



PRELUDIOS A LA VANGUARDIA
La crisis de la tradición clásico-renacentista

Rafael Argullol

I. LA «VANGUARDIA» Y «LO CLÁSICO»

Para los movimientos artísticos de los primeros decenios de nuestro siglo la *vanguardia*, como ideal de lo moderno, como primera línea del tiempo presente, como exploración de las tendencias hacia el futuro, toma cuerpo en oposición a *lo clásico*, entendido como valor atemporal del pasado, como ideal de lo antiguo. Se trata a todas luces de una oposición relativa si nos dejamos guiar por criterios histórico-biológicos, pues en este caso lo «clásico» no es sino la cristalización de lo que, previamente, ha sido «vanguardia»; sin embargo, aun desde este punto de vista, observándolo desde el otro ángulo, podemos advertir el significado del proceso: un nuevo sentimiento de «vanguardia» sólo puede surgir desde la disolución de aquello que, tenido por «clásico» y asumido como tal, ha sido sometido a demolición.

Llevado a un falso extremo podría creerse que el ciclo histórico de las culturas artísticas se asimila al ciclo biológico: nacimiento, juventud, madurez, senilidad, muerte y, en una forma distinta, otra vez nacimiento. Pero en modo alguno es así en el arte occidental. En él ha habido juventudes truncadas, muertes irrevocables, senilidades esporádicamente recuperadas. Y, también, imágenes de madurez que han mantenido su vitalidad más allá de la agonía de las civilizaciones que las engendraron. A este respecto, para poner el ejemplo más destacado, el arte helénico es la imagen paradigmática de una madurez que, conservando el vigor de la juventud, ha sabido elevarse por encima de la muerte. Sin embargo, para que ello haya sido posible ha sido necesario que otra época al contemplar aquella imagen encontrara la suya propia.

Es el Renacimiento el que realiza esta operación, legándola a los siglos posteriores. Lo antiguo, la Antigüedad grecorromana, se convierte en el fundamento sobre el que debe ser construida la civilización moderna. Y no sólo en fundamento sino también en señas de identidad. En la esfera del arte la aceptación de este carácter fundamentador e identificador permite forjar la concepción de lo «clásico» como valor ideal y atemporal frente a valores circunstanciales y fugaces como los representados, para la óptima renacentista, por los artes bizantino, románico o gótico. Los humanistas y los teóricos del arte del Renacimiento no postulan, de esta manera, una simple recuperación estilística, sino que formulan un auténtico *mito intelectual*: lo griego —y lo «grecorromano»— elevado a «clásico» se erige en categoría suprahistórica desde la que el arte puede evolucionar formalmente, mas de la que no puede desgajarse si quiere mantener su esencia.

El *mito intelectual de lo clásico*, periódicamente reafirmado por artistas y sobre todo por teóricos, planea sobre el itinerario del arte europeo durante cuatro siglos y únicamente entra en crisis, a lo largo del siglo XIX, cuando la práctica artística se ha divorciado suficientemente de sus presupuestos y cuando se ha disgregado definitivamente la civilización que lo generó. Los movimientos vanguardistas encuentran su espacio vital en el precipicio abierto por aquel divorcio y esta disgregación. Sin embargo, lo que ellos vienen a sustituir no es el «arte clásico» —enunciación de una idealidad posibilizada por

el Renacimiento, pero de la que tanto el arte renacentista como el postrenacentista en la práctica se han distanciado—, sino la hegemonía estética, el mito intelectual, de «lo clásico». *La moderna conciencia de vanguardia se hace posible por la paulatina destrucción, especialmente a partir del Romanticismo, del mito intelectual de lo clásico.*

II. EL MITO INTELECTUAL DE LO CLÁSICO

A pesar del continuo desarrollo de nuevos lenguajes, entre el siglo XV y el siglo XIX la «conciencia del arte» europeo está dominada por la identidad de lo clásico y es ella, y no las formulaciones estilísticas ni las culturas artísticas, lo que permite la notable unitariedad de lo que todavía Thomas Mann califica de tradición clásico-renacentista. Enunciado en el *Quattrocento*, enriquecido en el apogeo del Renacimiento, latente en el Manierismo y el Barroco, reasumido y exaltado por el Neoclasicismo, el *mito intelectual de lo clásico* sostiene estéticamente los sucesivos tramos del arte occidental, incluso en aquellos casos, como en el arte barroco, que aparentemente le resultan adversos.

Leon Battista Alberti, Piero della Francesca y, en general, la denominada «teoría renacentista del arte» son los primeros en propugnarlo. Cuando, siguiendo la estela de Cennini, aquéllos exigen «la manera antigua» frente a la «manera barbara» del arte gótico y la «manera greca» del arte bizantino, no hacen sino postular, con otras palabras, la primacía de la idealidad clásica tanto en la creatividad artística como en el juicio estético. Tras la inorganicidad de la Edad Media el arte debe poseer una conciencia de sí mismo. No son suficientes la expresión o la representación, al menos para muchos artistas que incorporan asimismo la función de teóricos, sino que es indispensable la reflexión sobre el arte o, más apropiadamente, la autoreflexión desde el arte. En estrecha correlación con los pensamientos humanista y neoplatónico el artista-teórico del Renacimiento persigue para el arte un estatuto que sea a la vez específico y esencial. Es entonces cuando se plantea con toda su fuerza la recuperación de la Antigüedad grecorromana que, si para los artistas protorenacentistas —como Masaccio, Masolino o Donatello— es fundamentalmente lingüística, para artistas-teóricos como Alberti es definitivamente legitimadora. Del arte antiguo se deducen las leyes que deben regir el renacimiento moderno del arte pues, en realidad —y de ahí que esté justificado el empleo de la fórmula «mito intelectual»—, la legislación es universal; en otras palabras: consustancial a todo arte. Esta mirada mitificadora del arte grecorromano permite la primera gran formulación de «lo clásico» como categoría de una idealidad suprahistórica, a pesar de que los renacentistas, de hecho, realicen una interpretación histórica —es decir, desde su época— de la misma. Y esta es, en buena medida, la tarea emprendida por la teoría renacentista del arte, desde Cennini a Alberti, desde Piero della Francesca a

Leonardo y Pacioli. Cuando éstos defienden la armonía como equilibrio entre naturaleza y hombre, entre modelo natural y modelo ideal; cuando entienden la belleza, objeto del arte, como perfección físico-moral; cuando auspician una obra de arte que sea orden unitario y totalizador; emulan, pero, sobre todo, reinterpretan las bases del arte antiguo. Mas, al superponer emulación y reinterpretación, logran dotar de contenido a una idealidad —la «manera antigua», «lo clásico»— que sirve de marco a su propia legitimación.

El Neoclasicismo es todavía un eco de la operación ejecutada por el Renacimiento en relación a la Antigüedad. Impulsado por la gigantesca caja de resonancia del arte renacentista el *mito intelectual de lo clásico* se extiende a través del Manierismo y, luego, del Barroco, a pesar de que evidentemente los enunciados ideológicos imperantes en este último ocultan su anterior nitidez. Frente al «desorden barroco», y en cierto modo de una forma semejante —aunque, obviamente, menos rica y más epigónica— a la reacción renacentista contra el «desorden medieval», el Neoclasicismo persigue, otra vez, un orden artístico. Sin embargo, lo que en Alberti y los renacentistas era una legitimación categorial del propio arte, en este caso se convierte en categorización absoluta. A diferencia de lo sucedido en el Renacimiento, el Neoclasicismo alberga la superioridad de la «conciencia del arte» sobre el arte mismo. Si la idealidad postulada por los renacentistas era emulación e interpretación de la Antigüedad pero, por encima de todo, justificación de la propia expresión artística, para los neoclásicos aquella idealidad deviene normativa. En ellos, al contrario de lo ocurrido en el Renacimiento, el juicio estético dirige a la creatividad artística. No es casual, pues, que surjan en esta época, como tentativas de sancionar una «conciencia del arte» autónoma, disciplinas como la estética o la filosofía del arte. Desde la obra de Baumgarten hasta las sucesivas teorías estéticas neoclásicas se suceden los postulados ordenadores del arte, trocando la legitimización —renacentista— por la absolutización: el objetivo del arte es lo bello; lo bello se evalúa con el modelo referencial del arte clásico; y, a su vez, este modelo actúa como «imperativo categórico», introduciendo en la creatividad artística las nociones de «deber» y de «norma».

En este contexto hay que situar la interpretación apolínea y unilateral del arte griego realizada por Winckelmann y, asimismo, el postrer esfuerzo de Goethe por mantener, frente a las posiciones románticas, el *mito intelectual de lo clásico*. Para Goethe también es necesario reinstaurar en el arte un orden que ha sido socavado por el «desorden romántico». De ahí su célebre antagonismo entre lo saludable del arte clásico y lo enfermizo del romántico. Sin embargo, a él —a fin y al cabo romántico *malgré lui*— no se le ocultan las dificultades de conservar el poderío de una idealidad de la que tanto el arte como la civilización de su tiempo se alejan irremisiblemente. La reordenación del mundo practicada por el viejo Goethe, su idea del arte como reconciliación entre el yo y el universo, como reconstitución de la armonía entre hombre y naturaleza es un último intento de salvar el *mito intelectual de lo clásico* en una época en la que resuena, ya demasiado fuerte, su canto de cisne.

III. ARTE FRENTE A ESTETICA

Precisamente en la época de Goethe el desdoblamiento entre la hegemonía estética del *mito intelectual de lo clásico* y el *desarrollo efectivo del arte* alcanza su momento álgido. El Romanticismo, en relación al Neoclasicismo, representa el intento de devolver a la creatividad artística su primacía sobre la «conciencia del arte». La revuelta romántica inicia el desmantelamiento moderno de la idealidad clásica y, al situar junto al componente apolíneo un componente trágico —o dionisiaco, si se quiere— ofrece una nueva interpretación, poco apta para el normativismo estético, del arte de la Antigüedad. En este sentido el Romanticismo significa un decisivo paso adelante para poner fin a la escisión entre arte y estética (entendida ésta como juicio estético pero también como «dirigismo» artístico) actuante en la cultura europea desde el Renacimiento; es decir, poner fin al divorcio causado, por el mantenimiento teórico de una idealidad ajena, muchas veces, al efectivo desarrollo del arte. Tras el Romanticismo, el arte moderno podrá sentir la libertad y, al mismo tiempo, el desamparo provocados por la pérdida, o al menos, el profundo debilitamiento del *mito intelectual de lo clásico*.

Sin embargo, no es el arte romántico el primero en poner en cuestión el paradigma clásico-apolíneo reivindicado por los neoclásicos y asimismo, *in extremis*, por Goethe. Este cuestionamiento no es sólo evidente en la totalidad del arte barroco, sino que está enraizado en la misma génesis del arte renacentista. A este respecto es ya el *Quattrocento* el que promueve el inicio de la escisión entre la teoría y la práctica, entre una determinada «conciencia del arte» y la creatividad artística. Resulta curioso comprobar cómo la imagen que los artistas-teóricos del Renacimiento tienden a dar del arte de su tiempo contrasta con las imágenes que, en realidad, ofrece dicho arte. Por un lado, desde Alberti hasta los primeros decenios del *Cinquecento*, va cristalizando —a través de conceptos como armonía, orden, unidad, etc.— la imagen de la idealidad clásica; por otro, escultores y pintores recurren frecuentemente a un «desorden» y un expresionismo alejados de una visión apolínea del arte.

El arte renacentista, desde sus orígenes, es mucho más trágico, dionisiaco e «inarmónico» de lo que insinúan los teóricos del Renacimiento y de lo que declararán abiertamente los del Neoclasicismo. Nociones tan cruciales como las de la belleza o lo bello resultan más intensas y complejas de lo que manifestará la reflexión estética y, desde luego, admiten escasamente el primado del normativismo. La simbiosis de belleza, horror y fealdad, de serenidad y desgarró, de luz y oscuridad, de orden y desorden; simbiosis explícitamente presente en el arte barroco y, tras el Romanticismo, incorporada definitivamente a la moderna «conciencia del arte», está presente ya en toda la evolución del Renacimiento. Así lo atestiguan, en los inicios del *Quattrocento*, obras como *Adán y Eva expulsados del Paraíso* de Massaccio o el grupo *Judith y Holofernes* de Donatello; y, en el ecuador del Renacimiento, pinturas como las de Piero de Cosimo o esculturas como las de Niccolò dell'Arca. Mucho más manifiesta es aquella simbiosis en el apogeo del arte re-

nacentista. Cuando Leonardo da Vinci introduce en sus obras el *sfumatto* y el *chiaroscuro* o cuando, en sus escritos, se refiere a la captación artística de la atracción y el horror de la naturaleza, de hecho se distancia notablemente del canon apolíneo. Obviamente el ejemplo más destacado es el que Miguel Angel, para quien, sobre todo en sus etapas de madurez y vejez, la contradictoriedad entre modelo natural y modelo ideal —en las antípodas de la convicción albertiana— se hace casi insoportable. No es posible deducir si hechos como el redescubrimiento del *Laocoonte* permiten a Miguel Angel una visión más global, más trágica, del arte antiguo, pero sí es posible constatar que obras como el *Juicio Final*, el *San Mateo* o la *Piedad Rondanini* están completamente al margen de aquella idealidad postulada por Alberti y prestigiada por la reflexión estética que culmina con el Neoclasicismo.

IV. LA DEMOLICION DEL MITO INTELECTUAL DE LO CLASICO

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y coincidiendo cronológicamente con el Neoclasicismo, el pensamiento europeo inicia el viraje que llevará a adecuar la «conciencia del arte» a lo que éste, en la práctica, ha expresado ya. La tesis sostenida tanto por Kant como por Rousseau de que lo estético es un «sentimiento», no dependiente pues de una norma o un modelo, abre una cuña en el interior de las doctrinas racionalista-neoclásicas y ofrece una perspectiva nueva en la consideración del juicio estético. La paulatina liberación de la subjetividad como la esfera propia de la belleza y, en relación a ella, del arte, cercena los cimientos del *mito intelectual de lo clásico*. Un lugar decisivo en este proceso lo ocupan las sucesivas formulaciones de la «poética de lo sublime», enunciada por Edmund Burke a partir del propicio panorama del neoplatonismo inglés (Shaftesbury y las escuelas de Cambridge y Oxford), fundamentada por Kant en su análisis del juicio estético y, por fin, proyectada artísticamente en el ambiente iconoclasta del *Sturm und Drang* alemán.

La introducción del sentimiento de lo sublime en la «conciencia del arte» europeo —ya que no en el arte, pues en éste está implícito desde el Renacimiento— socava la supuesta armonía entre la naturaleza y el hombre, base de la idealidad clásica, al tiempo que plantea la irresuelta disyuntiva de la subjetividad moderna. Quebrada la ilusión conciliadora proporcionada por aquella armonía el Yo queda enfrentado al mundo, presentándosele dos opciones: disolverse en él; o absolutizarse, ensimismándose y rompiendo su relación con la realidad exterior.

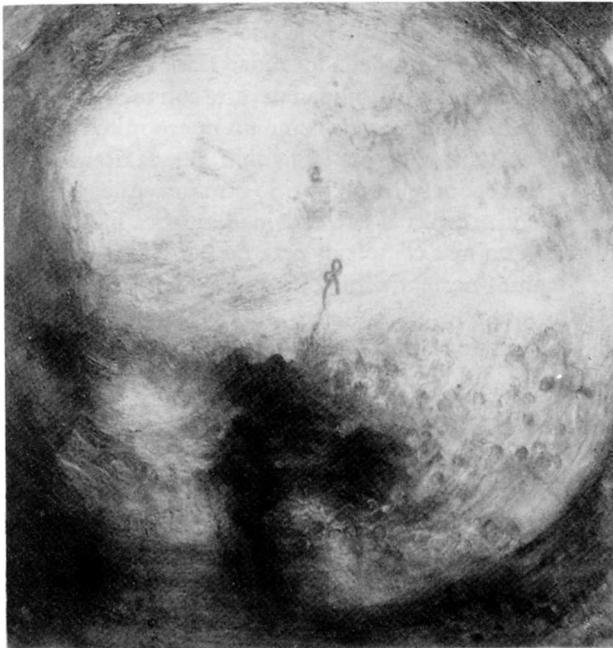
La poética romántica, siguiendo los pasos de la estética kantiana pero alejándose de ella al refundir lo «bello» y lo «sublime» —separados en Kant— en una sola categoría, asume como punto de partida esta disyuntiva de la subjetividad moderna. La imposibilidad de armonía entre hombre y naturaleza, así como la percepción trágica de la escisión entre ambos se convierten en el marco perentorio del arte romántico. Las opciones son



William Turner: Sombra y oscuridad. La noche anterior al diluvio.

diversas y, a veces, aparentemente opuestas, pero la asunción de aquel marco como único escenario posible hace que caminos como el de Hölderlin, con su disolución mítica del Yo en la naturaleza, o Leopardi, con su ensimismamiento frente a un cosmos negativo, sean confluientes. En el paisajismo romántico, con Gaspar David Friedrich a la cabeza, se ilustra perfectamente la nueva situación, pues en él la mostración trágica de la enemistad entre hombre y naturaleza va acompañada por la profunda nostalgia de una armonía percibida como imposible. El artista romántico, que en muchos casos — como el de Friedrich, Turner o Delacroix— reasume una función de teórico, siente así el desamparo consecuente a la pérdida de una idealidad que, aunque preservada a través de un forzamiento intelectual, ha cohesionado la «conciencia del arte» durante un largo período. Y de ese desamparo nace la inquietante ausencia de paradigmas del arte moderno, pero también la liberación desnormativizadora del juicio estético y la emancipación del ámbito creativo.

Tras la incorporación de lo «sublime», y su comunión con lo «bello» en el Romanticismo, estallan las fronteras de la belleza, antes delimitadas bajo la persistente influencia del *mito intelectual de lo clásico*. La noción de lo bello, desprovista de connotaciones morales y normativas, tiende a integrar opciones ilimitadas. Baudelaire, el gran heredero de la revuelta romántica, lo intuye claramente al afirmar: «Lo bello está formado de un elemento eterno, invariable; y de un elemento relativo, circunstancial proveniente de la época, la moda, la moral, la pasión... Sin este segundo elemento, el primero no es apropiado a la naturaleza humana». Para Baudelaire la belleza, en sí misma, no admite una categorización y, aunque no rechaza la posibilidad de lo «bello eterno», sostiene rotundamente que éste sólo puede darse en lo contingente, lo transitorio, lo característico. Fealdad, horror, desequilibrio, violencia... pueden, desde esta óptica, percibirse, metamorfoseados, como belleza y, consecuentemente, pasar a formar parte de la experiencia estética. Caminando entre los restos de la idealidad clásica Baudelaire propone directamente las bases de la sensibilidad moderna al postular una convicción estética según la cual *todo aquello que es percibido como singular puede ser sentido como bello*. Moviéndose en coordenadas similares, Courbet defenderá que lo que es percibido como fragmentado puede, y debe, ser el objeto del arte. Y así en su programa de 1847, al tratar de liberar a la sensación visual de toda noción adquirida o preconcebida, abogará por un arte que refleje la fragmentación de la realidad con todas sus contradicciones. Destruída la ilusión de la unidad hombre-mundo, mantenida en el arte a través del paradigma clásico, el arte moderno se aventura en la *terra incognita* de una nueva conciencia en la que aquella ilusión se halla extirpada.



William Turner: Luz y color. La mañana posterior al diluvio.

V. LA VANGUARDIA COMO CONCIENCIA Y COMO NUEVO MITO

En una página de «Humano, demasiado humano», Nietzsche se hace perfectamente eco de esta circunstancia cuando escribe: «No sin un profundo pesar nos con-

fesamos que los artistas de todos los tiempos, en sus inspiraciones más elevadas, relacionaron sus representaciones con una explicación celeste, que hoy nosotros tenemos por falsa: son los glorificadores de los errores religiosos y filosóficos de la humanidad, y no hubieran podido serlo sin la fe en su verdad. Ahora bien, cuando la fe en tal verdad disminuye, los colores del arco iris palidecen en torno a los fines últimos del conocimiento y la ilusión humana. Por eso esta especie de arte ya no puede rebrotar. Porque como la Divina Comedia, los cuadros de Rafael, los frescos de Miguel Angel..., supone no solamente una significación cósmica, sino también una significación metafísica de los objetos del arte. Se forjará una leyenda conmovedora del hecho de que haya podido existir tal arte, tal fe de artista».

Nietzsche, en cierto modo, viene a testimoniar el fin de la unidad de lo real, de la ilusión de armonía entre el hombre y el cosmos, de aquella sólida «conciencia del arte» puesta en pie, y conservada durante siglos, por el *mito intelectual de lo clásico*. Este sentimiento de orfandad expuesto por Nietzsche es compartido —unido, es cierto, a un sentimiento exaltado de emancipación creativa— por los movimientos vanguardistas de principios de siglo. Para ellos el «caos de la realidad» va acompañado por la desposesión de aquella seguridad metafísica encauzada por el paradigma de la idealización clásica. Y es en este sentido que puede afirmarse que la «vanguardia» surge no sólo como un haz de nuevas experiencias creativas sino como la cristalización —iniciada en la época del Romanticismo— de una nueva «conciencia del arte»; con la particularidad de que ésta, a diferencia de lo ocurrido bajo el predominio estético de lo «clásico», no

forja la ilusión de otra armonía, de otra conciliación, sino que, a través de la búsqueda formal y la ruptura lingüística, persigue ahondar en el laberinto de un hombre escindido y de un mundo fragmentado.

La «vanguardia», como conciencia —y también como práctica artística—, asimila la imposibilidad de una nueva metafísica del arte en el escenario del mundo actual. La imposibilidad de una fe y una verdad, en el sentido nietzscheano. La imposibilidad, por tanto, de una nueva idealidad. Ahí radica, desde la perspectiva del arte contemporáneo, el valor y la debilidad de los vanguardismos. A lo largo del siglo XX a la vanguardia como nueva conciencia le ha sucedido una suerte de *manierismo vanguardista* en el que se hallan manipulados, cuando no erradicados, los presupuestos de aquélla. La ruptura y fugacidad de las formulaciones lingüísticas se ha convertido en un fin en sí mismo, al tiempo que las vanguardias históricas han devenido «normas» estilísticas, «modelos» referenciales del arte tanto para críticos y teóricos como para artistas. A la luz de este proceso no es de extrañar el hecho paradójico de que la «vanguardia», nacida de las cenizas de la idealidad clásica y como conciencia de la incompatibilidad del arte con todo paradigma, haya sido entronizada como un nuevo mito intelectual. Y acaso, si se acepta esta visión, pueda decirse que en nuestra época se ha producido otro forzamiento estético, mediante el cual la creatividad artística ha sido sometida a un más complejo, pero no por ello menos determinante, normativismo. Un nuevo juego de leyes y paradigmas que, sin embargo, no es capaz de provocar una nueva ilusión metafísica ni en el hombre ni en el arte.