
DE RÓTULOS Y PINTURAS

Valeriano Bozal

análisis y debate



4

No soy yo buen ensayista y por eso, creo, persona poco indicada para este debate sobre la modernidad y la posmodernidad, tema por excelencia para un ensayo. No obstante, voy a hacer algunas precisiones que, si no aclaran la cuestión, al menos algo dirán de mi posición ante ella.

En primer término, me parece necesario decir que el debate sobre modernidad y posmodernidad resulta un tanto cargante. No hay día en que la polémica no aparezca en un sitio u otro, no hay publicación que no la incluya o, incluso, que no se reclame, por su contenido, por su aspecto, actitud, etc., de lo uno o de lo otro. Me da la sensación de que en lugar de debatir una cuestión se discute sobre dos rótulos, todo está rotulado: lo importante no es averiguar la condición de las cosas —fenómenos, objetos, personajes, acontecimientos, pinturas, etc.— sino advertir un rasgo que permita ponerles un rótulo, titularlos. Lo importante no es decir qué es sino si es moderno o posmoderno. Y, claro, para poner rótulos hay que utilizar términos con la suficiente extensión

como para permitir bajo ellos multitud de singulares. Modernidad y posmodernidad cumplen satisfactoriamente ese requisito, si bien, lo confieso, me intereso más por los singulares que por la generalidad.

Tras la modernidad ha venido la posmodernidad, se dice, y tras ambas el intento de razonarlas, explicarlas, justificarlas o esgrimir las. Parece que en los años sesenta y parte de los setenta éramos modernos sin saberlo. A nadie se le hubiera ocurrido llamarse moderno, nos considerábamos comprometidos, militantes, rebeldes, simplemente interesados en las cosas... y eso era una actitud moderna. Teníamos, según dicen algunos profesores e historiadores, según pensábamos, un proyecto de transformación civil, social, cultural y moral..., y eso era la modernidad. Vibrábamos ante acontecimientos que parecían anunciar horizontes nuevos —el mayo francés, las victorias cubana y vietnamita, el sindicato democrático de estudiantes (aquí, entre nosotros), la bandera roja que se izó en la Facultad de Filosofía de la Complutense, territorio liberado, el homenaje a Picasso... y todos estos eran los hechos de la modernidad.

Por lo que respecta al arte, que parece ser el asunto al que aquí debo de atenerme, el sentido y trayectoria de la vanguardia estaba claro: rebelión, rebeldía. Rebelarse contra el orden establecido, contra la sociedad burguesa, contra la dictadura, contra la violencia, contra la alienación. Rebelarse, también, contra la integración de la propia vanguardia en los circuitos del mercado, contra su academicismo, contra sus formas diferidas, incapaces siempre de mantener la tensión de lo nuevo. Rebelarse, en una palabra, contra una dialéctica integradora de la historia para instaurar otra liberadora. Liberarse de la representación naturalista con el cubismo y el constructivismo, de la racionalidad burguesa con dadá y el surrealismo, de la angustia y la represión, externa e interna, con el expresionismo, de los medios de comunicación, de la industria de la cultura, de la cultura de masas alienada, con el realismo crítico, la neofiguración y el pop-art. Para liberarse de todas y cada una de estas cosas unas veces había que enfrentarse a ellas, otras vivirlas, otras vivirlas enfrentándose.

Junto a la liberación la construcción o, al menos, el proyecto de construir un mundo nuevo: en el constructivismo, en el futurismo y el neoplasticismo, en la Bauhaus, también, en diferente medida —pero ello le permitía entrar en el altercado de la vanguardia—, en el realismo y el realismo social. Aquel *Proyecto para un monumento a la III Internacional*, de Tatlin, que paseó, como una carroza a paso laico y revolucionario, por las calles soviéticas es el símbolo, con todas sus contradicciones, de todas estas esperanzas. La consideración del arte como un diseño del entorno introdujo a éste entre las actividades de salvación. Algunos salvadores pudieron convertirse rápidamente en verdugos —tal era la inutilidad o funcionalidad negativa de sus obras—, pero lo que importaba era la intención, la propuesta, que permitía incluirles en el programa liberador. Esta era la modernidad.

Cuando en la década de los setenta la dinámica rebelión/liberación/construcción empieza a resquebrajarse, se achaca el fenómeno a una de estas dos razones o a las dos (y no voy a entrar en ninguna de ellas porque ambas aceptan la bondad de la perspectiva en que la vanguardia se contempla): la crisis que asoma tras 1968, en realidad con orígenes cronológicamente anteriores, pone de relieve la inviabilidad del proyecto, la imposibilidad de la liberación y la construcción programadas por un arte que nada tiene que hacer contra las cosas mismas; en el seno mismo de aquellas propuestas vanguardistas acechaba la dialéctica de su integración, de su incorporación a lo dado o su conversión en lo dado, cultural, social, ideológico, etc. En una y otra argumentación, bien por razones externas, bien por su misma dinámica interior, la

aventura vanguardista se contemplaba en aquel horizonte, en uno y otro caso su fracaso y frustración parecían evidentes. Este es el momento de mayor radicalidad vanguardista, cuando el conceptualismo, el minimal, el land-art, etc. luchan contra la noción misma de objeto artístico y no sólo contra valores estilísticos concretos.

Entonces empezaba la posmodernidad. Terminaba una época de proyecto (s), que había empezado con el siglo de las luces, y comenzaba una época de acomodación a lo dado: la posmodernidad. Posmodernidad que se afirmaba a su vez de forma contundente a través de manifestaciones y actitudes que recordaban tanto a las que habían sido propias de la vanguardia, a las «relaciones públicas» de la vanguardia, que uno pensaba estar otra vez ante formas nuevas de esa vanguardia, su negativo ya que no su parodia..., y a veces su negativo y su parodia.

Se invirtieron los términos. Se afirmó la ausencia de proyecto y, por tanto, el sentido de la pluralidad, el principio mismo de la pluralidad; se defendió la vuelta a valores y horizontes que, supuestamente, habían sido secuestrados, desde el gozo de pintar hasta las virtudes de la narración; se intentó, ante todo, no ya cortar con la tradición histórica sino incluso rechazar la existencia de tal tradición en lo que a la posmodernidad hace referencia, plantear un estado de pura inocencia, el que permitía dedicarse con entusiasmo a la anécdota, la retórica y la pintura. Semejante corte quedaba subrayado por la exaltación de aquellos artistas que en el proceso de la vanguardia habían ocupado un lugar extraño: De Chirico es, en este sentido, un caso paradigmático, en menor medida Matisse y los *fauves*. Si se volvió a algún pasado —y no puedo por menos de recordar aquí los escarceos clasicistas de algunos pintores y poetas de nuestro entorno— se atendió siempre a su exterioridad; nada, desde luego, que hubiera sido ya abordado en el proyecto vanguardista. Del rechazo de la historia la posmodernidad pasó, pura y simplemente —quizá por olvido—, a su disolución, y se enfrentó así, incluso a título personal, con los protagonistas de esa historia que podían quedar. La posmodernidad, aficionada como nadie al título, se dedicó, también aquí, a rotularlos.

Sospecho que si la afirmación vanguardista tenía mucho de ideológico, no lo tiene menos la posmodernidad. Lo primero que resulta sorprendente es que quien rechaza la vanguardia y proclama su fracaso lo haga de una forma tan vanguardista, especialmente en las actitudes y «relaciones públicas» —y no tanto en el contenido—, pues precisamente la posmodernidad gusta presentarse como la ausencia de contenido: en la actitud, en la singularidad puntual, incluso en el detalle, es donde concentra toda su intensidad. El posmoderno no necesita de justificación alguna, tampoco tiene mala conciencia porque ha prescindido de cosa tal como la conciencia. Y, sin embargo, el énfasis de su negación de la modernidad nos hace pensar en él como un nuevo espécimen de vanguardista, aquel que centra la conciencia en la lucidez de aceptar lo dado, rechazar las ilusiones.

Algo ha traído la posmodernidad que es extraordinariamente útil: su negación de la ideología —proclamada pero no practicada—, la militancia y el compromiso. Conminados por la radicalidad de la negación, pues no se hace en nombre de otro proyecto sino afirmando la inanidad de cualquiera, nos hemos visto obligados a volver sobre lo negado para ver si en ello no hay algo más de lo que se niega. El asunto era tanto más acuciante cuanto que los hechos daban razón al posmoderno: lo dado dominaba sin correr serios peligros y las posiciones utópicas se convertían así en autojustificación ideológica de la inoperancia práctica. En nuestro país el tema era más grave, pues, tras la tormenta de verano que fueron las manifestaciones culturales de los comienzos de la ya larga transición, las expectativas, primero, y los resultados,

después, del *cambio* ponían, ponen, la integración, el ajuste, la estabilidad de lo dado como único plato de un menú no especialmente goloso.

En nuestro campo la estética pasa a primer plano desbancando nítidamente a la ideología. Esta proclamación de la estética tiene lugar desde dos sentidos diferentes: si las artes o las actitudes artísticas no eran instrumentos de nada, sólo de sí mismas, exposición de unas pautas que sólo de sí mismas, de su presencia y autosuficiencia, se reclamaban, entonces la estética pasaba a ocupar el primer término del escenario por derecho propio: la estética era (es) el rasgo más efectivo de la posmodernidad. Pero había un segundo sentido, una segunda incitación: ¿qué sucedía con las obras de la vanguardia, todo eso que en cuanto vanguardismo había fracasado?, ¿se agotaban en su vanguardismo fracasado o había en ellas rasgos sustanciales que escapaban al fracaso? La pregunta no es capciosa, muchas de las obras de la vanguardia «siguen gustando», y empleo conscientemente una argumentación de sabor posmoderno. La pregunta tampoco puede contestarse si no es en el marco de radicalidad que el juicio posmoderno provoca, pues no se niega en nombre de otro proyecto —y el proyecto había sido el motivo de su génesis y el balance de sus resultados—, sino en nombre de la imposibilidad e inutilidad de proyecto alguno.

También aquí una propuesta posmoderna, pero desbordada, más allá de su formulación posmoderna, puede servir de indicación y pauta: el amor por el detalle y la singularidad puntual puede transformarse en la exigencia de las cosas mismas, de cada una de ellas. No hablar del cubismo sino mirar y analizar aquella obra de Gris o de Picasso, no ideologizar el constructivismo sino enfrentarse directamente con la estructura escultórica de Gabo, con el volumen de Brancussi, con la pavesa de Giacometti, el espacio expresivo de González o el monumento de Moore. Acercarse a Pollock en la perspectiva de cada uno y todos sus cuadros, no desde el punto de vista del informalismo, no ver sólo en sus carreras sobre las telas la manifestación de una rebeldía contra lo dado, también y ante todo la manifestación de una búsqueda, desesperada en su radicalidad, del espacio pictórico. Advertir cómo el realismo de Hopper se asienta en —y crea— la construcción y no en la mimesis. Percibir que los retratos de Antonio Saura son una meditación comprometida sobre nuestra historia y sus monstruos porque son una reflexión pictórica, en acto, sobre la condición del retrato y el monstruo, expresión de una lógica plástica o pictórica sin la cual no son nada. Sospechar que algunos de los artistas más alejados de la posmodernidad —y que podrían ser (o han sido) demonios de los posmodernos— tenían con ella afinidades inesperadas: la reflexión pictórica del Equipo Crónica sobre el sentido de las vanguardias, o la de Eduardo Arroyo sobre el oficio de pintor y la condición del exilio, habían ampliado el patrimonio de argumentos que hacían difícil la dinámica compromiso/liberación/construcción, de la que ellos mismos en ningún momento habían renegado.

No pretendo trazar grandes líneas, sólo citar ejemplos puntuales, anécdotas en nuestra historia reciente que quizá permita verla de manera algo diferente a la canónica. No hacer demostraciones, sólo mencionar indicios. Pero todos estos indicios ponen de relieve que casi todos los «principios» que la posmodernidad hace suyos para negar el vanguardismo están ya en él y están en primer plano: el placer de la pintura se encontraba en Braque —¿por qué no en Vermeer, en Velázquez, desde luego en Goya, por qué no en Parmigianino o, antes, en Giotto y Duccio?—, pero también, con sin igual ímpetu, en pintores tan diferentes como Millares, Tapies o Hartung; el juego puede adquirir tintes dramáticos en Bacon o en Warhol, ese Warhol que reproduce los paquetes de *Brillo* y los botes de *Campbells*, dos emblemas tópicos de la vanguardia y el vanguardismo, pero no dejaba de ser juego incluso en algunos de los más brutales, Dubuffet o Kienholz, por ejemplo. La anécdota puede ser recurso del posmoderno,

pero pocos la han llevado a los niveles de paroxismo de Erro o del Mel Ramos, por citar dos artistas bien distintos. Y, en todo caso, todo ello no hacía sino plantear una cuestión que parece ocultarse: hablemos de la calidad de las obras al margen de su rotulación.

«Los muertos que vos matáis gozan de buena salud», podría decirse, en estos días castizos, al posmoderno. Los valores que, en su opinión, la vanguardia ha secuestrado, brillan en la modernidad con luz propia y muy intensamente. Aceptarlo implica, sin embargo, algunos esfuerzos por nuestra parte y por parte de todos. Si la del proyecto no es la historia adecuada— y toda historia lo es para una contemporaneidad, en y desde la contemporaneidad que la construye, y que con ello se construye—, y no lo es no porque la posmodernidad lo exija sino porque no da cumplida cuenta de las obras que bajo su ámbito caen, será preciso «encontrar», construir otra historia que, esta vez sí, de cuenta de la complejidad que las obras de la vanguardia poseen. Y aquí tercia volver sobre aquéllo que dije al principio en torno a mi falta de condiciones de ensayista, pues, efectivamente, aferrado a las obras concretas, a las cosas mismas, interesado cada vez más por las condiciones de su visualidad, el sentido de su volumen, la materia y posibilidad de sus valores semánticos, se me hace difícil pergeñar grandes líneas que sustituyan a la historiografía tradicional.

No las tengo y no voy a inventarlas ahora. Sólo puedo adelantarlo en cierto modo ya dicho y esbozar algunos indicios sobre lo que quizá habría de decirse.

— Por lo pronto, dejar de pensar la contemporaneidad en términos de modernidad/posmodernidad y, por tanto, dejar de pensar en dimensiones históricas de gran tamaño: la época moderna desde la ilustración hasta ahora es una de esas dimensiones. No tengo claro que no sea aventurado afirmar época con tan desmesurados límites, pero tampoco dispongo de otra que, con variantes, pueda oponerse o superponerse a ésta. Me resulta más interesante averiguar, por ejemplo, y por volver a ejemplos puntuales que me preocupan, si Flaxman fue romántico o no y en general qué fue, cuál es el sentido del realismo de Friedrich o Runge, cómo es la sublimidad de Cánova, sublime pero no terrible, hasta dónde puede hablarse de Chardin como de un pintor costumbrista (entendiendo costumbrista en su sentido más radical y preciso), cuáles son las líneas que articulan ilustración, neoclasicismo y romanticismo...

— Averiguar esto va a llevarnos tiempo y nos obligará a tensar nuestras ideas sobre cosas tales como el estilo y la condición de la imagen artística, la naturaleza de la representación, su esencialidad o accidentalidad... Nos obligará, igualmente, a dar entrada a la erudición, salir de lo general y abandonar definitivamente los rótulos. Pero creo que, en buena medida, esto mismo es lo que han estado haciendo los artistas contemporáneos, modernos, que mencioné anteriormente: no puedo ver a Brancusi sin ver en *El pájaro que vuela* un análisis y manifestación de la capacidad semántica del volumen, y ello abre toda una serie de expectativas concretas sobre el modo de mi conocimiento y mi relación con el entorno. Aprecio en la grafía de Hartun las posibilidades significativas del ritmo en el espacio, y en las series del Equipo Crónica una disquisición plástica sobre la imagen, su lectura y su percepción (que no son cosas idénticas), que no me es ajena a la hora de comprender las imágenes, éstas y todas...

Hay indicios que me hacen pensar en una reflexión radical sobre las cosas mismas: sobre la imagen, el volumen y el discurso, y que tal fue el discurso «no secuestrado» por la vanguardia, inscrito, por el contrario, en su trayectoria bien desde el principio. Pero son indicios, no conclusiones. Sólo desearía matizar una cosa: ese programa no es alternativo de la dinámica rebelión/liberación/construcción. Esta dinámica le incluye,

porque la rebelión empezó siempre por enfrentarse a las imágenes dadas, al naturalismo y la narración representativa o figurativa dominantes en el siglo XIX, liberarse de los supuestos y concepciones que, en todos los ámbitos, aparejaba ese naturalismo, y construir una imagen nueva sobre supuestos fundamentales y no dados, inventados, también ellos contruidos; rasgo fundamental, por otra parte, de toda imagen artística.

Queda, entonces, una pregunta: ¿qué ha sido del proyecto? Es posible aceptar que esas búsquedas, semejante modo de entender la dinámica rebelión/liberación/construcción, sea acertado o, al menos, viable, pero ese camino no debe permitirnos olvidar la pregunta por el proyecto característica de la modernidad, y su fracaso. Aquí tengo poco que decir, soy poco dado al consuelo y sobre los hechos pueden decirse muchas cosas pero nunca intentar negarlos. Parece obvio que, al menos en el presente, el proyecto de transformación no sólo ha fracasado sino que incluso ha desaparecido de nuestro horizonte de sensaciones y expectativas, ya que no de deseos.

Mi propuesta no tendrá ahora nada de gratificante —como tampoco creo que sean gratificadoras las anteriores que implícitamente puedan suscitarse—, pero no tengo otra. Diré que enlaza con la tradición española y puede nombrarse, aunque sólo sea a modo de referencia, con sabor bien español: la lucidez del esperpento. Sólo los espejos de la calle del gato pueden dar buena cuenta de la deformidad que nos rodea, sólo la marioneta descoyuntada es reflejo fiel del cambio convertido en integración, la moralidad en oportunismo, la política en prepotencia, la opinión pública en rasgo indicador, el rigor intelectual en condición de funcionario, la protesta política en complejo, la actividad cultural en festival... Quevedo redivivo no hubiera encontrado mundo mejor en el que solazar a sus lectores, amargamente, y un nuevo Valle Inclán debería inventarse a otro Max Estrella capaz de viajar por estos tiempos sombríos, si no fuera porque las repeticiones suelen ser siempre farsa menor de los originales..., pero me queda la duda de si este aserto se cumple también en lo que al esperpento se refiere.

Cuando, en el terreno de las transformaciones colectivas, todo está decidido, atado y bien atado —permítaseme usar una expresión bien esperpéntica—, sólo queda la lucidez y la vida privada: con aquélla observamos la colectividad (y así nos articulamos en ella) y preservamos a ésta, nuestra vida privada. Tengo serias dudas de que la posmodernidad haya optado por estos dos valores tan desagradables, y ese sería, para con ella, mi reproche fundamental.
