

# A LA ZAGA

ERIC HOBSBAWM

---

DECADENCIA Y FRACASO DE LAS  
VANGUARDIAS DEL SIGLO XX



**Crítica**

ERIC HOBSBAWM

# A LA ZAGA

DECADENCIA Y FRACASO  
DE LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX

Traducción castellana de  
GONZALO PONTÓN



CRÍTICA  
BARCELONA



la pintura y los de la escultura son, desde luego, algo distintos. La demanda de cuadros procede esencialmente del consumo privado, mientras que las pinturas públicas, como los murales, sólo han tenido en nuestro siglo una importancia ocasional, especialmente en México. Eso ha restringido el mercado para las obras de arte visual, con excepción de las que se han utilizado para llegar a un público más amplio, como, por ejemplo, a través de las fundas de los discos, las revistas o las sobrecubiertas de los libros. Y, sin embargo, dado que la población aumentaba y la gente era cada vez más rica no existía *a priori* ninguna razón para que ese mercado se contrajera. Y por si fuera poco, la demanda de artes plásticas procedía de la iniciativa pública. El problema es que se colapsó el mercado de su principal producto: el monumento público y el edificio o el espacio decorados, que la arquitectura modernista rechazaba. Hay que recordar la frase de Adolf Loos: «el adorno es un crimen». Desde los tiempos anteriores a 1914, cuando se erigía en París un promedio de 35 nuevos monumentos cada década, se produjo un verdadero holocausto de la estatuaria: 75 desaparecieron de París durante la guerra y, con ello, cambió el aspecto de la ciudad.<sup>9</sup> La enorme demanda de monumentos conmemorativos de la guerra después de 1918 o el auge temporal de las esculturas prodigadas alegremente por las dictaduras no detuvieron el declive secular. De modo que la crisis de las artes plásticas es algo distinta de la crisis de la pintura y, aun sintiéndolo, no voy ahora a extenderme más sobre aquéllas. Tampoco lo haré, salvo de modo ocasional, sobre la arquitectura, que ha sido perfectamente inmune a los problemas que han asediado a las demás artes visuales.

Pero también debemos partir de otra observación. Mucho más que cualquier otra forma de arte creativo, las artes visuales han sufrido las consecuencias de su obsolescencia tecnológica. Esas artes, y especialmente la pintura, no han sido capaces de

adecuarse a lo que Walter Benjamin llamó «la época de la reproducibilidad técnica». Desde mediados del siglo XIX —es decir, desde la época en que podemos reconocer en la pintura movimientos de vanguardia conscientes, aunque el término mismo no hubiera entrado aún en el discurso de las artes— las artes visuales han sido conscientes tanto de la competencia de la tecnología, en forma de cámara fotográfica, como de su incapacidad para sobrevivir a esa competencia. Un crítico de fotografía conservador había dicho, ya en 1850, que la nueva técnica iba a poner en peligro «especialidades enteras del arte, como los grabados, las litografías, las pinturas de género y los retratos».<sup>10</sup> Alrededor de sesenta años más tarde, el futurista italiano Boccioni sostenía que el arte contemporáneo debía expresarse en términos abstractos, o bien a través de la espiritualización del objeto, porque «la reproducción tradicional ha sido conquistada por los medios mecánicos» («in luogo della riproduzione tradizionale ormai conquistata dai mezzi meccanici»)<sup>11</sup> El movimiento Dadá proclamó, o así lo hizo por lo menos Wieland Herzfelde, que no se proponía competir con la cámara, ni siquiera ser una cámara con alma, como era el caso de los impresionistas, que habían confiado en la menos fiable de las lentes, el ojo humano.<sup>12</sup> En 1950 Jackson Pollock dijo que el arte tenía que expresar sentimientos, porque reproducir las cosas ya lo hacían las cámaras fotográficas.<sup>13</sup> Podría citar ejemplos similares de casi todas las décadas de este siglo. Como dijo el presidente del Centro Pompidou en 1998: «El siglo XX pertenece a la fotografía, no a la pintura».<sup>14</sup>

Comentarios de esta clase son familiares a cualquiera que haya echado un vistazo, por somero que sea, a la literatura sobre arte —por lo menos en lo que se refiere a la tradición occidental desde el Renacimiento— aunque no pueden aplicarse lisa y llanamente a artes que no se relacionan con la mimesis u otros





19. Cartel de la película *Lo que el viento se llevó*, 1939.

fotografía la que, lisa y llanamente, comunica el sentido de la innovación con más eficacia que una pintura comparable de Picasso. Por esta razón, el fotomontaje iba a revelarse como una poderosa herramienta de propaganda. Y por supuesto no estoy comparando el valor estético del *picasso* y del *rodchenko*.

En resumen, es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como 'arte'. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético. Y en primer lugar, sin duda, fue obra del cine, hijo de la fotografía y arte capital del siglo XX. El *Guernica* de Picasso es, como obra de arte, incomparablemente más impresionante que *Lo que el viento se llevó*, de Selznick, pero desde un punto de vista téc-



21. Giacomo Balla, *Velocidad abstracta*, 1913.

nico ésta es una obra más revolucionaria. Por eso los dibujos animados de Disney, bien que inferiores a la austera belleza de Mondrian, fueron más revolucionarios que la pintura al óleo y más eficaces para transmitir el mensaje que querían. Los anuncios y las películas que generaron creativos, montadores y técnicos no sólo empaparon la vida diaria de experiencia estética, sino que acostumbraron a las masas a atrevidas innovaciones en la percepción visual, que dejó a los revolucionarios del caballete rezagados, aislados e inanes. Una cámara sobre raíles puede comunicar la sensación de velocidad mejor que un lienzo futurista de Balla. Lo que hay que tener en cuenta de las artes verdaderamente revolucionarias es que fueron aceptadas por las masas porque tenían algo que comunicarles. Sólo en el arte de vanguardia el medio fue el mensaje. En la vida real, el medio experimentó una revolución en favor del mensaje.



de hacer esto en Nueva York, donde consiguió una gran fama, y no en París, donde sólo era uno más de los intelectuales graciosos del momento y no tenía ninguna reputación como artista. (Como dice Cartier-Bresson: «no era para nada un buen artista».) Dadá fue serio incluso en sus bromas más desaforadas: no había frialdad, ironía o escepticismo en él. Quería destruir el arte junto con la burguesía como parte del mundo que había dado a luz a la gran guerra. Dadá no aceptaba al mundo. Cuando George Grosz marchó a los Estados Unidos y encontró allí un mundo del que no abominaba, perdió su fuerza como artista.

Warhol y los artistas *pop* no querían revolucionar ni destruir nada, y mucho menos el mundo. Todo lo contrario: aceptaban ese mundo, e incluso les gustaba. Lo que sucede es que se dieron cuenta de que en la sociedad de consumo ya no había lugar para el arte visual tradicional, excepto, por supuesto, como forma de ganar dinero. Un mundo real por el que fluía a cada hora un caos de sonidos, imágenes y símbolos, supuestos integrantes de una experiencia común, había desbancado al arte, como actividad especial. La importancia de Warhol —incluso la grandeza de esa figura extraña y antipática— radica en la coherencia de su rechazo a ser otra cosa que el vehículo pasivo de un mundo experimentado a través de la saturación de los medios de comunicación. En su obra nada tiene forma, no hay guiños ni gestos cómplices, no hay ironías ni sentimentalismos, ni tampoco un comentario claro, salvo el que está implícito en la elección de unos iconos que se repiten mecánicamente —Mao, Marilyn, las latas de sopa Campbell— y acaso en su profunda preocupación por la muerte. Paradójicamente, en el conjunto de esa obra turbadora —pero no en cada obra concreta— hallamos algo muy parecido a una «expresión de los tiempos» propios de los estadounidenses de su época. Pero tal expresión no se alcanzó mediante la creación de obras de arte en el sentido tradicional.



26. Andy Warhol, *Marilyn*, 1967. A diferencia de Dadá, el *pop art* acepta el mundo y, desde luego, «expresa el tiempo» con más fidelidad que las vanguardias.



# A LA ZAGA

ERIC HOBSBAWM

---

El gran historiador Eric Hobsbawm nos ofrece aquí una provocativa interpretación de las fortunas del arte de vanguardia en el siglo que termina. A diferencia de los escritores y de los compositores, que aceptaron la producción de masas y la tecnología de la repetición infinita, los pintores se aferraron a la obra de arte «única», realizada con sus propias manos. Este empecinamiento produjo una sucesión de «vanguardias» pictóricas estériles que, en opinión del autor, estaban condenadas de antemano al fracaso.

967722-7



9 788484 320159

**Crítica**