su deseo de inmaterializar la representación de la imagen a través del color. Como presenta Maria Blunden en su texto *Impressionist and Impressionism*, esta corriente creó desafíos para los artistas; capturar la luz para generar el estado de ánimo adecuado fue una tarea difícil. Elegir qué colores eran apropiados para producir un efecto adecuado hizo que pintar escenografías fuera una lucha. Los artistas pasaron por fases de usar solo un color particular sombreado en una variedad de formas para crear emoción. Verdes, amarillos, azules, negros y tonalidades de grises podrían dar lugar a una temporada o ambiente que el artista quería retratar. El uso de tonos verdes y ligeros tonos azulados permitiría que una pintura pareciera tener un efecto frío, mientras que los amarillos muestran calidez.¹ A modo de ejemplo, en las obras de Vincent Van Gogh el color traspasó los límites del objeto.

No obstante, con la llegada del nuevo siglo llegaría un conjunto de tendencias coexistentes, previas al arte posmoderno, que llevo a las artes plásticas a levantarse en una revolución morfológica. En el siglo XX, la crisis de la representación tuvo su inicio, al igual que en el siglo pasado, en la pintura, cuando bajo la presión de la fotografía se vio forzada a desinteresarse en reproducir la realidad. Esta crisis plural concibe el desarrollo de las vanguardias históricas,² objeto de estudio de este artículo. Las formas en las que la representación fue eliminada o deformada varían según la tendencia. Como es el caso de Malevich, quien prescindió del objeto en la pintura. Por su parte, Duchamp borró el límite entre una obra de arte y un objeto trivialmente cotidiano. Lucio Fontana e Yves Klein demostraron que la obra podía ser herida y atacada. Por otro lado, con el *action painting*, la pintura dejó el protagonismo a la acción. Como señala Juliana Barroso, en los primeros años del siglo XX el problema de la representación adquirió una dimensión trascendente al plantearse por algunos artistas, como Kandinsky, la supresión del tema.³

Estas tendencias de las vanguardias históricas demuestran que no son un producto homogéneo, por lo que, sería equivoco intentar hacer generalización sobre las formas concretas de la no-representación del mundo en estas tendencias. Ahora bien, si algo sí se puede generalizar es que de distintas maneras el arte plástico entró en una crisis de la representación. Esta “crisis”, lejos de ser algo negativo, se presentaba como una “revolución”, metáfora por excelencia de la modernidad, dado a que seguían representando las concepciones intelectuales y sociales de su momento histórico. En esencia, esta revolución estaba destinada a ser consecuente al cambio de paradigma teórico de la modernidad. Sobre esto, Peter Bürger escribe en la *Teoría de las Vanguardias*:

La vanguardia no se colma de sentido sin la componente teórica: si se ignora cuanto tiene de proyecto estético, pierde su condición de ruptura epistemológica para convertirse en muestra de un extraño estilo, sólo distinto por lo novedoso, que no cabe sino reproducir por mimesis. Los atributos físicos de la obra de arte vanguardista son, a la vez, categorías de su conocimiento: el principio constructivo, la abstracción, la intensidad o la ambigüedad, no son cualidades o rémoras anecdóticas de un arte descentrado, sino que testifican la asunción de unos principios estéticos, pero que solo en ella encuentran su auténtico sentido.⁴

Es decir, el sentido de las vanguardias reside en su componente tanto estético como teórico; los cuales se entrelazan permitiéndole desarrollar una “autoconsciencia histórica”,⁵ consciencia de la ruptura que hay con las pasadas formas de ver y hacer arte.

Por tanto, este artículo trabaja esta discontinuidad desde la metáfora de la “revolución” por ser un término que capta la idea del cambio radical de un paradigma a otro distinto. Este ensayo pretende ser un panorama, no exhaustivo, sobre las distintas concepciones filosóficas, históricas y artísticas de las vanguardias históricas partiendo desde un marco interdisciplinario histórica-filosófica. Es importante destacar desde el génesis de este texto que el uso del término “arte” se refiere particularmente a las artes plásticas, específicamente en su expresión como pintura y escultura.

Hegel: fundamento filosófico de las vanguardias históricas

Ahora bien, las vanguardias son herederas del supuesto filosófico hegeliano en el sentido de la evolución del espíritu. Esta noción “evolucionista del cosmos”, en

palabras de Enrique Dussel,⁶ es “una noción que apareció en la filosofía europea por primera vez en Hegel”. En lo que respecta a las vanguardias históricas mucho de ese componente filosófico se origina en los supuestos de la filosofía hegeliana. Tal como lo expone el pintor y filósofo Lucian Krukowski:

Much of Avant-garde theory is self-consciously historical. Works are understood as exemplars of particular historical trends and developments and are judged for their adequacy in this role as well as for their “internal” aesthetic qualities. Such theory, evidently, has strong Hegelian roots.⁷

Es decir, las construcciones teóricas que se han hecho acerca del arte de vanguardia tienen base en las nociones sobre la evolución del arte, las concepciones de superación y progreso que, a su vez, tienen sus raíces en la filosofía estética de Hegel. En este sentido, Hegel constituye un fundamento filosófico de las vanguardias.

En su contexto, la argumentación de Hegel es reaccionaria al planteamiento teleológico-estético de Christian Wolff que destacaba la funcionalidad del arte meramente como “excitante de la sensación” (la producción de sensaciones).⁸ Desde el planteamiento estético de Hegel, el arte en sí es un episodio del devenir histórico como parte de lo que destaca como la “evolución del espíritu”. Por tal razón, la efectividad del arte como símbolo de la cultura radica solamente en aquellos periodos de la historia donde el componente sensible de la obra de arte aún no ha constituido un obstáculo para la progresiva “autoconciencia” del espíritu. Por lo cual, la finalidad de la estética hegeliana es una etapa que cumple con un rol histórico que eventualmente llevará al fin de la Historia y por consiguiente al fin del arte mismo.⁹

Como parte de la propuesta sistemática de la estética hegeliana, la evolución de cosmos, que en última instancia es la realización del espíritu absoluto, se plantea tres épocas de la evolución del arte: la simbólica, la clásica y la romántica. Desde esta óptica, el origen del arte se remonta a Oriente iniciando la época simbólica donde la arquitectura es su expresión artística. Para Hegel, “el arte simbólico busca la unidad perfecta entre la idea y de la forma exterior”.¹⁰ Pero no la alcanza. Por su parte, la época clásica, siendo la pintura y escultura de la Antigua Grecia y Roma el referente, se “encuentra” esta unidad “para los sentidos y la imaginación en la representación de la espiritualidad individual”. La época romántica, por último, en el sistema, es considerada dentro de la evolución de la historia como una ascensión por encima del mundo visible¹¹ donde por medio de la literatura y la poesía alemana son la expresión artística y referente, respectivamente.

Sin embargo, el supuesto hegeliano no encontró en las vanguardias un fin al arte, sino que fue transformada para que fungieran como una revolución. A continuación, se analiza en qué sentido y en qué medida estas fueron o no un fracaso. Además, se analiza unos de los planteamientos poshegelianos que han asumido como premisa fundamental la autonomía de lo estético, como señala Berta Pérez.¹² Además, de cómo ha partido precisamente de la insistencia en el reconocimiento de su independencia respecto de la razón y de sus conceptos como de un principio irrenunciable.

Sentidos de “revolución” de las vanguardias históricas: dialogo entre Sedlmayr y Hobsbawm

El pensador poshegeliano a considerar es el historiador del arte, de procedencia austriaca, Hans Sedlmayr, quien en su texto *La revolución del arte moderno* expone en qué sentido las artes visuales se habían desprendido de su función “tradicional” representativo y cómo esto constituye una revolución. Para Sedlmayr, lo revolucionario del arte moderno fue el desprendimiento de los elementos heterónomos a los que el arte había estado ligada durante casi toda su existencia, como un fenómeno de negación hacia sí mismo. Con lo que la abstracción es el resultado de la búsqueda de pureza (autonomía).

Según expone Sedlmayr, para la pintura poder llegar a ser pura¹³ debía, en primer lugar, eliminar de sí el elemento plástico y tectónico. Esta aversión a lo plástico y técnico constituye “la predilección del arte moderno por el inestable mundo del sueño y la preferencia de la representación frente a la percepción”. En otras palabras, es la renuncia de la pintura a representar el mundo “real”. El segundo pasó que hizo el arte moderno en su viaje en busca de su autonomía es la renuncia a la representación y a la significación. En contraste, Sedlmayr argumenta que la pintura antigua busca representar un mundo “real” o “figurado” (o la mezcla de ambos), y por consecuente, hay una significación en eso representado. En este sentido, la significación de lo que el artista plástico antiguo quería representar se sabía por tradición y convención. Sin embargo, en la pintura y la escultura autónoma, la renuncia a la significación convierte al “fenómeno” (la obra de arte) en vacilante, lábil y meramente subjetivo. Tal como Sedlmayr expresa citando a Usnazde, al referirse a la psicología de la percepción: “fenómenos libres de significación son fenómenos vacilantes”.

En última instancia, esto sería lo revolucionario de las artes plásticas dado a que un trazo rojo podría admitir el carácter fogoso o placentero de algo. Podría incluso

significar relaciones de poder, de lo sublime, de lo grandioso o tal vez lo peligroso, lo prohibido, entre muchas otras significaciones que no están en la obra en sí, sino que el espectador trae consigo en el acto de contemplación estética. La obra se convierte en un acto polisémico de interpretar y reinterpretar las ideas que el imaginario cultural del espectador le añade a la obra.

Ahora bien, desde otra óptica del sentido de revolución está el historiador Eric Hobsbawm. En su texto *A la zaga: decadencia y fracaso de las artes de vanguardia del siglo XX*, un texto tardío y excepcional a su producción historiográfica, argumenta que las artes plásticas de vanguardia, como expresión humana, parten de un supuesto pilar y este es que “las relaciones entre arte y la sociedad han cambiado radicalmente, las viejas maneras de mirar el mundo son inadecuadas y deben hallarse otras nuevas maneras”.¹⁴ Objetivo que, según plantea, era correcto pero que no habría de conseguir las artes visuales modernas, en su expresión, de vanguardias históricas. Por lo cual, presenta dos fracasos de la revolución vanguardista en el siglo XX.

Primero, el fracaso de mal representar la modernidad. Hobsbawm, coincidiendo con Proudhon, argumenta que el arte de vanguardia en su relación con la modernidad debía ser una “expresión de los tiempos”. El arte como metáfora del siglo era una maquinaria. Cargaba con la presión de la idea del progreso que debía ser superior a las formas de expresión previas a las de vanguardia. Carecían de una lógica que condicionara su arte al proyecto de la expresión del siglo. Esta es la razón principal por la cual el arte de vanguardia podía tener distintas expresiones coexistiendo y todas fueron efímeras. Hobsbawm destaca cómo Francis Picabia en 1915 expresaba esta idea: “a través de la maquinaria el arte debe hallar una expresión más intensa”. Por eso Hobsbawm concuerda con Malevich cuando este dijo: “los nuevos movimientos artísticos pueden existir solo en una sociedad que ha asimilado el tempo de la gran ciudad, la cualidad metálica de la industria”.

Pero, ¿cómo habría de hacerlo? ¿Cómo hallaría una expresión más intensa o asimilar la cualidad metálica de la industria? Tal como argumenta Hobsbawm, ni los futuristas, quien se “concentraban para crear la impresión de ritmo y de velocidad”, ni ninguna otra tendencia pudo evitar que, en última instancia, lo único que tuvieran de máquina fuera la propia palabra ‘máquina’.

Su segunda tesis es la limitación técnica y su lucha contra la “obsolescencia tecnológica”, particularmente en las artes visuales (entiéndase en Hobsbawm: pintura y escultura). La obsolescencia tecnológica unida al factor inmovilidad estática en un mundo constantemente móvil. Afectadas por el surgimiento y

popularización de formas de artes que sí eran dinámicas como: el cine, teatro, conciertos musicales, etc. La pintura y la escultura quedaron en su segundo plano social; cobraban importancia ocasionalmente. Sumado a esto, la demanda de estas artes plásticas provenía principalmente de iniciativas públicas.

Hobsbawm, de forma interesante, escribió “las artes visuales han sido conscientes tanto de la competencia de la tecnología, en forma de cámara fotográfica, como su incapacidad de sobrevivir a esa competencia”. En otras palabras, reproducir el objeto es algo que puede hacer fácilmente una cámara. Por tal razón, el arte plástico debió optar por “espiritualizar” el objeto en vez de reproducirlo. En este proceso, la pintura se desentendió el lenguaje del arte tradicional. “Emprendió su viaje sin remedio a ninguna parte”. He aquí, el génesis de la crisis en la representación. La pintura y la escultura se vio forzada a emprender otro camino uno donde, según Hobsbawm, no tenía qué comunicar, reproducir o representar.

Si bien ambos concuerdan en que estas expresiones artísticas debían llevar a cabo una ruptura y superar lo anterior, Sedlmayr y Hobsbawm plantearon dos apreciaciones contrarias respecto a las vanguardias que radica en dos concepciones acerca del rol revolucionario de estas corrientes artísticas como expresión de los tiempos. Sus encontradas concepciones sobre cuál lo que era o debió ser el arte de vanguardia responde a dos puntos estructuras metodológicas y conceptuales. Sedlmayr, por un lado, estaba influenciado por el idealismo alemán y Hobsbawm, por otro lado, desde una perspectiva marxista.

Sedlmayr, en su proyecto de sentar las bases del arte de vanguardia en sus expresiones de arquitectura, pintura y escultura, destaca la necesidad de emancipación del arte. Trata de responder qué es el arte en sí mismo. Como idealista, tiene presente que la finalidad y la esencia del arte no consiste en representar lo sensible. Como expresó George W. F. Hegel, “[s]i el arte quiere encontrar su esencia en la imitación no podrá competir con la naturaleza (por tanto, vencer a la naturaleza) sino que deberá ser comparado a un gusano que intenta seguir a un elefante”.¹⁵ Por lo tanto, Sedlmayr extrapola la concepción teleológica en Hegel para argumentar que el arte debía experimentar una revolución: la emancipación de la representación de lo sensible.

Por su parte, Hobsbawm, como pensador de la Historia, vislumbra que la representación debió enfocarse en representar los cambios de la era moderna. Según este, las formas de aprehender el mundo habían experimentado una revolución. Por tal razón, como expresión de los tiempos, la pintura y la escultura debieron ser igual

de revolucionarios. No obstante, tras “medio siglo tratando de repensar revolucionariamente el arte... se abandonó tal [aspiración]”.¹⁶

Ante esta crítica, Sedlmayr podría argumentar que la purificación de las artes plásticas sería superior que ser una expresión de los tiempos. En este sentido, las artes absolutamente independientes (autónomas) no requieren ser tal expresión porque en la evolución de los tiempos se crearían nuevas técnicas artísticas para encargarse de esa tarea de expresar o reproducir los tiempos. El mejor ejemplo del siglo XX es el cine y en el siglo XXI las llamadas artes gráficas que eventualmente y según trascorra el presente siglo serán objetos paradigmáticos en el análisis filosófico, histórico y artístico.

Conclusión

Tanto Hobsbawm como Sedlmayr están conceptualmente encontrados respecto al sentido revolucionario del arte plástico de vanguardia dado a que parten desde premisas distintas y opuestas. Por un lado, Hobsbawm destaca la función y, por tanto, el efecto que las vanguardias, como todo arte, debían cumplir. Este criterio que debía cumplir era el de ser una expresión de los tiempos. Por otro, tal como se infiere de Sedlmayr, su tesis parte del supuesto de que la revolución se dio en la esencia del arte. Es decir, en esencia, las vanguardias fueron efectivamente revolucionarias en sí mismas. Ante estas dos posturas, la pregunta es: ¿en qué sentido se puede hablar de una revolución del arte moderno? El sentido revolucionario de las vanguardias históricas radica en su capacidad de llevar a otro nivel el sentido de representación. Desde comienzos del siglo XX, no importa ya la representación del mundo sensible sino la representación de las ideas del tiempo en el que se da tal obra de arte.

Hobsbawm se enfocó demasiado en el aspecto material del concepto “expresión de los tiempos”. Para este aspecto, el cine, la fotografía y el diseño gráfico, como hijas del siglo XX y XXI, son en sentido material una “expresión de los tiempos” dado a que sus cualidades técnicas son resultado de los avances tecnológicos de esta época. No obstante, la expresión de lo moderno en sentido espiritual implica representar ideas y no solo ideas sino la que podrían ser paradigmáticas de eso que llamamos “modernidad”: el cambio constante. Desde esta mirada, la expresión de los tiempos ya no tiene que ver con una cuestión técnica-material sino con una cuestión ideológica.

Respecto a las artes emergentes, estas nuevas formas de arte nos podrían dar paso para el debate sobre la reproductibilidad de la obra de arte. Si bien es otro debate, se debe plantear hasta qué punto las artes emergentes que previamente mencionadas dan continuidad a la noción histórica de la representación de lo sensible o son parte de la ruptura. Pero como diría un mentor: “Esa es otro tema, otra historia, [otra discusión]”.

Referencias

- Barroso-Villar, Julia. *Temas, iconografía y formas en las vanguardias artísticas*. Asturias, Editorial Castrillón, 2005.
- Biemel, Walter. “La estética de Hegel”. *Convivium*, no. 13, enero 1962, pp. 147-162, <https://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76231>
- Blunden, Maria. *Impressionists and Impressionism*. New York, Skira Incorporated, 1980.
- Bürger, Peter. *Teoría de las Vanguardias*. Barcelona, Editorial Península, 1974.
- Dussel, Enrique. “Estética en Hegel”. *YouTube*, mayo 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=WeTClAUxfHA>
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Ediciones Escolares, 2003.
- Hobsbawm, Eric. *A la zaga: decadencia y fracaso de las Vanguardias del Siglo XX*. Barcelona, Ediciones Crítica, 2000.
- Krukowski, Lucian. “Hegel, ‘Progress,’ and the Avant-Garde”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, no. 3, 1986, pp. 279–290.
- Sedlmayr, Hans. *La revolución del arte moderno*. Barcelona, Acantilado, 2008.
- Pérez, Berta. “El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno”. *Diánoia*, vol. LVII, no. 68, 2012, pp. 29–63.

Notas:

¹ Blunden, Maria. *Impressionists and Impressionism*. New York, Skira Incorporated, 1980. pp. 27-30.

² Término, con raíz en el francés *Avant-Garde*, del léxico militar que designa a la parte más adelantada del ejército, la “primera línea” de avanzada en exploración y combate. Esta fue la metáfora que le sirvió al arte moderno como mantra para expresar la idea de la superación y el constante cambio de las técnicas de reproducción o representación. Consisten en varias tendencias del arte (cubismo, fauvismo, expresionismo, constructivismo, dadaísmo, surrealismo, entre otras corrientes) tienen su momento cúspide en la primera parte del siglo XX.

³ Barroso-Villar, Lulia. *Temas, iconografía y formas en las vanguardias artísticas*. Asturias, Editorial Castrillón, 2005.

⁴ Bürger, Peter. *Teoría de las Vanguardias*. Barcelona, Editorial Península, 1974. pp. 13-14

⁵ Ibid, p. 14.

⁶ Dussel, Enrique. “Estética en Hegel”. *YouTube*, mayo 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=WeTClAUxfHA>

⁷ Krukowski, Lucian. “Hegel, ‘Progress,’ and the Avant-Garde”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, no. 3, 1986, pp. 279–290.

⁸ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Ediciones Escolares, 2003. p. 8.

⁹ Krukowski, Lucian. “Hegel, ‘Progress,’ and the Avant-Garde”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, no. 3, 1986, pp. 279–290.

¹⁰ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Ediciones Escolares, 2003. pp. 120.

¹¹ Ibid, p. 120.

¹² Pérez, Berta. “El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno”. *Diánoia*, vol. LVII, no. 68, 2012, pp. 29–63.

¹³ Este concepto en alemán es *reinen* que quiere decir autónomo o totalmente independiente de la experiencia sensible. En el arte trabaja la desconexión con la naturaleza, por lo que ya no representa lo corpóreo ni lo sensible, sino simplemente combinaciones de formas y colores que intentan transmitir, con un lenguaje sin formas, como el de la música, la necesidad interior.

¹⁴ Hobsbawm, Eric. *A la zaga: decadencia y fracaso de las Vanguardias del Siglo XX*. Barcelona, Ediciones Crítica, 2000.

¹⁵ Biemel, Walter. “La estética de Hegel”. *Convivium*, no. 13, enero 1962, pp. 147-162, <https://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76231>

¹⁶ Hobsbawm, Eric. *A la zaga: decadencia y fracaso de las Vanguardias del Siglo XX*. Barcelona, Ediciones Crítica, 2000.