



TEXTO INÉDITO

PRESENTE Y FUTURO DEL ARTE

Un emblema marca el nacimiento del siglo veinte en las artes plásticas. Es la representación, cortante y angulosa, de un grupo humano según criterios completamente desconocidos para el ojo europeo de la época. Cinco mujeres desnudas que rompen la homogeneidad de la imagen.

La mirada ha de extraviarse en la pluralidad simultánea de la representación, si quiere hacerse con su sentido. En el primer plano del lienzo* (se trata de un cuadro), las aristas de la mesa y el gajo de sandía son un signo de la agresividad acechante del ojo. Del ojo deseante y del ojo que bucea en las obras de arte.

Cinco mujeres desnudas nunca vistas antes: Las señoritas de Aviñón (1907), de Pablo Picasso. Las aristas del cuadro expresan bastante bien la violencia con que habría de experimentarse el nuevo giro de la sensibilidad.

Nada podría volver a ser como antes. Cuatro siglos de tradición plástica articulada sobre la homogeneidad de la representación y la mirada, sobre la base de la convención de la perspectiva, habían entrado, definitiva e irreversiblemente, en crisis. La pluralidad de la representación se convertiría en el eje de desarrollo del arte nuevo, de la multiplicidad de propuestas expresivas y movimientos que han jalonado el devenir del siglo veinte.

La revolución plástica y visual de Picasso suponía la asunción artística de la no homogeneidad constitutiva de la cultura moderna y de sus rasgos definitorios: dispersión, pluralidad, discontinuidad, fragmentación.

La experiencia de la vida había cambiado, se había hecho intensamente diferente. Y el arte “ajustaba” su lenguaje e intención a los nuevos tiempos. Baudelaire, en la literatura, había abierto el camino: la ciudad moderna posibilitaba y exigía un nuevo tipo de experiencia estética. Los adoquines de las calles eran los materiales de la nueva poesía.

Y más adelante, ya después de Picasso y el Cubismo, Guillaume Apollinaire describía en su poema Zona (escrito en 1912) el astillamiento de los géneros literarios tradicionales. El hombre del siglo veinte encontraría la poesía en prospectos, catálogos y carteles. Y la prosa, en los periódicos.

El arte, el conjunto de las artes, había perdido su posición predominante en la configuración de la sensibilidad occidental. Tres nuevas vías concurrentes de experiencia estética, de gran potencia y expansividad, irían consolidándose a lo largo del siglo, modificando

el antiguo escenario construido sobre la jerarquía de lo artístico y la hegemonía del gusto idealista.

Tres nuevas vías. El diseño industrial, cuya configuración definitiva viene dada por la fundación de la Bauhaus por Walter Gropius en 1919. Pero que hundía sus raíces en el siglo anterior, en propuestas como las de William Morris, o en los inicios del siglo en Viena con los Talleres Vieneses (Wiener Werkstätte), fundados el 19 de mayo de 1903.

Su impulso brotaba directamente de la importancia adquirida por las llamadas “artes aplicadas” en el último tercio del siglo XIX, como expresión de la búsqueda de un bienestar material y de una demanda de disfrute estético por las nuevas capas urbanas. La moda, el mobiliario, la decoración de interiores y los objetos domésticos se convierten en espacios de cristalización del gusto de las masas, vehículos de una nueva sensibilidad estética no ligada al elitismo aristocratizante del arte tradicional.

La publicidad había irrumpido con fuerza en el final de siglo parisino, dando un nuevo rostro a calles y locales comerciales: un lenguaje directo y agresivo reclamaba imperiosamente la atención del ciudadano moderno. Los carteles de Toulouse-Lautrec o la inscripción de las palabras en la imagen cubista muestran, desde su inicio, el impacto que causó en la representación visual.

La difusión de los primeros periódicos, en el siglo XVII, difícilmente se podría considerar “masiva”. Todavía en 1704, la venta media conjunta de todos los periódicos de Londres era de 7.300 ejemplares diarios.

Es también en el siglo XIX, y particularmente en su segunda mitad, cuando los periódicos llegaron a ser tan baratos y a difundirse tan profusamente como hoy. Entre 1860 y 1870, la mayoría de los periódicos de Nueva York costaban cuatro centavos o menos, y hacia 1872 tres de ellos tenían una difusión de 90.000 o 100.000 ejemplares.

Los periódicos de París y de Londres alcanzaron tiradas parecidas en el mismo período. Es entonces cuando puede situarse la aparición de los medios de comunicación de masas, el tercer factor no artístico que constituye, junto con las artes, el horizonte estético de nuestro tiempo.

El diseño, la publicidad, los medios de comunicación de masas: los tres brotan del giro impresionante que experimentó la vida en el siglo XIX. Los tres son un signo del rasgo definitorio por antonomasia del mundo occidental contemporáneo: la expansión de la técnica.

La industrialización, la formación de las grandes ciudades europeas y norteamericanas, la constitución de las multitudes, fueron los efectos

de esa expansión, de la configuración de la vida por la técnica.

Los objetos mecánicos, las máquinas, irrumpen y se multiplican con rapidez a lo largo del siglo XIX. Pronto son numerosas, incontables, frente a la antigua singularidad de los viejos autómatas. La magia se había hecho cotidiana.

Y particularmente visible en uno de los signos de los tiempos: la velocidad. O en la plasmación mecánica de las imágenes visuales permitida por un invento que marcaría el destino de éstas, la fotografía. La vida va más deprisa. Y el dibujo, la pintura y la escultura han dejado de ser la única forma, a través de la mano, de dar cuerpo a las imágenes.

La representación visual se emancipa de la habilidad o destreza manual, sobre la que se articulaba el privilegio jerárquico de las artes.

La fotografía suponía, además, el surgimiento de nuevos espacios de la representación: la pornografía, la captación morbosa del dolor, el crimen y la muerte, o el control policial (pasaportes, fichas, etc.) de la identidad. Rasgos, todos ellos, que se irían progresivamente acentuando hasta hoy mismo, extendiendo un halo de narcisismo en la cultura contemporánea.

Los poderes y atributos tradicionales del arte estaban en discusión. La vieja homogeneidad había desaparecido. Frente a la pluralidad y opacidad de los nuevos tiempos, había que reinventarlo todo. Y éso es lo que expresa el emblema picassiano, *Las señoritas de Aviñón*: la nueva y radical soledad del arte en un mundo germinalmente hiperestetizado a causa de la expansión de la técnica.

La respuesta frente a la técnica podía ser positiva, afirmativa, como en el caso de los Futurismos. O también de Le Corbusier, quien propugnaba llamar al ingeniero en ayuda del artista y consideraba la era de la máquina como vía hacia una nueva forma de arte. Le Corbusier, que afirmaba: “La juventud de hoy tiene un motor en el estómago y un aeroplano en el corazón.”

Pero esa respuesta fue también irónica y distanciada, como en Marcel Duchamp. Cuando visita, junto a Fernand Léger y Constantin Brancusi, en 1912 el Salón de la Locomoción Aérea, en el Grand Palais de Paris, le dice al escultor rumano: “La pintura se acabó. ¿Quién mejoraría esa hélice? Di, ¿puedes tú hacer eso?”.

El impacto que experimenta el joven pintor Duchamp le lleva, más allá del Cubismo, a esa gran experiencia* de expansión del arte que es *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, el otro gran emblema, junto a *Las señoritas picassianas*, de la irradiación de las estéticas contemporáneas.

Y le lleva, a la vez, a una nueva mirada hacia los objetos producidos

por la técnica, ya hechos, a los que llama ready-mades*. Una fórmula en la que se expresa la consciencia de la contracción del espacio tradicional del arte, intentando evitar el sentimentalismo o la nostalgia (según Duchamp, los objetos no se eligen por sus cualidades "estéticas", sino por lo que llama "belleza de indiferencia").

En todo caso, la "Gran Guerra" de 1914-1918 acabaría brutalmente con las visiones ilusionadas y unidimensionales de la técnica. Por vez primera se produce su aplicación en un proceso militar de destrucción masiva.

En su hermoso escrito de 1933 "Experiencia y pobreza", Walter Benjamin evocó el impacto terrible, traumático, que vivió aquella generación aún no familiarizada con la técnica: "nosotros que fuimos al frente de combate en tranvías tirados por caballos", al experimentar en carne propia su vertiente más destructiva: "nuestros cuerpos quebradizos, fragmentarios, en el torbellino de estallidos del campo de batalla".

Y así se abriría paso otra "respuesta": el rechazo dadaísta. Frente a la guerra, la técnica, el arte. La movilidad y el desasosiego se sumaban a la pluralidad, a la pérdida de la homogeneidad de la representación. Esas son las constantes de las estéticas contemporáneas a lo largo del siglo.

Aspectos, todos ellos, que nos explican la intensidad del malestar que atraviesa el conjunto de las artes, la presencia recurrente en ellas, con modalidades diversas de la imagen de la "muerte del arte".

La noción tradicional, clásica, de arte se había constituido en los albores de la Modernidad, en el proceso histórico que va del Renacimiento a la Ilustración, como un corte o escisión respecto a la artesanía, que implicaba también una ordenación jerárquica.

De un lado, el arte, la obra artística y el artista. De otro, la artesanía, el artefacto y el artesano. La obra de arte se consideraba punto jerárquico de referencia, como manifestación de la fuerza creativa, espiritual, del artista, para la producción de cualquier objeto artesanal, en el que se admite la pericia o destreza pero no el rasgo creativo genial.

Esa concepción del arte culmina en el siglo XVIII con la formación de un sistema integrado, el de las "Bellas Artes", articulado en una red institucional. El arte, situado a una distancia infranqueable, ocupaba una posición jerárquica que servía de modelo, mental y espiritual, a todo el sistema artesanal de producción.

La Segunda Revolución Industrial, en el siglo XIX, y la consiguiente expansión de la técnica alteraron profundamente esa situación. La relación tradicional, jerárquica, del arte respecto a los objetos de la vida cotidiana se invierte. Éstos ya no son productos artesanales,

manuales, sino el resultado de un proceso de producción en serie, mecánico, técnico.

El arte, que a través de la noción tradicional de mimesis, extraía sus modelos de la naturaleza, encuentra rotas las vías de comunicación con la misma por la creciente interposición de la técnica. Según avance el siglo XX, el objeto primordial de la mimesis artística no será ya la naturaleza, sino la cultura, y particularmente los productos y procedimientos de la técnica.

La mimesis clásica se rompe así definitivamente. El valor emblemático de *Las señoritas* y de *La Mariée** brota de la comprensión de ese hecho. La expansión de la técnica ha anulado en nuestro siglo la antigua autonomía jerárquica del arte.

El primero en advertir teóricamente esa pérdida de la autonomía del arte fue Walter Benjamin. En su escrito sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” escribe: “La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre.”

La asociación tradicional del arte con una dimensión cultural confería a sus productos: a las obras, un halo espiritual, de sacralidad. Y a los artistas, como “creadores”, una función cercana a una especie de sacerdocio del espíritu. Obras y artistas resultaban así “objeto de reverencia”, en el marco valorativo de la tradición clásica.

Pero, como advirtió Benjamin, al ser reproducibles técnicamente, las obras fueron poco a poco perdiendo su fuerza de incitación a la reverencia. **La Mona Lisa* (c. 1502) de Leonardo da Vinci se convierte en blanco de la ironía de Marcel Duchamp en **L.H.O.O.Q.* (1919). Bigotes y perilla añadidos al rostro, y una inscripción que es una burla cortante del trasfondo erótico del cuadro de Leonardo: “ella tiene el culo caliente”...

Y después, con Andy Warhol*: *Cuatro Mona Lisas* (1963), la imagen aparece multiplicada y dissociada de un soporte singular, como reclamaban las obras de arte tradicionales. Muchas *Mona Lisas* van y vienen en las redes estéticas y comunicativas de la cultura de masas. La obra ha perdido su singularidad, convirtiéndose en imagen metamórfica, en signo disponible para encarnarse en una amplísima diversidad de soportes.

El resultado es la desacralización, la secularización del arte. La expansión que sus imágenes adquieren gracias a la técnica, el reforzamiento de su capacidad de incidencia y circulación social, van unidos a una proximidad, a una pérdida de la antigua distancia reverencial.

El cambio global de la cultura implica una transformación en profundidad, cualitativa, del arte y de sus funciones sociales. De ahí

la tendencia a la conversión del arte en un objeto más de consumo.

Algo que, por ejemplo, ya previó el artista suizo Henry Fuseli, en sus *Aphorisms on Art* (escritos probablemente en 1789): “El arte en una estirpe religiosa produce reliquias; en una militar, trofeos; en una comercial, artículos de comercio.” Una tendencia que, efectivamente, la expansión de la técnica no ha hecho sino ir acentuando cada vez más.

En definitiva, en un mundo cambiante, el arte se ve forzado a una reorganización de su espacio y su lenguaje, en un horizonte de pluralidad y de concurrencia con otras vías y procedimientos (técnicos) de manifestación estética. De ahí que la introspección, el problema de la propia identidad, se convirtiera, a lo largo de todo el siglo, en una de las cuestiones obsesivas de todas las artes y tendencias.

En los años treinta, Walter Benjamin podía hacer valer aún el impulso político, el moralismo característico de las vanguardias históricas, oponiendo a la estetización de la política, llevada a cabo por los fascismos, la politización del arte: una gran utopía de transformación de la vida humana, a través del arte.

Pero recluida en la innovación formal e incapaz de evitar la gran catástrofe de la Segunda Guerra Mundial, la vanguardia misma acabó volviéndose “academia”, institucionalizando la “tradición de lo nuevo”.

A partir del desarrollo de las nuevas sociedades de masas, surgidas en el período económico expansivo de la postguerra y cristalizadas en torno a los años sesenta, resulta sin embargo evidente que la estetización de la política en los años treinta había sido tan sólo un primer esbozo de la estetización generalizada característica de la nueva cultura de masas, de la nueva “sociedad del bienestar”.

Y ello ha sido determinante en la transformación del universo artístico. En los últimos treinta años, las artes se han visto forzadas a convivir, sin ningún tipo de privilegio, con una intensísima estetización de la experiencia, propiciada por la configuración técnica de la cultura.

¿Cómo no sentir el vértigo ante lo desconocido? ¿Cómo no experimentar de forma recurrente la llamada abismal de la “muerte del arte”? Las tres grandes vías de esteticidad concurrentes con las artes aparecen, hoy día, más fuertes y consolidadas que nunca, planteando toda una alternativa de estetización generalizada frente a la antigua y desplazada hegemonía estética del arte.

Con el diseño, el prototipo se opone a la obra de arte. La publicidad provoca excitación frente a la serenidad. Los medios de masas generan distorsión en lugar de estabilidad. Es como si las artes

experimentaran el vértigo de un vacío, provocado al verse reflejadas en un espejo deformante.

De nada valen, sin embargo, actitudes nostálgicas o apocalípticas. La expansión de la técnica es el signo central de nuestra civilización, y no hay pasos atrás en las culturas humanas.

En todo caso, es innegable que los cimientos del arte están, en nuestro presente, conmovidos con una intensidad hasta ahora desconocida. Desplazamiento de sus funciones tradicionales. Desconocimiento de lo que está por venir. En definitiva, incertidumbre. La pregunta resulta inevitable: ¿tiene un futuro el arte? En mi opinión, claro que sí. Pero no en las formas y manifestaciones ligadas a situaciones históricas y culturales hoy ya no existentes.

Para mirar al futuro, es fundamental la genealogía: tomar consciencia de cómo las cosas han llegado a ser lo que son. Comprender que "EL ARTE" no es una realidad esencial e inmutable, sino un conjunto de prácticas y representaciones sometidas a un vertiginoso proceso de cambios y ajustes, como cualquier otra dimensión de la cultura moderna.

Paradójicamente, uno de los signos más positivos para el futuro del arte se sitúa, precisamente, en esa cuestión que durante dos siglos ha parecido problematizar intensamente su destino: el desarrollo de la técnica.

La nueva revolución tecnológica: el desarrollo convergente de la electrónica y la informática, abre ante nosotros la perspectiva de una nueva alianza del cerebro y la mano. Y también la promesa de una nueva conciliación entre las artes y la técnica.

La aparición de nuevas tecnologías, que tienen su centro de gravedad en la cibernética y la comunicación, está abriendo hoy el camino para otra nueva "gran utopía" estética.

Surge ante nosotros la imagen de una nueva interacción entre arte y técnica que haga posible la emancipación del arte respecto a las dimensiones meramente reproductivas de la técnica, así como una expansión social cualitativa (y no meramente "informativa") del arte.

Estamos viviendo en nuestros días, a veces sin percibirlo con claridad suficiente, el despliegue de las condiciones de posibilidad de una gran revolución mental, intelectual, en la que lo que el arte ha significado en nuestra tradición de cultura debe ser uno de los elementos desencadenantes.

La técnica es el signo dominante en el despliegue de la modernidad. Y hoy sabemos que presenta una doble faz. Es innegable que hay en ella un componente positivo, que hace factible el bienestar material. Aunque a la vez genere la ilusión de un "progreso" de carácter general, a pesar de que el avance espiritual o mental no surge

mecánicamente del bienestar material.

Pero la técnica contiene, además, un componente destructivo, aniquilador, en planos muy diversos. En su aplicación militar, industrial (daños ecológicos, etc.), informativa (alienación, etc.)...

El horizonte cultural de nuestra época, en los umbrales del nuevo siglo y del nuevo milenio, está marcado por la necesidad imperiosa de un replanteamiento radical de los usos y funciones de la técnica.

En ese replanteamiento, el "modelo arte" debe desempeñar un papel primordial. Arte y técnica brotan, ambos, de un tronco común, como ya quedaba de manifiesto en la Grecia Clásica, con el concepto de *téchne*. Desde un punto de vista filosófico, el arte y la técnica comparten el mismo espacio ontológico, el del simulacro, la apariencia.

Pero mientras que el uso habitual de la técnica conduce a la reproducción e identificación con la experiencia, el arte históricamente produce un mundo propio, un mundo diferenciado de la experiencia.

El arte mantiene la tensión entre lo existente y su imagen, creando mundos posibles, universos imaginarios, que se presentan siempre como tales. En cambio, el uso reproductivo de la técnica elimina esa tensión, generando una identificación plena entre experiencia y simulacro.

Las nuevas tecnologías cibernéticas y comunicativas nos sitúan en un nuevo umbral civilizatorio, precisamente porque presentan en su seno una tendencia a la universalización del momento productivo, inventivo, de la técnica.

Mientras hasta ahora ese momento quedaba reservado a los especialistas y el acceso del universo social se veía restringido a la recepción reproductiva de sus efectos, la nueva dinámica tecnológica presenta una tendencia hacia la apropiación social generalizada de la dimensión inventiva de la técnica, particularmente en lo que se refiere a la información y el conocimiento.

Pero además, a través de la técnica, las artes están hoy traspasando el antaño revolucionario umbral de la reproducción mecánica y estableciendo una nueva integración con la electrónica y la cibernética.

Los distintos soportes sensibles: lenguaje, formas visuales, sonido, confluyen y se superponen tendencialmente en una nueva unidad plural de la representación, que profundiza y va más allá de la abierta por Picasso. El futuro del arte está cifrado en lo que, con una expresión bastante fea, se suele llamar "multimedia".

Yo prefiero hablar de integración de diversos soportes sensibles y,

por eso, de unidad plural de la representación, de una nueva capacidad de síntesis en la producción de imágenes (entendidas éstas en toda su gama expresiva: lingüísticas, visuales, sonoras).

Como ya he dicho, no se trata, en realidad, de una ruptura. Pero sí de una profundización espectacular de lo que está ya presente a lo largo de todo el siglo que ahora termina: la tendencia a la hibridación, al mestizaje expresivo, al desbordamiento de las fronteras entre los distintos "géneros" y disciplinas artísticas.

Algo que tiene, también, su correlato en un plano antropológico: desde una situación de predominio de la tradición cultural de Occidente nos encaminamos a un universo crecientemente plural, a una globalización planetaria de la cultura en la que, una vez más, el lenguaje y la expansión de la técnica actúa como fenómeno desencadenante.

En todo caso, podemos hablar todavía sólo de una tendencia, y como tal de resultado abierto, problemático. Por ello, y junto con el reconocimiento de todos los componentes positivos que conlleva y de que, además, es una vía sin retorno, resulta imprescindible guardar las debidas cautelas frente a las tendencias a la homogeneización y al nivelamiento que también desencadena la tecnología.

E igualmente tener muy presente la cuestión moral y política de quién y cómo detenta el control de su uso y su orientación, aspectos todos ellos en los que la responsabilidad de los artistas y de todas las personas que intervienen "profesionalmente" en el mundo del arte me parece central.

No creo, por otra parte, que en ese futuro, en el que predominará la pluralidad representativa a través de la integración estética de las artes, la electrónica y la informática, se produzca la desaparición de los géneros artísticos tradicionales.

Por el contrario. No tendrán espacio las concepciones ingenuas o dogmáticas, ligadas a tiempos pasados. Pero lo más probable es que en el terreno de las artes plásticas suceda algo similar a lo que ocurrió con el advenimiento de la escritura, que no supuso la desaparición de la poesía, tan central en las culturas orales, aunque sí una profundísima transformación de la misma.

Y con ello, su revitalización. En lugar de "desaparecer", como pretenderían algunos apocalípticos, la pintura o la escultura se estarían abriendo así en la actualidad hacia un nuevo estatus: radical, fundamental, de plasmación de las formas visuales. De manera paralela a como la poesía es la célula viva, el laboratorio germinal, de los procesos de creación literaria.

No quiero, sin embargo, suscitar la idea de que todo es positivo, ni caer en la mera ensoñación abstracta de un futuro feliz. Las

dimensiones repetitivas y niveladoras de la técnica, que de modo tan intenso se han hecho sentir también en el despliegue moderno del arte en el plano institucional, nos permiten entrever un mañana en el que, por desgracia, la burocratización del arte puede crecer más intensamente que nunca.

Para abordar filosóficamente lo que este complejo fenómeno supone es preciso comprender, de entrada, que en nuestro tiempo se vive una transformación revolucionaria de las relaciones entre lo público y lo privado.

La tradición de la cultura moderna fijaba uno de sus puntos distintivos en la separación de ambas esferas. La religión, el cimiento ideológico más importante de la esfera pública en la sociedad pre-moderna, quedaría relegada en los nuevos tiempos a la esfera privada de la consciencia individual.

Las funciones sociales del arte moderno se articularon originariamente según una estructura semejante. Las obras o productos son el signo público de esa estructura, forman una cadena comercial entre individuos: productores y consumidores.

Sin embargo, la formación de las culturas de masas en nuestro siglo y la hiperestetización de la vida como efecto de la tecnología, han ido produciendo un denso solapamiento e incluso confusión entre ambos planos, entre lo público y lo privado.

Un primer aspecto a destacar es la universalización del consumo. En sociedades donde "el derecho a consumir" (independientemente de las necesidades y posibilidades materiales) constituye el punto de referencia, el consumo de arte se convierte en un factor relevante.

Pero se trata de un consumo público, y no privado. La relación individual entre productor (artista) y consumidor (cliente) ha desaparecido para dejar paso a una relación abstracta, configurada con las características capitalistas de la mercancía, en la que ambos experimentan su integración en canales públicos.

Las instituciones que presentan y transmiten a la gente las obras y productos de los artistas: museos, grandes exposiciones, galerías, ferias..., forman parte de un tejido global configurado a través de las estructuras comunicativas y mercantiles de la cultura de masas.

Es un proceso que se consolida en torno a los años sesenta y supone la aparición de toda una serie de canales mediáticos específicos del mundo artístico. Las galerías, revistas o publicaciones especializadas, y ferias forman un entramado donde se produce la contextualización comunicativa y mercantil de las obras, que en última instancia será definitivamente legitimada por las grandes exposiciones y los museos.

En definitiva, a través de sus distintos espacios institucionales, en los que el museo desempeña el papel de último referente, el arte está

integrado, reproduce la estructura de los espacios públicos de entretenimiento de la cultura de masas.

Lo peor que puede hoy decirse de una propuesta artística es que "no es divertida" o "espectacular". Y es que el parque público de diversión se ha convertido en el modelo de "la mercancía artística". Disneylandia, los dinosaurios o la exposición Velázquez (no la pintura de Velázquez) constituyen un universo unitario.

El crecimiento ambiental del "mal gusto", del kitsch, no proviene ya sólo del vacío de valores, del que habló Hermann Broch como uno de los aspectos centrales que explicarían el paso del arte del diecinueve a las vanguardias. De ese vacío ideológico y cultural producido por la quiebra de nuestras esperanzas y proyectos históricos, sino también de la uniformización del consumo estético. De la integración del arte en la esfera del espectáculo de masas.

Desde un punto de vista cultural, el resultado es la intensificación del narcisismo. Donde quiera que "miremos" contemplamos la misma y redundante imagen. Un yo uniforme, empobrecido, que es a la vez un fuerte elemento de identificación e integración.

El arte no muere, no desaparece. Pero queda "digerido" en ese inmenso aparato digestivo de la cultura de masas.

Como un efecto de esa degradación está la existencia y ampliación de un universo de "mediadores", de "profesionales del arte". Lo que podría constituir un importante elemento en la extensión social, educativa, del arte deriva en muchas ocasiones, en cambio, hacia la mera mundanidad y agitación propagandística.

Se trata de un nuevo ceremonialismo mundano, patente en inauguraciones y encuentros, que lleva "el mundo del arte" a las "crónicas de sociedad". En buena medida, la "profesionalización artística" acaba convirtiéndose en un efecto más de la trivialización mediática.

El cinismo predominante entre artistas y críticos es indisociable de una situación en la que lo que dicta las normas es el efecto comunicativo y mercantil, y no la calidad o el riesgo de las obras y propuestas, que tiene que abrirse camino a través de la red cada vez más tupida de "la profesión".

En definitiva, lo que suele hoy llamarse "el mundo del arte" es un circuito mercantil y comunicativo, constituido por artistas y especialistas, galerías, museos, coleccionistas y medios de comunicación, que, paradójicamente, actúa en no pocas ocasiones como un segmento social aislado, aparte, que impone autoritariamente sus concepciones del arte al resto de la sociedad.

En ese universo, el papel de los artistas se ve reformulado de un modo radical. En lugar de la leyenda del bohemio, del rebelde

inadaptado, el artista se ve forzado a convertirse en una especie de agente cultural, relaciones públicas y técnico de comunicación, para poder conseguir el acceso al circuito institucional.

Los riesgos de esa pesada burocracia conducen inevitablemente también a la nivelación expresiva de las propuestas, a la homogeneización internacional de las obras y las formas de expresión.

Ese pesado lastre es hoy, para mí, la mayor carga negativa del arte. Sólo la reivindicación de la soledad, la búsqueda de la coherencia y la intransigencia ética y estética, pueden impulsar al arte y a los artistas por las vías de la auténtica expresión de la creatividad.

Pero en ello soy moderadamente optimista. Las formas de manifestación estética de los seres humanos van más allá de la pequeña política, desbordan los cortacircuitos de los intereses materiales que intentan instrumentalizar los procesos de creación.

Y precisamente lo que las estéticas contemporáneas muestran, con su imagen compleja y abigarrada, es la vitalidad del arte en una situación convulsiva, producida por el cambio profundo de las condiciones culturales en que se había venido desarrollando.

Rasgos estéticos diferenciadores como la pluralidad de la representación, la movilidad, el desasosiego, la desacralización y la introspección, han caracterizado intensamente el decurso de las artes a lo largo de todo el siglo veinte.

Esos aspectos han mantenido vivas, actualizándolas y acomodándolas a la nueva situación, las exigencias de inventiva y compromiso moral del arte. De ese modo, yendo una y otra vez más allá de sí mismo, el arte mantiene su fuerza, su vitalidad, en un mundo cambiante, característico de la condición humana.

Porque en su entraña más profunda el arte es metamorfosis, y por eso no mera repetición, ni simple redundancia, sino producción de realidad, creación. Partiendo de lo que hay, de la experiencia sensible, de lo existente, el arte va más allá, cuestionándolo y cuestionándose a sí mismo. Como escribió Paul Klee, en 1920, el arte “no reproduce, hace lo visible”.





ATRÁS INICIO ADELANTE