

El Vanguardismo: ¿enfermedad infantil

EN lo que al arte se refiere, desde hace unos años, se entona el canto elegíaco de una vanguardia institucionalizada. En realidad, casi un siglo de militancia vanguardista ha deshecho por completo los presupuestos convencionales en los que se apoyaba el arte clásico occidental, y ciertamente, hoy en día, hasta la cultura popular maneja con soltura códigos sintácticos de expresión plástica, cuyo despegue de la figuración realista tradicional es tan radical que haría estremecer por su audacia a los más decididos iconoclastas de la primera vanguardia histórica. Por otra parte, la imagen social del artista rebelde está tan perfectamente asumida que se exige casi como estereotipo de identificación, tal y como lo describe con malévola desenvoltura. Tom Wolf: «El artista ambicioso, el artista aspirante al Éxito, tenía que ser capaz del siguiente doble registro psicológico. Conscientemente se dedicaría a los valores antiburgueses del *cenáculo* de turno, a la bohemia, a la vida en Bloomsbury o en la orilla izquierda, a la abuhardillada vida de Broadway y a su miseria divina, a la sombra adusta; en fin, al negro atuendo funerario del aire polucinado por el tráfico de Manhattan, que cubría con un dedo de espesor los cadáveres de cucarachas sobre el hornillo eléctrico a la hora del desayuno... No sólo eso, además había de dedicarse a las sagradas innovaciones de la vanguardia. Nuestro ar-

tista debía quemar sus atentas pestañas para captar el nuevo matiz en el contenido del cariz implantado por la recientísima lección aprendida del cerebro al que se debiera la novísima especulación de la Ruptura Vanguardista del Siglo para el próximo otoño... Y todo ello sólo para obtener notoriedad, contar entre los mismos artistas. Es más, tenía que ser *sincero* al intentarlo. Al mismo tiempo, su otro yo debía estar pendiente de que alguien, de *le monde*, se fijara en él». (1)

La zafia brutalidad que destila el texto citado de Wolf al describirnos los «bajos fondos» de la creación artística, desde luego puede que nada tenga que ver esencialmente con la misma, pero es de lo más oportuno —acierta de lleno— en eso que antes se llamaba «cuadro de costumbres». Nos reservamos, por supuesto, toda valoración moral sobre la significación histórica del proceso; por el momento, tan sólo pretendemos subrayar algo evidente: la casi completa identificación, a estas alturas, del arte contemporáneo con la vanguardia y la definitiva inclusión de esta última en el patrimonio de los bienes culturales de la Humanidad. Podrá fácilmente comprobarlo quien siga de cerca los caminos innovadores del arte actual a través de esas magníficas ferias de modernidad, cuyo *Luna Park*, en expresión de Maltese, es ahora Kassel, en las que se repite sistemáticamente un mismo espectáculo: piruetas es-

candalosas, arrojadas al amparo de los prestigios míticos de la vanguardia, sólo que convenientemente planificadas y rentabilizadas por un mercado que ya hace mucho abandonó la ilusión de imponer condiciones. Por otra parte, en estos últimos años, a las ferias les pisa casi los talones las academias y museos, que acaparan obras y realizan magníficas muestras documentales de la vanguardia histórica. En una palabra: que si consideramos como un éxito la legitimación social de una actividad; esto es: en nuestro mundo capitalista, la actividad que demuestra su capacidad de ser mercancía rentable, no cabe duda que la vanguardia ha triunfado.

Este triunfo social de la vanguardia, ¿significa empero su *realización* histórica? Aunque, desde un punto de vista formalista, haya más de uno dispuesto a sostenerlo con mejor o peor intención, no se puede negar, sin embargo, que hay algo de contradicción insuperable en el enunciado mismo de una vanguardia históricamente realizada, «sobre todo si la concepción de la historia no está modificada por el tema mismo, y hasta el momento no se vislumbra nada que justifique tal posibilidad» (2). Pero ¿cómo podría estarlo, si la actitud —y no las obras— de esta vanguardia, en su propio significado literal, se impone el requerimiento absoluto de adelantarse a los tiempos?

Vanguardia es un término militar que alude a la



Adán y Eva.



La Acrópolis de Atenas.

de la modernidad?



Miguel Angel Buonarroti.

parte de un ejército que se sitúa en posición adelantada, a su fuerza de choque y ruptura. Y este va a ser, desde luego, el sentido que conserva en su aplicación al arte y a la literatura, tal y como, por ejemplo, puso irónicamente en evidencia Baudelaire al comentar las expresiones entonces en boga de literatura de «avant-garde», «militante» o la de «poètes de combat» (3). En cualquier caso, conviene destacar ya el carácter testimonial de este ardor guerrero que enfermó a las huestes artísticas del pasado siglo: testimonio, en primer término, de la actualidad, lo que significa introducir la historicidad en el centro de la creación artística; pero, también, además de este vértigo por la novedad que corresponde legítimamente a quien está adelantado, fuerza de choque, ruptura, combate, pues lo que se ve antes que nadie, con iluminación profética, sea victoria o derrota, es el fin de la batalla, del tiempo, de la Historia. Esta actitud moral, que busca frenéticamente en la novedad la revelación, concibe, pues, el tiempo histórico como redención.

La aplicación revolucionaria de esta vieja creencia cristiana al mundo del arte se produjo, sin embargo, como herencia de la Ilustración a través de la doctrina secularizada del Progreso: el advenimiento histórico inevitable del reino de la Libertad, ahora precisamente cuando, por primera vez, se tenían los medios morales y materiales para lograrlo: la Revolución y la Ciencia. Aunque no se puede decir que estas ideas fueran precisamente una novedad cuando, en el siglo



Pascal.

XIX, invaden el mundo del arte, tampoco este último, antes de la Revolución Francesa, había sufrido una crisis tan aguda de su identidad social y de su ideario estético clásico, que se desplegaba unitariamente a través de la historia occidental precisamente por su carácter intemporal. De hecho la idea de Belleza o la Belleza como Idea fue formulada paradigmáticamente en Grecia donde se pensaba que el tiempo era enemigo del hombre y, siglos después, a través de sucesivos renacimientos, la vemos todavía vigente con pleno vigor, por ejemplo, el conocido párrafo del Abate Bellori, portavoz del clasicismo en la Italia barroca, en el que se anatematizan las «novedades» de la siguiente forma: «Los espíritus elevados subliman el pensamiento a la Idea de lo bello y sólo ante ella se extasían y la contemplan como algo divino, mientras que el pueblo refiere todo al sentido de la vista, alaba las cosas pintadas del natural, porque está acostumbrado a ver cosas así hechas, aprecia los colores bellos, no las formas bellas que no capta; se aburre de la elegancia, aprueba la novedad, desprecia la razón, sigue la opinión y se aleja de la verdad del arte, por encima de la cual, como su propia base, ha consagrado la nobilísima representación de la Idea» (4). Pero aún más, porque la pregnancia de este ideal clásico fue tal que incluso consiguió sobrevivir en sistemas historicistas como lo son, a pesar de todo, el de Winckelmann o, en un punto ya verdaderamente extremo, el de Hegel (5).

La primera batalla del arte moderno va a ser,

Francisco Calvo Serraller

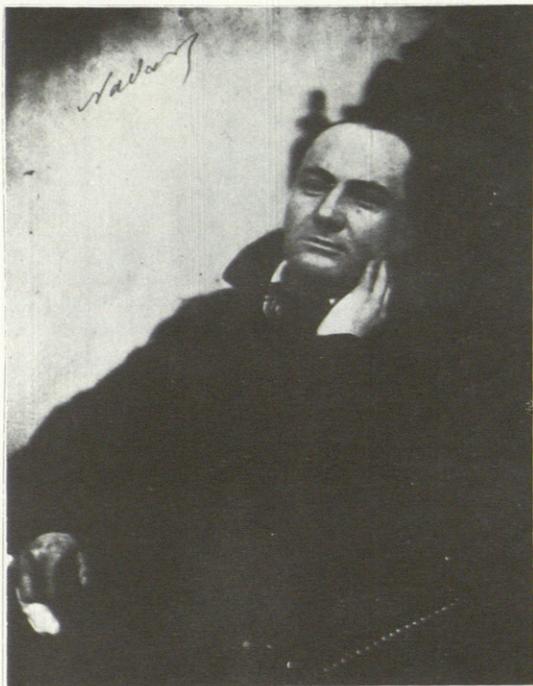


Charles Baudelaire a los 40 años.

por consiguiente, valga la redundancia, la de su «modernidad». Necesitamos recordarlo si es que queremos responder con claridad a esa pregunta que dejamos antes pendiente sobre la significación histórica de la vanguardia artística, ahora que su institucionalización parece ponerla definitivamente en descrédito. Y necesitamos recordarlo porque sin consciencia de modernidad no hay vanguardia posible en el sentido en el que imperativamente dejó escrito Rimbaud «Il faut être absolument moderne». Ahora bien, si nos atenemos a lo que actualmente se plantea sobre la liquidación definitiva de las vanguardias, ¿puede darse una modernidad que no esté abocada fatalmente a la vanguardia? Esto es: ¿qué sentido estético y ético puede tener, si es que efectivamente resulta posible, un arte moderno no vanguardista o anti-vanguardista? Mejor aún: ¿es posible —ética y estéticamente— un arte, tal y como se pregona, post-moderno o post-vanguardista?

Para poder contestar a estos interrogantes es preciso, sin embargo, que previamente volvamos sobre la cuestión de cómo se produce esa decisiva batalla de la modernidad. El término moderno, como advierte Curtius (6), tenía ya un uso tópico en la antigüedad clásica, aunque no adquiere el sentido polémico que aquí nos interesa hasta el Renacimiento y, sobre todo, muy tardíamente, hasta el Romanticismo. Hasta el Renacimiento, en efecto, porque «en un sentido estético, moderno no es ya para nosotros lo contrario

El vanguardismo: ¿enfermedad infantil de la modernidad?



Baudelaire en su madurez y un fragmento de una de sus cartas.



de *viejo* o de *pasado*, sino de *clásico*, de una belleza eterna, de un valor que escapa al tiempo» (7). Por eso, invirtiendo valorativamente los términos, de ahí procede el que para los teóricos del primer Renacimiento italiano, lo «moderno» aquel arte que se producía antes de redescubrir la Antigüedad— fuera paradójicamente «viejo» o «decadente», mientras que lo clásico —paradigma ideal que se sustrae al tiempo y que permanece siempre igual a sí mismo— no pudiera envejecer, ya que los que envejecen o rejuvenecen son los hombres según se acerquen o se alejen, inmersos en la temporalidad, de este ideal eterno.

En cualquier caso, el término moderno, que etimológicamente significó tanto «novedad» como «actualidad», tuvo, durante la Edad Media, una significación asimilada al concepto cristiano de la Historia, cuyo acontecer se desarrolla como una revelación progresiva de la verdad, que englobaba lo antiguo —lo clásico— pero en función de la posterior, más moderna o nueva, doctrina cristiana; esto es: una rudimentaria concepción dialéctica de la Historia en la que el tiempo progresaba de manera lineal (8). Durante el Renacimiento, sin embargo, dado que se tenía que justificar históricamente el abandono del ideal clásico de la Antigüedad, se utilizó una concepción cíclica del desarrollo temporal, cuyos estadios inspirados en las épocas tópicas de la vida, estaban abocados a una serie infinita de renacimientos (9).

El Renacimiento, por consiguiente, estableció el sentido puramente referencial —sin contenido— de lo moderno, pues, expresando este último lo actual, sólo conseguiría acreditarse, ética y estéticamente, en cuanto se aproximara más, reprodujera más fielmente, lo antiguo-clásico. Con el proceso histórico, sabemos, no obstante, que llegó a plantearse una famosa polémica conocida tópicamente como «querrela entre los antiguos y los modernos» (10), cuya explicación nos vemos obligados aquí a resumir un tanto brutalmente: lo moderno se emancipa, comienza a adquirir contenido propio, cuando se comienza a sustituir el concepto de «perfección» —ideal estético— por el de «perfectibilidad» —ideal científico— (11), lo cual, a pesar de los antecedentes históricos, madura plenamente con la Ilustración, que es el siglo, como lo definiera ejemplarmente Cassirer, de la Historia y de la Crítica (12). Las consecuencias que tuvo para nuestro tema fueron evidentemente decisivas y se resumen a la perfección en la ironía historicista de Voltaire para destruir la metafísica de Pascal: «Eso que Pascal llama contradicciones no son sino contrariedades.» (13) Estamos, pues, en pleno conocimiento de la doctrina histórica del Progreso: de nuevo una concepción lineal —teológica— del tiempo, pero a la que se le ha despojado de la «superstición» de la providencia (14). No es extraño, pues, que se comience a hacer historia pensando, por primera vez, en el porvenir, tal y como analiza su

siglo, en 1735, el Abad de Saint-Pierre sometiéndolo al ojo crítico del futuro (15). En el terreno concreto de las artes, esta irrupción de la historicidad naturalmente hizo también estragos y, aunque muy lentamente todavía, pues su medio era entonces conservador, vemos contemporizar por un momento, en un equilibrio imposible, el Bello Absoluto del Clasicismo con un sinfín de «bellos relativos».

Lo pintoresco, lo sublime, lo gracioso, lo exótico, etc., son nociones, cada una en su medida y nivel, que descentran relativamente la Belleza, que, sin embargo, recibe el golpe de gracia cuando, redescubierto el valor en la propia historia occidental de las llamadas épocas oscuras —la Edad Media—, pierde el valor de paradigma único: cada época tiene su verdad y su belleza relativas, permaneciendo como absoluto sólo la Historia, que engloba y justifica todos los acontecimientos. En esta apresurada historia de la modernidad, nos queda por comentar, sin embargo, todavía un jalón decisivo: la concepción romántica, que es explicada magistralmente por Jauss al comentar la definición que da Goethe de paisaje romántico: «Eso que se denomina carácter romántico de un paisaje consiste en el sentimiento sereno de lo sublime bajo la forma de pasado o, lo que es lo mismo, de soledad, de ausencia, de aislamiento.» «¡La naturaleza vista en el paisaje bajo la forma de pasado, el paisaje como sentimiento de la armonía perdida entre el hombre y el universo!» —comenta Jauss entre exclamaciones—. «Esta actitud —continúa— que consiste en buscar en las lejanías de la historia la verdad de una naturaleza abolida y en la proximidad de la naturaleza presente la ausencia del Todo y la infancia perdida de la humanidad establece entre la historia y el espectáculo de la naturaleza una relación recíproca, fundamento de la consciencia que tiene de sí misma una generación que vive su modernidad, paradójicamente, no ya como oposición a los tiempos antiguos, sino como desacuerdo con el tiempo presente...: el denominador común de todos los románticos, conservadores o progresistas, es el sentimiento de insatisfacción que les inspira el inacabamiento de su propio tiempo.» (16)

Divinizada la Historia, entre el optimismo ilustrado y la desilusión romántica, entre la vertiginosa sensación del tiempo como progreso y la desesperación por no llegar a tiempo, se produce una huida hacia delante, que alimenta trágicamente la patética compulsión que hay en ese grito romántico por excelencia de «Il faut être absolument moderne». No el balde el romanticismo es quien inventa la vanguardia, cuyo ideólogo más caracterizado será, a nuestro modo de ver, ese Hegel sorprendente que, tras anunciar la muerte del arte, puesto que la forma artística ha dejado de satisfacer las necesidades más elevadas del

espíritu, anuncia, sin embargo, «que es lícito esperar que el arte no cesará en el futuro de desarrollarse y perfeccionarse»; esto es, como advierte Teyssèdre, «que una práctica muerta según el Concepto puede mantenerse vivaz según la Historia» (17). La vanguardia, que cree definitivamente objetivada la razón de ser del arte, escarba frenéticamente sus límites en el vértigo inacabable de una novedad que no tiene fondo; en la vanguardia, como en Hegel, el arte no vive sino que se sobrevive. Por eso, en fin, tras una vanguardia no aparece jamás, como era de esperar, ninguna retaguardia, sino otra vanguardia.

Como quiera, por otra parte, que ya hemos insinuado algunos de los componentes esenciales que ayudan a configurar esa prodigiosa mixtura

romántica de la vanguardia, ¿qué importancia tienen sus contenidos variables? Ciertamente es posible establecer un catálogo de tópicos al respecto, que giran, por lo demás, casi siempre, sobre reducciones de la ciencia y la revolución, pero en el experimentalismo frenético de la vanguardia pasará siempre demasiado, de forma decisiva, el impulso ético de su *realización*, cuyo fondo insoldable es, como en Hegel el Espíritu, la Creatividad, una creatividad que, por lo demás, jamás será colmada por la serie de obras en las que indirectamente se refleja y de las que no hay que esperar más que su función de acicate en la desesperada búsqueda de la totalidad perdida-prometida. «El arte propone satisfacciones a la pura contemplación, como la filosofía ofrece las suyas al pensamiento puro —escribe paradigmáticamente J. Galard—. Podemos suponer que tanto el uno como la otra desaparecerían —no sólo en tanto que objetos de profesiones especializadas, sino también a título de actividades específicas— cuando se realice históricamente, en la continuidad efectiva de la vida colectiva, el ideal de libertad o de plenitud que exponían por separado (18).»

Sobre estos presupuestos ¿puede alguien extrañarse de la fatal confluencia entre vanguardia artística y vanguardia política? Hegel ya había escrito que «el artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones... Además, hay que decir que el poeta crea para el público y, en primer lugar, para su pueblo y su época, los cuales tienen derecho a exigir que una obra de arte sea comprensible al pueblo y cercana a él.» (19) Conque sólo faltaba dar una orientación moral —un contenido— a esta determinación historicista de la estética para que la práctica artística resultara en sí misma irrisoria. La estética, en fin, contra el arte. «En una sociedad comunista no existen pintores, sino en todo caso, hombres que pintan» —había anticipado Marx y un siglo después M. Perniola nos lo explica—: «Aquél que es libre no necesita el arte: el arte es expresión alienada de la libertad. Es como la religión *la expresión de la miseria real y... la protesta contra esa miseria* (Marx). Los dos aspectos no pueden separarse. El arte es *al mismo tiempo una degradación y una perpetuación del deseo*: por un lado corrompe la estructura total originaria al espiritualizarla (de suerte que las realizaciones del arte son utopías), por otro, la mantiene, sustrayéndola al peligro de su completa extinción (de suerte que todas las condenas terroristas del arte son insuficientes). (20)

Argumento impecable e implacable ciertamente desde el punto de vista del Absoluto, que denuncia la corrupción de la «estructura total originaria» y nos encandila con la promesa de un final que supone la restitución. Ahora, eso sí, en-

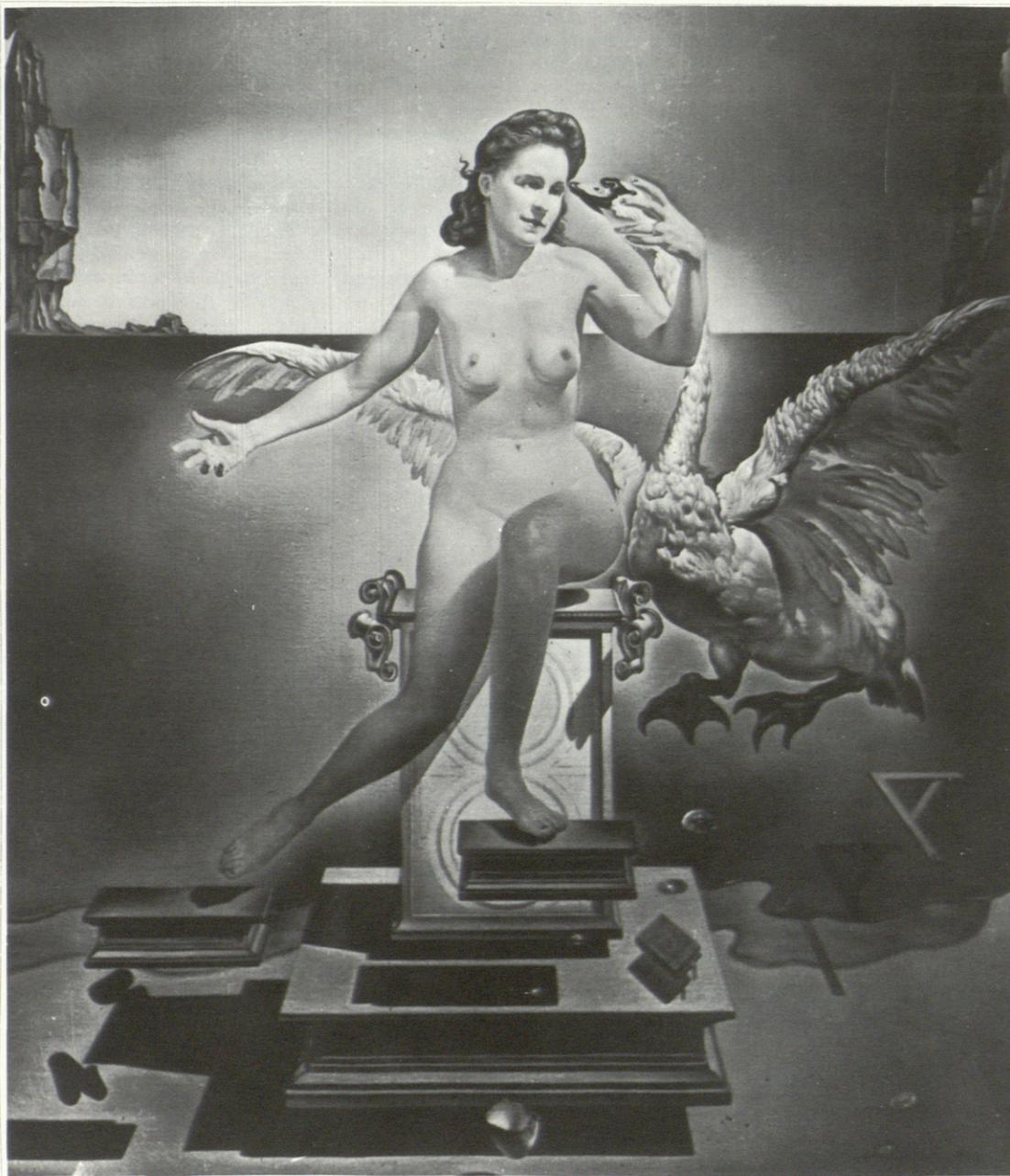
tre medias, tan sólo queda padecer las miserias: ese «sentimiento sereno de lo sublime» o esa «sonrisa a través de las lágrimas» como definieron Goethe y Hegel respectivamente la obra de arte convertidos definitivamente en mueca dolorosamente grotesca. Porque ¿qué nos queda a nosotros ahora después de la Esperanza, trivializada precisamente en la actualidad con esas fórmulas del postmoderno, postvanguardia, etc., pero que requieren imperativamente un ajuste de cuentas? En realidad, sabemos demasiado; nos pesan insoportablemente las historias que conocemos de la vanguardia histórica o reciente, como para que, desde la derecha o desde la izquierda, dejemos que se den la mano con blanda melancolía sus ideólogos: a la espera del fin de los tiempos, cómodamente asentados entre la muerte del arte y su supervivencia, he aquí que Poggioli nos anuncia que, salvo la instalación planetaria de comunidades totalitarias, «el arte de vanguardia estaría condenado o destinado a durar, bendito por su propia libertad y maldito por su propia alienación» (21) o, en extremo opuesto, cambiando tan sólo el temor por el anhelo, pero desde la misma cantinela de la expectativa de «la transformación del mundo real» —«el sobrepasamiento del arte como un *hecho histórico* en relación con el advenimiento futuro de la sociedad comunista—, poder decir «la muerte del arte, desde hace mucho anunciada, seguirá siendo tema artístico de obras bellamente suicidas, amablemente provocativas, artificialmente adornadas con minúsculos estruendos...» (22).

Pero si lo que está muerto en el Concepto puede vivir en la Historia, cual el arte clamorosamente se sobrevive, a la vanguardia parece que últimamente le fallan la historia y el concepto. En realidad, los síntomas los estamos viendo por doquier, primero en la práctica artística, pero también en la estética. Se nos habla del «postmoderno», de la «postvanguardia», del «des crédito de las vanguardias artísticas», etc. En general, dentro de un fuerte desconcierto, hasta hay energía para polarizarse y entablar polémicas. Hasta el momento, sin embargo, se dicen muy pocas cosas interesantes, porque de lo que evidentemente no se puede tratar es de resucitar frente la hipóstasis de la vanguardia, la hipóstasis de la tradición: «los reaccionarios también inventan un pasado según un futuro que temen y las medidas que se disponen a tomar para preservarse de la hecatombe venidera» (23). En realidad, se ha elegido lo más cómodo, aparte de renegar simétricamente contra lo que antes exaltaba: se nos habla de «vuelta a los modos tradicionales», del «eclecticismo que viene», de «individualismo», de «manierismo», etc., cuando no de alguna mezmora del tipo «la invención se ha agotado... Nada, sin embargo, sobre lo que a mí parecer constituye el problema principal, a la vez que lo



«Baudelaire au Cigar». Autorretrato.

El vanguardismo: ¿enfermedad infantil de la modernidad?



Leda por Salvador Dalí.

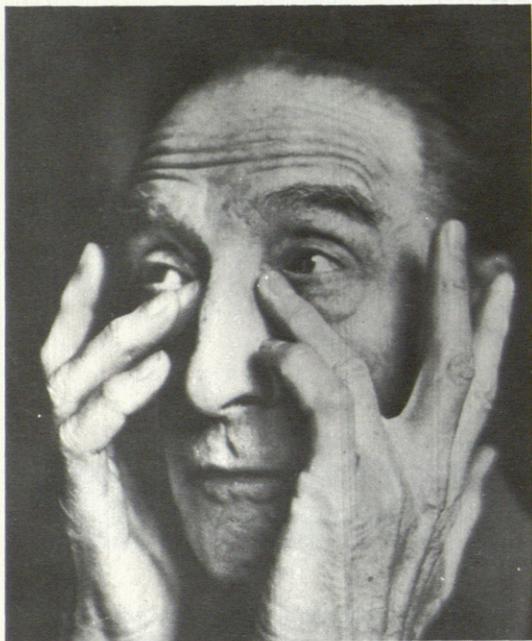
único capaz de enfrentarse con la cuestión aplazada de la «realización de la vanguardia», que no su «triunfo social». Me refiero a si es posible un arte moderno no vanguardista, tal y como ya dejé planteado más arriba.

Por de pronto, quiero proponer un ejemplo concreto que sirva de meditación: la teoría de lo moderno en Baudelaire. La elección no es capri-

chosa, ya que hemos visto el componente romántico-progresista que funda históricamente la vanguardia y Baudelaire pertenece a la generación postromántica, la generación de la desilusión, que estamos tentados de comparar con desilusiones más actuales (24). En cualquier caso, ¿se puede ser artísticamente moderno y no querer ni necesitar el progreso? ¿Hay alguna manera

de asumir inocentemente la temporalidad? He aquí lo que nos deja escrito Baudelaire: «El pasado es interesante por la belleza que han sabido extraer de él los artistas que lo vivían como presente, sino como pasado, por su valor histórico. Ocurre lo mismo con el presente. El placer que obtenemos de la representación del presente procede no sólo de la belleza de la que está revestido, sino también de su cualidad esencial de presente.» (25) Inmersos en la temporalidad, pero que ahora se vive como pura actualidad de presencia, con la fuerza de encantamiento con que prende en el niño la novedad (26), cuya actitud es naturalmente inmoral, cabe, por consiguiente, también según Baudelaire, «establecer una teoría racional e histórica de lo bello, opuesta a la teoría de lo bello único y absoluto» (27). Una modernidad, en fin, que se caracterizará por obtener «lo poético en lo histórico», «lo eterno de los transitorio» (28).

Pero esta modernidad baudelaireana se distingue por su carácter antisistemático y antiprogresista: «Más de una vez —nos dice— intenté, como todos mis amigos, encerrarme en un sistema para poder con él predicar a gusto. Pero un sistema es una especie de condenación que nos obliga a una abjuración perpetua; siempre hay que acabar inventándose otro, y esta fatiga es un castigo cruel. Siempre mi sistema era bello, amplio, espacioso, cómodo, pulcro y liso sobre todo; o al menos así me parecía. Pero siempre un producto espontáneo, inesperado, de la vitalidad universal venía a desmentir mi ciencia pueril y envejecida, hija deplorable de la utopía. Yo entonces intentaba cambiar o ampliar el criterio, pero siempre con retraso respecto al hombre universal, y corría sin cesar tras lo bello multiforme y versicolor, que se desarrolla en las infinitas espirales de la vida. Incesantemente condenado a la humillación de una nueva conversión, tomé una decisión trascendental. Para escapar al horror de estas apostasías filosóficas, me he resignado orgullosamente a la modestia: me limito a sentir; he ido a buscar asilo en la impecable ingenuidad.» Pero «hay también un error muy de moda —nos dice Baudelaire en otra parte—, del cual me quiero proteger como del infierno. Me refiero a la idea de progreso. Este obscuro fanal, invención del filosofismo actual, patente sin garantía de la Naturaleza o la Divinidad, esta linterna moderna entenebrece todos los objetos del conocimiento: la libertad se esfuma, el castigo desaparece. Quien quiera ver claro en la historia debe ante todo apagar este pérfido fanal. Esta idea grotesca, que ha florecido sobre el terreno abonado de la fatuidad moderna, descarga a todos de su deber, libera el alma de su responsabilidad, desprende la voluntad de todos los lazos que le imponía el amor a lo bello... Pero ¿dónde está, os pregunto, la garantía del progreso para el ma-



Marcel Duchamp.

ñana? Porque los discípulos de los filósofos del vapor y de las cerillas lo creen así: el progreso no se lo imaginan sino bajo la forma de una serie indefinida... Dejo de lado la cuestión si, afeminando a la humanidad en proporción a los gozos nuevos que la aporta, el progreso indefinido no será acaso su más ingeniosa y cruel tortura; si, procediendo por una pertinaz negación de sí mismo, no se tratará sino de un mundo de suicidio incesantemente renovado, y si, encerrado en el círculo de fuego de la lógica divina, no se acabará pareciendo al escorpión que se pica a sí mismo con su terrible cola, ese eterno *desideratum* que provoca su eterna desesperación» (29).

He aquí, pues, una modernidad que nos da el tiempo —el presente-presencia— que nos corresponde, que nos obliga a reconocernos en nuestra soledad y en nuestra grandeza, porque «todo florecimiento es espontáneo, individual» (30). Nuestra técnica moderna para ser inmortales será, en definitiva, un modo directo, generoso de afrontar la poesía de lo transitorio. La estética deja, pues, de estar contra el arte, y el arte contra la vida. «El arte ejemplar del pintor de la vida moderna descubre en lo efímero y en lo fortuito un aspecto de lo bello imperecedero; libera el elemento poético contenido en los productos de la moda y de la historia, que precisamente el gusto clásico desdichaba o adornaba. Para Baudelaire el arte auténtico no puede ni podrá prescindir de ese elemento transitorio, fugaz, cuyas metamorfosis son continuas; allí donde está ausente, la obra de arte

se pierde forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible como la de la primera mujer antes del pecado. En esta consciencia baudelaireana de la modernidad, Eva tras la caída deviene la quinta-esencia de la belleza, y el símbolo de la insurrección contra la metafísica de lo bello, del bien, de la verdad intemporales.» (31)

La vanguardia, hija de la Utopía, quiso por el contrario volver la modernidad contra sí misma, desde el vértigo de la temporalidad salirse del tiempo; desde la obra de arte conquistar la Creatividad, ese fantasma del «hombre lúdico del esteticismo colectivo». Haciéndolo respondía al legítimo anhelo que hace del arte, como lo subraya Stendhal, «una promesa de felicidad» (32). Pero una felicidad hipostasiada como realización ideal de la Historia acaba siempre expulsando a los poetas, a la postre porque distraen a los esclavos de su ocupación real. «Yo sitúo por encima de toda necesidad real —confesaría el expulsado Artaud— las exigencias lógicas de mi propia realidad. Esa es la única lógica que me parece válida, y no esa lógica superior cuyos destellos no me afectan más que en la medida en que atañen a mi sensibilidad.» (33)

Francisco Calvo Serraller

(1) Tom Wolf, *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*, Barcelona, 1976, p. 23.

(2) M. Blanchot, «El mañana jugador. Sobre el porvenir del Surrealismo», en *La revolución surrealista*, Caracas, 1970, p. 15.

(3) Vid. Ch. Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*.

(4) G. P. Bellori, *Le vite de Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, ed. de Evelina Borea, Torino, 1976 p. 22.

(5) La idea de concebir la obra de arte como surja de sus determinaciones históricas, presente en Winkelmann, y el historicismo en la manera de concebir Hegel la obra de arte romántica, no les impide la afirmación del Ideal Clásico.

(6) E. R. Curtis, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1975, I, pp. 354-383.

(7) H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, París, 1978, p. 162.

(8) W. Freund, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Colonia-Graz, 1957, pp. 47 y ss.

(9) E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975, pp. 83-173.

(10) Aunque el tópico es connatural al propio desarrollo del Renacimiento, la polémica se polariza a través de las obras de A. Tassoni y, sobre todo, Charles Perrault.

(11) John Bury, *La idea de progreso*, Madrid, 1971, pp. 120 y ss.

(12) E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, 1943, p. 261.

(13) Voltaire, *Lettres philosophiques*, ed. R. Poiteau, París, 1964, p. 163.

(14) P. Hazard, *La crise de la conscience européenne: 1680-1715*, París, 1961, II, pp. 27 y ss.

(15) Vid. *Observaciones acerca del progreso continuo de la razón universal*.

(16) H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 193-4.

(17) B. Teyssèdre, «L'art après la mort de l'art» en *L'art et la critique*, París, 1977, p. 160.

(18) Jean Galard, *La muerte de las Bellas Artes*, Madrid, 1973, p. 9.

(19) Hegel, *Esthétique*, ed. S. Jankelevitch, París, 1979, t. I, p. 335.

(20) Mario Perniola, *L'alienazione artistica*, Milano, 1971, p. 182.

(21) R. Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, 1964, p. 122.

(22) J. Galard, *op. cit.*, p. 10.

(23) F. Savater, *La filosofía como anhelo de la revolución y otras intervenciones*, Madrid, 1976, p. 58.

(24) Vid. J. Galard, *op. cit.*, pp. 29-30: «En la época romántica el capitalismo ya habrá dado lugar a las condiciones materiales que han hecho posible el arte: por una parte, una organización económica de la circulación de los productos, que aparta al creador al cielo de la inspiración pura; por otra parte, una dotación de museos, de conservatorios, de bibliotecas, que reúne las obras maestras del género humano, que las protege del tiempo (¿o protege al tiempo contra ellas?), que acoge a todas sin partidismos, les da un destino igual, les hace inofensivas, o neutraliza el menor riesgo de deflagración que pudiesen encerrar el grito de un poeta, o el gesto de un pintor que intentasen escapar del territorio reservado, del parque de atracciones, del almacén de futuras antigüedades que es el Panteón de las obras.»

(25) Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, en *Oeuvres complètes*, ed. C. Pichois, París, 1976, II, p. 684.

(26) *Ibidem*, p. 685.

(27) *Ibidem*, p. 690: «L'enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. Je oserai pousser plus loin; j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la congestion, et que tout pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cerveau... C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'oeil fixe et animallement extatique des enfants devant le nouveau...»

(28) *Ibidem*, p. 694.

(29) Ch. Baudelaire, *Méthode critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts. Déplacement de la vitalité* («Exposition Universelle —1855—»), en *Oeuvres*, ed. cit., pp. 577-581.

(30) *Ibidem*, p. 581.

(31) H. R. Jauss, *ibidem*, p. 200. Frente a la Eva expulsada del Paraíso, el paradigma de la vanguardia parece la *Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam: «Aquel espejismo que hoy perseguía entre recuerdos —explica Edición, su creador— será aprehendido por mí y fijado inmortalmente en la única y verdadera forma en que le vislumbrásteis. De esta forma viviente sacaré un segundo ejemplar transfigurado según vuestros anhelos... Quiero devolveros la vida, quiero probaros que puedo positivamente sacar del légame de la actual ciencia humana un ser hecho a imagen nuestra, que será para nosotros lo que nosotros somos para Dios.»

(32) Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, CX, nota: «La beauté est l'expression d'une certaine manière habituelle de chercher le bonheur; les passions sont la manière accidentelle.»

(33) A. Artaud, «A la grande nuit ou le bluff surréaliste» en *Oeuvres complètes*, París, 1970, I, p. 368.