

Llamar a la vanguardia a romper filas

Xavier Rubert de Ventós

Las concepciones vanguardistas, desde el arte hasta la política, fueron propias del espíritu de la modernidad. Tras «poner orden» en el mundo y «fijar» las etapas de la historia, quienes se consideraban en la «vanguardia» se veían a sí mismos en posesión de las claves del progreso y como protagonistas de las «revoluciones» necesarias. Escarmentados de «revoluciones totales» que han acabado en posiciones tan conservadoras como las de los «reaccionarios» que se criticaban, parece más conveniente pretender —invirtiendo el famoso dicho de Lampedusa— «que cambie sólo algo, y muy lentamente, para que de verdad cambie todo». Porque no es cuestión de quedarse paralizados, sino de responder adecuadamente al imperativo teórico y práctico que entraña la inversión propia del espíritu de la postmodernidad: de la homogeneidad a la diversidad, de la totalidad a los fragmentos, del orden unificador al mundo policéntrico, de las certezas a las incertidumbres... El pensamiento utópico no puede sustraerse a esos desplazamientos.

*«Al derribar las estatuas, respetad los pedestales; siempre pueden ser útiles»
S.L., I cc.*

Siempre me ha parecido patético el uso del término *reaccionario* para descalificar una cosa —tanto o menos como el uso de *progresista* para alabarla. ¡Es tan sintomático el profuso empleo de estos términos!; ¡dice tanto más de *quien* habla que de aquello de *lo que* se habla! ¿Y qué viene a decirnos de él? Pues que se trata de alguien convencido de estar más o menos en el centro del universo desde donde puede contemplar de un vistazo —y juzgar de un plumazo— el curso entero de la historia. O puede decirnos, más modestamente, que se trata de un ponderado catalán, aunque tampoco

aquí haya alcanzado la «competencia exclusiva».

Existe un tipo catalán, perfectamente identificable, que no tuvo que esperar al marxismo para saber que en cada época o momento histórico existen *a)* los representantes de la «línea justa», «el análisis correcto», etc., es decir, los progresistas; y *b)* la pandilla de los otros, de los malos, de los *reaccionarios*. Un catalán, como vio ya el embajador florentino Giucardini, siempre propenso a los juegos de «suma nula»: Almirall o Guimerá, mosén Alcover o el maestro Fabra, Rovira i Virgili o Vicens Vives, Macià o Cambó, «La Renaixença» o «L'Avenç», los novecentistas o los Juegos Florales, el Instituto de Estudios Catalanes o la Academia de las Buenas Letras, y van... Un catalán, en fin, entregado a su irrefrenable pasión nacional de ironizar para idoneizar y *poner en su sitio* cualquier gesto ambicioso y desmesurado:

– Pero, bueno, ¿qué dice ése?, ¿quién se ha creído que es?

Y el siguiente paso, ya se sabe, es hacer de él esa infecta parodia que tan bien describió Joan Maragall: se toma con pinzas un gesto o una expresión del gran hombre, se le quita la pasión para poner en su lugar un sentimiento banal o mezquino –y ya tenemos al héroe convertido en marioneta, en pura *patum*, en protagonista de un chiste:

– ¿Ors? Sí, hombre; ése que no pudo coger *la batuta* del país y se fue a Madrid a buscar *la falange* que le faltaba–. Y todos reirán felices: – Ja, ja. Qué oportuno, qué bien visto, qué divertido–.

A raíz de la exposición de la Casa de la Caridad sobre el Noucentisme, volvió a correr la voz, cómo no, de que era éste un movimiento *reaccionario*. Lo cual es o bien una obviedad –casi una redundancia–, o bien una notoria tontería.

Es una obviedad si recordamos que el Novecentismo nunca quiso ser precisamente «vanguardista» y que la intención de sus pinturas y esculturas no iba mucho más allá de lo ilustrativo o decorativo. Pues de eso se trataba, ni más ni menos: de un «art-déco» para los edificios, las publicaciones y los jardines de una burguesía que tenía ya suficiente dinero para comprarse un pasado, y que entendía la modernidad artística como la fabricación de maillos o cézannes hechos a medida, a la medida catalana, se entiende.

Pero ya no es una obviedad, sino una solemne tontería, si al acusarlos de reaccionarios se ignora que el latido de una cultura lo constituyen los innovadores y los codificadores, los transgresores y los institucionales, tan necesarios los unos como los otros. Necesarios los que rompen las expresiones o las formas convencionales y necesarios también los novecentistas de turno que pretenden hacer su taxonomía y su gramática; necesarios los que pretenden inventar el futuro y los que traducen a los clásicos en la Bernat Metge o inventan –de *inventare*, encontrar– en las ruinas de Empúries el hilo de una tradición virtual; necesarios los naturalistas, los anarquistas, vegetarianos o esperantistas, y necesarios los que quieren dotar al país de bibliotecas, escuelas e instituciones; los católicos medievalistas como Gaudí y los que rompen con el wagnerismo delirante o preparan el racionalismo arquitectónico.

Decir que es reaccionario el movimiento que representaban Ors y Pompeu Fabra, Riba y Carner, Crexells y Guerau de Liost, es, además, desconocer la *especial* necesidad que tenía este país de una lección de civismo, ambición y arbitrismo para compensar las cortas miras y las cutres aspiraciones de su *avara poverrà*. Aunque sólo fuera por eso, deberíamos agradecer al novecentismo su voluntad de romper con el talante de un país de *panellels* y *pa de pessic*, donde para *sucar-hi* hay que *mirar prim* y *amagar l'ou* (que en el caso de esta exposición parecía traducirse por un «amagar l'Ors»). Un país, concluía R. Llorens, que en vez de una «filosofía de la vida», apenas ha tenido una «filosofía de ir tirando»... Contra esto, contra todo esto, reaccionaron, mejor o peor, nuestros novecentistas. ¡Que Dios nos venga dando y nos conserve algunos reaccionarios de este tipo, capaces si más no de imaginar una ciudad o un jardín allí donde durante años no se había soñado sino en «la caseta i l'hortet»!

Cojamos el tema ahora por la otra punta –*par l'autre bout de la chaîne*, como dicen los franceses. Tan a menudo hemos visto las ideas de Revolución o de Ruptura pervirtiéndose a sí mismas, tan a menudo las hemos visto pasar sin solución de continuidad de las Catacumbas a la Escolástica –azul o roja–, que acaba uno por pensar si la única idea verdaderamente radical no será la de Evolución paulatina. Y si no habrá que convertir la frase de Lampedusa sosteniendo ahora que «es necesario que cambie sólo algo, y muy lentamente, para que de verdad cambie todo».

Nada más sintomático, en este sentido, que el destino de tantas revoluciones o transgresiones vanguardistas cuyos sucedáneos hoy padecemos. El arte que pretendió romper de una vez con lo meramente representativo, comercial u ornamental, el mismo arte que se quiso autónomo y puro, ha culminado a menudo en el delirio de la relatividad decorativa y funcional. Dos o tres ejemplos me vienen a la cabeza.

«Mamá, ese Miró que pinta tantos cuadros, ¿no es el mismo que hizo los rótulos de la Caixa?». Es lo que oí preguntar un niño a su padre en la Fundación Miró. E igual podría haber preguntado si no era también el autor de los carteles «El sol de España». Es el mismo niño, pensé, que dentro de unos años creará tal vez que Nietzsche era un cura progresista o un autor de textos de COU. Y las razones para creerlo no le faltarán: ¿quién es hoy más mironiano que las instituciones o las fundaciones?; ¿y quién anda a vueltas con Nietzsche más que los teólogos o los catedráticos de instituto? Éste parece, pues, el destino de muchos autores «malditos»: el tran formar e en benditos mitos (un destino, por otra parte, que es la cifra y medida misma de su éxito; ¿o hay acaso mayor conquista que el haber llegado a hacer del propio desvarío un lenguaje vulgar y corriente?).

Esta íntima conexión de lo revolucionario y lo institucional, de lo subversivo con lo decorativo, puede hoy rastrearse en todas partes evidente. La música electrónica y serial, que aspiraba a borrar la asimilación emotiva o el uso descriptivo de la música, ha acabado más de una vez como banda de películas futuristas o galácticas: una serie de sonidos tecno-raros para ilus-

trar paisajes siderales igualmente insólitos. Y algo parecido ocurrió con el funcionalismo arquitectónico: quería romper con la idea misma del «estilo» o adorno («el ornamento es delito», escribió Loos), pero pronto derivó hacia un estilo más, cuyas formas simples o materiales vistos eran ahora copiados igual como antes se imitaban los triglifos o se reproducían los capiteles clásicos.

Lo que decía: toda revolución tiene extrañas aunque previsibles afinidades electivas. Justo como vimos que le ocurre a toda reacción. De modo que ni ser «vanguardista» ni ser «reaccionario» representan seguro alguno de no acabar representando lo contrario –o de que no acaben aplicándole a uno su propia medicina.

El caso de muchos museos de arte moderno viene aquí a cuento. «Si la moderna pintura no habla sino de pintura –se dijo la vanguardia museística–, ¿quién nos impide a los museos no hablar sino de museos?». Si el arte se ha hecho autónomo y específico, ¿por qué su contenedor –el museo– no puede construirse a su vez en el contenido? Lo específico del museo no sería ahora las obras de arte que alberga sino el contenedor mismo –su *museidad*, que diría el filósofo. Una museidad libre de musas y musarañas; libre de esas obras enfáticas y centrípetas que (cuadros y demás) debían hacerse ahora «instalaciones», «itinerarios temáticos» o elementos decorativos dedicados a ilustrar el imaginario del propio museo.

No hay que creer, sin embargo, que se haya llegado a esta museidad específica de la noche a la mañana. Primero fue la *Academia de Pintura y Escultura* fundada por Mazarino en 1648: ella se encargó de transformar en «obras de arte» los artefactos que hasta entonces eran producto de los oficios, de la devoción o las artesanías. Después vino el *Museo Imaginario* de Malraux (del que luego hablaremos) que extraía el destilado formal de todos los iconos, fetiches o imágenes producidas a lo largo y a lo ancho de la historia. Y ahora llega el *Museo Específico* que filtra y purifica aun a los dos anteriores. «¿Cuadros? ¿Obras de arte? ¿Santos y bodegones? ¡Pero, qué dice usted!». El museo, nos advierten, debe ser el lugar de «procesos y de acontecimientos rupturistas», «de experimentos donde poder equivocarse» (¿quién dijo aquello de que los experimentos, mejor con gaseosa?). El museo específico no se puede ya limitar a exponer: debe explorar –y explotar lo explorado dándole a la vez el *trade mark* y el *nihil obstat*.

El fenómeno, por lo demás, es hoy general. La adquisición de una inercia y lógica propias –específicas o museísticas, gremiales o corporativas– es una tendencia casi inevitable de todas las instituciones, que a partir de cierto grado de desarrollo se hacen progresivamente impermeables a todo flujo o influjo externo. Instituciones que más que responder a las necesidades para las que fueron creadas, tratarán entonces de adecuarlas a sus propias exigencias de estabilidad y desarrollo. De ahí que para comprender su *mo-*

modus operandi no deba atenderse tanto a su proclamada función cultural como a la lógica institucional o a la psicología estamental que rige su desarrollo. Una lógica propia que ordena cómo sus productos o mensajes emergen, circulan, derivan, se apoyan, se excluyen o contaminan; cuál es su tasa de devaluación, su cotización relativa, su convertibilidad y valor de cambio institucional o doctrinal. A través y más allá de los «valores» que promulgan, estas instituciones nos hablan sobre todo de sí mismas. Y son precisamente los tics o reflejos de este discurso corporativo los que parecen dotar a las obras que cobijan de una consistencia e idealidad absoluta. Ajeno a sus condiciones de producción, el pobre espectador de estas obras puede, catálogo en mano, aprender a «leerlas», pero pocas veces alcanza a disfrutarlas y comprenderlas como reclama Eulàlia Bosch. Más aún: desde que la *tradition du nouveau* codificó incluso la ruptura, desde que la «superación» o la «contestación» se hicieron institucionales, el rechazo de este consenso llegó a ser prácticamente imposible.

Pero la historia del Museo que aquí culmina viene de antes, de mucho antes incluso que la historia de la *Academia* de 1648. Al principio fueron los cristianos, que destruyeron las estatuas de Roma o Tenochtitlán y las llamaron *ídolos*. Luego aparecieron los expertos –Adriano a la cabeza– que recogieron las piezas, las reconstruyeron, las metieron en un museo y las llamaron *obras de arte*: «libres de culpa se presentan ahora los broncees que antes se tomaban por fetiches» (Aurelius Prudentius, *Contra Symmachum I*, 502).

Las dos operaciones, como puede verse, son formalmente idénticas: se trata de imponer un código de lectura propio a objetos extraños, y de tratarlos de acuerdo con él: destruyéndolos físicamente en un caso, consagrándolos culturalmente en el otro. La única diferencia es que el sentido «apologético» de los cristianos se hace entre los modernos «sentido histórico». ¿Cuándo y cómo se produce esta mutación?

El pasado, que para los cristianos era una continua serie de errores y herejías a destruir, apareció a los modernos como una evolución ordenada, coherente y necesaria (renacimiento – manierismo – barroco, etc.), que ellos eran ahora capaces de reconstruir y apreciar. De este modo, escribe Nietzsche, «las culturas que antes se hallaban duramente yuxtapuestas, desembocan ahora en nosotros: almas modernas. Gracias a nuestra semibarbarie tenemos acceso secreto a todas partes (...). Nuestro sentido histórico significa el sentido e instinto para percibir todas las cosas, el gusto y la lengua para saborear todas las cosas».

Todo se podía ahora comprender y asimilar: Cimabue y el arte negro, el Tao y el Chilam Balam. Todo era válido como «acervo cultural», como «etapa necesaria», como «lección de la historia». Éramos cosmopolitas en el espacio y en el tiempo. Podíamos en un mismo día leer a Homero, oír a Stamitz,

contemplar un Gaugin y estudiar a Kant. Llamábamos tolerancia a la promiscuidad, ecumenismo al escepticismo, versatilidad a nuestra propia insensibilidad. «La suprema elevación de la humanidad —concluía Nietzsche— es el sentimiento de que no es lícito tocar todo; de que hay vivencias sagradas ante las cuales hay que quitarse los zapatos y mantener alejada la sucia mano. Por el contrario, en los denominados hombres cultos, en los creyentes de las ‘ideas modernas’, acaso ninguna cosa produzca tanta náusea como su falta de pudor, la cómoda insolencia de ojo y mano con la que tocan, lamen y palpan todo».

Se pueden amar muchas ideas, en efecto, pero personas u obras sólo unas pocas. Para «amar» muchas y diversas obras de arte, es necesario haberlas recibido ya precocinadas y consumirlas hechas valor o mensaje. Los modernos todo lo apreciaban y degustaban en su *Musée Imaginaire*, porque todo lo habían homogeneizado elevándolo a la categoría de «estilo», de «etapa», de «símbolo», de «precedente», de «culminación» y «superación» de algo que se dejaba comprender por ellos —sólo y precisamente por ellos. *Todo* lo podían asimilar porque por *nada* en particular se dejaban seducir. En cada obra o fenómeno histórico no hacían sino patrocinar a sí mismos: su capacidad de entender, de seguir el curso, de clasificar o desmitificar, de recuperar o subvertir; de transmutar todas las cosas singulares en «casos», todas las grandes ideas en «rupturas epistemológicas». Ahora bien, cuando todo se valora y comprende, el acento no está tanto en el «todo» a que se abre como en la «comprensión» dentro de que se encierra. Entonces las obras singulares se evaporan y es su *valor promulgado* el que entra en circulación, listo para ser apreciado y degustado por su «interés humano», su «intemporalidad», su «exotismo», su aroma «kitch», su aureola «retro» o cualquier otra tontería.

Éste es, en definitiva, el historicismo en que se basó nuestra modernidad. Gracias a él, todo quedaba «comprendido» como etapa, culminación, crisis o síntesis de un proceso que nosotros conocíamos, y que nos permitía sentirnos superiores e incluso generosos y condescendientes con las grandes obras del pasado: obras que sólo *nosotros* sabíamos ahora apreciar, leer, decodificar. Pues bien, cuando tal actitud se generalizó y se hizo cultura establecida, este *conocimiento debilitado* (conocimiento de un objeto hecho ya a nuestra medida) se vio complementado por una nueva *ignorancia ilustrada* (es decir, reconfortada y anestesiada por el lustre de sus propias luces). Una ignorancia que no sentía ya necesidad alguna de dejar de serlo, pues se encontraba armada con la información necesaria para situar y adjetivar todo aquello que no conocía pero *de lo que* sabía bastante para eliminar cualquier desconcierto o inquietud. Ignorancia ilustrada que permitía tanto la adopción como la superación de Tesis, Opiniones, Corrientes, etc., sin necesidad alguna de conocer su contenido ni, por descontado, de vivirlas personalmente. «Nada más terrible —exclamaba ya Goethe— que una ignorancia activa».

Nada más estable, por otra parte, que esta moderna cultura satisfecha y

promulgada. Como observó A. Escohotado, la ignorancia es ante todo creer en lo sabido; no es tanto falta de información como exceso de instalación en el lugar donde el sentido se ha hecho habitable. El propio lenguaje común nos advierte ya de que la ignorancia es siempre *estar* en algún lugar: estar en la inopia o en la contracultura, en babia o en el meollo de la cuestión, en la deconstrucción o en la higuera.

Hemos visto cómo la modernidad había puesto al pasado: «firmes y en fila india». Hoy por lo menos parece que ha sonado el «¡rompan filas!». Algo es algo. Pero hace falta todavía acabar de sacarle a las cosas el uniforme que tenían asignado. Y ésta es una de las tareas aún pendientes luego de una modernidad tan prolífica en signos y señales, a saber: la tarea de *de-signar* las cosas, de redescubrir su forma y su sentido no colonizados todavía por algún nuevo lenguaje «técnico», «hermenéutico» o «transgresor». Ésta, ni más ni menos, es la específica tarea que concierne y distingue a nuestra época de las anteriores: el «tema de nuestro tiempo» que resumo apretadamente en la conclusión que sigue.

En el entorno difícilmente controlable de una sociedad tribal o arcaica, sólo *asignando* un significado y un orden a las cosas se consigue recuperarlas del caos amorfo e indiferenciado. De ahí que tanto el arte como el pensamiento busquen la *recurrencia* y la *redundancia* en Zinacantán, la *tipicidad* y el paradigma en Grecia, y aun el *orden* histórico o taxonómico en una Edad Moderna que trataba de comprenderse a sí misma.

Hoy la situación es casi exactamente la inversa. En un entorno como el nuestro, categorizado por los múltiples lenguajes (comerciales, políticos, académicos) que tienden a ofrecernos la «esencia» de cada cosa, en este eidosfera de valores, mensajes y tendencias que nos envuelve solícita, aquí sólo podemos alcanzar la experiencia de una realidad singular si aprendemos a *de-signarla*, es decir, a quitarle el signo que trae ya adherido para cambiarlo por otro o si más no a cruzar puntos de vista: analizar un fenómeno «cultural» con ecuaciones, un hecho «psicológico» desde la topología, un dato científico desde su historia, etc..Puesto que no poseemos una perspectiva trascendente y privilegiada fuera de los sistemas simbólicos que constituyen nuestra cultura, sólo desdibujando sus fronteras y mezclando sus perspectivas podemos llegar a «una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento» (Sklovski) que nos permita, a la manera del Zadig volteriano, «ver millares de diferencias donde los demás sólo uniformidad perciben». No creemos ya poseer, como pensaban aún los modernos, un sexto sentido que nos permita ver más allá del «sentido único» que las cosas, como las calles, adquieren cada vez más en nuestro entorno. Pero igual como hasta haber recorrido en dirección contraria una calle para «descubirla» de nuevo (así recuperé yo, en moto, por la acera y en contradicción la imagen y secuencia ascendente de la calle Muntaner de mi infancia), así mismo basta extraer de las cosas el término que llevan adherido para empezar a redescubrir, más acá de su sentido, su figura, y, más acá incluso de su figura, su propia fisionomía.

La Vanguardia, como corresponde a su nombre, ordenaba el ataque, el avance incondicional, la huida hacia delante. Mi propuesta, la que está hoy en el aire, es más modesta pero también más audaz: romper las filas disciplinarias, intercambiar insignias y jalones con los demás y recorrer el territorio prescindiendo de las señalizaciones, los sentidos obligatorios y demás «instrucciones para su uso» que nos dejó la modernidad. Así, frente a aquella retórica de la «especificidad» (lo propiamente pictórico, lo arquitectónico, etc.) y frente a su culto de la «ruptura», hoy tenderemos a recuperar la «continuidad» con lo anterior y la «sintonía» con lo exterior: a pactar, más que a precindir o rechazar, lo que nos antecede y lo que nos rebasa.

Todo lo profundo necesita una máscara, había dicho Nietzsche. Y también es cierto que todo avance acelerado necesita un espejo retrovisor para ver atrás y, sobre todo, a los lados (es en la periferia del ojo, como es sabido, donde mejor se detecta el movimiento). Es más: todo avance real de la cultura o el saber significa siempre un movimiento de sus flancos, un corrimiento de los mojones o lindes disciplinarios que separaban los fenómenos: gravedad-trayectoria de los astros desde Galileo, cultura-represión desde Freud, materia-energía desde Einstein, etc. Y hoy sigue siendo en los cruces e *interfaces* –hombre/máquina, sociología/biología– donde se producen los avances y descubrimientos más notables. Así es como se explican los procesos de agresión animal desde la Teoría de las Catástrofes, los cambios climáticos desde el Efecto mariposa o el orden físico desde la Teoría del caos. Y así es también como las prácticas y las disciplinas comienzan a cruzarse de un modo que hace sólo quince años nos hubiera parecido entre pintoresco y surrealista.

Estábamos acostumbrados a pensar, por ejemplo, que la arqueología tenía que ver con los romanos, la ingeniería con las máquinas o el terrorismo con los fundamentalismos. Pero de lo que oímos hablar hoy es de *Arqueología... industrial*, de *Ingeniería... genética*, de *Demografía... de objetos*, de *Arquitectura... deconstructiva* o de *Terrorismo... de Estado*.

Hace ya tiempo que Kierkegaard había anticipado este tipo de desplazamientos: «hay que ser objetivo con nosotros mismos –escribía– y ser subjetivo con los demás». Pero hoy descubrimos que esta inversión no es un principio moral: que es el imperativo teórico y práctico en que consiste eso que, a falta de mejor término, se ha venido en llamar la postmodernidad.

Marzo, 1999