

ROMANTICISMO Y VANGUARDIA EN LA ERA DE LAS CULTURAS REGIONALES Y LA POSMODERNIDAD

Oscar Steimberg
Universidad de Buenos Aires

Registro de la novedad/visión de la decadencia

Entre las formas que adopta hoy la definición del "estilo contemporáneo" se cuenta con frecuencia la de un ejercicio depresivo, concretado en la adjudicación a novedades diversas de la condición de manifestaciones de una decadencia. Su irrupción se remonta a las primeras décadas del siglo pero su expansión se hace especialmente visible a partir de los '80, cuando en unos casos toma el relevo con respecto a otras perspectivas críticas y en otros se asocia con ellas; en particular, con la concepción *manipulatoria* del momento mediático de la cultura, asentada sobre la certidumbre de que el conjunto de los efectos de los medios podía, o puede, determinarse a partir de precisas estrategias de operación¹.

La atribución al arte y la cultura de una contemporaneidad de una condición decadente no constituye, se sabe, una práctica reciente —en los prolegómenos de la "historia científica" del arte había sido ya retomada por Winckelmann en relación con el arte de su siglo—, pero en nuestro tiempo ha implicado además la puesta en discurso de una alarma global, proyectada, desde distintas perspectivas, sobre el conjunto de los soportes y dispositivos que son el asiento de esos cambios. Distintas "muertes del arte" fueron vistas como el resultado de la expansión de la socialidad mediática, y entre las misiones del intelectual fue —es— naturalmente incluida, desde esas diferentes perspectivas, la del enfrentamiento permanente de los efectos de los medios sobre el arte y la cultura (no ya, solamente, la del enfrentamiento de unos sujetos de la manipulación).

Las excepciones son también conocidas, y tienen una historia que recibe habitualmente la reverencia de la cita, aunque no se retome su pro-

¹ Las diferentes posiciones desplegadas en la escuela de Frankfurt ocupan un lugar ya natural en relación con los orígenes de esta *tensión constitutiva* de la crítica contemporánea; más allá de la discusión, evidentemente no cerrada, sobre la extensión y el grado de esas divergencias, entiendo que es fundante para la crítica de ambos reduccionismos el reconocimiento por Benjamin de la necesidad de una redefinición del concepto de arte a partir de los nuevos procedimientos de la reproductibilidad técnica, que "restituyen a la humanidad aquella capacidad de experiencia que la producción tecnológica amenaza arrebatarle" (v. "El arte en la era de su reproductibilidad técnica", trad.cast. Buenos Aires, Nueva Visión, 1967, y los textos sobre las "formas transicionales" de las imágenes contemporáneas recogidos en Susan Buck-Morse: *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, ed.cast. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995).

puesta teórica: allí se ubican, en los momentos fundacionales, Benjamin con su pedido de reformulación del concepto de arte en la etapa de su reproductibilidad técnica, y su atención a los lugares *toscos y rasgados* donde irrumpen los nuevos sentidos; las "vanguardias históricas", con su impugnación de las jerarquías entre lenguajes; el visibilismo y sus continuidades en la historiografía del arte signada por la escuela de Warburg, con su atención a la manifestación de las formas del estilo visual más allá de los soportes reconocidos como artísticos, y también los antecedentes de las vanguardias en el romanticismo de principios y mediados del siglo XIX, con su rescate del arte popular y de la poética oculta en los géneros no literarios (además de, en palabras de Benjamin, "la experiencia de Hegel, Büchner, Nietzsche o Rimbaud", en relación con el reconocimiento de "lo corpóreo" de la modernidad y su "iluminación profana"). La oscilación entre la postulación de la irreversibilidad del cambio cultural propio de las nuevas formas de producción y circulación discursiva y, opuestamente, su rechazo ligado a un gesto de retorno, por izquierda o derecha, a una cultura en la que aun no se anunciaban los rasgos de la ciudad mediatizada, insiste desde Baudelaire².

Sin embargo, la línea histórica del reconocimiento en obra, por las vanguardias, de esa fractura y sus nuevas determinaciones y posibilidades suele considerarse terminada. La operatoria mediática contemporánea es percibida como algo absolutamente ajeno, si no opuesto, a los dispositivos de producción textual de las vanguardias históricas y sus antecedentes en el siglo anterior. Y es demasiado lo que queda, entonces, fuera de la descripción y la comparación.

Fracaso y éxito de la operatoria vanguardista

Los cambios en la teoría y la práctica artística abarcaron, en los últimos dos siglos, desde la imposición de las nociones románticas de creación artística y arte popular y nacional hasta los intentos de fundar un nuevo concepto de arte, primero desde esas vanguardias y luego desde el trabajo sobre los nuevos lenguajes de los medios. Esas nociones y esas prácticas están ahora en crisis, pero no ausentes de los distintos campos de la producción cultural y del *estilo de época*.

Entre los rasgos menos comentados del *estilo contemporáneo* se cuenta el de la expansión y asentamiento, en soportes y géneros diversos, de rasgos que formaron parte del proyecto y la práctica de las vanguardias. La caída de las utopías y de los "grandes relatos" no constituye el único factor

² Un recorrido bibliográfico de ambas perspectivas — que no forma parte del objeto de esta presentación pero se relaciona con su problemática — fue intentado en Oscar Steimberg y Oscar Traversa: *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1997, cap.1, trabajo que forma parte de la investigación, en desarrollo en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, "Categorías y dispositivos constructivos de las historias de la cultura de la imagen en la Argentina".

de la pérdida de lugar histórico del sujeto —ahora siempre más o menos improbable— de la renovación artística. Contribuye también a ese borramiento la universalización (y por lo tanto pérdida de exclusividad) de una gran parte de su operatoria, incluida azarosamente ahora en un dispositivo de producción de textos e imágenes generalizado y cotidiano, dentro y fuera de los lenguajes considerados artísticos. Esa operatoria incluye algunos de los aspectos habitualmente señalados en el discurso pós-moderno: el cambio de contexto de productos literarios y artísticos (ahora emplazados frecuentemente fuera de los espacios de exhibición, publicaciones y “suplementos” que los incluían), la mostración de sus momentos productivos y no conclusivos, la autoironía, la fragmentación, el *collage* (incluso en la sucesión temporal del *zapping*), el *revival* también fragmentario, la mezcla de géneros, la primacía de la parodia por sobre la representación o la proposición, la experimentación *aleatorizada*³ y expuesta, la transferencia al espectador de la decisión sobre el sentido. No son los únicos rasgos del estilo de época, y en muchos casos pueden ser desplazados por una *reacción neoclásica*⁴. Pero su generalización constituye uno de los principales factores de la pérdida de conflictividad del gesto vanguardista: no sólo ha fracasado su proyecto revolucionario (la experiencia surrealista no ha cambiado las relaciones sociales, la construcción futurista no ha acabado con la historia del arte), también ha ¿triunfado? su operatoria.

Y se ha generalizado, también, la atención sobre esa operatoria, como práctica virtual de todo espectador. La noción misma de expectación debió ser revisada, en la medida en que un creciente número de estímulos visuales y verbales fue convirtiéndose en material para la producción y resemantización en la instancia de una escritura en reconocimiento⁵.

Sólo a partir de un desentendimiento general con respecto al sentido de esas propuestas podría, por otra parte, limitarse la descripción de estos cambios al campo de los discursos teóricos y críticos, por un lado, o al de los productos reconocidos tradicionalmente como artísticos, por otro. Es en los géneros mediáticos —ya a partir de la caricatura y la ilustración proto-historietística del siglo XIX— donde comienza la ruptura definitiva con los privilegios de la representación en el arte, como lo vieron Gombrich y Kriss en relación con los comienzos del experimentalismo y la esquematización contemporáneos⁶.

³ Aleatoria (nota do Editor).

⁴ Omar Calabrese cumplió tempranamente la importante tarea de desprender las definiciones del estilo contemporáneo de la perspectiva globalizadora desde la que se lo percibe como un estilo, focalizando la tensión entre tendencias “clásicas” y “neobarrocas”. En *La Era Neobarroca*, trad.cast. Madrid, Cátedra, 1989.

⁵ Tomo los conceptos de E. Verón para la definición de los polos de la producción y el reconocimiento discursivos (*La semiótica social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987) y los de A. Renaud sobre el “nuevo régimen de lo visible” (“Comprender la imagen hoy”, en Aneschi y otros: *Videoculturas de fin de siglo*, trad.cast. Madrid, Cátedra, 1990).

⁶ V.Ernst Gombrich: “El experimento de la caricatura”, en *Arte e ilusión*, trad.cast. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

La expansión —fuera del arte— de la problemática artística

Son, estas, radicales *novedades*, y no sólo atenuaciones, degradaciones o desapariciones de enunciaciones artísticas anteriores (aunque ellas también estén presentes, como en todo cambio estilístico). Reclaman una atención que justifica la expansión del objeto registrada en diversos campos disciplinarios (*cultural studies*, sociosemiótica), aunque sea tal vez difícil —es una dificultad que continúa, desde las dudas de Benjamin en sus trabajos de la década del '30— postular la posibilidad de una sustitución de la problemática artística en este campo. Lo que se expande es un cambio múltiple en la calidad y la cantidad de los recursos para un *saber hacer* que empieza a reconocerse como nivel privilegiado de producción de sentido aun fuera del campo hasta ahora entendido como artístico, en la escritura de la historia o de las ciencias sociales⁷. Creo que sería adecuado, entonces, mantener el título del encuentro en que se formulan estas observaciones ("Declínio da arte/ascensão da cultura") como pregunta (la declinación del arte puede constituir un momento, complejo, de su vigencia contemporánea); integrando a la interrogación, también, la dimensión crítica. Así como ha sido señalado el carácter estilísticamente partido de este momento cultural⁸, podría postularse la existencia de otra partición: la que permite oponer las prácticas de búsqueda, experimentación y reconocimiento analítico y crítico de los nuevos espacios de producción y circulación textual (con los que los soportes tradicionales de la literatura y el arte entran en inevitable complementación y conflicto) a los rechazos y/o desentendimientos que, defendiendo los modos y procedimientos del mundo del libro —y olvidando las instancias no librerías de su circulación e instalación pública—, presuponen además la vigencia de jerarquías no explicitadas en relación con medios, géneros y estilos discursivos. Porque el rechazo de la problemática tecnológica puede coincidir, a veces, con la defensa implícita de una costumbre socialmente calificada; esa que permite, por ejemplo, rechazar (al menos en teoría) la participación en programas emitidos por medios electrónicos y al mismo tiempo buscar y reclamar una *adecuada* presencia en la prensa escrita, calladamente desvinculada, así, del universo mediático que contribuyó prioritariamente a definir.

⁷ Antes de los trabajos, ya organizadores del campo de redefiniciones de la relación entre investigación y escritura en las ciencias sociales (H. White, C. Geertz o J. Clifford siguiendo en el tiempo, por supuesto, a Barthes), pueden señalarse observaciones liminares como las de Robert Nisbet: *La sociología como forma del arte*, trad.cast. Madrid, España Calpe, 1979. El recorrido del tratamiento de este tema —el de la expansión del problema de la expresión científica— fue intentado también en O. Steinberg y O. Traversa (op.cit., 1997).

⁸ Por ejemplo, en la mencionada focalización de la oposición neobarroco/clásico por O. Calabrese (op.cit.).

La caída de las grandes frases, en la era del productor discursivo que se descentra

Los cambios tecnológicos registrados han producido, entre otros efectos, la resignificación de algunos conceptos y frases hechas. Una resignificación oscura, pocas veces explicitada, pero evidente en distintos contextos de inclusión. Uno de esos conceptos es el de "aldea global", que se sigue usando en los términos en que fue enunciado cuando el "mensaje del medio" conservaba aún algunas de las importantes similitudes con la palabra del brujo de la tribu que habían dado lugar a la metáfora de McLuhan: concentración de la emisión y la selección, enrasamiento de la recepción, imposibilidad de manejar temas y tiempos desde la posición de escucha (más algunas otras imposibilidades que sólo ahora se advierten: la de mezclar discursos, la de escuchar dos o tres a la vez y, más cerca, la de optar entre alternativas de la secuencia). No son estos todos los cambios mediáticos ocurridos desde entonces, pero bastan para generar sospechas acerca de la validez actual de una metáfora fijada (no, obviamente, sobre la fecundidad de la obra de McLuhan). En estos casos es el espectador el que descontextualiza para recontextualizar, el que fragmenta y re-une restos discursivos en un *collage* alimentado por la repetición, por el juego o por una pulsión que no puede decir su nombre.

Estos cambios en el lugar de producción del desorden discursivo se producen por otra parte en el contexto de la problematización cotidiana, en la circulación comunicacional de la etapa de las redes informáticas, de la experiencia de las fronteras del intercambio cultural. Lo que es también afectado, entonces, es la concepción de cultura nacional, otra de las refundaciones artísticas y críticas del romanticismo. Pero no se trata, de todos modos, de la clausura sino del retorno de una problemática, aunque se revele como un retorno diagonal y, a veces, invertido: en el momento de la caída del interés por las reflexiones sobre el concepto de *cultura nacional*, confrontado desventajosamente con el establecimiento de lazos y contactos móviles entre sujetos de discurso unidos por un soporte tecnológico, comienza a crecer el de *región*, cerca del de *fragmento*. Las etnias resurgen, unas veces, como aterrorizados regresos a la identidad de la tierra y la tradición nacional; pero lo hacen en el contexto de un concepto de *región* que privilegia el reconocimiento de los intercambios, aunque convoque los orígenes, y termina apoyándose en otro reconocimiento, con menos historia ensayística pero con una similar complejidad nacional: el de las fronteras tecnológicas y estilísticas.

El concepto de *producción cultural*, así como el de *industria cultural*, son afectados por ambos conjuntos de fenómenos, que ponen en crisis las jerarquías en la valoración social de los lenguajes y los valores de pertenencia y tradición en las series culturales, pero no clausuran la problemática de la práctica artística en su conjunto, que en todo caso ha cambiado de espacios, ritmos y soportes y no constituye ya una *dimensión otra*, pero insiste ahora

no sólo en los replanteos de la ficción y la representación, sino también en los autorreconocimientos discursivos de la ciencia y la información. Una discusión de los "procesos de integración" de la región deberá reconocer entre sus condiciones de producción las tradiciones, a veces casi borradas, y otras recordadas sólo por sus diferencias, que han conducido a estos ejercicios. Y el carácter naturalmente articulado con esta problemática de la nueva noción de *región*, ya que el concepto de nación, lo mismo que el de cultura nacional, no ha sido prioritariamente sacudido por alguna catástrofe de la crítica o la teoría, sino —silenciosamente, pero en primer lugar— por las prácticas de ese productor discursivo que se descentra.