

EL CONCEPTO DE VANGUARDIA Y NEOVANGUARDIA EN EL CINE Y EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

MONIKA KESKA y DAVID MARTÍN LÓPEZ

El término *neovanguardia* fue difundido por el teórico alemán Peter Brüger en su *Teoría de la vanguardia* (1976). Donald Kuspit identifica la neovanguardia con la postmodernidad y la vanguardia con la modernidad¹. En la cultura de la posguerra se puede observar una proliferación de movimientos «post» y «neo», artistas norteamericanos y europeos en los años 50-60² retoman las formas de expresión de las vanguardias de los años 10 y 20 –el *collage* y *assemblage*, el *ready-made*, la pintura monocroma y la escultura construida–. Hal Foster³ compara estos procesos con la vuelta a las teorías de Freud y Marx por parte de Jacques Lacan y Louis Althusser, respectivamente, aunque en el campo de las artes plásticas este retorno a las ideas del pasado es menos riguroso. La reaparición de la pintura monocroma en el arte de la posguerra –Ellsworth Kelly, Ad Reinhardt, Yves Klein, Lucio Fontana– repite los modelos formales de Rodchenko y Malevich, sin embargo es un retorno independiente a la corriente artística del pasado –el suprematismo–, sin sus connotaciones ideológicas y teóricas.

Otras manifestaciones artísticas toman como modelo al arte de las vanguardias de muy distinta índole: la obra de Dan Flavin *Monumento* reúne referencias al proyecto del Monumento a la III Internacional de Tatlin y al *ready-made* duchampiano. La alusión histórica es en este caso una práctica reflexiva sobre estos modelos artísticos y carece del carácter de pastiche que tendrán algunas corrientes artísticas en los años 80 como el hipermanierismo o la trasvanguardia. La elección de los modelos dadaístas y constructivistas se debe, según Foster, a su oposición a la concepción burguesa del artista y del arte mediante el empleo de objetos cotidianos y la fabricación industrial de las obras, que respondía a la necesidad de la reubicación de la obra de arte en el nuevo contexto social después de la Segunda Guerra Mundial. La recurrencia a los mode-

¹ KUSPIT, D., *The cult of the avant-garde artist*. Londres, Cambridge University Press, 1994, p. 1.

² Charles Harrison y Paul Wood proponen las fechas 1967-72 como el período en el que se desarrollan las nuevas vanguardias, en WOOD, P., FRASCINA, F., HARRIS, J. y HARRISON, Ch., *La Modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid, Akal, 1999, pp. 200-212.

³ FOSTER, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pp. 3-10.

los de arte vanguardista implica también su carácter subversivo, marginal y herético que incluso aumenta en la segunda mitad del siglo.

Hans Richter, uno de los principales propagadores del dadá en EEUU, ofrece una visión bastante negativa de las neo-vanguardias, en particular de las corrientes neodadaístas⁴, procesos que se pueden observar en las artes plásticas ya a partir de los años 60, movimientos similares al dadá –*happenings*, arte povera, arte objetual, pop art–, que han perdido su significación original como sublevación contra los esquemas de la sociedad burguesa, mientras que estos movimientos «neodadá» de la segunda mitad del siglo xx parecen afirmarlos:

La rebelión incondicional se ha convertido en un oportunismo incondicional que permite tasar tranquilamente el valor estético de las palas, botelleros y orinales duchampianos. Tenemos exactamente lo contrario a lo que ridiculizaba Duchamp hace 50 años⁵.

En 1962, en una carta dirigida a Richter, Marcel Duchamp expresaba su rechazo a los movimientos neodadaístas –Nuevo Realismo, pop-art, *assemblage*– que se declaran herederos del dadaísmo, pero en realidad son la antítesis de sus ideas, *ready-made* iba a ser la negación de lo bello en el arte y de su concepción expresiva, las tendencias neo-dadá buscan en los *ready-mades* valores estéticos⁶.

Gran parte de los teóricos de la vanguardia, entre ellos Peter Brüger, se muestran muy críticos con los movimientos neodadá, la repetición de modelos de las vanguardias históricas, según Brüger, anula su base teórica –la crítica del arte autónomo:

Si los *ready mades* y los *collages* desafiaban los principios burgueses del artista expresivo y la obra de arte orgánica, los *neo-ready made* y los *neo-collages* reinstauran estos principios, los reintegran mediante repetición. Asimismo, si dadá ataca por igual al público y al mercado, los gestos neodadá se adaptan a ellos, pues los espectadores no sólo están preparados para tal impacto, sino ansiosos de su estimulación. (...) La repetición de la vanguardia histórica por la neovanguardia no hace sino convertir lo antiestético en artístico, lo trasgresor en institucional⁷.

Hal Foster entra en polémica con los reproches difundidos por Brüger y afirma que el arte neovanguardista supone en muchos casos una crítica tanto al mito del «artista bohemio» como a la nueva institucionalización del arte van-

⁴ RICHTER, H., *Dadaizm*. Varsovia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, pp. 346-367.

⁵ *Ibidem*, p. 349.

⁶ *Ibidem*, p. 352.

⁷ FOSTER, H., *op. cit.*, p. 12.



Figura 1: *Fuente*, Marcel Duchamp.



Figura 2: *Fuente*, Sherrie Levine.

guardista. Según Foster, Brüger, como otros tantos críticos de arte contemporáneo, «es ciego al arte ambicioso de su tiempo»⁸, las neovanguardias no pueden ser contempladas únicamente como referencia a las vanguardias históricas, sino que deben verse desde el punto de vista de su época.

Foster distingue entre la primera neovanguardia, artistas de los años 50 –Rauschenberg, Johns, Kaprow–, que retomaban literalmente los procedimientos de las vanguardias históricas, sobre todo dadaístas. La segunda neovanguardia, que comienza ya en los años 60 con Daniel Buren y Marcel Broodthaers, parte de la institucionalización y las limitaciones de la primera para elaborar una crítica del proceso de su mercantilización y aculturación⁹.

Frente a la teoría, desarrollada por los escépticos de la vanguardia, del fracaso de la vanguardia histórica y de la primera neovanguardia en su intento de destrucción del arte como institución, Foster opina que dicho fracaso ha capacitado a la segunda neovanguardia para la deconstrucción de la concepción burguesa del arte¹⁰. Como contraposición a la actitud de los críticos que niegan la validez de la neovanguardia, Foster destaca sus analogías con la vanguardia histórica:

La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de manera similar, (...) una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición¹¹.

La obra vanguardista, por lo tanto, necesita el paso del tiempo para que su significado sea pleno y debe desprenderse del mito de la originalidad del arte del siglo xx.

En los años 80 surgen corrientes artísticas que hacen referencia directa a las vanguardias históricas, como un elemento de las identidades nacionales –trasvanguardia alude al futurismo italiano, neoexpresionismo al expresionismo alemán–. En Italia se dieron a conocer movimientos como los *Nuovi-Nuovi*, *Pittori colti*, *Anacronisti*, *Hipermanieristas*, que aluden tanto a las vanguardias italianas, pintura metafísica y futurismo, como al arte del pasado mucho más remoto –clasicismo de Mengs, barroco, manierismo–, imitan las formas historicistas y su iconografía, básicamente mitológica y religiosa, convirtiéndose en el estandarte del nihilismo postmoderno. La aparición del gran número de los *neos*: neobarroco, neogeométrico, neodadá, es ya en sí una característica postmoderna, aunque hay que tener en cuenta que las referencias a períodos artísticos anteriores pueden desembocar en una revisión crítica, o bien, en un mero pastiche.

⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹¹ *Ibidem*, p. 31.



Figura 3: *M is for Man, Music, Mozart*, Peter Greenaway.

CINE NEOVANGUARDISTA

Las transformaciones que han experimentado las artes visuales en el siglo xx: collage, assemblage, fotomontaje, body art, land art, arte abstracto, video art, arte conceptual, han influido de manera importante en el sistema de representación del cine contemporáneo, igual que habían influido en el cine vanguardista de entreguerras, de hecho, las interacciones entre cine y las corrientes artísticas de la segunda mitad del siglo xx repiten el modelo de las vanguardias históricas.

El cine vanguardista se opone a lo que Noël Burch en *How we got into pictures* definía como «modo institucional de representación»:

El conjunto de directrices (tácitas o explícitas) que los directores y técnicos han interiorizado históricamente como la base irreducible del «lenguaje cinematográfico» propio de la Institución y que ha sido una constante durante los últimos cincuenta años, al margen de los grandes cambios estilísticos que han tenido lugar¹².

En términos formales el modo institucional se caracterizaba por el empleo del sonido sincrónico, la música como refuerzo de la acción de la película y

¹² HOBERMAN, J., *Tras el cine de vanguardia* en WALLIS, B. (editor), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, p. 59.

algunas convenciones en torno a la dirección, el punto de vista, el fundido de la imagen para representar el paso del tiempo, duración 1,5-2 horas. La principal característica del cine vanguardista es su continuo intento en reinventar o negar las convenciones del modo institucional¹³. Otro significado del cine vanguardista es el histórico, del cine ambicioso del período de entreguerras, por lo cual es preferible utilizar el término *neovanguardista* al referirse a ciertas tendencias en el cine contemporáneo.

Los principales precedentes estéticos y formales del cine neovanguardista proceden de las vanguardias históricas, también hay que destacar la influencia del cine underground o «alternativo» americano: Norman McLaren en Canadá, Hans Richter, Maya Deren, Kenneth Anger en EEUU, el cine estructuralista, el cine experimental y los *Fluxfilms*. Las nuevas vanguardias cinematográficas retoman algunas de sus características: expresión personal y subjetiva, el acercamiento a las corrientes artísticas actuales, la utilización del cine como un medio de expresión de las tendencias de identidad –sexuales, étnicas, feministas–.

Hans Richter, aunque acusa de frivolidad las neo-vanguardias en las artes plásticas, apoya esta tendencia en el cine y la considera la continuación de la experimentación de los años 20. En la segunda mitad del siglo XX los cineastas experimentales, en la mayoría pintores estadounidenses y europeos, retoman las ideas de las vanguardias de los años 20, interrumpidas por la guerra y los regímenes totalitarios, considerando que este tipo de obras cinematográficas abrirá un nuevo camino para el cine, incluyendo el comercial, y lo alejará del imperante «estilo teatral». Richter reivindica mayor presencia de este tipo de creaciones y la educación del público para que pueda recibir el nuevo cine: «Sólo después de que haya ocurrido tal transformación del público, el film de entretenimiento podrá seguirle. En esta época dorada, el film-entretenimiento y el film-arte llegarán a ser idénticos»¹⁴.

Las principales características y los objetivos de las neovanguardias cinematográficas son, por lo tanto, paralelas a las tendencias neovanguardistas en las artes plásticas. Por una parte, oposición al «modo institucional», o «estilo teatral», como lo denominaba Richter, es análoga a la rebelión de algunas tendencias artísticas de las que hablaba Foster, contra la institucionalización y la mercantilización del arte, y, por otra parte, revisión crítica y vuelta a las formas de expresión de la vanguardia histórica, de la misma manera que las artes plásticas de la posguerra.

¹³ *Ibidem*, p. 60.

¹⁴ RICHTER, H., *El film, una forma original del arte*, en ROMAGUERA I RAMÍO, J. y ALSINA THEVENET, H. (edit.), *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid, 1998, p. 277.



Figura 4: *The art of mirrors*, Derek Jarman.



Figura 5: *The Pillow Book*, Derek Jarman.

EL CASO DEL CINE BRITÁNICO: PETER GREENAWAY Y DEREK JARMAN

El cine neovanguardista surge como respuesta a un largo período de predominio del realismo: neorealismo italiano y sus consecuencias en el cine japonés, alemán y de Europa oriental de los años 50, free cinema y cine social inglés de Leigh y Loach, e intentos de la purificación del cine de todos elementos ajenos (*nouvelle vague*). La vuelta al cine como una síntesis de las artes fue precedida por el nuevo pictorialismo (caracterizado por el uso de elementos plásticos en la imagen fílmica en función del realismo de una época del pasado, como en *Barry Lyndon*) y la obra de algunos cineastas fuera de las tendencias dominantes, como Michael Powell o Ken Russell. También es considerable la influencia de los cineastas italianos –Fellini, Visconti, Bertolucci, Antonioni, Pasolini, que ya a partir de la segunda mitad de los años 50, empiezan a introducir elementos pictóricos y estilización de la imagen, junto con la innovación del sistema narrativo. Fueron estos los modelos a seguir para los neovanguardistas ingleses, de hecho algunos directores aluden directamente a la obra de los italianos: Jarman consideraba a Pasolini como el paradigma del artista y cineasta, y en *Sebastiane* hacía referencia al *Satyricon* de Fellini; Greenaway en *8^{1/2} Women* hizo una alusión a la obra de Federico Fellini, uno de los precedentes estéticos de su estilo barroco.

La obra de Greenaway y de Jarman se puede considerar un ejemplo de cine neo-vanguardista, en términos parecidos a la definición de la neo-vanguardia en las artes plásticas ofrecida por Foster.

La corriente neovanguardista en el cine británico se inicia a finales de los años 70 con las primeras obras de Jarman y Greenaway, pero su pleno desarrollo se fecha en la segunda mitad de los años 80 con los trabajos más maduros de ambos directores y la aparición de jóvenes cineastas como John Maybury, Sally Potter o Cerith Wyn Evans.

La neovanguardia en el cine británico coincide con el comienzo de las actividades cinematográficas de la Channel Four, empresa productora creada en 1982, uno de cuyos principales objetivos era financiar proyectos independientes. El cine neovanguardista inglés se rebelaba contra el realismo dominante, la comercialización del arte cinematográfico y la colonización por parte de la cultura popular americana, que ya ni siquiera se percibía como un elemento extraño, sino era reconocida como propia por el público europeo. Sin embargo, la neovanguardia suponía también un retorno a los modelos formales y teóricos del período de entreguerras. John Maybury, un antiguo colaborador de Jarman, señala las vanguardias históricas como paradigma de la innovación formal en el cine:

Our criteria for visual response have been permanently altered-sophisticated advertising and some promotional videos picked up the line from where

Surrealists and German Expressionists left it. Experimentation was sidetracked up the blind alley of structuralism, which effectively murdered underground film¹⁵.

La obra cinematográfica de Derek Jarman reproduce, por una parte, los modelos formales y estéticos de las vanguardias históricas, y, por otra, es una respuesta al «modo institucional», la falta de innovación formal y la comercialización de la cultura.

Jarman en ocasiones aludía directamente al cine de las vanguardias históricas (a la obra de Eisenstein en *War requiem*). Por otro lado, algunos de sus cortometrajes (*The art of mirrors*, *The garden of Luxor*) fueron comparados por la crítica con el cine hecho por artistas en el período de entreguerras. Las películas de Jarman integran elementos del cine de las vanguardias históricas, y siguen el modelo de las interrelaciones formales e ideológicas entre las artes plásticas y las corrientes artísticas. Jarman opta por un cine sintético, cercano a la idea de la obra de arte total, introduce elementos de pintura, música, teatro y poesía. Recurre a la imagen estilizada y antinaturalista y a la experimentación con las formas narrativas tradicionales, emplea una de las principales ideas del cine de entreguerras –el ritmo musical aplicado a la imagen cinematográfica–, e incluso tuvo su experiencia con el cine abstracto (*Blue*).

El cine de Peter Greenaway es un claro ejemplo de la búsqueda de la obra de arte total, mucho más rigurosa que en el caso de Jarman, contiene elementos de todas las artes, incluyendo el video arte y las nuevas tecnologías (*M is for Man*, *Music*, *Mozart*; *The Pillow Book*, *The Tulse Luper's suitcases*). Greenaway da mayor importancia a la narración construyendo estructuras complejas y nada convencionales, inspiradas, por una parte, en la prosa de Borges e Italo Calvino, y, por otra, en las composiciones musicales de John Cage. La música (generalmente minimalista, de Wim Mertens o Michael Nyman), igual que en las películas de Jarman, tiene la función de ordenación rítmica de las imágenes. El aspecto visual en la obras de Greenaway juega el papel principal en su obra, lo cual no es de extrañar, ya que el director se había formado como pintor en una escuela de Bellas Artes. En sus películas abundan alusiones a las artes plásticas, estilizaciones y *tableaux vivants*, también los encuadres son concebidos de acuerdo con las leyes compositivas de la pintura.

Greenaway no suele hacer referencias al cine de las vanguardias históricas, quizás salvo la división de la pantalla en tres paneles en *The Tulse Luper's suitcases*, igual que en *Napoleón* de Abel Gance. En el caso de Greenaway se trata más bien de la misma idea del cine que tenían los artistas de las vanguardias de entreguerras, como una amplificación de las posibilidades expresivas de las artes plásticas.

¹⁵ O'PRAY, M., *Derek Jarman: The dreams of England*. Londres, British Film Institute, 1996, p. 124.

BIBLIOGRAFÍA

- FOSTER, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- HOBERMAN, J., *Tras el cine de vanguardia*, en WALLIS, B. (editor), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, p. 59.
- KESKA, M., «Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas», *Artigrama*, núm. 20, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 547-561.
- KUSPIT, D., *The cult of the avant-garde artist*. Londres, Cambridge University Press, 1994.
- RICHTER, H., *Dadaizm*. Varsovia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983.
- RICHTER, H., *El film, una forma original del arte*, en ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H. (edit.), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1998.
- WOOD, P., FRASCINA, F., HARRIS, J. y HARRISON, Ch., *La Modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid, Akal, 1999.