

La Vanguardia como arte bélico¹

Jorge Malachevsky²

(Psicoanalista – UNL)

El concepto *vanguardia* se nutre de un término francés del léxico militar —*avant-garde*— que designa la parte más adelantada de un ejército, una línea de avanzada en exploración y combate. Esta raigambre etimológica liga al conjunto de acciones, producciones y actores que podrían aducirse como “vanguardistas” a un campo semántico que contiene referencias a la milicia, a la avanzada, al enemigo y a la batalla. Explorar y combatir en los bordes son sentidos que asume tanto una mención genérica que hagamos de la palabra “vanguardia”, como propiamente verbos que califican las conductas efectivas o el aura que asignamos a los vanguardistas, cualesquiera sean sus expresiones estéticas. La ligazón a lo marcial aviva ya una serie de resonancias entre *vanguardia* y *militancia*. Podemos entender que “militar” es responder a una filiación que arma edificio en las agrupaciones políticas o los movimientos, es seguir la alineación propia de los cuadros. ¿Qué tipo de cambios buscaron los artistas militantes y dónde se enrolaron? En los vanguardistas de principios de siglo enfrentados al pensamiento burgués, encontramos desde vinculaciones al socialismo utópico hasta artistas rebeldes encolumnados en el movimiento proletario izquierdista. También quienes derivaron hacia el antiburguesismo de tipo fascista —como Marinetti en el futurismo italiano—. En

la segunda vanguardia, del ‘45 al ‘70 se ubicaron aquellos que apuntaban sus obras y expresiones contra la sociedad de masas, el mercado del arte u otras facetas del orden social.

¿Se puede ser revolucionario en estética y a la vez reaccionario o indiferente en política? —preguntaría Oscar Massota—. Habría que estudiar caso por caso, indagando si los vínculos de aquellos artistas se mantuvieron cuando el fascismo o el leninismo estuvieron asentados, o trabajando en el interior del ambiente cultural del capital, y si conservaron entonces su potencia creadora. ¿Es posible la obsecuencia a un régimen cuando alguien se dedica a un arte que se precia de reactivo? Germán García en una intervención transcrita en la revista virtual *El Murciélagu* manifiesta que cuando se innova en arte uno se queda sin política y cuando la política es un hecho logrado nos quedamos sin arte —o al menos, sin ese arte capaz de innovar—. En una vertiente diferente Massota, en la época de los ‘60 entendía que ser revolucionario implicaba ser de vanguardia, ya que lo que en arte se planteaba como vanguardia, en política se conocía como militancia³. Desde esta última perspectiva, la vanguardia rescata la figura del creador como la de alguien cuya filiación no es a un sistema, sino a una posición provocadora, beligerante, combativa. Lo que tal vez explique por

1) Trabajo realizado en el marco del Proyecto de investigación CAI+D 2009 “El goce en la mirada. Estudio sobre el cuerpo en el arte”, de la Universidad Nacional del Litoral.

2) Psicoanalista miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana

(EOL) y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Docente-investigador de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la U.N.L. Autor de numerosos artículos en publicaciones nacionales e internacionales.

3) Esta idea es trabajada por Beatriz Getz (2010).

qué a veces esa militancia se traduce en elites separadas de las configuraciones de su tiempo, organizándose—moviéndose hacia una cierta finalidad autoproclamada. Tal vez cabría agregar otra versión a esta enumeración, la de una militancia impostada y cínica, que detrás de la pantalla de la identificación al colectivo, esconde su avaricia. Snobs y mezquinos también hacen tropa. En la época del '60 al '70 en nuestro país, los partidarios de uno u otro bando de esa dicotomía tramposa —*el arte por el arte* o *el arte por la revolución*—, a veces más que mostrar una honestidad con lo pregonado, disimularon con sus slogans enfrentamientos de poder por intereses de facciones. Una conclusión provisoria: las vanguardias tienen relaciones paradójicas cuando se las cruza con una posición política, se impone averiguar qué mitos se han jugado en este orden y qué peso pueda tener aún alguno de ellos. Pareciera ser que no existiesen reglas claras respecto a si las producciones vanguardistas merezcan ser apreciadas o no por sus filiaciones, por el tipo de rupturas que efectuaron, o si más bien habría que prestar atención a qué órdenes establecidos se enfrentaron para dar chance a qué ficciones posteriores.

En cuanto a la *avanzada*, es el punto desde donde se reconoce al enemigo. En este sentido en primer lugar, las vanguardias ejercieron un análisis de los parámetros del hecho estético y/o de la realidad social, develando las tramas imaginarias en las que ésta se soportaba. Instalaron allí sus arte—hechos para desorientar, provocar, intranquilizar. Más aún, los arte—hechos fueron disparados para sacudir, despertar o arrasarse una conciencia de los regímenes de sensibilidad o de las relaciones de producción imperantes. Así, la *avanzada* es también fundamentalmente acción bélica, allí donde las cosas se ponen más calientes. En la confusión de una trincheras se hacían el sacrificio, la desesperación y la ferocidad. El frente es la carnicería donde los poderes de la historia han enviado a sus esclavos, a los débiles o a los tontos a ser masacrados, zona del trauma, también, caldo propicio para la revelación del héroe. En síntesis, una *avanzada* es un lugar raro, se está allí o porque te empujan desde atrás o porque hay algo de una naturaleza implacable que conmina a la presencia. Desde esa línea se escruta al enemigo, se improvisa, se arroja, se actúa. Pero el arte de vanguardia no fue hecho ni por esclavos ni por tontos, sino por aventureros y temerarios. Piglia plantea que “El modelo de sociedad de la vanguardia es la batalla, no el pacto, es el estado de excepción y

no la ley (...) De este modo, la vanguardia artística se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a disolverlas y a crear redes y formas alternativas” (Piglia 2011). Supongo que el verdadero artista de vanguardia al entrar en esa zona de avanzada —a veces sin saberlo ni necesariamente proponérselo— ejecuta una suspensión de sus propios mitos. Sólo a partir de una denegación que involucra su ser, alcanza a tocar ese despropósito cuyo efecto es, a la vez que crear lo nuevo, desnaturalizar las convenciones reinantes.

Respecto del *enemigo*, las vanguardias históricas han jugado su papel frente a los mitos de la academia, mitos que representaron al arte de fines del siglo XIX y del siglo XX. Arrastraron gestos y actos alternativos de impacto social expresando inicialmente un profundo rechazo a la llamada entonces “cultura burguesa” y confrontaron en la modernidad al modernismo en arte. Esos gestos y actos —parafraseando a Piglia— hicieron ver lo que las ideas dominantes negaban, se propusieron debilitar los centros de poder cultural y alteraron las jerarquías y los sistemas de significación. Ahora, si las vanguardias aparecen en principio como un arma contra los mitos, hay que reconocer que más tarde han hecho sus alianzas pasando a ser fagocitadas por las narrativas históricas del arte. Sus obras, hoy encerradas en museos e instaladas como objetos de culto, son incluidas por el canon y estudiadas como se estudian las tradiciones.

De lo que ha sido enunciación en su momento, luego se arma discurso. Así es la inercia de las cosas; sin embargo, hay discursos y discursos... Roberto Jacoby, quien ha participado de la vanguardia de los 60' en la Antibienal cordobesa, corrige a quienes lo entrevistan: él ha estado en el frente, sus entrevistadores sólo cuentan con el relato de los hechos. El malentendido muestra que ciertas cosas no fueron tal como se las ha escuchado o leído. Sin embargo Jacoby titubea al hacerles la enmienda y repara en que: “no sabemos si es importante restituir la verdad o hacer crecer un mito. Pues a veces restituir la verdad es finalmente llevar algo a un lugar de poca relevancia, mientras que alimentar un mito tiene la fuerza de poder hacerlo incidir sobre el presente” (Jacoby 2011: 49). Sucede que en ocasiones el acontecimiento artístico se consume desapareciendo sin dejar huellas. En el *happening* o la *performance* algo

se consume o porque no hay cómo comunicarlo o porque como todo acontecimiento o acto sólo son eficaces en su fugacidad y en la coyuntura en la que se producen. Siendo así, si de ellos algo queda, es sólo en la forma de acontecimiento mediático. Queda el mito, que visto de esta manera, adquiere medida en su función de mantener viva la posibilidad de nuevos gestos, de nuevos acontecimientos. Seguramente algunos mitos merecerán ser desmantelados. Pero otros atesorados, y también, hay que ponerse a pensar en cómo suscitar los nuevos. Anotemos entonces a esta altura, algo que nos interesa: así como hay coyunturas, hay discursos que renuevan posibilidades de enunciación o le ofrecen condiciones favorables, hay discursos que miran de manera benevolente al accidente. Así es entonces que hasta aquí encontramos en las vanguardias por un lado, una fuerza en su tendencia a avasallar los mitos y por el otro, que se apagan y mitifican. El paso siguiente está dado en la línea de pensarlas en cuanto relatos que permiten mantener viva una mitología de las mutaciones. Esto por supuesto, sin abandonar la idea de la necesidad de funcionamiento de la dialéctica entre Memoria y acontecimiento imprevisto.

Sigo ahora con el tema del *enemigo*. ¿El Otro de nuestro tiempo tiene caras comparables a aquellas sobre las cuales las vanguardias aplicaron sus fuerzas? No totalmente. El Otro de la época acciona una deconstrucción de lo instituido, su dinámica misma, su modo propio de moverse, parece estar haciéndole perder consistencia a la Memoria. Hasta podríamos confundirnos creyendo que juega el mismo juego que las vanguardias. “La ‘lógica mercantil’ se caracteriza por la dispersión. Las estructuras (fijas, estables, reproductoras de un ordenamiento) son reemplazadas por las redes (flexibles, mutantes, en permanente recomposición) y las dinámicas dispersivas constituyen el núcleo mismo de la experiencia de lo social (relaciones lábiles, precariedad existencial, contingencia, incertidumbre).” (Ingrassia 2010). Hoy el campo de batalla se ha difuminado, se ha vuelto virtual, heteróclito y no puede ser separado por trincheras que delimiten claramente un lado del otro. Si bien podemos encontrarnos con ciertos discursos colectivos que se empeñan en retratar al enemigo, las más de las veces sabemos que es la treta para mantener un vasallaje y la pervivencia de una posición beneficiosa. Jean-Claude Milner indica que pueden hacerse buenos usos de las leyes del mercado, aunque lo habitual es que la lógica del capital instituya

un verdadero saqueo —por supuesto, para mantener este saqueo hay que someter al malo que se ha inventado—. Pese a estas pantomimas de corporización, el Otro que instala de manera generalizada el capitalismo neoliberal dificulta identificar al verdadero enemigo. O es un enemigo que no se sustancia, que muta sus apariencias y hace jugar a su favor la fuerza de las embestidas que recibe. Para Germán García, los mismos movimientos vanguardistas tienen su mito, la tabla rasa, sosteniendo la idea de que es posible desmantelar la tradición y empezar de cero (García 2010).

Que se pueda identificar en el occidente actual una estructura compacta contra la cuál acometer —se la nombre estado, tradición o movimiento estético— tal vez ya no sea tan posible. Todo se ha mixturado con todo y se ha esparcido. Tampoco damos crédito hoy a la creencia de alcanzar un cero absoluto —salvo el de una hecatombe final. Las hegemonías ya no dependen prioritariamente de un orden simbólico. Hoy lo ideológico se ha multiplicado, se ha vuelto cínico o puede ser traducido en *imagología* —juego de apariencias, menguado manojito de imágenes sobre las que se suspenden las relaciones con el otro— si aceptamos el término de Milan Kundera. “Las sociedades con mercado (donde el intercambio mercantil era un momento más de la experiencia social) se han transformado en sociedades de mercado (donde el intercambio social es un momento más de la operatoria mercantil)” (Ingrassia 2010). El arte mismo al igual que la moda, circula de manera efímera fetichizado, ritualizado, su valor mercantil no se mide en relación al universo de Valor que genera. Ya no creemos que con arte se vaya a cambiar el mundo —aunque no hemos dejado de pensar que él pueda contribuir a ello. Sin embargo, contra este Otro fluido, no es posible una especie de ataque masivo como aquellos ocurridos contra las tradiciones estéticas o los ideales de la cultura —¿o sí?— Es como querer pegarle al agua con una piedra: se la traga.

Lo usual es que los artistas se incorporen a la fuerza de producción de la academia o su obra sea fagocitada. Las vanguardias fueron modernas y parte de las rupturas que procuraron, hoy constituyen nuestros insumos. Como lo indicaba Ana Longoni en un panel el 2010 en Rosario sobre *Estéticas de la dispersión*: “El capitalismo incorporó los modos de existencia que aquellos movimientos de los ‘60/’70 inventaron contra él, apropiándose de las fuerzas subjetivas del artista dando lugar a un glamoroso ejército de creadores a los que se suele

llamar cognitariado”. Como ejemplo de esto, si uno de los propósitos de aquellas vanguardias estaba del lado de acercar el arte a la vida, ese propósito es batalla ganada. Aunque no haya batalla ganada que no se vuelva luego campo de disponibilidades del amo de turno —y el de turno hoy, tiene celeridad en su capacidad de asimilar, tanto como de transformar lo asimilado en desecho—. Longoni continuaba diciendo:

“En nuestra época la subjetividad flexible se impone como modo de vida burgués acompañada de una radical experimentación de los modos de existencia y de creación cultural. Nuestra fuerza de creación en su libertad de experimentación es bien percibida y aplaudida, incluso celebrada y glamorizada. Sin embargo, su orientación principal ya no es la creación de otros mundos posibles, sino la identificación casi hipnótica con las imágenes del mundo difundidas por la publicidad y la cultura de masas”.

Esta batalla ganada por las fuerzas del capital, se puede identificar hoy en una cierta estetización de la cultura, en una preocupación meticulosa por el diseño, en el elogio a la capacidad artística y en la concomitante incorporación de la fuerza de trabajo del creativo. La generalización y globalización de lo estético, y el diseño y la capacidad creativa regulados de manera peculiar, hacen de lo que antes era exploración, complot y combate, artilugios cardinales de la fiesta cultural del capitalismo.

Pero no nos desanimes con el hecho de que lo que antes hubiera sido asimilado a exploraciones vanguardistas hoy sea incorporado por el sistema como insumos-mercancías. Veamos mas bien qué puede hacerse aún con esto, para volcar la partida hacia otro lado, inclusive tal vez con los mismos recursos. En arte, la creación de lo nuevo no necesariamente implica el encuentro con un objeto original, sino a veces la reutilización de una técnica que estaba en desuso o el cambio de contexto de intervención de ciertos elementos. Hay que revisar más bien el campo de experiencias que proporcionaron las vanguardias: cómo han surgido en su momento y qué han generado. Si hoy podemos detenemos extasiados frente a sus obras de culto y manifiestos, no hay que desestimar que esa detención sea lo único con que podamos contar. Más allá de que “vanguardia” pase a ser o no el nombre de una especie extinta, hay que preguntarse por su actualidad. ¿Qué nos ayudan a pensar hoy y

que nos permiten pensar de nosotros mismos los movimientos vanguardistas? Pese a que territorio y enemigo sean diferentes, se puede ir a buscar todavía en esas obras y autores modos de operar que muestren cómo históricamente ciertos mitos pudieron ser deconstruidos y cómo algo renovador ha sido factible de volverse mito. Si maniobrar con el vértigo es propio del amo de turno, detenerse será adecuado, aunque más bien para volver a encender lo que la contemplación hipnótica parece apagar: la exploración de la factura de las fuerzas con las que operaban esas avanzadas y los efectos de corte que desataban con ellas.

De hecho, las acciones y los gestos de las vanguardias introducen algo sobre la dinámica del corte aplicado a un modo de ser, no sólo del arte, sino también del mundo. La curiosidad del psicoanálisis respecto de las vanguardias viene particularmente por ese lado. Por la indagación en torno al corte. Entendiendo que éste juega entre dos necedades, una la del mito, la otra la de la letra; es posible decir que en un psicoanálisis se trata de amenguar en un sujeto la incidencia de la necedad de los mitos y las novelas por las que es hablado, y acercarlo a la necedad de su deseo. El acto y la interpretación son operatorias claves que la práctica psicoanalítica ha encontrado en ese trayecto, pues en cuanto afectan la constitución subjetiva, son sin duda, operaciones de corte. Se parecen en cierta forma a la instalación o la *performance*, aunque claro está, no toda acción alcanza el estatuto de acto, ni todo lo que se dice o interpreta tiene verdaderos efectos. Esas dos operatorias no dan en el blanco, por el sólo hecho de declarar que se las usa. También, y pese a que no hay un psicoanálisis de la cultura, eso no impide que un psicoanalista o las instituciones psicoanalíticas —instituciones del corte— cuando no se vuelven *Cortes*, dejen de ejercer su función interpelando a los mitos. Leyendo las cosas así, se actualiza la pregunta en cuánto el psicoanálisis como interpretación o como acto se vincula a las vanguardias o a las estéticas que constituyen su relevo, y en cuánto se diferencia de ellas.

Es evidente que hay cosas que hoy quisiéramos poner patas para arriba, hay estados de cosas que no nos agradan. ¿Pueden buscarse modos de acción en el arte que funcionen a la manera de las vanguardias? Entramos en el campo de las *estrategias*. Tomemos al azar una de ellas. Supongamos que pudiéramos delinear una topología compleja entre arte y mercancía: ¿Deberíamos

pensar en un arte que constituya un espacio exterior a la mercancía, o que su accionar creativo la perfore desde dentro? Si optamos por lo primero estamos dando credibilidad a la efectividad de los gestos inversos: la extensión de la virtualización se puede volver ineficaz revalorizando los lugares, a la vorágine se le puede oponer la lentitud, al ruido el silencio, a la provocación, el renunciamiento a aportar sentido. Invertir las formas que hoy asume lo imaginario deshilachado podría llevarnos a hacer tejidos. Es como pensar que ante la licuefacción, aún se cuenta con el estado sólido. Pero por supuesto la cuestión no consiste en saltar de una tiranía a otra en los estados de la materia, sino en saber cuáles son entre ellos los más estables y generar allí condiciones de enunciación —la enunciación no pide permiso ni se anuncia. Foucault pediría que prestemos atención a las discontinuidades, Lacan insistiría que escuchemos las lagunas del discurso. En el otro extremo, si optamos por el talado interior, deberíamos resolver ¿cómo hacer que con aquello mismo con lo que se hipnotiza, alguien despierte? Además, ¿Cómo conmovir a quienes están predispuestos a ser conmovidos aunque no por lo que hemos de presentarles? Esa *cosa generalizada* que puja en la Cultura, tal vez pueda ser intervenida desde avanzadas estéticas que afecten sólo zonas comprimidas de la realidad. A lo sumo puede procurarse un transito ininterrumpido de rupturas singulares, estéticas de la dispersión.

Finalmente a esta especulación sobre las estrategias como espacios de rupturas, en el arte de la guerra le siguen las *tácticas* y las *maniobras*. Los gestos estéticos a los que hay que prestar atención en las vanguardias y en el arte de hoy, han llevado las cosas a una topología que no es la del museo, la galería o la colección. Destacan lo performativo, la enunciación, el corte, el cuerpo. El *happening*, el arte de acción, la instalación y la *performance* parecen ser los nuevos dispositivos de resistencia al disciplinamiento. Algo del relevo de las vanguardias se juega en ellos, aunque no olvidemos, los procedimientos no alcanzan: una suma de acontecimientos imprevistos puede que sea sólo una suma de acontecimientos imprevistos —aislados y sin consecuencias,

más de lo mismo. Prestemos atención ahora al caso de la *performance*, veamos algunas de las pautas con las que despliega su contrapunto: el tiempo y la duración, el azar y el carácter de acontecimiento, la propia presencia del espectador como elemento que contribuyente al desarrollo. En la *performance* se puede jugar desde una puesta sobre el cuerpo del artista que sostiene la “obra” o su anonimato —enrareciéndose las nociones de obra y de autor. El ensamblaje a un contexto de enunciación preciso, la repetición o la imposibilidad de repetición impiden que ella sea expuesta como algo coleccionable, acumulable. Si estas tácticas y maniobras entre otras adquieren peso, es porque finalmente arman un posicionamiento posible frente a aquello que en la experiencia de lo contemporáneo es sintomático.

El Palais de Tokio en París es un centro de arte que expone las creaciones contemporáneas francesas e internacionales. Detrás de la torre Eiffel, como dando la espalda a los mitos del Louvre, muestra los propios y actuales. Si entráramos en él como visitantes, lo primero con que nos topáramos sería con un monumento de una tonelada y media de peso: un zapato gigante de bronce sobre un pedestal del cual brota un arbusto verde. Se trata de *Symbole of Courage*, una obra de Laith Al-Amiri que rememora el calzado que el periodista Muntazer Al Zaidi le arrojara al presidente George W. Bush en diciembre de 2008. Sin descontar las connotaciones que arrastra arrojar un zapato a un presidente, junto al insulto “perro” —con el que el periodista acompañó su envío—, esos gestos en el mundo árabe revisten especialmente el carácter de graves ofensas. De aquel acontecimiento —que por supuesto no es menor y que se inscribe referenciado en la indignación de un hombre ante una masacre— el artista Al-Amiri emana su obra. Si atendemos a las noticias que se van acumulando sobre zapatos que desde entonces fueron arrojados a mandatarios y poderosos, podemos decir que ella hace su aporte. Contribuye a conformar mito, del gesto. Aunque no para conjurar las pasiones de los hombres y recluirlas en el lado banal de un culto, sino para lanzarlas como proyectil al futuro.

Bibliografía

BERONE, L.R. (2010): "Arte, culpa y femineidad, en clave masottiana" en *Revista Exordio* N° 2, CIECC, Córdoba, octubre de 2010.

GARCIA, G. (2004). *Tramas culturales argentinas* en *El Muriólagó* n° 13, disponible en www.descartes.org.ar/public.htm [consulta 16/10/10].

——— (2010). *Otra cosa. El psicoanálisis entre las vanguardias*, disponible en www.descartes.org.ar/etxts-garcia [consulta 14/10/10].

GETZ, B. (2010). "Lecturas de Massotta, el psicoanálisis entre las vanguardias" en *Revista Exordio* n° 2, CIECC, Córdoba, octubre de 2010.

INGRASSIA, F. (2010). *Sobre el proyecto*, disponible en <http://esteticasdeladispersión.blogspot.com.ar/p/sobre-el-proyecto.html> [consulta 13/03/11].

ORDOÑEZ, P. y otros (2010). "Nosotros desmaterializamos. Conversación con Roberto Jacoby" en *Revista Exordio* N° 2, CIECC, Córdoba, octubre de 2010.

MARTEL, R. (2009). "Performance. Arte en vivo y en directo" en *Exit Express. Revista sobre información y debate sobre arte actual* n° 47, Olivares & Asociados S.L., Madrid, 2009.

MASOTTA, O. *Roberto Arlt yo mismo*, citado por Berone, Lucas R. "Arte, culpa y femineidad, en clave masottiana" en *Revista Exordio* n° 2, CIECC, Córdoba, octubre de 2010.

MILNER, J-C. (2006). *El gran secreto de la ideología de la evaluación*, disponible en <http://foroautismo.com/docs/secreto.pdf?download=1> [consulta 20/10/11].

PIGLIA, R. (2011). "Retrato del artista invisible" en *Diario Página/12*, suplemento *Radar*, Buenos Aires, 20 de febrero de 2011, disponible en www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6841-2011-02-20.html [consulta 15/09/11].