

# Vanguardias. Institución y Representación en el Campo Cultural

Por Sebastián Matías Strá

---

Fac. de Ciencia Política y RR. II., UNR, Lic. en Com. Social. Adscripto a Epistemología de la Comunicación

---

## SUMARIO

Este trabajo plantea, básicamente, la indagación sobre un momento determinado del Campo de Producción Cultural. Un momento que nos posibilitó la pregunta por algunos conceptos que aparecen viabilizados en la existencia de las vanguardias europeas de principios de siglo XX. Este período de la historia del arte puso en jaque la *Representación* y la *Institución*, sobre todo mediante las "tomas de posición" de aquellos grupos, presentes no sólo en las obras concretas, sino en sus producciones discursivas.

En estas producciones nos centraremos, indagándolas a partir de la lectura de los manifiestos publicados por dichas vanguardias. De allí el intento de acercarnos a un momento que aparece como prólogo general a la problemática relación entre lenguaje, estética y representación en una forma de experiencia que para muchos puede ser denominada posmoderna.

## PALABRAS CLAVES

Vanguardias, Representación, Institución, Modernidad, Posmodernidad.

## SUMMARY

This work basically raises inquiries about some concepts which appeared among the European avant gardes at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. This period of the art history checkmated the *Representation* and the *Institution*, especially due to positions taken by the avant gardes, depicted not only on specific art works but in discourse production as well.

Important emphasis will be put on this production scrutinizing the manifestos published by these groups of artists. Therefore, this attempt to approach a moment which seems to be a general prologue to the problematic relationship between language, aesthetics and representation that many people would call a postmodern experience.

## DESCRIBERS

Avant Gardes, Representation, Institution, Modernity, Postmodernity



## INTRODUCCIÓN

Este trabajo plantea, básicamente, la indagación sobre un momento determinado del Campo de Producción Cultural. Un momento que nos permitió la pregunta por algunos conceptos que aparecen viabilizados en la existencia de las vanguardias europeas de principios de siglo XX. Este período de la historia del arte puso en jaque la *Representación* y la *Institución*, sobre todo mediante las “tomas de posición” de aquellos grupos, presentes, no sólo en las obras concretas, sino en sus producciones discursivas.

En estas producciones nos centraremos, indagándolas a partir de la lectura de los manifiestos publicados por dichas vanguardias. De allí el intento de acercarnos a un momento que aparece como prólogo general a la problemática relación entre lenguaje, estética y representación en una forma de experiencia que para muchos puede ser denominada posmoderna.

En un nivel general, el objetivo de esta presentación es *explorar* la forma en que los movimientos vanguardistas europeos de principios del siglo XX (fundamentalmente el dadaísmo y el surrealismo) toman una posición determinada dentro del campo de producción cultural mediante la publicación de manifiestos.

En una instancia más específica nuestros objetivos serán: *describir* la toma de posición sobre el concepto de representación a partir de la categoría kantiana de lo sublime propuesta por Lyotard como axioma del arte moderno y *caracterizar* la toma de posición con respecto al concepto de autonomía presente como característica de la *Institución arte* en la época del esteticismo, a partir de la teorización de la vanguardia que realiza Peter Bürger.

El contexto histórico que permitió el surgimiento y el desarrollo de los movimientos artísticos europeos está ligado a una historia heterogénea y, en cierto modo, discontinua. Mario De Micheli plantea que el nuevo arte moderno se origina como respuesta a la ruptura de la unidad cultural y espiritual del siglo XIX:

“Efectivamente, fue esta unidad que se quebró, y de la polémica, de la protesta y de la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte.”<sup>1</sup> Aquello que el autor llama “unidad cultural y espiritual del siglo XIX” se enmarca en la tendencia revolucionaria existente en la primera mitad de ese siglo, que organizó el pensamiento filosófico, político y literario, pero también la producción artística y la acción de los intelectuales.

Lo que siguió a la ruptura fue el salvajismo, el dandismo y la evasión, y ya a finales del siglo XIX la formación de las primeras vanguardias.

## LA AUTOCRÍTICA DEL ARTE

Antes de comenzar este análisis, nos parece oportuno citar algunas aclaraciones epistemológicas que realiza Bürger en relación al concepto de “autocrítica” que toma de Karl Marx. Bürger plantea, siguiendo a Marx, que la autocrítica es un estadio del desarrollo de las fuerzas históricas que puede llegar al conocimiento del objeto yendo más allá del presente. Continúa, siguiendo la tesis que Marx elabora en “Contribución a la crítica de la economía política”, que la economía llegó a la máxima comprensión del modo de producción feudal, antiguo y oriental, sólo cuando la sociedad burguesa inició su “autocrítica.”

Para clarificar un poco este planteo, Marx, según la lectura de Bürger, diferencia la “autocrítica” de otro tipo de crítica, que el autor define como “crítica inmanente” al sistema. Aquí toma el ejemplo de la religión como institución social, la crítica inmanente sería aquella que se dirige a ciertas concepciones religiosas enfrentadas. La autocrítica, en cambio, como la nombra Bürger, es una crítica radical. Es la crítica que se dirige a cuestionar la propia institución.

Luego del ejemplo de la religión, traslada el concepto de autocrítica al ámbito artístico. La “crítica inmanente” vendría a estar dada en el seno del subsistema arte, pero no cuestionaría la totalidad de la institución

arte. Bürger cita la crítica de los teóricos del clasicismo francés al drama barroco o la de Lessing a las imitaciones alemanas de la tragedia clásica francesa.<sup>2</sup> Como vemos, la discusión se da aquí entre estilos o formas diferentes de concebir el objeto artístico.

La autocrítica es diferente porque plantea la posibilidad de comprender objetivamente no sólo la totalidad de la institución que se cuestiona en el presente, sino también esa misma institución en épocas anteriores. En este marco enuncia una de sus tesis centrales del libro: "Mi segunda tesis afirma que con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica."<sup>3</sup>

El dadaísmo y el surrealismo son las vanguardias que radicalizan esta crítica a la institución arte, a diferencia del expresionismo que centró su ataque en las técnicas impresionistas y moderó su carácter superador de la autonomía. Un movimiento más relacionado con la técnica fue el cubismo, el cual no indagó sobre el papel del arte en la sociedad, por esto, muchos de los críticos se niegan a considerar a este movimiento como una vanguardia en sí. El futurismo, por sus postulados atentó contra el concepto tradicional de arte, pero de ninguna manera contra los cimientos que sustentan el orden de lo establecido.

Es importante aclarar que en la autocrítica no hay sólo una exigencia al contenido de las obras, sino que va dirigida contra el funcionamiento total del arte en la sociedad, sin plantearse una destrucción directa a la tradición de lo artístico. Lo que se plantean las vanguardias, sobre todo el surrealismo, es la reconducción del arte hacia la experiencia vital, para allí transformarse.

Desde aquí, que ingresamos a la problemática de los conceptos antes mencionados, fundamentalmente a través de la lectura de algunos manifiestos publicados por los movimientos dadaístas y surrealistas.

## LO SUBLIME Y LA REPRESENTACIÓN

Después de indagar sobre el concepto de "autocrítica", abordaremos una parte de las conceptualizaciones sobre lo sublime como una herramienta para estudiar la lógica de las vanguardias, en tanto movimientos contra la representación.

Desde una primera lectura, lo sublime es parte de la estética kantiana de fines del siglo XVIII. Lyotard retoma algunos de éstos argumentos para desarrollar sus teorías del arte en el momento posmoderno y –leyendo más detenidamente– para insinuar su crítica a la conceptualización de la obra de arte como un objeto comunicable.

Más allá de la cuestión de la representación y el abordaje sobre la estética sublime de Lyotard, nos interesa destacar aquí la postura de las vanguardias en torno a los "principios estilísticos" que constituyen para Bourdieu el objeto principal de las tomas de posición y de las oposiciones entre los productores.<sup>4</sup> También debemos decir, siguiendo nuestro análisis junto a la teoría de "campo" del mismo autor, que el envite a la representación clásica que significó la búsqueda de presentar aquello que aparecía por fuera de la imaginación, va pareja con la construcción de campos cada vez más autónomos que elaboran principios específicos de percepción y valoración del mundo natural y social. Así lo plantea Bourdieu: "La elaboración de un modo de percepción propiamente estético que sitúe el principio de la creación en la representación y no en la cosa representada y que nunca se afirma con tanta plenitud como en la capacidad de constituir estéticamente los objetos viles o vulgares del mundo moderno."<sup>5</sup> Por esto es que el movimiento hacia la búsqueda de nuevas formas de construcción de la obra y sobre todo el desvalor del objeto representado, es una cualidad específica de un campo (en este caso el Campo de producción cultural) que se rige por sus propias leyes y que promueve sus propios hábitos de percepción. Hay un aprendizaje específico que cada

consumidor reproduce en el momento de contemplar una obra de arte. Este aprendizaje está dado por una disposición estética que aparece en el momento de constituir los objetos sociales designados para su aplicación como objetos de arte. Es la "mirada pura" que Bourdieu rastrea en unas condiciones históricas particulares relacionadas con la afirmación de la autonomía del productor en correspondencia al campo de poder.<sup>6</sup>

Para continuar con este abordaje, nos gustaría integrar la definición que elabora Wellmer sobre la problemática entre los conceptos de modernidad y posmodernidad:

"... no se trata de estudiar dos objetos bien definidos, llamados "modernidad" y "posmodernidad", sino más bien de tantear, aún a oscuras, una perspectiva en la que se establezca entre los conceptos de modernidad y posmodernidad una relación definida y salgan a la luz ambigüedades características de la conciencia moderna y posmoderna."<sup>7</sup>

Tomando esta definición, nos interesa remarcar la complejidad de un objeto como los movimientos de vanguardia que se enuncian como movimientos modernos y plantean una crítica a la representación que posibilite, en parte, el desarrollo del arte posmoderno.<sup>8</sup>

Por otra parte, en el aspecto estético, la herencia del pensamiento moderno<sup>9</sup> desembocó en el realismo como forma de representación artística dominante. Este sistema que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación fiel de la naturaleza, se introduce en pintura a partir de aquella invención propia del Renacimiento, que fue la invención de la *perspectiva artificialis*, la especialización visual de occidente. Un orden jerárquico de aparición de las cosas en el espacio que conforma un acuerdo sobre la representación.

En el artículo "La respuesta a la pregunta: Qué era la posmodernidad?" de 1982, Lyotard construye su

imagen de la modernidad a partir de la racionalidad cartesiana, el iluminismo y sus correlatos estéticos: la representación y el realismo. También, dentro de ésta imagen moderna, están aquellas vanguardias que han sido deconstructivas y críticas, y que contienen, como el nihilismo del siglo XIX, el germen de lo posmoderno. Pero antes de esta mirada estética, en 1979, en "La condición posmoderna", propone que a partir de los años '50 comienzan a hacerse visibles cambios profundos en las ciencias y en las artes, y sugiere situar dichas transformaciones con relación a la crisis de los relatos, la idea más difundida del libro.

Por su lado, según nuestra lectura, Lyotard plantea en el artículo del año 82' que el arte moderno encuentra sus axiomas en lo sublime kantiano a partir de los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, en aquel intento, tan deconstructivo, tan digno de recuperación, según el filósofo, de presentar lo imprevisible mediante presentaciones visibles: "Una estética de la pintura sublime: como pintura, ésta estética presentará sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará, pues, la figuración o la representación, será "blanca" como un cuadrado de Malevich, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dado pena. Se reconocen en estas instrucciones los axiomas de las vanguardias de la pintura..."<sup>10</sup>

Sin decirlo, el autor también pone en tensión los dos sentimientos de la estética kantiana. Lo sublime, en el proyecto de las vanguardias primero y luego en lo posmoderno, y lo bello, en su armonioso contrapunto estético: el realismo.

En lo sublime encuentra Kant una forma de experiencia estética de la razón. Esta experiencia, de perplejidad, de pena, de absoluta conmoción, nos ubica en la traducción del sentimiento que surge al concebir lo infinito del mundo suprasensible. Es la experiencia dada por la potencia de la razón.

Para continuar con nuestro examen del sentimiento de lo sublime como una crítica a la representación,

que presenta un anclaje histórico particular, habría que considerar "las condiciones históricas y sociales de posibilidad de la experiencia estética"<sup>11</sup>, es decir, aquello que Bourdieu esboza, ya desde la década del 60', como un punto fundamental para construir el objeto de una ciencia de las obras de arte: el análisis de las condiciones en las que han sido producidas y constituidas como tales las obras consideradas dignas de la mirada estética.

De este modo, el interés por lo sublime en el siglo XVIII y principios del XIX era una interés ligado a la dependencia de los artistas con relación a las instituciones que regulaban la producción, ligadas con los poderes monárquicos y con la corte, en un campo con una autonomía en formación pero todavía débil. En el caso de lo sublime en la revuelta vanguardista, instancia a la que refiere Lyotard, existe un campo con un alto grado de autonomía, en donde los procedimientos estilísticos son puestos en jaque por las diferentes posiciones y tomas de posición que comparten la lucha por el capital simbólico que circula dentro del campo.

De forma muy distinta se percibe lo sublime en los pintores llamados "Sublimes Abstractos" de las décadas del 50' y 60' del siglo XX, como Mark Rothko, Jackson Pollock o Barnett Newman, en donde se acerca nuevamente la pintura a ese anhelo que hace más de dos siglos la relacionaba con la inmensidad de los paisajes naturales como una prueba de la existencia de lo divino, aunque en este caso coincidiendo con el decaimiento de las formas cubistas en la pintura abstracta y el paradójico asentamiento de las instituciones artísticas tradicionales.

Por otro lado, el origen de la estética sublime se rastrea entre el siglo III A. C. y el siglo I D.C., en la obra "Sobre lo sublime", atribuida a un profesor de retórica griego llamado Longino, aunque el nombre y la autoría del tratado están todavía en discusión.

El escrito designa lo sublime como la extrema belleza, que puede provocar hasta dolor para quien la

contempla. Como vemos, no está planteada aún la dicotomía entre lo bello y lo sublime, sino que esto último estaría dado por la belleza en una forma potenciada que produciría la conmoción y hasta la pérdida de la racionalidad.

Luego de un extenso letargo en la edad media, el tratado despierta en el siglo XVI, sobre todo en el arte barroco, que coloca a la obra de Longino en el debate estético de la época.

Ya en el XVIII, ocurre un hecho muy importante para la discusión sobre lo sublime: William Smith traduce, en 1739, la obra de Longino al inglés. Uno de los libros fundamentales sobre el tema, "Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime", escrito por Edmund Burke en 1756, es deudor de esta traducción de Smith.

Burke fue el primero en diferenciar y excluir lo bello de lo sublime. Lo primero, ligado al orden social y a la armonía. Lo segundo, al terror y a lo inconcebible. Para este autor del siglo XVIII, lo sublime encierra la amenaza: la amenaza del dolor y el peligro, que se funden en el terror como fenómeno psicológico. Pero el terror va unido a la grandeza, a la magnificencia, al infinito y, sobre todo, al poder.

En Lyotard, la referencia a lo sublime está más ligado a la estética kantiana y alimenta, desde nuestro punto de vista, en primer lugar, la experimentación, la búsqueda de nuevos lenguajes, heredados de los movimientos vanguardistas, y que son "tan dignos de recuperación" y en segundo lugar, presenta el aspecto no comunicable del trabajo del artista, la búsqueda de la decodificación de los significantes para que la obra se legitime en sí misma, derrotando la falacia que postula que entre el productor y el receptor deben existir los mismos operadores. Ésta es la derrota, también, de la búsqueda del consenso obtenido por discusión, que se resguarda de las diferencias y "violenta" la naturaleza heterogénea de los juegos del lenguaje.

Ahora bien, convendría repasar algunos fragmentos

del discurso vanguardista que nos pueden acercar a la toma de posición presente en los manifiestos surrealistas y dadaístas sobre la cuestión de la representación.

Mangone y Warley definen el manifiesto como “un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico.”<sup>12</sup>

Attendemos a esta definición tomando el manifiesto como una vía de acceso al aspecto discursivo que, por su carácter programático, actúa en el plano de la intención.

Nos parece adecuado integrar también la definición de Jeanne Demers y Line Mc Murray, citada por Sobrino Freyre, sobre aquellos manifiestos que aparecen por su anhelo de incidir para cambiar una realidad establecida, a modo de “manifiesto de oposición”, es decir como un “texto que debe apoyarse sobre un yo/nosotros claramente identificado que proclama su existencia como sujeto que desea el poder y que funda ese deseo sobre una certeza: el mundo no puede seguir girando del mismo modo, se ha hecho necesario modificar su movimiento, situarlo dentro de otra órbita.”<sup>13</sup> Este tipo de manifiesto se diferencia de el “manifiesto de imposición”, que fue el primer tipo en aparecer, en el siglo XIV.

En el caso de algunos de los manifiestos dadaístas escritos por Tzara, conviene hablar de manifiesto de vanguardia como una hibridación del género. Se trata de un tipo de discurso en el que entran en juego rasgos que se consideran específicos de la literatura de creación o ficción e impropios de un escrito de carácter técnico, como la ficcionalidad del empleo de un lenguaje considerado poético. Esta particularidad influye en gran medida en su recepción, de modo que, al lado de la interpretación del texto como toma de posición puramente teórica, aparece una nueva posibilidad de lectura.

Otro punto a tener en cuenta se relaciona con la

existencia de un portavoz que habla en nombre de todo el grupo. Esta es una característica particular del género manifiesto y que se divisa en los escritos citados en este trabajo, que son de la autoría de Bretón y Tzara, uno representando a un conjunto más o menos homogéneo de artistas llamado surrealismo y el otro hablando como la voz del dadaísmo. Sobre esta particularidad de un discurso que aparece como representación de un conjunto, pero que tiene una autoría que corresponde a un solo artista.

#### LA REPRESENTACIÓN EN EL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL

A partir de la noción de “campo”, que tomamos de Bourdieu, buscamos una mayor comprensión de los procesos de producción cultural donde circulan aquellos manifiestos artísticos que aparecían caracterizados anteriormente. Esta noción nos puede otorgar un alto nivel de objetividad en el análisis de las condiciones de elaboración de este tipo de textos por un grupo determinado de artistas.

El hecho de que Bourdieu conciba un campo relativamente autónomo, que se desarrolla según reglas particulares y especificando un tipo diferente de capital y de intereses, nos permite pensar los diferentes grupos de artistas como portadores de ese “tipo nuevo de capital”, que permite legitimar el acto de enunciar principios estéticos dentro de un manifiesto.

Según el autor, esta emergencia de un nuevo tipo de capital proporcionado por las capacidades culturales de una clase, se da a través de un cambio morfológico en las ciudades que produce una transformación de las relaciones entre los artistas y el campo de poder: se pasa de una dominación basada en los vínculos personales (la dependencia respecto del comendatario o del mecenas), en sí mismas productoras de violencia simbólica, a una dominación estructural, y por lo tanto menos percibida, pero también más compleja y móvil a causa de un mayor número de agentes y rela-

ciones en juego.<sup>14</sup>

El campo, al consolidarse como un universo autónomo, hace que la consagración dentro de ese campo se constituya como un tipo específico de capital. Este capital da derecho de entrada al campo, y de decir o hacer algo allí. Que las vanguardias lleguen a cierta "autocrítica" de la institución arte o a esbozar principios estéticos contra la representación clásica (presentándonos el anhelo por lo impresentable) se constituye en el marco analítico de ciertas condiciones objetivas que, entendemos, examina Bourdieu en "Las reglas del arte".

La crítica del lenguaje que Lyotard vislumbra a través de lo sublime en el arte posmoderno tiene su anclaje en las vanguardias artísticas, que plantearon una toma de posición dentro del campo de producción cultural que se propuso indagar las formas tradicionales de presentar el objeto de arte. Breton plantea en su manifiesto de 1924: "Es indispensable instruir el proceso contra la actitud realista...se me revela con un aspecto hostil hacia todo vuelo intelectual y ético. Me causa repulsión porqué está constituida por una mezcla de mediocridad, odio y chata suficiencia. En la actualidad es ella, la que inspira esa multitud de libros ridículos, de obras insultantes. Gracias al periodismo, su poder se acrecienta de modo incesante, y así mantiene en jaque a la ciencia y al arte, preocupándose por halagar a la opinión pública en sus más bajos apetitos: una claridad que linda con la estulticia, una vida de perros."<sup>15</sup>

En el primer manifiesto del surrealismo, a diferencia de los dadaístas, hay declaraciones explícitas de principios estéticos: Breton especifica claramente al surrealismo como "automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o mo-

ral."<sup>16</sup> De esta forma el movimiento se define oponiéndose al concepto clásico de representación. El caso dadaísta es diferente, porque el carácter técnico de la escritura manifestaría se diluye hacia una hibridación del género con el literario. Más allá de esto, hay una toma de posición con respecto a la representación y a lo universal dado por el sentimiento de lo bello que planteaba Kant: "una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos."<sup>17</sup> Escribe Tzara, para luego criticar las escuelas cubistas y futuristas en su tibio intento que postula nuevas formas de mirar el objeto, pero que sólo queda allí, sin intentar una ruptura definitiva.

El manifiesto Dada plantea ir más allá, asechando contra el arte y la vida en su conjunto: "nosotros desgarramos, viento furioso, la ropa de las nubes y de las plegarias, y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición."<sup>18</sup>

Por otro lado, decíamos anteriormente, que una toma de posición no existe si no es en relación con otras posiciones, así sea de rechazo, de adhesión, etc. Esta característica del campo la vemos en la crítica surrealista al realismo de algunas novelas del siglo XIX, corporizadas, desde el juicio de Breton, en el novelista ruso Fedor Dostoievski: "El carácter circunstancial, inútilmente minucioso, de todas sus anotaciones, me induce a pensar si no se estarán divirtiendo a costa mía. No me perdonan ninguno de los titubeos del personaje: "¿será rubio?, ¿cómo se llamará?, ¿lo buscaremos en verano?" Problemas todos que finalmente se resuelven a la buena de Dios. No me dejan más alternativa que cerrar el libro, lo que me apresuro a hacer casi desde la primera página. ¡Y en cuanto a las descripciones! Nada puede compararseles en vacuidad; son meras ilustraciones de catálogo yuxtapuestas, que el autor utiliza cada vez con mayor desenfado, aprovechando cualquier oportunidad para deslizarme sus tarjetas postales y obligarme a concordar con él sobre lugares comunes, tales como:

*"La piecita en la que fue introducido el joven estaba tapizada con papel amarillo; había geranios y cortinas de muselina en las ventanas; el sol poniente derramaba sobre estas cosas una luz cruda. La habitación no contenía nada en particular. Los muebles de madera amarilla, eran muy viejos. Un diván con un gran respaldo vuelto al revés, una mesa oval frente al diván, una cómoda y un espejo adosado al entrepaño, sillas a lo largo de las paredes, dos o tres grabados sin valor que representan damiselas alemanas con pájaros en las manos; a esto se reducía el mobiliaje."*<sup>19</sup>

No tengo humos para admitir que tales asuntos puedan plantearse al espíritu, ni siquiera de modo pasajero. Habrá quien sostenga que esta composición escolar está en el sitio que le corresponde, y que justamente en ese sitio del libro el autor tuvo sus motivos para abrumarme con ella. Con todo, ha perdido el tiempo, porque no pienso poner los pies en su habitación. La pereza, la fatiga de los otros no me entretienen."<sup>20</sup>

De este modo Breton se resiste a "poner los pies" en la habitación de Dostoievski, que es negar, a su vez, la importancia del conocimiento del objeto de la representación. El arte, desde esta perspectiva, no se queda en la mera traducción de la realidad, sino que busca explorar en otras posibilidades del lenguaje: "No oculto que para mí la imagen más poderosa es la que presenta el grado más elevado de arbitrariedad; la que exige más tiempo para ser traducida al lenguaje práctico."<sup>21</sup>

Hasta aquí, hemos repasado en este apartado una parte del sentimiento sublime, tal como lo hace Lyotard, a modo de axioma que atraviesa el arte moderno. Hemos visto como emerge en forma de aproximación en algunas cuestiones del discurso dadaísta y surrealista en los manifiestos publicados por dichas vanguardias. La representación fue un concepto puesto en crisis en la época de la revuelta vanguardista y esta crisis ha impregnado con sus matices las instan-

cias de percepción y valoración del arte posmoderno. Otro concepto que entró en "crisis" (quizás la más profunda de la historia del arte, como afirma Bürger) fue el de institución. En los párrafos que siguen intentaremos abordar la toma de posición vanguardistas sobre dicho concepto.

#### LA INSTITUCIÓN ARTE EN EL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL

Como veíamos anteriormente, la asunción de principios estilísticos, en nuestro caso analizados desde la categoría de lo sublime replanteada por Lyotard, se convierte en uno de los objetos principales de la toma de posición entre los productores. Decíamos también, siguiendo el planteo de Bourdieu, que la mirada estética pura se va consolidando a partir del incremento de la autonomía del campo que prima la representación por sobre el objeto representado.

La forma de representar y lo sublime como una categoría histórica de la percepción fueron los temas tratados, introduciéndonos de ese modo en un breve fragmento de la obra lyotardiana que vio en las vanguardias el umbral de la puerta de entrada a la posmodernidad.

Bourdieu, por su parte, plantea que con el crecimiento de la autonomía del campo, los artistas avanzan en una "auto reflexión" sobre la condición misma de la institución que legitima las reglas de juego. Esta institución tiene reglas propias y una legitimidad específica que sólo puede ser explicada a partir del estudio del campo de producción cultural y sus correlativos sub campos que presentan una autonomía relativa con respecto al campo de poder.

En la década del '60, luego de su trabajo etnográfico en Argelia, comienza a plantearse interrogantes acerca de los procesos de producción cultural y –más generalmente– por como abordarlos desde la sociología sin caer en el estructuralismo o en el sustancialismo.

En este marco, la sociedad es concebida como un

mosaico de campos que se relacionan entre sí, pero que a su vez son relativamente autónomos. El autor toma aquí una metáfora espacial en la que se puede vislumbrar la fluidez del espacio social y el papel de los actores en el campo.

Este campo se encuentra determinado por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. En cada campo particular hay una red de relaciones objetivas que articulan diferentes posiciones. Pensar a partir del “campo” es, de alguna forma, pensar en términos de relaciones objetivas entre individuos. Estas posiciones les imponen a sus ocupantes una determinada situación en la estructura de la distribución de las clases de poder o de capital, cuya posesión determina accesos a los beneficios específicos de cada campo, así como la relación con otras posiciones.

En el campo los individuos ocupan una posición que está reflejada por el tipo de capital que poseen. Allí es donde se da la lucha por el poder en las diferentes posiciones que ofrecen un tipo diferente de capital simbólico que circula en el campo y que está en disputa.

Dentro de este análisis de la sociedad como diversos campos relativamente autónomos, nosotros tomaremos fundamentalmente el campo de producción cultural, que, en su paulatino progreso hacia la autonomía, se fue diferenciando en “sub campo de producción restringida” y “sub campo de gran producción”. En el primero, los productos culturales aparecen como objetos simbólicos en donde se privilegia la noción de creatividad y originalidad de la obra. En el segundo, los productos culturales se constituyen como mercancías y su producción tiene como fin el beneficio económico. El “sub-campo de producción restringida” crece a razón de una mayor autonomía del campo de producción cultural y también a razón de la existencia de un capital específico en el campo. Como afirma Bourdieu: “A medida que el Campo Intelectual gana autonomía, el artista afirma con fuerza cada vez mayor su pretensión a ella, proclamando su indiferen-

cia respecto al público.”<sup>22</sup> El sub campo de producción restringida perfila sus obras y meta obras a un público que es en sí mismo productor de obras y meta obras. De aquí que este sub-campo reproduzca sus propios criterios de evaluación, dejando de lado los criterios externos.

En nuestro abordaje de las vanguardias estéticas, utilizamos la noción de campo cultural de Bourdieu con la intención de objetivar el ámbito de la producción, circulación y recepción de los manifiestos artísticos. De esta forma, se tiene en cuenta que las tomas de posiciones dependen, no tanto de las nociones y perspectivas que los grupos quieran introducir en el “campo”, como sí del estado objetivo del mismo en un periodo determinado.

Tanto en la creación de una obra, como en la redacción de un manifiesto, el artista entra en reciprocidad con el sistema de relaciones sociales en el cual se produce dicha creación. Desde allí, que entendemos, con Bourdieu, que la producción artística se manifiesta como un “acto de comunicación”, que hace explícita la posición de los grupos en la estructura del campo y con relación a algunos temas determinados.

El campo de producción cultural se desarrolla a partir de la lógica de la lucha, del antagonismo entre posiciones enfrentadas. El intento de anular al contrario, de criticar, es una de las características intrínsecas de los manifiestos de oposición y su misma publicación denota la pertenencia a un campo y dentro del mismo a una posición. Esto se expresa, por ejemplo, en la “toma de posición” dadaísta ante las vanguardias anteriores: “Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias Cubistas y Futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?”<sup>23</sup>

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el campo fue creciendo en complejidad y los artistas comienzan a tomar en consideración la existencia de un

capital específico que iba por fuera de la economía de mercado y que los oponía a una clase burguesa dominante, pero caracterizada por el lujo y la incultura. Este capital específico se establece en la existencia de ciertas capacidades culturales como posesión de un grupo determinado: "Resulta manifiesto que el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo "burgués" que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura."<sup>24</sup> A través de la afirmación de "el arte por el arte", escritores como Flaubert, Baudelaire, Leconte de Lisle o Gautier, comprometen al artista sólo con la obra y se sitúan en las antípodas de la producción sometida a los dictados de los poderes o del mercado. "Ellos son -dice Bourdieu- quienes al transformar la ruptura con los dominantes en el principio de la existencia del artista como artista, la instituyen como norma de funcionamiento del campo en vías de constitución."<sup>25</sup>

De esta forma, con la ideología de "el arte por el arte", los escritores se desprenden de la lógica del campo de poder. Esta nueva posición no tiene sus equivalencias en dicho campo y otorga una autoridad específica a los intelectuales, ya dedicados a su tarea de una "manera total", indiferentes a las exigencias políticas y a los mandamientos de la moral y sin reconocer "más jurisdicción que la norma específica de su arte."<sup>26</sup>

Esto muestra el desarrollo de un capital simbólico que no depende del capital económico, o que más bien desprecia la posesión de este último. Este hecho cierra la entrada al campo a cualquiera que carezca del capital cultural necesario y otorga, a su vez, una autoridad específica a los intelectuales.<sup>27</sup>

Las vanguardias manifestarán la lucha a partir de la invención de lo nuevo y la crítica a los cánones establecidos, que las llevó a exponer los métodos de

producción más osados frente al arte realista y figurativo proveniente del siglo anterior. Según la perspectiva que ensaya Bourdieu, sin la previa autonomía del campo artístico que invocó el valor de la obra en tanto objeto de arte y no objeto de representación, muchas de las transformaciones postuladas por las vanguardias no habrían tenido lugar.

Pero este campo específico, ya consolidado en su autonomía, funciona según reglas particulares que Bourdieu, haciendo referencia a la tradición griega, llama *nomos*. La palabra remite a un principio de división, de distribución de lo social, pero este principio de división aparece como opuesto a *thesmos*, la ley escrita. Se trata, entonces, de un principio de división que es implícito, como una regla sobrentendida que no está escrita, ni promulgada. Es algo más relacionado con la creencia que con la convención. Esta creencia es la creencia en el juego, lo que constituye la *illusio*, que los jugadores acepten el principio de división que constituye el campo.

La estructura del campo se articula a través de la confrontación constante entre posiciones y tomas de posición. Bourdieu define la toma de posición artística como "conjuntos sistemáticos de respuestas explícitamente elegidas para un conjunto de problemas que la tradición ignoraba o a los que daba respuesta sin plantearlo."<sup>28</sup> En este contexto es que el manifiesto emerge como una forma de explicitar una toma de posición, correspondiente u opuesta a otras tomas de posición con las que convive dentro del campo. Al entender el manifiesto de vanguardia como un "manifiesto de oposición", este tendrá como objetivo la transformación del estado de cosas vigentes.

Ahora bien, para que sea posible la emergencia de ciertas posiciones y tomas de posición en un momento determinado tiene que haber un espacio objetivo, un estado del campo que permita el surgimiento de aquellos temas. En este caso, y como planteamos anteriormente, existían algunos interrogantes que los

artistas comenzaron a plantearse a principio del siglo XX: la investigación en torno a las reglas de producción de la obra, la representación y su ligazón con la continuidad de los discursos científicos en el campo del arte, el papel de la institución con relación a la práctica artística.

Sobre este último punto, ya lo hemos dicho, las afirmaciones dadaístas y surrealistas, que planteaban subsumir el arte en la vida y diferentes hechos que se constituyen también en tomas de posición, como las afiliaciones de muchos miembros del surrealismo al Partido Comunista Francés, la postura con respecto a la guerra, la elaboración de un manifiesto de Breton junto con Trosky, tienen que ver con una legitimidad específica dada al intelectual por la acumulación de capital cultural para intervenir en asuntos del orden de lo social, de lo político, de lo ideológico, etc. En todos los casos, el artista interviene en nombre de las reglas propias del campo.

En el tratamiento que hace Bourdieu en "Las reglas del arte", la institución como entidad que rige las actividades y determina las posiciones en el campo cultural aparece ya muy debilitada en comparación con la función que tenía en los siglos anteriores, cuando la producción artística era subordinada a los pedidos de la iglesia o a la corte. Allí, la figura del artista no se había escindido totalmente del campo social y emergía en una función determinada que era regida fundamentalmente por la institución. Al desprenderse la obra de su función social y al ganar el campo artístico una autonomía específica, que promueve la existencia de un capital particular, la institución pierde su poder para normativizar las posiciones en el campo. Decimos con esto que en el ámbito de las tomas de posición, que es un ámbito de lucha para el análisis propuesto por Bourdieu, la institución pasa a segundo plano por su incapacidad de intervenir normativamente en esta lucha, que es "una de las propiedades más significativas del campo literario". En el caso de las "tomas de

posición" en los artistas de vanguardia, estas están todavía menos regidas por la institución, ya que generalmente se mueven por fuera de éstas, en lo que Bourdieu llama "instituciones anti institucionales."<sup>29</sup>

Para la "Teoría de la vanguardia" de Bürger, la institución es fundamental, en tanto que su desarrollo, que el mismo plantea en coincidencia con el apogeo del esteticismo, permite el estado de "autocrítica", que aparece como una propiedad principal del arte de vanguardia. "Institución-arte" es un término que toma de Marcuse y que designa las condiciones estructurales que regulan la clase y la manera de tratar con las obras en un tipo de sociedad determinada. Más exactamente, plantea Bürger: "Con el concepto de *institución-arte* me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras."<sup>30</sup> Vemos aquí como el concepto institución aparece ligado a lo estructural, determinando las prácticas en el terreno artístico y que en Bürger tienen que ver, en principio, con la determinación de su autonomía.

Podemos afirmar que en Bürger la autocrítica a la institución arte se relaciona con la idea vanguardista (sobre todo fundamentada en los dadaístas y los surrealistas) de integrar el arte en la praxis vital. Toma de posición que aparece ligada al proyecto de restablecer una función del arte con respecto al conjunto de los componentes sociales. Una función que había disminuido en el momento mismo en que Bourdieu vislumbra la concreción del campo cultural como campo autónomo. Desde este campo, con sus formas y lógicas particulares, se posicionan los artistas para construir un discurso sobre la totalidad social.

#### LAS VANGUARDIAS Y LA INSTITUCIÓN

La utilización de manifiestos tiene que ver con un estado particular del campo, remitiéndonos a lo planteado por Bourdieu, donde se entrecruzan las dife-

rentes posiciones y tomas de posición en una lógica analizada con la analogía de la lucha por parte del autor francés.

En torno a la crítica a la institución, ya en el primer manifiesto de Octubre de 1924, hay una reubicación en la lista de los artistas, que pretende instaurar una tradición "propia" surrealista para oponerse a la existencia de un arte oficial, profundamente institucionalizado. Con esta intención, comentan Mangone y Warley: "Se rescatan aquellos escritores marginados en otras épocas, los "tíos" o "abuelos" olvidados en el álbum familiar, para enfrentarlos con los "padres" de la cultura dominante."<sup>31</sup>

De esta forma, Breton escribe en nombre del movimiento:

"Las Noches de Young son surrealistas de un extremo al otro; desgraciadamente es un sacerdote el que habla, una mal sacerdote sin duda, pero sacerdote al fin.

Swift es surrealista en la malignidad.

Sade es surrealista en el sadismo.

Chateaubriand es surrealista en el exotismo.

Constant es surrealista en política.

Hugo es surrealista cuando no es estúpido.

Desbordes- Valmore es surrealista en el amor.

Bertrand es surrealista en el pasado.

Rabbe es surrealista en la muerte.

Poe es surrealista en la aventura.

Baudelaire es surrealista en la moral.

Rimbaud es surrealista en la práctica de la vida y en cualquier parte.

Mallarmé es surrealista en la confidencia.

Jarry es surrealista en el ajenjo.

Nouveau es surrealista en el beso.

Saint- Pol- Roux es surrealista en el símbolo.

Fargue es surrealista en la atmósfera.

Vaché es surrealista en mí.

Reverdy es surrealista en su casa.

Saint- John Perse es surrealista a la distancia.

Roussel es surrealista en la anécdota.

Etcétera."<sup>32</sup>

Si bien, como decíamos, la reescritura de la historia del arte apunta a rescatar aquellos nombres un tanto olvidados por la crítica, esta toma de posición se da en el ámbito de lo que Bourdieu llama el sub campo de producción restringida, donde las publicaciones no son recibidas por un público amplio, sino por un público que puede estar integrado en su mayoría por los mismos productores. Este sub campo, como sostiene Bourdieu, se presenta como "económicamente dominado pero simbólicamente dominante" y el hecho de que los productores tengan como receptores a otros productores y también, inclusive, a sus mismos compañeros del movimiento, se refleja en el mismo manifiesto de 1924, donde Breton invoca, de una forma que denota la existencia de un proyecto en común, a sus compañeros surrealistas: "...Algunos amigos míos se encuentran instalados allí definitivamente: ahí está Luis Aragón que sale –apenas tiene tiempo para saludarnos–; Philippe Soupault se levanta con las estrellas, y Paul Eluard, nuestro gran Eluard, no ha vuelto todavía. Robert Desnos y Roger Vitrac están en el parque descifrando un antiguo edicto sobre el duelo"... "¿De que podéis pretender que se abstengan todos estos jóvenes? Sus deseos son órdenes para la riqueza. Francis Picabia nos visita, y la semana pasada, en la galería de los espejos, hemos recibido a un tal Marcel Duchamp, a quién todavía no conocíamos..."<sup>33</sup>

Uno de los aspectos fundamentales de la autocrítica a la institución arte, como lo entiende Bürger, relacionado con la reintroducción del arte en la praxis vital, es la eliminación de la línea que divide a los productores de los receptores, dejando la posibilidad abierta para que la crítica se extienda también hacia los criterios de valoración de la obra, sostenidos hegemónicamente por el mercado. El público se encuentra

también posibilitado de convertirse en un agente de la praxis emancipadora. En relación a esto, Breton escribe: "Quienquiera que seas, si el corazón te lo pide, comienza por quemar unas hojas de laurel, y sin preocuparte por mantener ese magro fuego, prepárate a escribir una novela. El surrealismo te lo permitirá: basta cambiar la aguja pasándola de "Tiempo estable" a "Acción", y se habrá realizado el truco."<sup>34</sup> Es el mismo Breton, quien sostiene que el lenguaje le es dado al hombre para que lo utilice de modo surrealista. De esta forma, expande las posibilidades de expresión que otorga el nuevo sistema al conjunto de la sociedad y no queda sólo a mano de los artistas e intelectuales. La escritura automática permitiría plasmar esta idea: "Hasta se vuelve lícito denominar poema al resultado obtenido por la reunión lo más gratuita posible (conservando si se quiere la sintaxis) de títulos y fragmentos recortados de los periódicos..."<sup>35</sup>

A su vez, la autocrítica al sistema artístico propiciada por las vanguardias, no se dirige, según Bürger, a un estilo o a una corriente en particular, esto sería la crítica "inmanente", que se enfoca, siguiendo lo comentado por el autor alemán, en los cuestionamientos internos del subsistema arte. A diferencia de esto, la autocrítica vanguardista se dirige al sistema artístico en su totalidad, que tiene como rasgo dominante la separación de la praxis vital, sustentada por la ideología de la autonomía. La toma de posición contra la institución arte es expresada por Tzara en algunos de los manifiestos dadaístas: "El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos."<sup>36</sup>

Por otra parte, como planteamos anteriormente, el campo se estructura como un sistema de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de forma diferente, según la posición que ellos ocupan en él. El caso de los dadaístas de Zúrich expresa, en parte, esta idea de Bourdieu. Aquel grupo de intelectuales, casi refugiados, y provenientes de

diferentes países europeos, mantuvo su oposición a la guerra que se estaba desarrollando, llevando la negación de la razón positivista a las últimas consecuencias, yendo más allá incluso que el irracionalismo psicológico y metafísico que emanaba del expresionismo, extendiéndolo hasta el rechazo absoluto de la noción de arte. La actitud negativa del grupo de Zúrich se amplía hacia todas las otras vanguardias que integran el campo, como plantea De Micheli: "En su rigor negativo también está contra el *modernismo*, es decir, el expresionismo, el cubismo, el futurismo y el abstraccionismo, acusándolos, en última instancia, de ser sucedáneos de cuanto ha sido destruido o está a punto de serlo, y de ser nuevos puntos de cristalización del espíritu, el cual nunca debe ser aprisionado en la camisa de fuerza de una regla, aunque sea nueva y distinta sino que siempre debe estar libre, disponible y suelto en el continuo movimiento de sí mismo, en la continua invención de su propia existencia."<sup>37</sup>

Esta toma de posición, enfrentándose a las vanguardias anteriores, se debe en parte, y como razona De Micheli, a que el estado del campo en el momento en que nace Dada, presentaba casi todas las vanguardias modernas ya consolidadas, por ello el dadaísmo toma algunos elementos de estos movimientos para enfrentarlos, y también, de esta forma, enfrentarse a la condición del arte de su época, resumido en las palabras de Tzara en "Proclamación sin pretensión": "El arte está necesitado de una operación."<sup>38</sup>

Si bien, el dadaísmo y el surrealismo se manifiestan en torno al problema de la representación y de las técnicas, según Bürger, la característica fundamental de las vanguardias es haber detectado la conexión entre institución y autonomía, en el hecho de que la institución sienta las bases por las que el arte carece de función social. El manifiesto, que siguiendo lo sugerido por Mangone y Warley, se presenta como una posibilidad de dar a conocer determinados valores que serán interpretados en un espacio denominado

habitualmente público, nos posibilita conocer el área discursiva donde se traducen las posiciones de los grupos. Así, Breton plantea en nombre del surrealismo: "El surrealismo tal como lo concibo proclama lo bastante nuestro disconformismo absoluto para que se le pueda citar en el proceso al mundo real como testigo de descargo."<sup>39</sup>

Aquí se opone a la separación del arte de la práctica emancipadora, se niega a considerar el arte como "testigo". De la misma forma lo plantea en el Segundo Manifiesto, de 1930: "¿Cómo puede pretenderse que demos muestras de amor, e incluso que seamos tolerantes, con respecto a un sistema de conservación social, sea el que sea? Esto es el único extravío delirante que no podemos aceptar. Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión."<sup>40</sup> En este rechazo se manifiestan dos propiedades fundamentales de la vanguardia: el desprecio al estado de cosas existentes en general y el rechazo a un fundamento esencial del arte burgués donde "la producción y la recepción de la autocomprensión articulada en el arte ya no están vinculadas a la praxis vital."<sup>41</sup>

Hasta aquí un breve repaso de algunas de las tomas de posición desde los manifiestos vanguardistas en lo que respecta al problema de la institución-arte, tal como la entiende Bürger, en su separación de la praxis vital. Esas tomas de posición están en constante relación de fuerzas con otras posiciones con las que conviven en el campo de producción cultural, y en nuestro caso, más específicamente, en el sub campo de producción restringida, donde los receptores de las obras y las meta obras son a su vez los mismos productores de otras obras y meta obras.

En el apartado anterior nos ocupamos de la toma de posición en relación al problema de la representación como principio estilístico desde lo sublime.

Nos queda por responder la pregunta sobre la conexión entre estos dos puntos fundamentales en el

abordaje teórico de las vanguardias.

#### CONCLUSIÓN

En este recorrido por las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, nos hemos preguntado fundamentalmente por dos cuestiones que nos parecen substanciales en la existencia de estos grupos. Estas cuestiones tienen que ver con el posicionamiento, en un campo dado como un conjunto de relaciones de fuerza, en lo que respecta a la representación y la institución.

Hemos accedido a estas posturas, por medio de la lectura de los manifiestos publicados por el dadaísmo y el surrealismo, los cuales entendemos como un intento de comunicar los presupuestos fundamentales de los movimientos, que se traducen en tomas de posición.

Ahora bien, quedaría por responder la pregunta sobre las condiciones de posibilidad que permitieron el surgimiento público de unos temas y no de otros. ¿Por qué la discusión sobre la representación? ¿Por qué la puesta en tela de juicio de la institución-arte?

Siguiendo la línea teórica que nos brinda un autor como Pierre Bourdieu, podemos comenzar a responder estas preguntas afirmando que, efectivamente, dentro del campo existe un "trascendental histórico" que interiorizan aquellos que ingresan al mismo. Este "trascendental histórico" está integrado por un sistema de categorías sociales de percepción y valoración, y de condiciones sociales de posibilidad y legitimidad que de alguna forma definen el espacio de lo pensable y lo decible en un momento determinado. Esta trascendencia es denominada por Bourdieu "espacio de los posibles", caracterizado como "una especie de *código específico*, a la vez jurídico y comunicativo, cuyos conocimiento y reconocimiento constituyen el verdadero derecho de entrada al campo."<sup>42</sup> Dentro del universo de las cosas por decir y hacer, este código permite o no, a partir de condiciones objetivas, la existencia de uno u otro discurso proveniente, en nuestro caso, de

las vanguardias.

Por un lado el discurso sobre la representación, uno de los puntos centrales de este trabajo, ya que este experimento de negación de la comunicación, entendida como el intento de transmitir una experiencia a otro lo más claramente posible, es una forma de negar los supuestos históricos donde se apoya tal concepto. El mismo Jean François Lyotard, percibe en lo sublime kantiano, como categoría para analizar las vanguardias, la crítica a la representación y al realismo, que aparecen como los correlatos estéticos de la filosofía iluminista y sobre todo de una modernidad cuyas luces se apagaban ante el espectáculo atroz de los campos de concentración, de las bombas atómicas y de los millones de cuerpos tendidos que dejaban a su paso dos guerras mundiales. Por esto es que Lyotard recupera a las vanguardias como el "germen" de la posmodernidad, o más bien de "lo posmoderno", entendiendo el arte como una expresión no-comunicable, donde entre el productor y el receptor no pueden existir los mismos operadores.

La crítica vanguardista de principios del siglo XX se da en un campo de producción cultural con un alto grado de autonomía, donde, según la teoría de Bourdieu, existe también una creciente autonomía en la representación. Esto quiere decir que el objeto de arte gana independencia con respecto al objeto representado. Debe obedecer a sus propias leyes porque de algún modo es una creación que proviene de un campo que en su autonomía proyecta sus propias reglas de juego

En este ámbito y partir de la noción de "espacio de los posibles" conviene hablar de "libertades bajo imposiciones" o "potencialidades objetivas". Por esto es que poner bajo la mira los conceptos de "representación" o "institución" aparece dado no sólo por las condiciones externas del campo (contexto histórico, social, tecnológico, etc.) sino fundamentalmente por las condiciones internas del mismo.

Por otra parte, cuestionar la forma de representación es también poner en jaque la idea de que existe una realidad que debe ser representada y también la idea que postula al lenguaje como un medio para transmitir un mensaje que debería ser, en principio, comunicable a otro. Esto no es de poca importancia, si entendemos, como comenta Dardo Scavino, que cuando el lenguaje deja de ser un medio, es decir algo que está entre el yo y la realidad, se convierte en un "léxico" capaz de crear tanto el yo como la realidad.<sup>43</sup> Por lo tanto, cuando decimos, siguiendo lo sugerido por Lyotard, que las vanguardias se encuentran pisando el umbral de la puerta a la posmodernidad, deberíamos decir también que al cuestionar la representación se integran en la ruptura introducida en filosofía por las últimas obras de Heidegger y Wittgenstein, aquello que Scavino recupera como el *Giro Lingüístico*: "Una de las premisas a partir de las cuales puede pensarse el "giro lingüístico" fue propuesta por Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus*: el lenguaje y el mundo son coextensivos, los límites de uno son exactamente los límites del otro. O dicho de otro modo: mi mundo es mi lenguaje. La otra premisa podríamos encontrarla en Martin Heidegger y dice así: el hombre no habla el lenguaje sino que "el lenguaje habla al hombre", de manera que lejos de dominar una lengua, como suele decirse, una lengua domina nuestro pensamiento y nuestras prácticas."<sup>44</sup>

Debemos decir además, que atentar contra la representación es también un intento de destruir el concepto mismo de obra de arte. Sobre todo caracterizada a partir de una "esencia" que hace a la obra individual e irreplicable, y que tiene su origen, según Bürger, en el Renacimiento. Este autor habla de una "categoría" de la obra de arte, donde algunas manifestaciones vanguardistas sólo tienen sentido si se entienden como un intento de destrucción de tal categoría, así explica algunas actividades dadaístas y los *really-mades* de Duchamp: "En estos actos se trata de algo más que

la liquidación de la categoría de la obra: se trata de la liquidación del arte como una actividad separada de la praxis vital.<sup>45</sup>

En esta afirmación, vemos como lo que aparece cuestionado no es sólo la "categoría" de la obra, sino toda la institución, que el autor concibe como el sustento ideológico de la fractura entre el arte y la praxis vital. El ataque a la obra de arte es también el ataque a la institución en la que la obra toma existencia.

Siguiendo los argumentos de Bürger en "Teoría de la vanguardia" podemos sintetizar que las tomas de posición en el campo de producción cultural sobre la representación y la institución por parte de las vanguardias no constituyen dos temas indisolubles, sino que más bien se interrelacionan como emergentes propios de un campo con un alto grado de autonomía y de un contexto histórico que mostraba el agotamiento del discurso positivista, el decaimiento de las formas realistas y la experiencia traumática de las guerras mundiales como un fuerte interrogante a las "verdades" de la modernidad.

#### NOTAS

1. DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Alianza, Madrid, 1993, p. 13.
2. BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona, 1997, p. 61.
3. *Ibidem*, p. 62.
4. BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, p. 439.
5. *Ibidem*, p. 201.
6. *Ibidem*, p. 438.
7. WELLMER, Albrecht. *De la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Visor Distribuciones S. A., Madrid, 1993, p. 52.
8. Desde este punto de vista, el posmodernismo no aparece como una ruptura con la tradición moderna, sino más bien como una continuidad exacerbada de varios aspectos del arte moderno. Aquí Wellmer pone en manifiesto el carácter ambiguo de las versiones del posmodernismo estético que se debaten entre afirmar la crítica radicalizada de las vanguardias o buscar formas nuevas que ahoguen la herencia de aquellas.
9. El término moderno designa aquí el arte realista que predominó en el siglo XIX y no al movimiento vanguardista de principio del XX que planteaba una fuerte crítica a dicho arte.
10. LYOTARD, Jean – François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1990, p. 163.
11. BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Op. Cit. p. 420.
12. MANGONE, Carlos y WARLEY, Jorge. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Editorial Biblos, Bs. As, 1993, p. 18.
13. SOBRINO FREIRE, Iria. "El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural" en [www.ensayistas.org/critica/manifiestos/iria.htm](http://www.ensayistas.org/critica/manifiestos/iria.htm)
14. Para estudiar los aportes de la noción de "campo" de Bourdieu a la sociología de la literatura, véase MARTINEZ, Ana Teresa, *Pierre Bourdieu, razones y lecciones de una práctica sociológica*, Editorial Manantial, Bs As, 2007.
15. BRETON, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Ediciones Nueva Visión, Bs. As, 1965, p. 22.
16. *Ibidem*, p. 101.

17. TZARA, Tristan. "El manifiesto del Sr. Antipirina" en *Los manifiestos del dadaísmo*. Terramar Ediciones, La Plata, 2006, p.13.
18. *Ibidem*. p. 18.
19. Aquí Breton cita un pasaje de la obra "Crimen y castigo" de Dostoievski.
20. BRETON, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Op. Cit. pp. 23.
21. *Ibidem*, p. 53.
22. BOURDIEU, Pierre. "Campo Intelectual y Proyecto Creador" en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Editorial Montessor, Bs. As, 2002, p. 12.
23. Manifiesto Dada de 1918, citado por DE MICHELI, Mario. Op. Cit. pp. 156, 157.
24. BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Op. Cit. pp. 95.
25. *Ibidem*, p. 99, 100.
26. *Ibidem*, p. 121.
27. Autoridad dada por la especificidad de su campo y por la existencia de reglas de juego propias que sólo el artista maneja. Bourdieu ve en el "affaire Dreyfus-Sola" el hecho que "inventó" al intelectual en tanto hombre que tiene posición con respecto a las cuestiones sociales. Y esto a partir de la posesión de un capital cultural valorado que le otorga la autoridad específica para construir un discurso sobre cuestiones que afectan al conjunto.
28. BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Op. cit. pp. 184.
29. Un ejemplo de este tipo de instituciones fue el *Salón de los Rechazados*, una exposición de las obras rechazadas por el jurado del Salón Oficial de París, aunque el término se usa generalmente para referirse al *Salon des Refusés* de 1863 que incluyó "El desayuno sobre la hierba" de Manet y "Chica de blanco" de James McNeill Whistler, entre otras pinturas consideradas vanguardistas.
30. BÜRGER, Peter. Op. Cit. pp. 62.
31. MANGONE, Carlos y WARLEY, Jorge. Op. Cit., pp. 40.
32. BRETON, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Op. Cit. pp. 41, 41.
33. *Ibidem*, p. 32.
34. *Ibidem*, p. 47.
35. *Ibidem*, p. 56.
36. Tristan Tzara, "Manifiesto Dada 1918" en DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Universitaria de Córdoba, Córdoba, 1968, p. 288.
37. DE MICHELI, Mario. Op. Cit. pp. 155.
38. TZARA, Tristan. "Proclamación sin Pretensión" en *Los manifiestos del dadaísmo*. Op. Cit. pp. 27.
39. BRETON, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Op. Cit. pp. 62.
40. BRETON, André. "Segundo Manifiesto Surrealista" en *Surrealismo*. Terramar Ediciones, La Plata, 2006, p. 99.
41. BÜRGER, Peter. Op. Cit. pp. 101.
42. BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Op. cit. pp. 401.
43. SCAVINO, Dardo. *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Editorial Paidós, Bs As, 1999.
44. *Ibidem*, p. 12.
45. BÜRGER, Peter. Op. Cit. pp. 112.

#### REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

STRÁ, Sebastián

"Vanguardias. Institución y Representación en el Campo Cultural" en *La Trama de la Comunicación. Volumen 14, Anuario del Departamento de Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2010.