

# TORRE *VERSUS* CUEVA: LAS VANGUARDIAS ACTUALES CONTRA NUEVA YORK Y AFGANISTÁN

Peter Krieger \*

Una revisión actual del término y concepto "vanguardia" despeja su predominante uso estético a favor de su origen militar. Bajo la impresión televisiva de la destrucción del World Trade Center en Nueva York y el siguiente bombardeo masivo de Afganistán, se cuestiona la presencia y función de las vanguardias artísticas en su afán de ser punta de lanza en las sociedades contemporáneas. El golpe del terrorismo islámico y el contragolpe militar estadounidense son dos formas vanguardistas en sí, ya que ambas descargan ataques contra un orden establecido, y ambas provocan un notable impacto estético, más allá de la "normalidad" belicosa de nuestro mundo. Sin embargo, este aspecto de la vanguardia, que no se refiere al cine catastrófico de Hollywood, sino a la función política de las imágenes difundidas en el conflicto entre los talibán y el ejército estadounidense, fue prácticamente ignorado en los discursos públicos. Los medios informativos centraron su atención en las consecuencias políticas, como la restricción de los derechos democráticos básicos, acto legitimado por la lucha antiterrorista; económicas, el reordenamiento geopolítico de gaseoductos norteamericanos flanqueados por los territorios de Irán y China, y religiosas, como la reevaluación de todas las formas de fundamentalismo religioso y su amenaza para la soberanía del Estado. Pero no se valoró el hecho de que la lucha por un nuevo, absoluto y excluyente "orden mundial", sea occidental-capitalista o islámico-fundamentalista, se expresa en fórmulas visuales. Tal estrategia visual, omnipresente en los medios masivos, hoy cumple una función semejante a la de las vanguardias artísticas de inicios del siglo xx: funcionan como catalizadoras de los cambios radicales.

Basta seleccionar dos temas visuales dentro de la abundancia de imágenes en la televisión, en los periódicos y en internet, para explicar que ambas vanguardias, la de los musulmanes y la de los estadounidenses, disponen de un imaginario simbólico para desprestigiarse y atacarse mutuamente. La destrucción de las torres gemelas en Nueva York, alguna vez el orgulloso monumento del comercio global en la capital financiera del mundo, *versus* la destrucción de las cuevas de Tora Bora en la provincia afgana, consolidadas en los años ochenta con el apoyo financiero de la CIA como fortalezas subterráneas contra las invasiones soviéticas,<sup>1</sup> fueron actos

simbólicos que se activaron en los discursos internacionales a través de la fotografía o el video. Sin embargo, ambos temas arquitectónicos, la torre y la cueva, son tipos arcaicos de construcción, y como forma autónoma no pueden reclamar ningún valor vanguardista. Es su transformación videograbada y fotográfica del momento de la catástrofe lo que explica visualmente al público global la controversia por diferentes formas de la convivencia social y espiritual. Las reproducciones fotográficas de la máquina administrativa del World Trade Center o la inteligencia subversiva-subterránea de Tora Bora, satisfacen la eterna necesidad de promover actos políticos vanguardistas con imágenes.

Durante las primeras décadas del siglo xx, esta condición estética fue diferente. En épocas en que el mundo, al igual que ahora, se vio inmerso en una lucha extrema por conflictos políticos, sociales, incluso religiosos, las artes plásticas tuvieron un papel más decisivo que en la actualidad. Durante y después de la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa, las fuerzas político-militares contaron con un apoyo estético que rebasaba los pequeños círculos ilustrados del arte: las vanguardias rusas –radicalizando el Estado soviético–, italianas –fortaleciendo una dictadura fascista– y alemanas –apoyando la desequilibrada República de Weimar–, se autodefinieron como verdaderas vanguardias porque con sus conceptos visuales revolucionarios lograron una posición al frente de la dinámica político-social. Mas allá de los límites constitucionales o económicos de cualquier cambio político, una estética vanguardista pudo radicalizar el ambiente sociocultural, y así fomentar una sinergia revolucionaria.

Sin repetir la conocida historia de las vanguardias artísticas a inicios del siglo xx, es útil recordar por lo menos un caso paradigmático, que demuestra el liderazgo estético de un movimiento radical que definió a las artes plásticas como ataque militar. Distinto a las otras vanguardias contemporáneas, el futurismo italiano codificó la estética vanguardista a partir de un potencial destructivo. Entusiasmado por el aparato militar, el poeta Filippo Tommaso Marinetti desarrolló el programa ideológico del futurismo, cuyos efectos des-constructivos influyeron desde la pintura de Giacomo Balla y Umberto Boccioni hasta los *sventramenti*, la saneación brutal de barrios políticamente conflictivos en las ciudades italianas durante la dictadura de Mussolini.<sup>2</sup>

Marinetti y sus combatientes anticiparon, en el medio estético, una destrucción aérea y terrestre, como la ocurrida en la Primera Guerra (y peor aún en la Segunda Guerra Mundial) e incluso promovieron un tipo de ataque que hoy practican Al-Qaeda y la OTAN. Programáticamente, el futurismo italiano promovió la simbiosis del líder político con el artista, a quienes concedió la licencia de destruir todo lo que se interpusiera en el nuevo orden fundamental. Con claridad y sensibilidad, Walter Benjamin, uno de los pensadores claves del siglo xx, analizó esta simbiosis

2 Hulten Pontus, (ed.), *Futurismo & Futurismi*, Milano (catálogo de la exposición en el Palazzo Grassi de Venecia), 1986, pp. 450-451.



Fedele Azari, *Perspectives in Flight*. Detalle. 1926

estética-política del futurismo italiano como paradigma de una asociación destructiva: "Todos los esfuerzos por estetizar la política culminan en un punto. Este punto es la guerra."<sup>3</sup> Además, en los años treinta, Benjamin inspiró la idea de que la fotografía, como medio visual con potencial de reproducción masiva, tendría un papel más importante en la formación estética de la vanguardia militar que las artes plásticas tradicionales.

Probablemente una revisión de la vanguardia artística occidental del siglo xx es una historia de ilusiones poco duraderas o falsas. El futurismo italiano fortaleció la dictadura de Mussolini, pero perdió su influencia cultural en aras de una monumentalización

neorromana; el constructivismo ruso fue erradicado por las políticas culturales de Stalin como aberración burguesa; la *bauhaus* alemana tuvo que ceder sus innovaciones por el gusto neoclasicista de los nazis. Mientras la Primera Guerra Mundial inspiró –aun de manera ingenua– a muchos artistas a salir de las convenciones estéticas, en la Segunda Guerra Mundial desaparecieron los paradigmas de vanguardia a favor de un arte de traumas o escapes mentales. Las vanguardias occidentales de posguerra cumplieron una función antisoviética, pero su importancia como catalizadoras de la renovación política se redujo en gran parte a lo decorativo. Mientras tanto, los productos etiquetados como arte vanguardista se encuentran neutralizados como objeto de educación y diversión, en los museos de arte moderno o en los *coffee table books*; así, sus impulsos ya no representan peligro para la sociedad. Sólo sobrevivió el término "vanguardista" utilizado por la historia y crítica del arte como caracterización de algo novedoso en el mercado de vanidades artísticas.<sup>4</sup>

Si la vanguardia artística es un fenómeno histórico limitado, objeto de nostalgia o de investigación estética, ¿es viable reconocer algún medio artístico actual como vanguardia? En el plano estético, ¿cómo es posible rescatar el término y concepto de vanguardia? ¿Hay otros medios visuales más allá de la fotografía y de la televisión que fungan como instrumentos de catarsis, de crítica, aun de manipulación y legitimación política? ¿Existe un nuevo futurismo que retome la agresión militar como estímulo para la imaginación y la creatividad?

Un recorrido por los museos y galerías que exponen arte actual, una hojeada a sus catálogos y, como antítesis, la navegación en las superficies visuales de la televisión, de internet y de los periódicos indica, en un nivel empírico, que las

<sup>3</sup> Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1996 (primera ed. en la traducción al francés 1936, en el original alemán 1955), p. 43 (traducción al español por Peter Krieger).

<sup>4</sup> Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974, pp.83-84.

artes plásticas actuales son un fenómeno marginal,<sup>5</sup> lejos de cualquier resplandor vanguardista. Al contrario, el concepto de vanguardia sólo es "rescatable" por sus orígenes militares y sus expresiones estéticas específicas. Para la innovación teórica y práctica de la imagen, la tecnología militar ha contribuido más que las academias, escuelas y talleres del arte actual. Casi todas las invenciones de la tecnología de computación fueron primordialmente desarrolladas para usos militares, y posteriormente se comercializaron en el mundo civil;<sup>6</sup> sus logros y progresos para la reconstrucción de la imagen fueron inmensos. En los laboratorios donde se investigó la inteligencia artificial en función de la guerra *high tech*, se descubrieron nuevos modelos para reconocer, entender y crear imágenes.<sup>7</sup> Para lanzar cohetes más allá del horizonte con alta precisión se crearon sistemas híbridos, que relacionan la información visual de los satélites con programas de creación digital de imágenes. En su versión primitiva, cada adolescente que juega manejando un simulador de avión de combate comparte el efecto vanguardista de tales innovaciones.



Tullio Crali, *Diving over the city*. 1939

Esta estética vanguardista fue presentada al gran público mundial por la cadena estadounidense CNN en la guerra del Golfo, al inicio de los años noventa. Las famosas tomas de las cámaras colocadas en las puntas de los cohetes guiados por rayos láser fascinaron y al mismo tiempo aplastaron al espectador televisivo, acomodado en su sofá. De esta manera, el choque político llegó con su toda fuerza a las salas burguesas, cumpliendo el sueño de cualquier movimiento vanguardista. Estas obras de arte propagandístico podían verse en tiempo real, con lo cual verificaron su superioridad sobre la obra de arte tradicional, fijada eternamente en un tiempo específico.

El hecho de que la tecnología militar y su concepto visual puede reclamar un verdadero valor vanguardista, a diferencia del arte actual, destruye la esperanza de Walter Benjamin (en los años treinta), de que los nuevos medios de reproducción visual liberarían a las artes plásticas de su aislamiento y aun fomentarían un arte vanguardista entendible para las masas. Empero, en la actualidad el único concepto visual con éxito masivo es la televisión, en su sobreabundancia de canales comerciales, predominantemente de producción estadounidense. La fuerza innovadora de la tecnología y su distribución de tal medio visual, producidos a favor de un orden político homogéneo, es lo que define la vanguardia actual.<sup>8</sup> Su carácter militar se demuestra a través del bombardeo de las imágenes televisivas, que avasallan la

5 Véase Krieger, Peter, "Words don't come easy. Comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales", en *Universidad de México*, octubre-noviembre 2000, Núm. 597-598, pp. 25-29.

6 Sobre el principio del dual use en la investigación militar véase Eurich, Claus, *Tödliche Signale. Die kriegerische Geschichte der Informationstechnik von der Antike bis zum Jahr 2000*, Frankfurt Main 1991.

7 En 1944 crearon "Whirlwind", la primera calculadora analógica para el mando de simuladores de avión en tiempo real.

8 Esto, mientras tanto, es aún una preocupación en la ficción cinematográfica del superagente 007; véase la película *Tomorrow never dies*.

capacidad mental de los espectadores. En la aceleración de las imágenes en la pantalla se define el ritmo de tal vanguardia popular, que limita el espacio de distancia y de reflexión; esta vanguardia es inmediata, destruye la función mnemotécnica de la tradicional imagen estática.

Con el "progreso" permanente en las secuencias de las imágenes televisivas, se cumple una promesa ideológica de Marinetti: la renovación profunda de los sentidos del hombre a través de la velocidad en los medios de transporte e información. Hoy, la pantalla de televisión reúne visualmente las drásticas perspectivas aéreas del avión, la euforia del conductor en las autopistas y la movilidad de las masas en la urbe, en suma, la dinámica de la percepción anticipada en la pintura y literatura futuristas.<sup>9</sup> Este acto de extasiar la conciencia de los receptores mediante una estrategia visual para promover una ética y estética militares, recibió el impulso de la vanguardia artística de principios del siglo xx en Italia; casi un siglo después, como lo demostró la guerra del Golfo, es objeto de la vanguardia informática.

Sin embargo, el éxito masivo de la comunicación electrónica —TV por cable e internet— durante los años noventa, ha estimulado una forma artística con pretensiones de recobrar el terreno perdido de la vanguardia: la video-escultura como medio para compensar la omnipotente educación estética de la televisión y también como intento de liberar al arte contemporáneo de su marginación en los medios y en la política. Uno de los representantes más estimulantes de la video-escultura es el artista Ingo Günther, quien estudió etnología y antropología cultural en la Universidad de Frankfurt antes de formarse como artista en la Academia de Düsseldorf, asistiendo a Nam June Paik, uno de los primeros artistas mediales. En 1984 Günther estableció la empresa "Ocean Earth", que vende imágenes de un satélite civil de reconocimiento a agencias de noticias y estaciones de televisión. Esta actividad empresarial y periodística le otorgó cierta atención política en todo el mundo, porque él detectó bases militares secretas de Estados Unidos en América Latina, así como movimientos del ejército soviético en Afganistán; además, estas imágenes satelitales le proporcionaban un material inigualable para la producción artística.<sup>10</sup> Como profesor en la Academia de Medios de Colonia, a partir de 1991, Günther se dedicó a la estética de la guerra del Golfo y posteriormente elaboró video-instalaciones sobre este conflicto paradigmático.<sup>11</sup>

Sin embargo, cada reflexión artística que intenta criticar los mitos propagandísticos de la guerra *high tech* —como el bombardeo "quirúrgico", "preciso", "limpio", "científico" y "más humano"— posiblemente cae en la trampa de reproducir una estética ya establecida con éxito en la memoria colectiva. Una de las cualidades vanguardísticas de Günther es el hecho de que anticipó tal estética militar producida por CNN y el Pentágono, en su instalación para la Documenta VIII<sup>12</sup> de 1987. Su video-escultura "Command, control, communication and intelligence"

<sup>9</sup> Manfred Smuda. "Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman", en Smuda, Manfred, (ed.), *Die Großstadt als 'Text'*. München, Wilhelm Fink, 1992, pp.131-182.

<sup>10</sup> Además de las actividades mencionadas, Ingo Günther (1957, fundó en 1987 la "World Space Corporation" y fue corresponsal de la ONU. Su obra fue presentado en México, en el Museo Carrillo Gil entre abril y junio de 2001 en la exposición "Video-esculturas en Alemania desde 1963".

<sup>11</sup> Video-Instalación "Shaheed" con imágenes propagandísticas de CNN/Pentagon y de la televisión oficial iraquí, expuesto en la Galería de arte medial "Weißer Raum", Hamburgo, 1991.

<sup>12</sup> La "Documenta", organizada cada cinco años en la ciudad alemana de Kassel, es una de las muestras más importantes de arte contemporáneo.

—la terminología de la OTAN para la información militar a través de radar, satélites y computación— enfrentó a los visitantes de esta muestra internacional de arte actual con el terror psíquico, pero también con la fascinación estética de la vanguardia militar. En un pequeño espacio rectangular con paredes de mármol y un techo de acero, Günther colocó un bloque de mármol blanco pulido (de 200 x 150 x 90 centímetros) como base para la proyección de imágenes de satélite. Inclinado sobre esta mesa de información visual, el espectador pudo entender sensorialmente el tipo de pensamiento *table-top* de los altos militares, quienes toman decisiones sobre la vida y muerte de los seres humanos con una distancia abstracta, comparable a un juego de video.



Ivo Pannaggi, *Speeding train*. 1922

Esta video-escultura intentó advertir que el acto de ver es objeto de manipulaciones y no necesariamente una fuente neutral de información. Unos años antes de la guerra del Golfo, tal "antimagen" a la vanguardia estética del Pentágono contuvo cierto potencial epistemológico porque rompió con el principio del *shock* vanguardista y, en lugar de imponer un efecto avasallador, abrió un espacio de reflexión. Esto conduce a la paradójica situación de que tal video-escultura sólo es "vanguardista", es decir, adelantada a su tiempo y ambiente, cuando niega los principios de la vanguardia establecida por la tecnología militar y los medios masivos de comunicación. Aun más, la liberación de la presión de ser "vanguardia" posibilita a la obra de arte una función crítica en su ambiente político. Tanto para los productores como para los receptores de arte es necesario romper la sucesión inmediata entre estímulo visual y reacción para crear un espacio de reflexión.<sup>13</sup>

Al parecer, en el contexto actual del conflicto entre los talibán y los estadounidenses no existe una obra de arte con tal potencial crítico, aunque el aplastante cine catastrófico de Hollywood dedicado a la destrucción de rascacielos en Nueva York ofrecería un material ilustrativo para los video-escultores. Sólo una lectura analítica del imaginario de los ataques permite entender la transformación de las nuevas formas de vanguardia militar en imágenes simbólicas. De las numerosas imágenes televisivas sobresalen, como tema y símbolo, la torre y la cueva.

En incesantes repeticiones de los noticieros, la videograbación de la destrucción del World Trade Center en Manhattan impregnó la memoria colectiva en todo el mundo con una versión inesperada y paradójica de la vanguardia: la del fundamentalismo islámico, que codificó la *skyline* de Manhattan, con sus dos marcaciones dominantes, como objeto de odio. Al contrario, para los millones de

13 El término "espacio de reflexión" viene del concepto *Denkraum* de Aby Warburg; véase Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt Main: Suhrkamp, 1984 (edición original en inglés *Aby Warburg. An intellectual biography*. Londres 1970), pp. 341-342.

turistas que han visitado Nueva York, incluso para sus habitantes, las torres gemelas todavía guardaban un resplandor de modernidad y vanguardia, tal como lo imaginó el arquitecto futurista Antonio Sant'Elia al inicio del siglo xx. En contraste con las innumerables fotografías del World Trade Center circulando en el mundo, la instantánea del acto destructivo y su transmisión televisiva en vivo cobró importancia como un acto iconoclasta vanguardista. La metamorfosis brutal entre construcción y destrucción cumple con una función central de la vanguardia, el *shock* deseado por unos y el trauma<sup>14</sup> provocado para otros.

Tiene algo de absurdo el hecho de que el público mundial recientemente observó consecuencias opuestas de la agresión vanguardista-fundamentalista: mientras las autoridades de Nueva York decidieron no reconstruir las torres gemelas, uno de los benefactores del fundamentalismo islámico, el rey Fahd de Arabia Saudita, comisionó a la empresa constructora de la familia Bin Laden la erección un nuevo centro de peregrinaje en La Meca, coronado por un hotel en la tipología de las *twin towers*.<sup>15</sup>

También es controvertido el segundo tema importante en el imaginario político actual. Las cuevas de Tora Bora obtuvieron mayor atención de los medios informativos en el momento en que las tropas terrestres de la Alianza del Norte junto con las estadounidenses avanzaron sobre los talibán. Preparados mentalmente por la tercera aventura del superhéroe cinematográfico "Rambo",<sup>16</sup> quien en su lucha con los mujahedines fundamentalistas y contra los soviéticos se escondió en dichas cuevas, los consumidores de noticieros actuales posiblemente imaginaron que esta forma arcaica de habitat humano sería un objeto de ataque militar. Los camarógrafos y reporteros que —en sinergia probada con los soldados terrestres— se acercaron y conquistaron el escondrijo subterráneo, lejos de la civilización occidental, visualmente hicieron entendible el bombardeo estadounidense como un acto de la vanguardia occidental contra el fundamentalismo antimoderno.

La energía militar estadounidense, con su plusvalor simbólico distribuido por los medios informativos, se dirigió también contra el palacio del líder talibán, el Mullah Omar. Su gran mansión, ubicada en la periferia de Kandahar, fue construida en 2001 como un híbrido entre *bunker* y palacio de nuevos ricos. Después del bombardeo aéreo —apoyado por imágenes de satélite—, las ruinas del palacio todavía permitieron evaluar el gusto del Mullah: una integración plástica de las paredes en imitación de madera con acentos en cerámica y todas las griferías en color *pink*.<sup>17</sup>

De esta manera, con la destrucción del palacio posmoderno-primitivo se cumplió uno de los postulados vanguardistas estéticos del inicio del siglo xx: erradicar el interiorismo *kitsch*-burgués. Empero, más allá de esta curiosidad de la guerra en Afganistán, el dicho de Marinetti (en el Manifiesto Futurista de 1909)<sup>18</sup> de que "la guerra es la única higiene del mundo" tuvo vigencia fatal en el conflicto con el

14 Pocos meses después del atentado circulan en Nueva York postales con fotografías de las ruinas del World Trade Center codificadas con lemas patrióticos como "All of us are Americans" o "We will be stronger"; así el trauma ya se convierte en obstinación. Véase "Desinfektion der Postwege" en *Süddeutsche Zeitung* 16-I-2002.

15 *Süddeutsche Zeitung* 11-I-2002, "Die Transformation des Schreckens"; [www.sueddeutsche.de/aktuell/sz/artikel11812.php](http://www.sueddeutsche.de/aktuell/sz/artikel11812.php).

16 Ya está en preparación el guión para la cuarta aventura de Rambo, en donde él capturará al líder de Al-Qaeda; véase "Stallone planea cinta en la que Rambo enfrentaría a Bin Laden", *La Jornada* 14-XI-2001.

17 *Der Spiegel* 51/2001 "Schränkwall hinter Stahlbeton"; la mansión se llamó "Kotal Imorcha", que significa *bunker* en las rocas.

18 Manifiesto Futurista (1909), tésis núm. nueve: "Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo (...)".

exterminio de la estructura precivilizatoria de Tora Bora y la desgastada modernidad arquitectónica del World Trade Center.

Finalmente, ambas formas de vanguardia militar actual, con conceptos políticos diferentes y excluyentes –lo que se calificó como *clash of the cultures* (Samuel Huntington)–, contienen una dimensión religiosa: son luchas contra “lo maligno”. Ambos conceptos, el fundamentalismo musulmán tanto como la globalización occidental, compiten con principios escatológicos,<sup>19</sup> promueven la justicia infinita y utilizan un imaginario manipulador. Consciente de tal radicalización de la convivencia humana en el planeta, la lectura de las imágenes de la destrucción en Nueva York y Afganistán bajo el tema de la “vanguardia” posiblemente provoca una crisis constructiva en la mente colectiva.‡



Imagen de satélite de la región de Afganistán.

19 Moltmann Jürgen. “Die Sehnsucht nach dem Ende der Welt. Was den apokalyptischen Terrorismus mit der neuen Weltordnung verbindet” en *Die Zeit* I-2002; este aspecto subraya una cita de George W. Bush: “Llevamos adelante una guerra para salvar a la civilización misma.” (*La Jornada* 9-IX-2001, p.7).