

Rupturas y restauraciones

OCTAVIO PAZ



NTE TODO, señalo el acierto de celebrar en Barcelona una reunión a propósito de las vanguardias y de su vigencia en nuestros días. Las vanguardias comenzaron casi al mismo tiempo en varias ciudades europeas y una de ellas, como todos sabemos, fue Barcelona. Apenas si necesito subrayar que es, simultáneamente, natural y emblemático que un coloquio como el nuestro se realice precisamente en un museo dedicado a Picasso, una figura central en la historia de los movimientos estéticos que han agitado y fecundado el arte del siglo XX. Añado que nuestra reunión es oportuna: el tema de las vanguardias aparece constantemente en casi todas las discusiones de los últimos quince años sobre el arte y la literatura de nuestra época.

La noción o idea de vanguardia apareció a principios del siglo como la orgullosa afirmación de la voluntad de varios grupos de poetas y artistas que, en diversos lugares del continente europeo pero casi al mismo tiempo, se propusieron crear un arte nuevo. El sentido que cada uno de estos grupos daba a la palabra *nuevo* era diferente; sin embargo, todos coincidían en que se trataba del arte de nuestro tiempo, un tiempo distinto a los demás, que rompía con los modos y estilos del pasado e inauguraba una era estética que, a pesar de sus definiciones vagas y contradictorias, podía llamarse auroral. Dos notas divergentes, aunque tal vez complementarias, son comunes a todas las vanguardias del primer tercio del siglo XX: la simultaneidad en el tiempo y las profundas discrepancias en materia de estilos, ideas y propósitos. Todos estos movimientos coincidían en la idea de crear un arte nuevo, radicalmente distinto del arte del pasado inmediato; al mismo tiempo, la visión que cada grupo tenía de ese arte era diferente a las de los otros. Las vanguardias no estaban unidas por una estética común sino por una voluntad innovadora que rompía violentamente con el pasado. Esta actitud, aunque heredera del gran movimiento romántico y de las escuelas que lo sucedieron, se presentó como una verdadera revolución artística y espiritual. Ruptura absoluta y comienzo absoluto.

A partir del fin de la segunda guerra mundial, primero timidamente y después de una manera más clara y perentoria, la afirmación del comienzo se ha transformado en una duda e incluso, en no pocos casos, en una abierta negación. Muchos nos preguntamos: ¿vivimos el fin de un periodo artístico que se caracterizó por la irrupción sucesiva de diversos y contradictorios movimientos, todos ellos ampara-

dos bajo un rótulo común: *vanguardia*? Esta pregunta se desdobra en otras: ¿qué quiere decir realmente este término? ¿tiene todavía significación? ¿sirve para entender el arte del pasado inmediato y para comprender el del presente? Al llegar a este punto, advertimos que estas preguntas tocan temas que rebasan el dominio de la estética y que, por desgracia, no podremos abordar en nuestras conversaciones. En efecto, el tema de la vanguardia desemboca en otro más vasto: el de la gran mutación histórica que vivimos. La modernidad, esa visión del mundo y del tiempo que, desde el siglo XVIII, ha alimentado intelectual y afectivamente a los espíritus, en Occidente y en América, sufre hoy un cambio radical. Se ha quebrantado nuestra visión de la historia como un proceso lineal, sucesivo y constante, evolutivo para algunos y para otros revolucionario, pero siempre progresivo. La estrella del progreso se desvanece en el horizonte. El futuro ya no es una promesa: impenetrable e informe, tiene todas las formas y ninguna.

El término *vanguardia* para designar a las tendencias que rompien con el pasado y se arriesgaban a explorar territorios desconocidos, comenzó a emplearse a mediados del siglo pasado en Francia. Después se extendió a casi todo Occidente y a la América Latina. A Baudelaire no le gustaba. Le parecía una metáfora de mal gusto: ¿cómo una expresión que evoca las marchas y contramarchas de la milicia podía servir para nombrar los cambios sutiles y las alteraciones, imperceptibles a simple vista, de las creaciones artísticas? Al comparar al arte de su tiempo con el de las épocas clásicas, Baudelaire usó siempre términos neutros: lo moderno, la modernidad. La aparente objetividad de estos vocablos no ocultaba enteramente su ansiedad ante el arte de su época: como si fuese una mujer a un tiempo desnuda y exageradamente pintada, la modernidad lo fascinaba y lo horrorizaba. Fue el poeta de la modernidad y su crítico, su apologista y su detractor.

Nuestra modernidad no es la de Baudelaire, pero sin ella la nuestra no existiría: somos sus descendientes. Su visión del arte moderno nos sigue inspirando y sigue siendo un instrumento poderoso para comprender el arte de su época y el de la nuestra. Fue el primero en señalar que el arte moderno está fundado no en principios eternos o metahistóricos sino en la temporalidad misma. Es un arte que busca lo nuevo y lo insólito; así, es un arte enamorado del tiempo y de la congénita dolencia que lo hace, a un tiempo, infinitamente deseable y aterrador. El tiempo es la vida misma en

su expresión más pura: el cambio; y es su contrario, la cesación del movimiento vital: la muerte. Esta es la dimensión trágica de la modernidad: se identifica con el movimiento y la mutación, sabe que es la hija del tiempo y, al saberlo, tiene conciencia de su mortalidad. El arte de las edades clásicas estaba inspirado en la idea de la belleza eterna y en principios absolutos y universales; el nuestro, al exaltar al movimiento, se sabe herido de muerte. No me refiero al tema de la decadencia, común a todas las civilizaciones y que, en general, está asociado a la visión cíclica de la historia, que contiene asimismo la idea de un ineluctable renacimiento, sino a la noción, casi biológica, de una mortalidad sin más allá.

A pesar de que nunca lo dijo claramente, es obvio que Baudelaire veía en el arte moderno, incluso en sus irregularidades y en lo que él llamaba sus "bizarreries", al trasunto de la vida en incesante mutación. El resultado de esa agitación consistía, inexorablemente, en la inmovilidad de la muerte. El arte moderno es el arte más vivo de la historia: es una forma del movimiento o, mejor dicho, es la forma del movimiento. Por esto es cambio continuo. Y por esto mismo está marcado por el signo de la muerte. Ciertamente, todos los hombres, por el sólo hecho de serlo, tienen conciencia de su mortalidad. Esta conciencia es más aguda en la edad moderna, que ha cerrado casi todas las ventanas hacia el más allá. Estamos encerrados en nosotros mismos. Los siglos XIV y XV también padecieron la obsesión de la muerte pero abierta siempre a la salvación o a la condenación eternas. Aunque Baudelaire no ignoraba que los artistas del pasado también se sabían mortales, le parecía que el arte de las edades clásicas, con sus formas plenas y rotundas, era una imagen de la vida o, al menos, su suntuoso monumento. Era un arte que no buscaba el cambio sino la permanencia y así desafiaba a la muerte. Los hombres eran mortales, no sus obras. La conciencia de esta dualidad explica, tal vez, su predilección por el tatuaje en el cuerpo desnudo del salvaje: escultura viviente, como si en ella la piedra que ignora a la muerte se fundiese con la vida radiante y perecedera.

Al rechazar el término "vanguardia" y usar el de modernidad, Baudelaire escogió un concepto más vasto, amplio y general, que podía abarcar muchas y diferentes tendencias, a condición de que todas ellas expresasen o revelasen ese misterioso principio que se confunde con la vida misma: el tiempo y su fluir. Arte moderno: vivacidad, relatividad, mortalidad. La vanguardia, desde esta perspectiva, no es ni puede ser sino un aspecto de la modernidad, una de sus expresiones. Así, vanguardia y modernidad no son términos sinónimos. Aunque la vanguardia es un aspecto de la modernidad, esta última comprende no sólo rupturas sino regresos y restauraciones. Con cierta regularidad aparecen, desaparecen y reaparecen estilos que miran hacia el pasado y que son la negación de la vanguardia. Abundan los ejemplos pero bastará con mencionar sólo unos cuantos para darse cuenta de la frecuencia del fenómeno: el clasicismo de Ingres, el período neoclásico de Picasso y, en el dominio de la poesía, la aparición en Francia del Parnaso, en Rusia del acmeísmo y, en plena explosión vanguardista, la poesía y la prosa de Valéry. No es ocioso agregar otros ejemplos: el clasicismo de Eliot, la arqueología poética de Pound y, en lengua española, el tradicionalismo de los poetas de la

generación de 1927 que sucedieron al motín ultraísta. Estos movimientos de restauración fueron, en su tiempo, inequívocamente modernos; no obstante, es imposible confundirlos con lo que llamamos vanguardia.

Por último, no he mencionado a dos grandes restauraciones que cambiaron las creencias, las ideas, las costumbres, las ciencias, las artes y en fin, los cimientos mismos de la civilización europea. No las cité porque no pertenecen a la modernidad. Sin embargo, sin ellas la modernidad no existiría: fueron sus fundadoras. Me refiero al Renacimiento y a la Reforma protestante. El primero se propuso recobrar y reanudar la herencia filosófica y estética del paganismo grecolatino. La segunda predicó un regreso al cristianismo original. Los dos movimientos se presentaron no como revoluciones sino como rectificaciones de un presente corrompido o decadente. Rectificaciones en favor de un pasado mitad real y mitad inventado. El resultado fue muy distinto: las restauraciones fueron creaciones y el regreso al pasado un verdadero comienzo. Extraña lección histórica: la modernidad, que ha inventado dos formas de la ruptura, la revolución política y la estética, comienza con dos restauraciones. Lección extraña pero asimismo cruel: las revoluciones políticas y sociales del siglo XX se transformaron pronto en depositos y las revoluciones estéticas terminaron en la academia, el museo y el mercado financiero.

Hay otro punto que merece ser esclarecido: la palabra vanguardia apenas si se usa en los países de lengua inglesa. En otros escritos me he ocupado de este asunto. Aquí me limitaré a observar que, en Inglaterra y en los Estados Unidos, al hablar de las revoluciones poéticas y artísticas de este siglo, se ha usado invariablemente la palabra *Modernism*, trátase de Joyce y de Faulkner o de Pollok y de Gorki. Esta práctica introduce una confusión innecesaria: por una parte, con arrogancia cultural, ignora al "modernismo" de Hispanoamérica y de Cataluña, que han dejado obras memorables en la poesía y en la arquitectura; por otra, confunde modernismo con vanguardia: son términos próximos, no equivalentes. Esta anomalía se explica, quizá, por la ausencia en los países de lengua inglesa de movimientos artísticos que pueden compararse con los de Europa continental. Ni en Inglaterra ni en los Estados Unidos hubo algo semejante al futurismo, al cubismo, al cubismo-futurismo ruso, al expresionismo, al surrealismo o al abstraccionismo. Las excepciones serían tres: el "vorticismo", animado por Pound, que fue de cortísima duración; el expresionismo abstracto y el "pop-art". Pero estos dos últimos no pueden considerarse realmente *movimientos*, en el sentido en que lo fueron el futurismo o el surrealismo. Fueron tendencias derivadas de estilos nacidos en Europa. El expresionismo abstracto, lo mismo puede decirse del *pop-art*, fue una verdadera traducción al idioma norteamericano de los idiomas artísticos europeos. Una traducción no exenta de poderosa originalidad. O sea: una translación tanto como una recreación.

El arte europeo fecundo a los artistas norteamericanos y el resultado fue un arte singular, inconfundible. Pero en el arte angloamericano no aparecen ciertos rasgos típicos de las vanguardias europeas: el ánimo revolucionario, los manifiestos, la primacía de la noción de grupo militante y, en fin, ese espíritu combatiente que hizo de la vanguardia europea un homólogo de las sectas religiosas y de los partidos revo-

lucionarios. El arte norteamericano del siglo XX ha sido rico en personalidades y en obras notables, no en movimientos ni en doctrinas estéticas. Para encontrar textos comparables a los de un Breton o un Kandisky, hay que acudir a los románticos ingleses, a un Wordsworth o a un Shelley.

Las vanguardias del siglo XX exageraron y radicalizaron la nota central de la modernidad artística, ese rasgo que la distingue, desde el romanticismo, de todas las tendencias y estilos tradicionales: la temporalidad. El artista romántico, fascinado por el tiempo, se detiene ante unas ruinas y las contempla con melancolía; el artista futurista se exalta ante un espectáculo no menos sobrecogedor: las arquitecturas imaginarias del futuro. En uno y otro caso estamos ante el tiempo, que carece de fundamento y de meta, corriente ciega que, sin descansar nunca, hace, deshace y rehace mundos. El pintor futurista no puede pintar al futuro no sólo por ser invisible —nadie lo ha visto ni lo verá— sino porque no tiene cuerpo, forma ni propiamente existencia: no es sino una posibilidad de ser. El futurista se resigna y pinta aquello que no es el tiempo sino, por decirlo así, su metáfora: el movimiento; y lo pinta en su forma más extrema: como velocidad y aceleración. Aquí aparece una primera paradoja: para pintar al movimiento, que descompone a las formas, las estira y las distiende, el futurista carecía de imágenes, de modo que acudió a la morfología y a la sintaxis del cubismo. Así, el futurismo se sirvió de un arte estático que buscó no la animación sino el reposo, esa pausa que hace visible la lógica secreta que une u opone a las líneas, a los volúmenes y a los colores. Entre estos dos polos —movimiento e inmovilidad, sensación y lógica— se desplegó la primera vanguardia.

La oposición complementaria se acentuó un poco después con la aparición del abstraccionismo, que buscaba lo que está más allá de las formas visibles: los arquetipos y las esencias intemporales. El cubismo y abstraccionismo fueron artes de lo intemporal; el tiempo cesa de fluir en esas composiciones que son una suerte de silogismos artísticos. La respuesta fue un movimiento, el surrealismo, que afirmó la temporalidad en su expresión más exacerbada: la pasión humana. No el hombre racional de la filosofía clásica ni el del humanismo, sino el hombre poseído por el deseo. Fue un regreso del romanticismo y de Rousseau pero fue algo más: una explosión de lo más antiguo, violento y oculto en la naturaleza humana: el deseo y sus construcciones delirantes. Apenas si debo señalar que el deseo también es tiempo y que, en su frenesí, corre hacia la muerte. Así, en sus manifestaciones centrales —futurismo, cubismo, abstraccionismo y surrealismo—, la vanguardia es inseparable de la concepción del tiempo como motor o fuerza que mueve a la historia humana. Incluso las construcciones intemporales del cubismo y el abstraccionismo estaban fundadas en la idea del tiempo: eran el *arte de ahora*. En todos los casos, el eje es el tiempo que sin cesar se crea y se destruye a sí mismo.

La vanguardia, en todas sus tendencias, exaltó lo *nuevo*. Por esto fue una ruptura con el arte del pasado inmediato. Y más aún: rompió con la tradición de Occidente que comienza en el Renacimiento. Este último se presentó como una restauración de la belleza antigua (la grecolatina). La modernidad descubrió otras tradiciones, desde las de China, el Japón, la India y el mundo árabe, hasta la de los primitivos. Breton dijo alguna vez que odiaba al arte griego y esta

antipatía fue compartida por casi todos los vanguardistas. El culto a la novedad se manifestó —nueva paradoja— por el culto a la antigüedad más antigua. Lo *nuevo* fue lo más alejado y aún contrario de la tradición idealista y naturalista iniciada por el Renacimiento: la antigüedad sin fechas. La figura humana y la naturaleza —tales como las vemos con nuestros ojos— dejaron de ser un modelo. La figura humana fue desfigurada por la geometría o por la pasión; lo mismo ocurrió con el paisaje. El resultado de esta agresión fueron obras notables y literalmente *nunca vistas* pero que, asimismo, consumaron la destrucción de aquello que había sido el origen del arte de Occidente desde el siglo XV: la visión de la naturaleza como un todo y, en su centro, el hombre y la mujer, lugar de encuentro entre el mundo natural y el sobrenatural. La realidad visible había sido recreada desde el Renacimiento no como una apariencia sino como una presencia simultáneamente sensible e ideal. La vanguardia se propuso destruir la apariencia —la mentira que vemos— pero al mismo tiempo, destruyó a la presencia.

Toda destrucción es creación: las demoliciones de la vanguardia fueron creaciones y revelaron el lado desconocido de la realidad. El gran fermento de la vanguardia, su gran hallazgo, fue el arte de las culturas marginales y el de los llamados salvajes, es decir, la otra vertiente de la historia de Occidente, a veces su excepción y otras su negación. El primitivismo fue la fuente de Juvencio de la vanguardia. En suma, arcaísmo y futurismo, esencialismo y descenso a las cavernas del inconsciente: el abanico entero de la temporalidad. ¿Qué es lo que buscan las vanguardias a través de todas estas tentativas? Lo mismo que busca el tiempo: un fundamento. En el pasado, el tiempo sucesivo tenía su fundamento y su justificación en el no-tiempo de la eternidad, en cualquiera de sus manifestaciones, de las Ideas de Platón al Dios de los Evangelios. El no-tiempo ofrecía un sentido y una dirección al ciego transcurrir de la temporalidad. El arte moderno, acuatadamente el de las vanguardias, es un arte en busca de su fundamento. En esto reside, simultáneamente, su drama y su grandeza.

En la historia de las vanguardias abundan las personalidades enérgicas y fuera de lo común. Sin embargo, lo que las distingue es su carácter colectivo: asociaciones y grupos de artistas jóvenes, decididos a tomar por asalto la fortaleza de los adultos. Estos grupos no constituían una escuela, en el sentido usual del término; tampoco puede definirlos la palabra tendencia, que se refiere más a la dirección que a la cohesión que une a los miembros de un cuerpo. Las vanguardias fueron *movimientos*, en el sentido histórico y antropológico del término. Sus modelos fueron los partidos políticos revolucionarios y las sectas religiosas. Revolución y religión: manifiestos, programas, santas escrituras, blasfemias, consagraciones, profanaciones, motines, revelaciones, decálogos y doctrinas. La naturaleza colectiva y cerrada de la secta y del partido requiere la acción disciplinada de los fieles; a su vez, la militancia exige un cuerpo de vigilantes y guardianes que impida los relajamientos, los excesos y las desviaciones. La doctrina, con sus doctores de la ley, sus tribunales y sus herejes; la militancia —el cuerpo militar o la iglesia— con sus comisarios y sus obispos, sus cuarteles y sus monasterios, sus celdas de meditación o de castigo. Por sus métodos, las vanguardias se ajustan al modelo revolucio-

nario del terror jacobino o bolchevique; por su inspiración profunda y su temple profético, a las sectas religiosas. El parecido con las sectas gnósticas de los primeros siglos es alucinante.

Por último, señalo que las coincidencias con los movimientos revolucionarios y religiosos, especialmente con el terror y la intolerancia frente a los herejes, tenían un carácter simbólico: eran *representaciones*. Es sorprendente el carácter teatral de esos movimientos, que a veces degeneró en el *bluff* de un Marinetti o en las balandronadas de un Dalí. Como en las sectas religiosas y en los partidos revolucionarios, abundaron las condenaciones y expulsiones de herejes y apóstatas pero las cosas nunca llegaron a mayores: hubo insultos, no ejecuciones sumarias. Las vanguardias fueron una representación incruenta y simbólica de la cruel historia de las revoluciones de los siglos XIX y XX. Esta violencia puramente verbal y gesticulante dio una suerte de irrealidad a esos movimientos: la irrealidad, muy real por lo demás, del espectáculo.

La verdadera realidad de las vanguardias no se encuentra en sus alborotos y en sus aspiraciones mitad revolucionarias y mitad publicitarias, sino en algo más secreto y precioso: nos dejaron obras excepcionales y que han vencido al tiempo mismo. Hoy podemos ver con claridad en qué consistió la farsa y el drama de ese período. Movimientos artísticos animados por un temple religioso y revolucionario, las vanguardias de la primera mitad del siglo XX se propusieron cambiar al arte y la más ambiciosa, el surrealismo, cambiar la vida. Empresa desmesurada y condenada de antemano. Las vanguardias se dispersaron y se disiparon, pero iluminaron nuestra imaginación, afinaron nuestra sensibilidad, despertaron nuestra fantasía y, en una palabra, enriquecieron a nuestra época con creaciones deslumbrantes. Son la otra cara, la luminosa, del sombrío siglo XX.

¿Y el arte de nuestros días? En un texto escrito hace cerca de treinta años, en 1967, para un coloquio en torno a Baudelaire y a la idea de modernidad, organizado precisamente por Pierre Schneider, hoy entre nosotros, me ocupé precisamente de este tema. Citarse es malo pero es peor parafrasearse. De ahí que, a pesar de su extensión, me atreva a reproducir algunas de esas páginas. Todavía expresan lo que siento y pienso:

En cierto modo podría decirse que el arte moderno ha realizado a Baudelaire. También sería legítimo decir que lo ha desmentido. Las dos afirmaciones no se excluyen; más bien son complementarias: la situación en 1967 es tanto la negación de la de 1860 como su resultado. En las últimas décadas la aceleración de los cambios ha sido tal que equivale prácticamente a la refutación del cambio: inmovilidad y repetición. Lo mismo ocurre con la producción cada vez más numerosa de obras que se pretenden excepcionales y únicas: aparte de que la mayoría son hijas de la imitación industrial y no de la imaginación, el conjunto da la sensación de un enorme amontonamiento de objetos heteróclitos: la confusión de los desechos. Marcel Duchamp se pregunta: "nos inunda un océano de cuadros... ¿dónde están los graneros y los sótanos que podrían contenerlos?" La modernidad termina por negarse a sí misma: la vanguardia de 1967 repite las gestas y los gestos de la de 1917. Vivimos el fin de la idea de vanguardia e incluso de modernidad. Así, lo primero que

tendrían que hacer los artistas y los críticos es aplicar a esa idea la crítica rigurosa que Baudelaire hizo a la de tradición.

La estética de la modernidad es contemporánea de ciertos cambios en la producción, distribución y valoración de las obras. La autonomía de la pintura —su separación de las otras artes y su pretensión de constituirse como un lenguaje autosuficiente— es paralela al nacimiento del museo, la galería comercial, el crítico de profesión y el coleccionista. Es un movimiento que, como todos sabemos, comienza en el Renacimiento y cuyo apogeo coincide con el del capitalismo y el mercado libre. Otro tanto hay que decir de la evolución de las formas de producción artística, desde los talleres renacentistas y del período barroco hasta el productor individual de nuestros días. Pero lo que me interesa destacar es un fenómeno doble: por una parte los cuadros dejaron de pertenecer a un sistema de significaciones y creencias comunes para convertirse en expresiones más y más individuales tendientes a satisfacer a consumidores también individuales; por la otra, arrancados del antiguo espacio colectivo, templo o palacio, se constituyeron por sí mismos en espacio autónomo. Lo mismo en el sentido espiritual y social que en el material los cuadros se volvieron objetos transportables. Esta circunstancia facilitó su ingreso en la circulación mercantil.

Ambivalencia del cuadro: es arte, objeto único y es mercancía, cosa que podemos transportar y colgar en esta o aquella pared. Nada más natural que una sociedad que adora a las cosas y que ha hecho del intercambio económico la forma más alta de la comunicación, edifique museos y multiplique las colecciones privadas: son la contrapartida de los bancos y los almacenes. En el pasado también se adoró a la representación material de las realidades espirituales. Sin embargo, el fetichismo de las cosas es distinto a la idolatría de las imágenes sagradas. El primero es una pasión de propietario esclavo de aquello que posee, independientemente de la significación del objeto; la segunda es una pasión religiosa por lo que representa el objeto. Las obras de arte son únicas pero, asimismo, son intercambiables: se venden; los ídolos no son únicos ni intercambiables: una imagen puede cambiarse por otra sólo mediante el rito apropiado. Nuestra sociedad exalta al pintor y a sus obras a condición de transformarlos en objetos de cambio.

La crítica de la estética de la modernidad exige igualmente una crítica del mercado y del carácter mágico-mercantil de la obra. Una y otra vez los artistas se han rebelado contra esta situación. Dada minó la noción de obra y mostró el carácter irrisorio del culto al arte; el surrealismo resucitó a la imagen y desvalorizó a lo pictórico. No obstante, los "ready-mades" de Duchamp y las visiones de Ernst y Miró figuran en los museos...*

La situación que describía en 1967 se ha agravado y se extiende a todo el planeta. El mercado financiero, muchas veces con la colaboración de los mismos artistas y aún de los museos, ha afianzado su dominio sobre el mundo del arte. Más y más se confunde la noción de valor con la de precio. Es indudable que la palabra vanguardia y todo lo que evoca para un hombre del siglo XX ha perdido casi enteramente su irradiación magnética. Para André Breton era una de las

* Baudelaire, *presente y presencia*. Delhi, 1967. Este ensayo está recogido en el tomo VI de las *Obras completas* de Octavio Paz (Círculo de Lectores y Fondo de Cultura Económica, 1994).

manifestaciones de la libertad, encarnada en una figura alternativamente sombría y luminosa, imagen de la caída y de la rebelión: Lucifer, el lucero que anuncia el alba, el ángel de la revuelta. Hoy la misma palabra representa todo aquello que los vanguardistas de 1920 y 1930 abominaban, despreciaban y zaherían: las academias, las instituciones. La vanguardia se propuso incendiar los museos y hoy es un arte de museo. Comenzó como un grito de combate y ahora nos parece una inscripción en la lápida de un cementerio que conmemora, entre dos fechas, un nacimiento y una defunción. ¿Pero el muerto está realmente muerto? ¿No resucitará?

He aludido a la doble faz de la modernidad: ruptura y restauración. Esta última no es únicamente una vuelta al pasado, una simple repetición, sino un recomienzo. Estos dos aspectos de la modernidad en realidad constituyen el proceso de la tradición, las formas en que renace y se perpetúa. Así pues, la modernidad es una tradición. Verlo, reconocerlo, es el principio de la salida del atolladero de la situación del arte actual. Ruptura y restauración no son sino dos momentos del mismo proceso, dos manifestaciones de la tradi-

ción. Nuestra época ha adorado a la historia, en la que ha visto, desde el siglo XVIII, a la expresión del tiempo en su movimiento perpetuamente creador. Frente a esa idolatría, hoy derrumbada precisamente por la historia misma, es saludable recordar que todas las tradiciones, sin excluir a la de la modernidad, son a un tiempo históricas y ahistóricas. Las restauraciones corrigen o enmiendan a la historia y sus sacudimientos. Ruptura y restauración son inseparables; ambas son hijas de la tradición, es decir, del tiempo en su doble ritmo: cambio y repetición. ¿Es la hora de las restauraciones, como lo fue el arte del siglo XVII en algunos de sus grandes protagonistas, un Poussin o un Velázquez? No lo sé. Lo único que sé es que la historia del arte es la historia de sus resurrecciones. ✽

París, junio de 1994.

- Palabras leídas en ocasión del coloquio "Las vanguardias cumplen 100 años", organizado por el Museo Picasso de Barcelona, que permitió su publicación.