

Los ojos del ejército. Sobre el origen del término vanguardia en la teoría del arte

The eyes of the army. About the origin of the term vanguard in art theory

MARÍA CECILIA GUERRA LAGE

Universidad de Buenos Aires, Argentina
ceciliaguerra@fullzero.com.ar

RESUMEN • Este artículo tiene como objetivos por un lado, rastrear el origen de la metáfora militarista del término “vanguardia”, utilizado para designar a los movimientos culturales de principios de siglo; y por otro, sentar las bases para desentrañar las implicancias teóricas en la adopción del término de origen castrense por parte de la sociología del arte. Se accede a dos conclusiones. Primero, que la operación retórica que posibilitó la ambivalencia del término vanguardia se gestó durante los momentos históricos de cruce entre arte y política. Segundo, que el empleo de la palabra vanguardia en el terreno de las artes significa la asunción explícita y consecuente del *pathos* de la lucha por parte de los movimientos artísticos y la teoría.

Palabras clave vanguardia • estética • revoluciones • avanzada • shock

ABSTRACT • This article holds two main objectives; on one side, to search for the origin of the militarist metaphore of the word vanguard, used to designate the cultural movements from the beginning of the 19th century. On the other side, to lay the necessary grounds needed to disclose the theoretical implicances regarding the adoption of this term made by arts sociology. This two approaches lead to equal number of conclusions. First, that the rhetorical operation that allowed the ambivalence of the term vanguard was conceived during those historical moments in which arts and politics found themselves closely related. Second, that the use of the word vanguard in the field of arts surmises more than just a metaphor; it is the artistic movements explicit and consequent assumption of the *pathos* of fighting.

Keywords vanguard • aesthetics • revolutions • frontline • shock

I. POSTALES DE GUERRA

La palabra vanguardia apareció por primera vez en un Tratado de Guerra de principios del siglo XIX para designar a los *puestos de avanzada*. Estos cumplían una función estratégica en los inicios de la guerra moderna. Pero transcurridos ochenta años, el término se deslizó al ámbito de las manifestaciones estéticas. Concluida la Primera Guerra Mundial, la palabra vanguardia, librada ya de su aura castrense, se había cristalizado para designar al fenómeno más importante de las artes del siglo XX.¹

En un cuaderno de notas de Charles Baudelaire pueden leerse dos pasajes que dan testimonio de los comienzos de la utilización por parte de la prensa francesa del término militar para describir cuestiones culturales. Escribe el poeta:

Del amor, de la predilección de los franceses por las metáforas militares.
Aquí toda metáfora ostenta mostachos.

Literatura militante.
Seguir en la brecha.
Mantener alta la bandera.
Mantener la bandera alta y firme.
Arrojarse al combate.
Uno de los veteranos.

Todas esas gloriosas fraseologías se aplican generalmente a tinterillos y a vagos de café (1963: 980).

Y más adelante continúa:

Para agregar a las metáforas militares:

Los poetas de combate.
Los literatos de vanguardia.

Esta costumbre de las metáforas militares denuncia a espíritus, no militantes, sino hechos para la disciplina, es decir, para la conformidad, espíritus que nacieron domésticos, espíritus belgas, que sólo pueden pensar en sociedad (980).

Si es cierto que las metáforas no son inocentes, entonces será necesario desentrañar las relaciones que yacen ocultas en el origen militarista de la palabra vanguardia y su aplicación en la teoría del arte. Esto es lo que plantea Baudelaire con cierta ironía, cuando la “vanguardia” todavía estaba completamente impregnada de su sentido castrense. Si toda metáfora establece una relación de semejanza entre dos términos en virtud de la similitud de una o varias características de ambos, esto significa que también existen otras características que no resultan semejantes, pero que sin embargo se trasladan implícitamente de un término a otro. A través de esta operación, la noción de vanguardia estética

¹ Jaime Brihuega —siguiendo a Renato Poggioli, uno de los primeros historiadores de la vanguardia— detalla los primeros usos del término (véase Brihuega, 1999).

dirige, sanciona y determina un sentido ligado a su origen castrense y este sentido puede permanecer implícito en la teoría del arte.

La operación retórica que posibilitó la ambivalencia del término vanguardia se gestó durante los momentos históricos de cruce consciente entre arte y política, desencadenados por el imperativo filosófico de *pasar a la acción*, imperativo epocal que animó tanto a la vanguardia política como a la estética. En efecto, la Tesis XI de Marx resonaba en el trasfondo ideológico de aquellos momentos: “Los filósofos se han limitado a *interpretar* el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de *transformarlo*” (Marx, 1981: 10; énfasis en el original). Esta cita quizá condense el pensamiento que dirigió la acción en la época de las revoluciones liberales. El pueblo y la burguesía unieron sus fuerzas en favor de un mismo ideal. La filosofía y el arte debían *generar cambios* en la realidad; su misión, en todo caso, se extendía desde la interpretación crítica para el cambio, hasta la intervención real y política en la historia. Aquí se anclan las discusiones que llegarán hasta hoy sobre las posibilidades formales de transformación social del arte y la pertinencia de los artistas de pasar a la acción concreta, armada, en tiempos de radicalización política, como sucedió con las vanguardias de los años setenta durante las dictaduras latinoamericanas. Pero volviendo al origen genealógico de la metáfora militarista, se hace necesario exponer algunas postales históricas para evocar aquella confluencia de espíritus libertarios.

Comencemos por el 24 de febrero de 1848. París amanece en armas. Se escuchan los primeros disparos en el bulevar de los Capuchinos. El rey Louis-Philippe, amedrentado, abdica ante el señor Crémieux y huye en coche de alquiler por la avenida Neully al mismo tiempo que los revolucionarios invaden las Tullerías. François Porché, el biógrafo del “poeta maldito”, relata:

Mientras tanto, ¿dónde estaba Baudelaire? Estaba del lado de la revuelta. Le vienen a la cabeza recuerdos de sus lecturas y también de momentos vividos, recuerdos de París en 1830, de Lyon en 1834 y, junto a éstos, otros menos graves, el de una pequeña escaramuza de orden totalmente local y económico a la que asistió, en 1844, en la isla Saint-Louis, cuando el público parisiense se rebeló contra la Sociedad que percibía un impuesto a la entrada de los puentes y saqueó sus oficinas. Pero esta vez, el tumulto tenía mayor amplitud. En el cruce de Buci, la multitud asalta el negocio de un armero. Baudelaire forma parte de esta expedición. El color de su corbata, que era sangre de toro, exhibe sus opiniones. Se apodera de un fusil y de una cartuchera de cuero amarillo. *Acabo de hacer un disparo*, le dijo un momento después a su amigo Buisson que se encontraba allí por casualidad (1997: 95-6).

Y Philippe de Chennevières, al describir las jornadas parisienses, cuenta: “Horas más tarde supe que mi amigo Baudelaire fue visto entre los insurgentes con el fusil al hombro. Jamás tantos poetas y literatos se mezclaron de tal manera con una revolución...” (de Micheli, 1995: 14). En este cuadro, las ideas liberales, anarquistas y socialistas, impulsaban a los intelectuales a la confrontación con la Restauración, no sólo a través de sus obras, sino con las armas al hombro. Y es que durante los treinta años que preceden a 1848 —esto es, treinta

años de paz asentada sobre bases contrarrevolucionarias—, las ideas y los sentimientos herederos de la victoria de la Revolución Francesa llegan a su madurez. En esta época toma consistencia la moderna concepción de *pueblo* y los valores de *libertad* y *progreso* adquieren nueva fuerza. Entonces se gesta lo que Mario de Micheli caracteriza como la “Unidad del siglo XIX”, una confraternización histórica, política y cultural entre las fuerzas burguesas y populares, cuya expresión más alta serán las revoluciones de 1848 (1995: 14).

Ahora adelantémonos treinta años. Nuevamente París, pero 5 de abril de 1871. La capital francesa está asediada por los prusianos. Courbet llama a los artistas a defender la Comuna de París, y como respuesta, el anfiteatro de la Facultad de Medicina se llena de pintores y escultores. Entre los hombres que fueron elegidos para integrar el *Comité de la Federación de Artistas* estaban los más grandes maestros franceses: Corot, Courbet, Daumier, Manet. La cantidad de hombres de la cultura congregados y su buena disposición eran tales que sólo con sus fuerzas, formaron una compañía de combatientes. A la convocatoria también se plegaron poetas, científicos, músicos, actores y estudiantes. Paul Verlaine desempeñó el cargo de jefe del gabinete de prensa de la Comuna de París y más tarde, exiliado en Londres, seguirá ligado al ambiente de los proscritos *communards*, escribiendo para el periódico de Eugène Vermersch, el poeta amigo de Courbet, varias cuartillas agresivas contra los hombres de Versalles. Rimbaud también fue *communard*.

El epílogo trágico de la Comuna de París, cuando las tropas de Thiers perpetraron la matanza de treinta mil parisienses, marcó la ruptura de la Unidad revolucionaria del siglo XIX. A partir de ese momento quedaron expuestas las contradicciones existentes en el cuerpo de las sociedades europeas nacidas de las revoluciones burguesas. Esta fue la última vez que un amplio grupo de representantes de la cultura participó junto al pueblo de una acción política de gran alcance. Las consecuencias de esta fractura serán el punto inicial sobre el que se desarrollará el arte en el próximo siglo (ésta es la tesis que sostiene de Micheli, 1995).

Una vuelta de página nos ubica en el año 1911, durante la Guerra de Libia. La agresión italiana hacia África fue saludada por Marinetti y sus amigos como la “gran hora futurista”. El nacionalismo, convertido en apología de la guerra, ya aparece en el Primer Manifiesto: “Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer” (¿Dónde?) Y sin embargo, en octubre, exaltado por la conquista de Trípoli, Marinetti extrema sus tesis:

Sean concedidas al individuo y al pueblo todas las libertades salvo la de ser cobarde. Sea proclamado que la palabra Italia debe dominar sobre la palabra Libertad... Orgullosos de sentir igual al nuestro el fervor belicoso que anima a todo el país, incitamos al Gobierno italiano, que por fin se ha hecho futurista, a agigantar todas las ambiciones nacionales, despreciando las estúpidas acusaciones de piratería y proclamando el nacimiento del Panitalianismo (Viviani, 1940:23).

Ya se conoce el destino del futurismo, desencadenado por las decisiones que tomaron sus principales mentores ante la radicalización de los sucesos en Italia. La guerra de Libia no fue más que un prelude de la Primera Guerra Mundial que Marinetti apoyó sin reservas, mientras que la izquierda y todos los demás movimientos de vanguardia continental se declaraban neutrales o en contra del conflicto bélico. Los futuristas —encandilados por la exaltación de la máquina, el modernismo y la velocidad— sacrificaron su espíritu antiburgués y sus orígenes socialistas y anarquistas, para unirse con los intereses de la próspera burguesía industrial del norte, la cual bregaba por el intervencionismo.²

La confluencia histórica entre las reivindicaciones populares y el accionar de los intelectuales y artistas possibilitó la metáfora militar. Las vanguardias —militares y artísticas— eran subversivas. Más tarde, el accionar explícitamente beligerante y activista que desplegaron los movimientos de agitación estética, concordó al pie de la letra con los métodos de la guerra moderna. Ambos fijaron un enemigo y se propusieron destruirlo. Por lo tanto, el empleo de la palabra vanguardia en el terreno de las artes, supone algo más que una metáfora; es la asunción explícita y consecuente del *pathos* de la lucha por parte de los movimientos artísticos de principios de siglo.

II. LOS OJOS DEL EJÉRCITO

Al tratar de explicar las razones del nacimiento del dadaísmo, Tristan Tzara, en una entrevista para la radio francesa en 1950, declaraba:

Hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modelos en lo que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos... (de Micheli, 1995: 151).

En la percepción de Tzara, la guerra teñía el universo de lo cotidiano y se extendía hasta el horizonte más lejano. Era imposible pensarse sin ella. Así, la guerra funcionaba como una matriz de pensamiento que determinaba la conformación de todas las demás esferas de la vida, y sobre todo, el dominio de las artes.

En efecto, si las potencias mundiales desplegaban su propia guerra como una consecuencia necesaria de una fase más avanzada del capitalismo, los artis-

² Carlo Carrà escribió en ese momento: “Hoy el burgués favorable a la guerra es, ciertamente, más revolucionario que el llamado revolucionario neutralista. Él arriesga y actúa, por tanto, es un revolucionario, mientras que el llamado anarquista es nocivo a la vida y al progreso, porque en realidad nada sacrifica a la vida ni al progreso” (s/f: 42).

tas desarrollaban una confrontación paralela contra lo que ellos consideraban las causas de la barbarie desatada en Occidente.

Para explicar esta analogía, retomemos la primera definición del término vanguardia. Tal como se mencionó al principio de este artículo, la palabra apareció por primera vez en un Tratado de Guerra de principios del siglo XIX. Karl von Clausewitz, su autor, desarrolla durante la voluminosa obra de seiscientas páginas una teoría de la guerra que asume el estatus de “estudio filosófico”, y de ahí la generalidad de las definiciones que vierte.

Von Clausewitz define a la vanguardia o *avanzada* como un destacamento militar que marcha unas millas más adelante del cuerpo principal del ejército. Las dos funciones principales de estas tropas serán de tipo estratégico: observar al enemigo para predecir sus planes, e intimidarlo. Para el estratega ruso, “los puestos de avanzada son los ojos del ejército”; con esta definición de la vanguardia von Clausewitz deja en claro que la misión de los destacamentos de avanzada es más intelectual y moral, que física. Además, explica que las vanguardias militares se hacen necesarias en la guerra moderna, debido a las grandes dimensiones que adoptan los nuevos ejércitos.³

En la teoría del arte, los fenómenos vanguardistas son entendidos como *avanzadas sobre la sensibilidad* de la época, los cuales producen obras que llegarán a concretar su sentido pleno en el futuro. En esta línea se dirige la obra de José Giménez Frontín, quien considera que “los movimientos culturales de vanguardia no son un fenómeno típico de la actualidad, sino por el contrario, son tan antiguos como la civilización”.⁴

Sin embargo, otros autores contemplan la noción de vanguardia desde una perspectiva diferente. Para definirla, se basan en la intención de ruptura que los movimientos culturales erigieron contra los aspectos estéticos formales tradicionales —determinados por la academia—, las instituciones establecidas —los museos, la crítica y el mercado— y la función del arte en la sociedad. En esta línea, Raymond Williams propone que los movimientos vanguardistas deberían verse como “una disidencia o una revuelta más que como una vanguardia en el sentido literal” (Longoni y Santoni, 1988: 18).

III. GESTOS

Si se relaciona el fenómeno de la vanguardia artística —en tanto revuelta o disidencia ofensiva frente a la hegemonía cultural de la época—, con los postulados de von Clausewitz sobre la guerra en general, las similitudes surgen instantáneamente.

⁴ Federico el Grande no necesitaba puestos de avanzada fuertes, ya que conducía a la batalla casi con una simple palabra de mando a treinta o cuarenta mil hombres. En cambio, Bonaparte casi siempre entraba en acción con una fuerte avanzada, que guiaba de cien a doscientos mil hombres (von Clausewitz, 1983).

⁵ Así lo describen Ana Longoni y Ricardo Santoni siguiendo a José Giménez Frontín (véase Longoni y Sanoni, 1988: 17).

En efecto, el estratega ruso establece que “el propósito de la guerra, de acuerdo con su concepción, se supone que debe ser siempre la derrota del enemigo” (555). Y aclara una precisión importante: para no desperdigar fuerzas, se debe apuntar al “centro de gravedad del enemigo”, porque “la conquista y destrucción de su poderío es el comienzo más seguro y, en todos los casos, el más esencial” (555). Se hacen evidentes los ecos de esta teoría en la cita de Kasimir Malevitch: “El cubismo es un arte que pulveriza, que transforma la suma o las sumas de conclusiones antiguas [...] para obtener una nueva deducción material económica” (Malevitch, 1975: 98). Al igual que los ejércitos de los modernos imperios, los movimientos culturales de agitación de principios de siglo entablaron una ofensiva contra lo que consideraron sus enemigos: los poderes establecidos, los valores burgueses y el régimen capitalista. Vladimir Maiakovski, en un manifiesto, enumera a sus enemigos formales:

La reacción creó un arte y un estilo de vida a su propia imagen, según su gusto. El arte de los simbolistas (Biely, Balmont), de los místicos (Chiulkov, Hippus) y de los psicópatas sexuales (Rozanov) corresponde a la vida de los filisteos pequeño-burgueses. Los partidos revolucionarios chocaron contra la vida; el arte se alzó contra el gusto (Maiakovski, 1923).

A nivel filosófico, se proponían arrollar el “centro de gravedad” de la tradición hegemónica, proponiendo otros modelos, buscando otras raíces culturales en el arte africano, el psicoanálisis o los poetas malditos. Un cruce explícito entre la vanguardia y la guerra aparece en Primer Manifiesto De Stijl: “La batalla del individualismo contra lo universal se revela tanto en la guerra mundial como en el arte de nuestra época... La guerra destruye el viejo mundo con su contenido: la dominación universal en todos los campos” (de Micheli, 1995: 416). Sin embargo, este movimiento de renovación radical funcionó también como mecanismo intrínseco en el nivel formal de las vanguardias. El carácter efímero y acelerado de los movimientos culturales, el cambio permanente de sus recursos y la generación constante de novedades estéticas respondía a la necesidad de escapar de la neutralización institucional, de mantener su impronta corrosiva frente a lo tradicional. Para Eduardo Subirats (1986), las vanguardias estuvieron conformadas de acuerdo a una *estética cartesiana*, en la que la ruptura crítica y el comienzo a partir de cero constituyeron su génesis (79). El Dadaísmo es el principal movimiento en que Subirats se basa para afirmar su tesis, porque declaró su autodisolución como consecuencia filosófica desde su inicio; así, en un fragmento del Manifiesto se lee:

Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas y, más que nunca, incomprensibles. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa... Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición (Tzara, 1918)

Por su parte, el Manifiesto de los pintores futuristas de 1909, también exhortaba a la renovación constante, y a su consecuencia, la destrucción:

Como queremos contribuir a la necesaria renovación de todas las expresiones de arte, declaramos la guerra, resueltamente, a todos los artistas y a todas las instituciones que, aún camuflándose so capa de una falsa modernidad, siguen atascados en la tradición, en el academicismo y, sobre todo, en una repugnante pereza cerebral (Dónde?).

Los grupos de artistas, aglutinados bajo las mismas convicciones —explicitadas en los Manifiestos—, eran soldados que guardaban disciplina ante su batallón. La lucha que desempeñaban fue ofensiva, a través de las “formaciones de oposición”, entendidas como “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa, y a veces decisiva, sobre el desarrollo activo de una cultura, y que presentan una relación enfrentada con las instituciones formales” (Longoni y Santoni, 1988: 38). El pintor Ernst Ludwig Kirchner en nombre del Expresionismo, congregaba públicamente a las nuevas generaciones, portadores de un nuevo espíritu, en Dresde, Alemania:

Animados por la fe en el progreso y en una nueva generación de creadores y de amantes del arte, hacemos un llamamiento a la juventud y, como jóvenes que llevan en sí el futuro, queremos conquistarnos libertad de acción y de vida frente a las viejas fuerzas tan difíciles de desarraigar. Acogemos a todos los que, directa y sinceramente, reproducen su impulso creativo (de Micheli, 1995: 287).

Tal como se ha dicho más arriba, la renovación y la ruptura del orden establecido suponen la *subversión*. Es justamente este último principio el que habita en ellas y explica la identidad entre todo movimiento vanguardista y un fenómeno revolucionario. Por otra parte, los artistas no tardaron en darse cuenta de que el concepto de vanguardia no podía descansar sobre un conjunto de procedimientos o rasgos de estilo característicos de sus producciones estéticas, porque éstos constituían el aspecto que más fácilmente era asimilado al *establishment* cultural. De modo que las características formales de ninguna manera pueden definir completamente a las vanguardias históricas. Lo que las define y caracteriza son más bien las consecuencias que han generado la introducción de estos principios formales a través de la historia. Una historia del arte moderno hecha de rupturas, de quiebres violentos que se inscriben en el *pathos* de lucha contra la tradición y en la expresión anticipada de una determinada sensibilidad.

Si las formaciones de vanguardia son ejércitos, los valores tradicionales son sus enemigos, el campo de batalla es la cultura, y las armas con que se batirán a duelo serán múltiples: las rupturas formales en pintura surgidas de los estudios antiacademicistas, el escándalo, la abolición de la técnica, o las técnicas experimentales como el automatismo, el método paranoico-crítico, el *frottage*, los collages. Louis Aragón tenía un arma por excelencia, la provocación:

Yo jamás he buscado otra cosa que el escándalo y lo he buscado nada más que por sí mismo. Sean felices los pobres de espíritu. He aquí una hermosa arma salida de lo de Gastinne-Ranette, que les permitirá despacharme al dar vuelta la esquina. *Es uno que busca el escándalo por el escándalo*, y todo quedará explicado. Vamos, muéstrenme su desprecio, mis preciosos; hablen, se los pido desde mi nada intelectual... (Aragon, 1997: 227-8).

El núcleo de la estrategia vanguardista fue el despliegue de *violencia formal*. Y aquí se cruza nuevamente con las máximas de von Clausewitz, quien en un capítulo especial se dedica a destacar el valor de “la sorpresa” en el campo de batalla. Para el estratega, la sorpresa:

constituye, más o menos, la base de todas las empresas, porque sin la sorpresa no es concebible la superioridad en el punto decisivo [...] Cuando la sorpresa consigue tener buen éxito en alto grado, las consecuencias que trae son la confusión y el desaliento en las filas enemigas, y esto multiplica el buen éxito... (1983: 143).

La sorpresa que define von Clausewitz muestra similitudes con el *efecto de shock* que buscan producir las vanguardias. Éste se manifiesta en dos dimensiones complementarias de la experiencia. Por un lado, el efecto de shock provoca una ruptura *convulsiva y violenta* con respecto a los hábitos formales establecidos y a las expectativas estéticas correspondientes en el espectador.

El gesto de Duchamp es un ejemplo clave, no sólo para ilustrar el efecto de *shock*, sino para comprender el futuro de la teoría del arte. En 1917, presentó al jurado de la *Society for Independent Artists*, en Nueva York, la *Fuente*: el famoso urinario firmado con el seudónimo R. Mutt. Aunque la obra jamás fue exhibida en la exposición, ni figuraba en el catálogo, su foto apareció en el segundo número de *The Blind Man*, una revista publicada por Duchamp, Beatrice Wood y H. P. Roché sentenciando:

El hecho de que Mr. Mutt haya modelado o no la Fuente con sus propias manos carece de importancia. La ha ESCOGIDO. Ha tomado un artículo de la vida diaria y ha hecho desaparecer su significación utilitaria con un nuevo título. Bajo este punto de vista le ha dado un nuevo sentido (1917).

Así, partir de su mirada, el artista con su firma *hizo* el objeto estético; desde allí en más no habrá necesariamente nada en el objeto que pueda ser considerado arte intrínsecamente. La obra no admitirá otro fundamento que las relaciones institucionales. Es decir, la obra se enclavará sobre un *campo estético*, cuyos actores —conocedores de las *leyes* de este campo—, lucharán para expandir los límites del arte, y para reunir la mayor cantidad de *capital simbólico*. De este modo, la *Fuente* de Duchamp resultó ser el gesto fundante de la sociología del arte.

Siguiendo con la noción de sorpresa, von Clausewitz describe su mecanismo:

La sorpresa sólo puede ser efectuada por esa parte que *dicta la ley a la otra*; y el que realiza la acción justa *dicta la ley*. Si sorprendemos al enemigo con una medida errónea, entonces, en lugar de obtener buenos resultados, podríamos tener que soportar un fuerte contraataque; en todo caso, el adversario no necesitará preocuparse mucho con nuestra sorpresa, porque encontraría en nuestro error el medio de evitar el mal (146).

Por otro lado, la segunda dimensión de la experiencia que es afectada por el *shock* se acerca también a la noción de von Clausewitz de “sorpresa”. Para Subirats (1985):

el principio de shock sustituye la experiencia estética por una percepción irreflexiva y automática, que entraña un valor autoritario. A través de esta estética del shock, la experiencia misma del sujeto se suprime y la expresión artística se convierte en *una forma impositiva de comunicación* (87; énfasis nuestro).

Es decir que al provocar el sobresalto en el espectador, las vanguardias *dic-tan la ley* y esta ley está definida por una relación de negatividad con respecto a los valores ontológicos.

La audacia —esto es, la apuesta completa, el todo o nada— es otro valor que el teórico de la guerra exalta durante toda su obra: “La guerra y la paz son ideas que fundamentalmente no pueden tener gradaciones” (564), escribe Clausewitz. “Si somos bastante fuertes para realizar cierta conquista, debemos también ser suficientemente fuertes para efectuarla mediante un sólo esfuerzo sin etapas intermedias” (559). Además, “en realidad ¿en qué rama de la actividad humana tendría la audacia derecho de ciudadanía si no fuera en la guerra? (134). Así, el Dadaísmo desde su inicio tenía en claro que uno de sus fines —el último— sería su autodisolución.

Al mismo tiempo, la audacia para manifestar la voluntad de cambio, el elogio del salto brusco hacia el futuro, representa un punto en común con la vanguardia política. Karl Marx, en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* endilga el fracaso de la revolución proletaria de 1848, entre otras cosas, a la reticencia y falta de audacia de los revolucionarios franceses. “La revolución de 1848 —escribe Marx en 1852— tomó desprevenida, sorprendió a la vieja sociedad y el pueblo proclamó este afortunado *golpe de mano* inesperado como una hazaña de importancia universal con la que se abría la nueva época” (1971: 15).

La vanguardia como metáfora bélica supone la organización del “campo de batalla” en dos bandos; resultará de ello un vencedor y un vencido. Los movimientos de agitación estética surgieron como reacción a la guerra; como respuesta negativa y violenta a un orden hegemónico. Este movimiento reactivo por el que se fundaron, limitó su capacidad de comprensión dialéctica; donde hay reacción no hay preguntas. Se esperaba salir victorioso o muerto de aquella guerra cultural. Por ello, terminaron sin más remedio entre las alternativas de autodisolverse o volverse opacadas por el mismo sistema que pensaban destruir. Las vanguardias estéticas, como delata la metáfora militar, intentaron realizar

una crítica a la tradición y los valores modernos, pero con los mismos instrumentos que utilizaban sus enemigos: el cartesianismo.

REFERENCIAS

- ARAGON, LOUIS. (1993). Le libertinage. En Maurice Nadeau, *Historia del Surrealismo* (pp. 227-228). Montevideo: Editorial Altamira y Nordan Comunidad.
- BAUDELAIRE, CHARLES. (1963). Obras póstumas. En *Obras Completas* (pp. 952-990). Trad. de Nydia Lamarque. México: Aguilar.
- BRIHUEGA, JAIME. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Madrid: Visor.
- CARRÁ, CARLO. (s/f). *Guerra Pittura*. Milán: Instituto Editoriale Italiano.
- DE CHENNÉVIERES, PHILIPPE. (1986). Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts. En *Le Musée du Louvre en 1848*. París.
- DE MICHELI, MARIO. (1995). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Trad. de Angel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Forma.
- KIRCHNER, E. L. (1913). *Crónica de la unión Artística "Die Brücke"*. Alemania, 1913.
- LONGONI, ANA Y RICARDO SANTONI. (1988). *De los poetas malditos al video clip*. Buenos Aires: Cántaro.
- MAIAKOVSKI, VLADIMIR. (1923). ¿Por qué se bate el Lef? *Revista Lef* 1.
- MALEVITCH, KASIMIR. (1975). *El nuevo realismo plástico*. Madrid: Editorial.
- MARX, KARL. (1971). *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Barcelona: Ariel.
- . (1981). Tesis sobre Feuerbach. En Karl Marx y Federic Engels, *Obras escogidas. Tomo I* (pp. 7-10). Moscú: Editorial Progreso.
- PORCHÉ, FRANÇOIS. (1997). *La vida dolorosa de Charles Baudelaire*. Trad. de Sylvia Iparraguirre. Buenos Aires: Taurus.
- SUBIRATS, EDUARDO. (1985). *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- . (1986). *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Barcelona: Anthropos.
- Tzara, Tristan. (1918). Manifiesto Dada de 1918. *Revista Dada* 3.
- Viviani, A. (1940). *Il poeta Marinetti e il futurismo*. Turín: Editorial.
- VON CLAUSEWITZ, KARL. (1983). *De la Guerra*. Trad. de R. W. de Setaro. Buenos Aires: Ediciones Solar.
- VV.AA. (1909). Fundación y Manifiesto del futurismo. *Revista Poesía* 1-2. Milán.
- VV.AA. (1910). Manifiesto de los pintores futuristas. *Revista Poesía*. Milán.
- VV.AA. (1918). Primer Manifiesto De Stijl. *Revista De Stijl*.
- VV.AA. (1917). *Revista The Blind Man* 2. Nueva York.