

**T**eoría del arte plantea un ajuste conceptual de las categorías de análisis y una nueva delimitación de los aspectos y manifestaciones que configuran en la actualidad la escena artística. Se trata de buscar una correspondencia en el plano teórico

con lo que el arte es en nuestro tiempo, en lugar de seguir recurriendo a ideas y formulaciones que remiten al pasado, a un horizonte de la representación hace ya mucho tiempo definitivamente superado en nuestra cultura, en esta era de la imagen global.

El libro está concebido para servir como texto de apoyo para la docencia e investigación en *Teoría del arte*. Pero está igualmente pensado como un texto de lectura amena y sugestiva, apoyado en ejemplos e imágenes concretos, que permita a las personas interesadas en comprender y disfrutar el arte de nuestro tiempo realizar una especie de viaje a ese universo, que a la vez atrae y desconcierta. Se trata de dar respuesta —o, mejor aún, de fijar los términos para que cada uno pueda darla por sí mismo— a cuestiones tan habituales hoy como: «pero ¿esto es “Arte”?», «¿por qué se considera esto “Arte”?», «¿quién lo determina así?».

José Jiménez Teoría del arte

## José Jiménez Teoría del arte



METROPOLIS

701  
J5  
E3.2

teños

teños **ALIANZA**

1250004

ISBN-94-305-317-5-X  
788430937790

«Ver», plásticamente no es simplemente «ver»: es como trazar un itinerario, como utilizar una escala, que a partir de los componentes sensibles, visuales, nos permite llegar a un universo complejo: mental, espiritual, donde los elementos de las obras alcanzan sus sentidos. Por tanto, *hay que aprender a ver para poder ver*, lo mismo que hay que aprender a nadar para poder desplazarse en el agua. La visión sensible no es el objeto de las artes visuales, sino su indispensable punto de partida. Esto implica que el público, los diversos públicos con sus distintas sensibilidades, debieran aproximarse al arte con una actitud mucho más abierta, receptiva, similar a la que se adopta respecto a la ciencia, buscando apropiarse de los elementos de conocimiento y placer, alcanzar el enriquecimiento humano, que el buen arte transmite siempre.

Aparte de estos aspectos, las actitudes de rechazo o indignación por la falta de comprensión de las obras tienen también que ver con algo mucho más positivo, con la expansión de *una sensibilidad crítica* que, a mi modo de ver, es un efecto del arraigo creciente de la idea de democracia en la mente moderna. Si podemos «enjuiciar» la política y elegir a nuestros gobernantes (aunque sepamos que en ambos casos se trata más de un ideal que de una realidad completamente efectiva), ¿por qué no vamos a poder formular un «juicio de gusto», valorar una obra de arte...?

Este libro pretende servir de fundamentación filosófica, en el sentido indicado más arriba, de nuestra capacidad de juzgar, de distinguir, en materia de arte. Pretende desmontar el estereotipo, por desgracia demasiado extendido, de que en el arte de nuestro tiempo «todo vale», que la aceptación y el reconocimiento de obras y artistas dependen tan sólo de factores concurrenciales y externos: fama, publicidad, mercado... Intenta hacer ver lo injustificado de ese otro tópico, igualmente demasiado extendido, según el cual el arte de hoy ha perdido *toda* especificidad, que no hay valores propiamente artísticos. Este libro intenta, en definitiva, transmitir una serie de argumentos que defienden *la vitalidad del arte*, hacer ver que, con todas sus posibles contradicciones, lo que seguimos llamando *arte* es una de las vías más sólidas de enriquecimiento humano producida en nuestra tradición de cultura.

## CAPÍTULO I

Arte es todo lo que los hombres  
llaman arte

Nuestro itinerario comienza con la aproximación a una imagen. Una imagen conocida, familiar. De larga andadura en la historia de nuestra cultura.

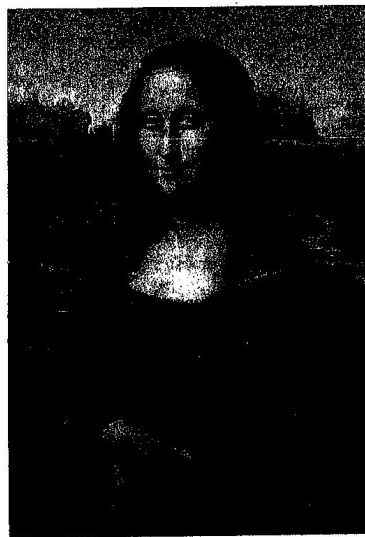


ILUSTRACIÓN n.º 1

Leonardo da Vinci (1452-1519): *Retrato de dama* (*La Gioconda* o *Mona Lisa*)  
[*Monna Lisa del Giocondo*] (c. 1503-1506).  
Óleo sobre tabla, 77 × 53 cm. Museo del Louvre, París.



Y ante ella, la pregunta: *¿qué es esto?* Ante auditorios bastante diversos, las respuestas se repiten. Casi de un modo inmediato surge la respuesta que podemos llamar «culturalista»: la *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci. Pero, claro, no se trata de eso: información recibida, mero dato historiográfico. No vale, no es suficiente. Hay que ir más allá.

Entonces, *¿qué es esto?* Con un margen de incertidumbre, al haberse cuestionado la suficiencia, la validez por sí mismo, del dato histórico, las respuestas se abren entonces en abanico. Desde un planteamiento mínimo: «una pintura», al intento de ser sutil, que de nuevo encubre lo ya sabido, el registro culturalista: «una sonrisa».

Pero seguimos sin encontrar el hilo de la cuestión. La imagen es una reproducción fotográfica (en diapositiva, o impresa en papel), y eso mismo encierra todo un universo teórico. Ciertamente, se trata de la reproducción de una de las obras más importantes del arte clásico de Occidente: *Retrato de dama*, conocida también como *La Gioconda* o *Mona Lisa*, fechada hacia 1503-1506, y original de Leonardo da Vinci (1452-1519).

Pero lo que vemos no es «la obra», sino una reproducción de la misma. Una reproducción que transmite fielmente la imagen, pero que a la vez altera profundamente las características materiales del soporte original y cambia, distorsiona, determinados elementos de la propia imagen. Sin embargo, lo verdaderamente interesante es que en una primera aproximación la mirada inadvertida no distingue entre «la obra» y «la imagen». Entre *La Gioconda* y una reproducción de *La Gioconda*.

Esto último nos da, por fin, el punto de partida indispensable para poder pensar, hoy, una teoría del arte: vivimos en una cultura de la imagen, en un mundo en el que nuestra experiencia de «las cosas», de todo tipo de cosas, se funde, se superpone, con nuestra experiencia de las imágenes tecnológicamente producidas de «las cosas».

La información «culturalista» acumulada sobre la obra de Leonardo es cuantiosa. Los contemporáneos del gran artista y hombre de ciencia toscano la consideraron ya una obra maestra, que abría además todo un nuevo horizonte de la representación: el retrato en escorzo en tres cuartos. La obra fue seguida e imitada, por ejemplo, ya por Rafael de Sanzio, y después copiada con profusión. Son numerosas las copias pictóricas de la misma, realizadas a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, que han llegado hasta nosotros.

Además de ello, y sobre los datos más o menos legendarios de Giorgio Vasari en sus *Vidas*, *La Gioconda* fue propiciando a lo largo del siglo XIX una retórica literaria, una serie de materiales de interpretación, que acabó dotando a la pintura de un halo añadido, de una intensa sobrecarga ideológica. Se trata de un proceso que arranca con la identificación romántica de la imagen con la figura de una mujer ideal, y que culmina en el marco de las poéticas simbolistas y decadentistas con su transformación en una figu-

ra de «mujer fatal». Es en ese momento cuando la obra de Leonardo se percibe como expresión de una mirada hipnotizadora y la famosa sonrisa se equipara a un enigma «indescifrable», el enigma de «lo eterno femenino».

Así que la obra de Leonardo terminó siendo algo más que una pintura. Era una pintura y un mito. O mejor, una obra de arte y un dispositivo mítico abierto, una especie de espejo simbólico, en el que mirarse y ver reflejados los deseos y ansiedades en un determinado momento de nuestra cultura.

Aun así, esa sobrecarga interpretativa, literaria, no explica plenamente la identificación prácticamente automática entre la obra y su reproducción, el reconocimiento inmediato de la imagen, que tiene lugar en nuestros días. Hay ejemplos de muchas otras obras maestras que acumulan numerosos textos e interpretaciones y, sin embargo, no son tan inmediatamente reconocibles por todo tipo de públicos, a diferencia de lo que sucede con *La Gioconda*.

¿Por qué esa imagen nos resulta hoy tan familiar, tan intensamente próxima? El motivo hay que situarlo en un suceso histórico muy concreto: el robo de la tabla de Leonardo, que desapareció del Museo del Louvre, de Pa-



ILUSTRACIÓN n.º 2  
El robo de *La Gioconda*.  
*Excelsior*, n.º 281, 23 de agosto de 1911.



ILUSTRACIÓN n.º 3  
A. Beltrame: Ilustración sobre el robo de  
*La Gioconda*.  
*La Domenica del Corriere*, n.º 36,  
3-10 de septiembre de 1911.

rís, en agosto de 1911. El hurto desató una auténtica histeria nacionalista, en el agitado clima social y político del momento, cuando se estaba ya gestando lo que sería la Primera Guerra Mundial. Pero lo auténticamente decisivo para nuestra cuestión es que las revistas ilustradas de la época, tanto en Francia como en el extranjero, al relatar la desaparición de la obra, *reprodujeron masivamente*, con mayor o menor fidelidad, *la imagen de la pintura*.

En ese clima, la imagen se hizo sumamente «popular». Para «reparar» la pérdida, las artistas de variedades más conocidas del momento, pero también las más respetadas actrices de teatro clásico y alguna cantante de ópera, fueron fotografiadas, posando como Mona Lisa, peinadas como ella y con ropas más o menos similares.



ILUSTRACIÓN n.º 4  
La artista de variedades Mlle. Mistinguett.  
De la serie: ¡Las Sonrisas que nos  
quedan! (*Les Sourires qui nous restent!*).  
Comoedia illustré, 1911.



ILUSTRACIÓN n.º 5  
Mlle. Berthe Bovy, de la Comédie  
Française.  
De la serie: ¡Las Sonrisas que nos  
quedan! (*Les Sourires qui nous restent!*).  
Comoedia illustré, 1911.

De modo casi inmediato, pasó también a las entonces novedosas «tarjetas postales», a veces como expresión de los nuevos tiempos, la veloci-

dad de los nuevos transportes, la rapidez de las comunicaciones, gracias al tendido eléctrico y a la telegrafía.



ILUSTRACIÓN n.º 6 Tarjeta postal, 1911.

Asociada siempre con «lo nuevo» y con la nueva sensibilidad, *se le pierde el respeto* enseguida. Se la presenta, por ejemplo, llevando la entonces reciente «falda corta» (*jupe trotteuse*), y levantándola para mostrar sus piernas, como las chicas «que hacen la calle» (*trotteuses*).



ILUSTRACIÓN n.º 7

O en un tono de burla, abiertamente satírico.



ILUSTRACIÓN n.º 8  
Tarjeta postal, 1911-1913.

Pero no acabó la cosa ahí. En 1914, la obra fue por fin recuperada. El causante del robo había sido un mecánico italiano, al que la policía francesa había interrogado sin éxito, que henchido de nacionalismo quería «devolver» la obra del gran Leonardo al patrimonio de Italia. La tabla había permanecido cerca de tres años debajo de su cama.

La pintura fue, entonces, de nuevo reproducida en todas las publicaciones ilustradas y en tarjetas postales. Fue empleada, *abriendo la vía para*

*la utilización de las obras de arte como reclamo publicitario, para anunciar una empresa de blasones.*



ILUSTRACIÓN n.º 9  
Tarjeta postal, 1914.

O mostrándola, custodiada por la policía, entre el gentío, ante la burla abierta de un personaje que aparece en primer plano, a la derecha de la imagen.



ILUSTRACIÓN n.º 10  
Tarjeta postal, 1914.

Un supuesto Leonardo lleno de desasosiego la conduce en carroza, mitad cuadro, mitad mujer de la época, con bolso de mano incluido, en una interesantísima variante que muestra la misma ilustración en Milán o en París, con los signos que identifican esquemáticamente ambas ciudades el Duomo o la Torre Eiffel.

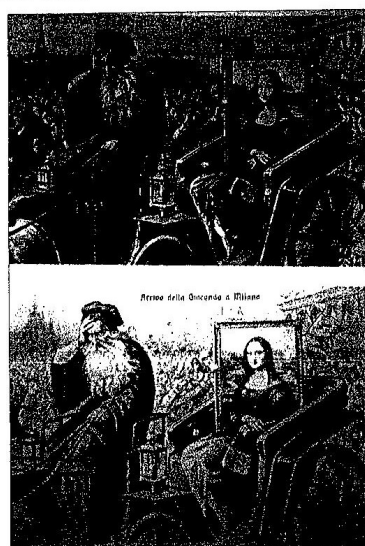


ILUSTRACIÓN n.º 11  
Y. Polli, tarjetas postales, 1914.

Algo muy importante aparece aquí, en 1914, lo que podríamos llamar la circulación de la imagen: la misma ilustración, con la variante del monumento-signo, que sirve para identificar a ciudades distintas: *la imagen comienza a hacerse global, indistinta, uniforme*. En 1914.

Esta pequeña síntesis, pequeña porque la imagen de Mona Lisa fue reproducida todavía mucho más de lo que he podido mostrar aquí [véanse, por ejemplo, los trabajos sobre esta cuestión de McMullen (1975) y Chastel (1988)], es altamente significativa para comprender *el sentido de la transformación del arte en la era de la imagen*. Nunca antes una obra de arte había sido reproducida como lo había sido la obra de Leonardo en ese

pequeño lapso de apenas tres años. Por primera vez en la historia de nuestra cultura, una obra artística iba más allá de los canales habituales (¿quiénes visitaban los museos en aquel tiempo...?), más allá del arte, de la literatura y de la llamada «alta cultura» en general, para introducirse en la cadena de las comunicaciones de masas. Desde ese momento, comenzaría un proceso imparable por el que la imagen de Mona Lisa se independizaría de la obra original de Leonardo, explicándose así la inmediata familiaridad que sentimos hoy ante ella. No es exagerado decir que se trata de la obra más reproducida, y por ello más conocida, de todo el patrimonio artístico de Occidente. Familiaridad que, ya en los años del robo, fue acompañada de forma casi inmediata por la pérdida de respeto: en la imaginación popular, la imagen de Mona Lisa había dejado de ser una obra maestra, un objeto venerable pero a la vez distante, para convertirse en algo próximo, cercano. Y esa proximidad, esa cercanía, explica los chistes y las bromas a su costa, algo impensable por el corte entre «alta cultura» y «cultura popular», con las imágenes de las obras de arte en el pasado, antes de que la tecnología hiciera posible la reproducción masiva de las mismas.

Todos esos acontecimientos marcan de forma irreversible la entrada del arte en la era de la reproducción técnica de la imagen. Nada podría ya volver a ser como antes. El arte había entrado en otro territorio, completamente diverso. La entonces emergente vanguardia artística fue consciente del fenómeno de un modo casi inmediato. En ese mismo año de 1914, Kasimir Malevich realiza una pieza en la que pega una imagen de prensa de Mona Lisa, doblemente tachada.



ILUSTRACIÓN n.º 12  
Kasimir Malevich (1878-1935):  
*Composición con Mona Lisa* (1914).  
[Escrito en la imagen, en ruso: *Eclipse parcial*].  
Óleo y collage sobre lienzo, 62,5 x 49,5 cm.  
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Y en la que además inscribe una frase que significa: «Eclipse parcial». La obra de Malevich nos lleva a la percepción de algo que se convertiría en un signo distintivo de la vanguardia artística: el ocaso de la tradición, la necesidad de asumir una ruptura radical en el arte. La imagen de Mona Lisa se había convertido en algo de uso común, «gastado».

No muchos años después, otro gran artista de la vanguardia: Marcel Duchamp realizaría otra intervención igualmente subversiva, aunque en este caso cargada de humor e ironía, en la imagen de Mona Lisa.



ILUSTRACIÓN n.º 13  
Marcel Duchamp (1887-1968): *L.H.O.O.Q.* (1919).  
*Ready-made* rectificado. Lápiz sobre tarjeta postal, 19,7 x 12,4 cm.

Planteémonos ahora, de nuevo, la pregunta del principio: ¿qué es esto? Las respuestas de mis auditorios suelen en este momento señalar con rapidez «una reproducción» o «una imagen», lo cual indica que todo el recorrido anterior ha tenido su sentido, que ha sido interiorizado. Pero, tras ello, aparece otro tipo de incertidumbre: las respuestas oscilan entre las de quienes ven en la intervención de Duchamp una «obra de arte» porque nos

da «una imagen nueva», y las de aquellos que afirman que a esa simple intervención no se la puede llamar arte.

Conviene, de entrada, tener presentes algunos datos. La imagen reproduce una intervención de Duchamp sobre una reproducción fotográfica de la obra de Leonardo, realizada en 1919. Duchamp pintó con un lápiz en la figura un bigote y una perilla, y en la parte inferior agregó una extraña inscripción, un anagrama: *L. H. O. O. Q.*

¿Qué quiere decir tal inscripción? En sentido estricto, nada. Pero encierra un pequeño secreto. La pronunciación francesa de esas letras establece una homofonía, un deslizamiento del sonido al sentido, con «*elle a chaud au cul*»: «ella tiene el culo caliente». Es decir, ella, la imagen venerada de la mujer ideal en nuestra tradición artística, *Mona Lisa*, «está cachonda».

La burla rompe de inmediato todo sentido de respeto hacia una de las imágenes más venerables de nuestra tradición artística, y a la vez pone de manifiesto algo que forma parte de la leyenda de la obra: su intensa carga erótica latente. Pero, lo hemos visto, eso lo habían anticipado ya las propias tarjetas postales en los años del robo del cuadro de Leonardo.

Por otro lado, al pintar el bigote y la perilla, Duchamp transforma una imagen femenina en una figura andrógina, con lo que se alude a la homosexualidad de Leonardo y a su presencia implícita en esta pintura. En este punto, y aunque Duchamp nunca ofreciera ningún dato al respecto, hay que pensar que en su intervención se registra un eco del psicoanálisis freudiano.

En 1910, Sigmund Freud había publicado su estudio *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. A partir de los datos de la biografía de Leonardo que se conocían entonces y de la aplicación del método psicoanalítico en la interpretación de sus obras, Freud pretendía con su trabajo nada más y nada menos que «demostrar científicamente la homosexualidad» de Leonardo.

Independientemente de lo discutible de un planteamiento tal, que mezcla no siempre con la debida fortuna vida y obra, y de los errores de todo tipo que jalonan su análisis, el libro de Freud introdujo un nuevo tipo de acercamiento a la obra de Leonardo y, como consecuencia, comenzó a hablarse del carácter «asexuado» y andrógino de *La Gioconda*, indicio supuestamente de las tendencias homosexuales de Da Vinci.

El estudio de Freud fue traducido al inglés precisamente en 1919. Marcel Duchamp estaba en ese momento en Nueva York, por lo que cabe pensar quizás no tanto que hubiera leído el propio texto de Freud, como que probablemente hubiera tenido noticia de sus teorías a través de los medios de comunicación y/o de los comentarios en los ambientes artísticos e intelectuales que frecuentaba.

Ya con todos estos datos, preguntémonos de nuevo: ¿qué es esto? ¿Qué es *L. H. O. O. Q.*? No es, desde luego, una «obra de arte» en el sentido habitual del término: en ella falta el aspecto de «producción» o «realización» en un sentido físico, material, lo que los antiguos griegos llamaron *poiesis*

y la tradición clásica desde el Renacimiento tradujo como «creación». *L. H. O. O. Q.* es una intervención sobre un soporte material ya hecho, una modificación de ese soporte. Utilizando una expresión del inglés americano, Duchamp acuñó para ésta y otras intervenciones suyas de carácter similar el término «*ready-made*», que tiene justamente el sentido de algo «ya hecho», listo, disponible.

Se trata, en este caso, de una intervención sobre una tarjeta postal, sobre una reproducción fotográfica, pero el ámbito de los *ready-mades* se extiende a todo el universo de objetos manufacturados, producidos en serie, por la aplicación de la tecnología moderna.

En 1913, Duchamp había acoplado en su estudio una rueda de bicicleta, con el eje invertido, sobre el asiento de un taburete de cocina. En ese acoplamiento los dos objetos pierden su función original: la rueda no puede deslizarse sobre una superficie, ya no es posible sentarse en el taburete.

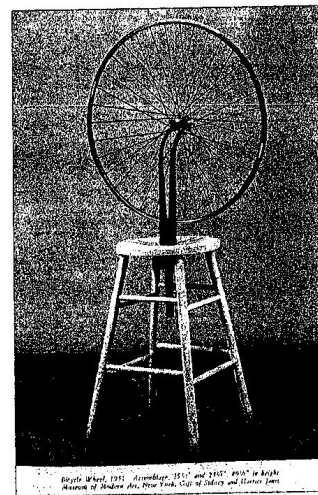


ILUSTRACIÓN n.º 14  
Marcel Duchamp: *Rueda de bicicleta* (1913).  
*Ready-made* con la rueda fijada en un taburete y la horquilla hacia abajo.  
3.ª versión, 1951.

Al año siguiente, Duchamp añade tres toques de color en una lámina que reproduce un paisaje, y le da como título *Farmacia*.



ILUSTRACIÓN n.º 15

Marcel Duchamp: *Farmacia (Pharmacie)* (1914).

*Ready-made* rectificado, 26,2 x 19,2 cm. Colección privada, Nueva York.

Los colores añadidos son los que distinguían en la Francia de entonces a las farmacias, con lo que se introducía una llamada de atención sobre el carácter convencional de la imagen, a la que se trata como un signo, igual que al lenguaje. En la reproducción de un paisaje, un ojo moderno «lee» farmacia, si en dicho paisaje se introducen los colores con los que asociamos habitualmente este tipo de tiendas.

También ese mismo año de 1914, Duchamp adquiere un secador de botellas de uso industrial, otro *ready-made*, que se conoce con los nombres de *Erizo*, *Porta-botellas* o *Secador de botellas*.

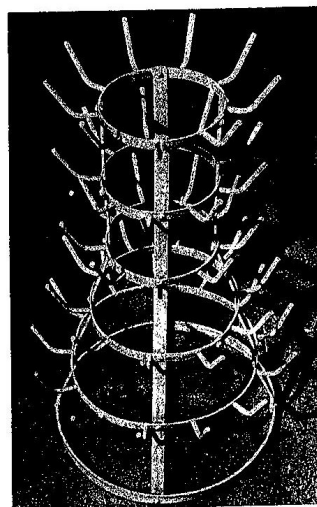


ILUSTRACIÓN n.º 16

Marcel Duchamp: *Porta-botellas, o Secador de botellas, o Erizo (Portebouteilles, ou Séchoir de bouteilles, ou Hérisson)* (1914).

*Ready-made*, original perdido.

Después vendrían muchos otros, entre ellos *L. H. O. O. Q.* En los manuales de arte contemporáneo, para decir qué son los *ready-mades* es habitual repetir la fórmula que empleó André Breton en *Faro de la Novia* (1934): «objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista» (Breton, 1965, 87), recogida luego también en el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938). Una caracterización que da pie a pensar en una expansión arbitraria e indeterminada de lo que puede ser artístico, tomando como punto de apoyo simplemente «el renombre» o «la fama» de un creador. La verdad es que, en términos generales, la intención de Duchamp se dirigía, precisamente, en el sentido opuesto: el del cuestionamiento del autor, siendo alguien que no creía «en la función creadora del artista», como le diría a Pierre Cabanne (1967, 17).



Los *ready-mades* son, ante todo, un signo de la expansión de la tecnología en la vida moderna. Y, en ese sentido, un índice de la pérdida de la jerarquía y exclusividad tradicional del arte en el proceso de producción de imágenes y, a la vez, la expresión de una toma de consciencia del esfuerzo creativo necesario para la realización de cualquier «prototipo» para el diseño de un objeto, no menor que el que realiza un artista.

Los *ready-mades* son objetos «ya hechos», «disponibles», y Duchamp insistiría en que, al menos en parte, en toda actuación artística hay igualmente una dimensión de acoplamiento, de utilización de materiales ya dados. Con ello se socava la concepción tradicional de la actividad artística como una «creación» de la nada, con todo su trasfondo idealista y religioso.

Al eliminar la finalidad práctica o material de los objetos, al sacarlos de su contexto habitual, se propicia la consideración estética de los mismos, no en un sentido ornamental o sensible, sino en un sentido básicamente conceptual. Duchamp insistió siempre en que la dimensión material de los *ready-mades* era irrelevante y en que lo decisivo era su *idea*. De ahí su presentación inmaterial como sombras proyectadas, y también que con ellos no pueda plantearse la cuestión de «un» original: viven, como concepto, como idea, en el universo de la reproducción técnica.

Duchamp estableció y mantuvo cuidadosamente a lo largo de toda su vida la proximidad y la diferencia entre las obras de arte, a las suyas le gustaba llamarlas «cosas», y los *ready-mades*. Las primeras implican un «hacer», los segundos la apropiación de una idea. El *ready-made* está originariamente destinado a una función utilitaria, de la que puede emanciparse conceptualmente, estéticamente. Mientras que la obra de arte resulta destruida si, en sentido recíproco, se la emplea como un mero útil. Eso es lo que expresa la sugestiva paradoja del (imaginado) *ready made* recíproco, de la que hablaría en 1961 [en: «A propósito de los *Ready-mades*»]: «Otra vez, queriendo subrayar la antinomia fundamental que existe entre el arte y los *ready-mades*, imaginé un «*ready-made* recíproco» (*Reciprocal ready-made*): ¡utilizar un Rembrandt como tabla de planchar!» (Duchamp, 1975, 164).

Volveremos a hablar de los *ready-mades*. Pero, por el momento, continuando con nuestra argumentación, lo que me interesa destacar es que la intervención de Duchamp sobre la imagen de Mona Lisa sólo es posible en el universo de la reproducción técnica de la imagen, en el contexto de la cultura de masas. En ese contexto, las imágenes: del arte o de cualquier otro segmento de la realidad, están disponibles, con una sobreabundancia que ha llegado a ser desmesurada. Y lo mismo cabe decir de la «información»: no hace falta ser un psicoanalista experto para haber oído hablar de las teorías de Freud sobre la homosexualidad de Leonardo: es una información *ready made*, disponible prácticamente para cualquiera en nuestro mundo.

Esto supone que tanto los soportes, los materiales, o los temas y motivos, del arte no son ya algo delimitado, cerrado, dentro de un marco de

especialización, como sucedía en el pasado. Ahora son materiales, soportes, temas y motivos, *de uso común en la cultura de masas*, dentro y fuera del arte.

Por otro lado, como avanzaba ya antes, sólo la reproducción hace posible la intervención sobre la imagen de Mona Lisa: la intervención sobre la obra original, la destruye. Eso es lo que sucedería si, por ejemplo, «utilizamos un Rembrandt como tabla de planchar». En cambio, al estar disponible gracias a la reproducción es factible cuestionar la imagen, intentar superponer en ella otras dimensiones visuales o estéticas que, a la vez, establecen un juego dialéctico con la imagen original.

Lo que esto implica es una dinámica de *autonomía de las imágenes* respecto a sus soportes sensibles, materiales, que constituye algo absolutamente central para una teoría del arte en nuestro tiempo. Una y muchas Mona Lisas circulan, van y vienen sin cesar, en la cadena de la cultura de masas. De la publicidad y el consumo, al universo de la comunicación y el arte, en un círculo continuo, sin ruptura.

Eso es lo que puso de manifiesto Andy Warhol, en la estela de Duchamp.



ILUSTRACIÓN n.º 17  
Andy Warhol (1928-1987): *Mona Lisa Doble (Double Mona Lisa)* (1963).  
Acrílico sobre lienzo, 72,4 x 94,3 cm. Col. Menil, Houston.



La imagen se desdobra, fragmenta y distorsiona. Además, el referente no es ya la obra de Leonardo, sino su reproducción en los medios, en la prensa o en la televisión. El arte experimenta una ósmosis total con *el diseño, la publicidad y los medios de comunicación*, las tres grandes vías de experiencia estética resultantes de la expansión de la tecnología, que configuran en todos sus planos la vida cotidiana en las sociedades de masas.

La imagen se multiplica: ¿por qué contentarse con una, con dos, o incluso con cuatro?



ILUSTRACIÓN n.º 18

Andy Warhol: *Cuatro Mona Lisas*  
(*Four Mona Lisas*) (1963).

Acrílico sobre pintura de polímero sintético sobre lienzo, 112 x 74 cm.  
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Como nos hace ver Andy Warhol, en el mundo de hoy «todos queremos más», y por eso *Treinta son mejor que una*.

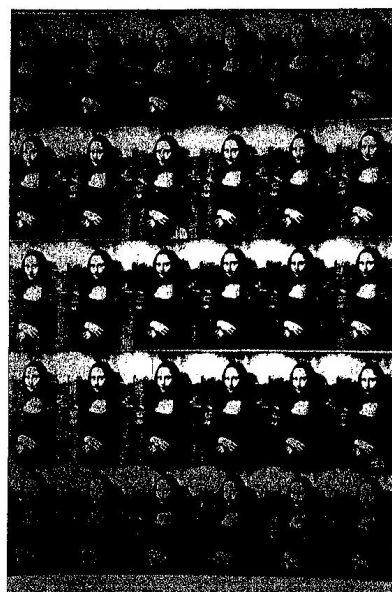


ILUSTRACIÓN n.º 19

Andy Warhol: *Treinta son mejor que una* (*Thirty Are Better Than One*) (1963).  
Acrílico sobre pintura de polímero sintético sobre lienzo, 279,4 x 240 cm. Col. particular.

El arte ha sido siempre objeto de deseo, de posesión. Pero esa posesión estaba al alcance sólo de los muy poderosos, o de los poderes públicos de distinto signo que permitían un cierto disfrute común de las obras. Pero ahora la reproducción pone al alcance de cualquiera *la imagen* de las obras, y con ello convierte el arte, así como todos los bienes de cultura en general, en objeto de consumo masivo. Advertimos, también aquí, la presencia de ese *hombre unidimensional*, del que habló Herbert Marcuse (1964), la

irradiación del consumismo en la esfera de las artes, que conlleva una importante modificación cualitativa de las mismas.

Todos queremos apropiarnos de *la imagen*: la postal, el cartel, la pequeña reproducción en miniatura, el libro o el catálogo, el vídeo, el CD (de audio o vídeo), son los signos de esa voluntad de acercamiento de las masas al arte, a la que ya se refirió Walter Benjamin. Del «deseo de palpar», del que habló T. W. Adorno. El arte forma parte de *la cadena generalizada de consumo*, característica de las sociedades de masas.

Esto explica que, en mayor o menor medida, el arte adopte algunas de las estrategias de la cadena de comunicación y consumo: ha de hacerse notar, llamar la atención. Y cuando las estrategias de la publicidad, de los medios y de la industria del entretenimiento en todas sus vertientes, son tan intensas y sofisticadas, el arte recurre no sólo a lo sutil, sino a veces también a lo escandaloso, utilizando por contaminación prácticas y procedimientos directamente tomados de esas estrategias.

Hace apenas unos años, una exposición con cuerpos humanos recorrió distintas ciudades alemanas, llamando la atención de los medios de comunicación, que se ocuparon con gran profusión de la muestra. El aspecto de los cuerpos es similar al plástico o a cualquier otro preparado sintético. Pero hay en ellos algo inquietante. Órganos, músculos y tejidos se muestran desnudos y en seguida pensamos en las imágenes, de dos o de tres dimensiones, que se utilizan en los estudios de medicina.

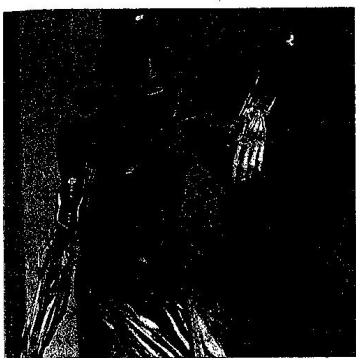


ILUSTRACIÓN n.º 20

Cadáver tratado con el método de la «plastinación», del doctor Gunther von Hagens (1997).

Pero esta vez no son simplemente «imágenes», ni productos artificiales. Son cuerpos humanos reales. Cadáveres sometidos a la «plastinación», un método nuevo de tratamiento de los preparados biológicos descubierto en 1977 por Gunther von Hagens, el promotor de la exposición.



ILUSTRACIÓN n.º 21

El doctor Gunther von Hagens mostrando uno de sus cadáveres «preparados» sobre la mesa de disección (1997).

Este médico anatomista alemán, después de diecisiete años de investigación en la Universidad de Heidelberg, fundó en 1994 una empresa de alta tecnología aplicada a los estudios anatómicos que pronto dio millones de marcos de beneficio. La «plastinación» se emplea hoy en más de doscientos centros de investigación en todo el mundo.

Pero esos cuerpos sin vida, en nuestra imaginación tan próximos y lejanos a la vez a las momias egipcias, que fuera de su contexto ritual originario contemplamos hoy como «obras de arte», han salido de las asépticas salas de investigación médica para convertirse en «objetos» expuestos al público.

El cuerpo abierto de lo que fue una mujer embarazada nos muestra sus entrañas, en una imagen que nos lleva a los efectos especiales del cine de ciencia ficción o de terror. Pero ella resulta mucho más inquietante: sabemos que es «de verdad», no una ilusión. Lo que estamos mirando es *la muerte desnuda*, su efecto congelado en el tiempo sobre lo que fueron cuerpos dotados de vida.

¿Es esto «arte»? En principio, no. No tiene nada que ver: la «plastinación» es una técnica desarrollada y aplicada en el terreno de los estudios anatómicos. Pero lo que nos perturba es su presentación fuera del marco de privacidad o silencio profesional que rodea siempre a la utilización del cuerpo humano en medicina. Aunque se trate de cadáveres.

Sin embargo, para cualquier persona mínimamente familiarizada con el arte contemporáneo resulta difícil no percibir una cierta semejanza entre este doctor Von Hagens, con su sombrero, y la imagen pública de «artista», con sus sombreros y chalecos, que a lo largo de su vida construyó uno de las más grandes figuras del arte del siglo XX, Joseph Beuys.



ILUSTRACIÓN n.º 22  
Joseph Beuys en la exposición «Strategy: Get Arts» [«Estrategia: Consigue Artes»], Edimburgo (1970).

No resulta muy aventurado pensar que el doctor Von Hagens esté explotando una presentación pública de su figura que se aproxime a la de «un artista», para así conseguir un mayor impacto publicístico y mediático de sus exposiciones. ¿Estamos ante «un artista de la anatomía»? Los medios de comunicación dudan, en efecto, y se preguntan si «esto es arte», exten-

diendo subliminalmente entre el público masivo la idea de que «no hay límites», o de que hoy puede ser arte «cualquier cosa».

Independientemente del caso de Von Hagens, la ruptura de la limitación del acceso a la contemplación de cuerpos y cadáveres a los no profesionales constituye una tendencia, característica de la sensibilidad cada vez más exacerbada en las actuales sociedades de masas. Las exposiciones que rastrean la historia de los estudios de anatomía, estableciendo los contactos y aproximaciones entre la medicina y el arte, con el ejemplo destacado de Leonardo da Vinci, han sido relativamente frecuentes en los últimos tiempos. Y el público las visita sin que haya mayor problema, entre la curiosidad morbosa y la sorpresa.

El cadáver literalmente «laminado»: seccionado en finísimas láminas fijadas digitalmente y disponible en Internet para cualquier proceso de lo que podríamos llamar «dissección virtual», sería otro síntoma de la creciente disponibilidad pública de lo que anteriormente estaba reservado de forma exclusiva a los profesionales de la medicina. La «página» del proyecto en la red [«The NPAC Visible Human Viewer», algo así como «El espectador del humano visible NPAC»] había recibido 401.845 visitas hasta el 24 de enero de 1998. En una nueva visita a la página, el 28 de agosto de 2001, ese dato no se facilita. Pero, en cambio, hay ya versiones en francés y en castellano de la misma.

Podría pensarse también que las exposiciones de cadáveres «plastinados» de Von Hagens son una especie de actualización de esas barracas de feria en las que se mostraban como «prodigios de la naturaleza» seres monstruosos o deformes, de la «mujer barbuda» al «hombre elefante». Eso sí, en este caso, «la ciencia», la medicina, está detrás.

A la vez, el nombre de la técnica: «plastinación» y el aspecto «plástico» de los cadáveres tratados con ella, parecen indicar una cierta voluntad artística. O quizás, para ser más precisos, una voluntad de presentación «estética» de los inertes materiales de estudio de la anatomía, y una apropiación de la imagen pública actual del arte con vistas a favorecer una recepción estética por parte del público. En último término, una coartada para no hacer manifiesta la dimensión voyeurista y morbosa implícita en exposiciones de este tipo.

No cabe duda, por otra parte, de que la frontera entre medicina y arte en la representación del cuerpo humano es bastante sutil. Por ejemplo: ¿hasta dónde llega lo artístico y dónde se sitúa específicamente el interés médico en los dibujos anatómicos de Leonardo da Vinci?

Pero los cadáveres «plastinados» resultan más inquietantes. No son ya sólo «representación», sabemos que son «de verdad». Y los sentimos muy cerca de otras manifestaciones, éstas sí plenamente encuadradas en el terreno de las instituciones artísticas, en las que cuerpos reales, también «de verdad», sustituyen al cuadro o la escultura tradicionales.

Una exposición de cuarenta y dos jóvenes artistas británicos de la colección del publicitario Charles Saatchi, celebrada en la Royal Academy de Londres entre septiembre y diciembre de 1997, ocasionó un auténtico revuelo y escándalo en los medios de comunicación ingleses e internacionales, llegando a producir incluso algún eco polémico en la prensa de nuestro propio país. Con el nombre de «Sensations», la muestra de Londres tenía desde luego numerosos elementos para convertirse en un escándalo público, en un auténtico alegato para cualquier pretensión bien pensante de asociación del arte de nuestro tiempo con el «buen gusto».

En la exposición había también piezas, sobre soportes muy distintos, que podemos considerar «normales». Pero la atención inmediata de los medios de comunicación, y las consiguientes polémicas, se centraron de modo prácticamente exclusivo en aquellas propuestas caracterizadas por sus aspectos morbosos.

La presentación de *Myra*, un retrato de Marcus Harvey basado en una conocida foto policial de una famosa criminal inglesa de los años sesenta, condenada junto a su novio por colaborar en el asesinato de al menos diez niños, estuvo a punto de ser prohibida. *Aceleración zigónica* (*Zygotic acceleration*), de los hermanos Jake y Dinos Chapman: un círculo de maniqués de niñas deformes con narices como penes, se expuso en una sala a la que sólo podían acceder los mayores de dieciocho años. Chris Ofili mostraba en un collage una Virgen María negra, que incluía recortes de revistas pornográficas. *Autorretrato*, una escultura de Marc Queen, tenía como material la sangre refrigerada del propio autor.

Sin embargo, entre todos los autores presentes en la muestra el que más controversias despertó es Damien Hirst, que se ha ganado a pulso la consideración de *enfant terrible* del arte británico actual, y cuyas obras «adoran» el restaurante *Quo Vadis*, en el Soho londinense.

Nacido en Leeds en 1965, Hirst saltó de un modo inmediato al primer plano de la «escena artística» con su exposición de 1991-1992 en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. Aparte de cuadros más bien convencionales contruidos con alineaciones de grandes puntos de color, lo más característico de su trabajo son instalaciones con cuerpos o fragmentos de cuerpos animales, disecados o tratados químicamente. En bastantes de sus piezas, los cuerpos o trozos están suspendidos en una solución de formaldehído, lo que llamamos comúnmente «formol» y que, como es sabido, se utiliza para la conservación de los cadáveres.

Hirst llama «esculturas» a los cuerpos tratados por él y suele dar a sus instalaciones largos títulos de vagas reminiscencias filosóficas. En 1994, la revista *Esquire* le ofreció un espacio de seis páginas, en el que mostró la cabeza de un cerdo cortada en dos mitades. Ese mismo año, su obra *Pareja muerta follando dos veces*, integrada por los cadáveres descompuestos de un toro y una vaca copulando flotantes en agua, fue prohi-

bida por las autoridades de Nueva York, en una de cuyas galerías iba a presentarse.

Al año siguiente, recibiría uno de los galardones artísticos más prestigiosos de Inglaterra, el premio Turner, por *Madre e hijo divididos* (*Mother and Child Divided*, 1993), una pieza con una vaca y un ternero partidos por la mitad y suspendidos en formol.

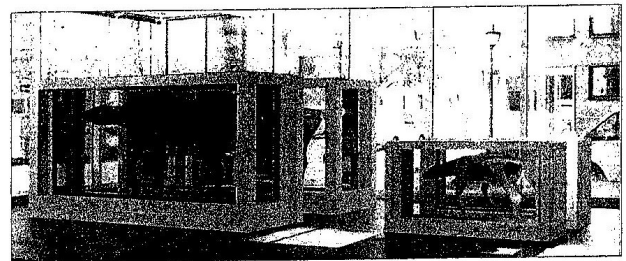


ILUSTRACIÓN n.º 23

Damien Hirst (nac. 1965): *Madre e hijo divididos* (*Mother and Child Divided*, 1993).

En la exposición de la Royal Academy presentó *Cierto confort obtenido de la aceptación de las mentiras inherentes a todo* (*Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, 1996), una instalación realizada con dos cuerpos de vaca cortados en doce segmentos, reagrupados después de forma desarticulada y flotantes en tanques llenos de formol.

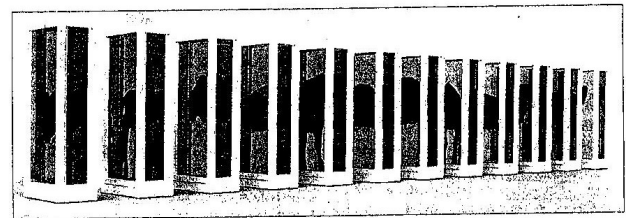


ILUSTRACIÓN n.º 24

Damien Hirst: *Cierto confort obtenido de la aceptación de las mentiras inherentes a todo* (*Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, 1996).

Presentó también otra pieza con una oveja disecada, y otra con un tiburón flotante que tiene como título *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991).

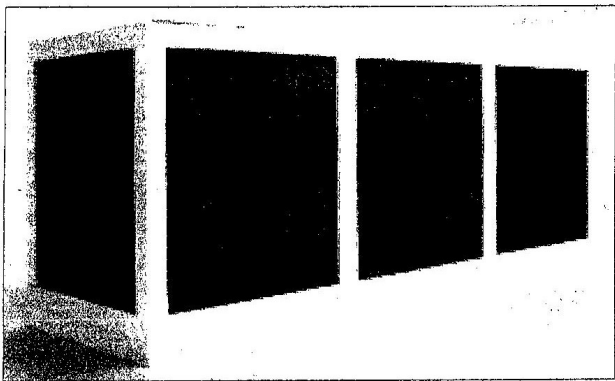


ILUSTRACIÓN n.º 25

Damien Hirst: *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991).

Es bastante difícil sustraerse, en una primera impresión, a la idea de que Hirst es un provocador, un oportunista que juega con la prima de celebridad que nuestra sociedad otorga de modo casi inmediato a lo escandaloso. Pero intentemos ir un poco más al fondo de las cosas.

Según el propio Hirst, con su intervención, más arriba mencionada, en *Esquire* buscaba producir una cierta revulsión y que ésta se transmitiera a las páginas siguientes «y a todas esas chicas con las que quieres tener sexo pero que no existen». Buscaba hacer pensar, inducir a «cuestionar las imágenes. La responsabilidad es del espectador». Es decir: hay una voluntad explícita de despertar una sensibilidad cada vez más adormecida ante todo tipo de imágenes, por muy duras o impresionantes que éstas sean.

Otro aspecto a considerar es el proceso de producción de las piezas. Ante ellas, de entrada, nos sentimos entre la repugnancia y el desconcier-

to, a años luz de todos los tópicos pseudorománticos acumulados sobre «la creación» artística. Pero conviene tener en cuenta el tipo de «esfuerzo creativo» que las obras de Hirst requieren, muy cerca de la entrega «en cuerpo y alma» de todo artista a su trabajo.

Hirst utiliza siempre cuerpos ya muertos. Para la obra del tiburón, insertó diversos anuncios en la prensa australiana solicitando un tiburón muerto. En otros casos, por ejemplo las vacas, un especialista se encarga de cortar primero y luego volver a reunir las áreas óseas duras, como la cabeza, el esternón y la pelvis. Luego mantiene congelado el cuerpo durante más de dos días.

«Entonces —relata Hirst— nos lo entrega en el estudio, donde empieza el trabajo sucio: tenemos que inyectarle constantemente durante cerca de una semana (antes de que se pudra) en un tanque del tamaño de una piscina de formaldehído, llevando trajes sépticos y máscaras. Tenemos que extraer toda la mierda de su estómago. El líquido se ha vuelto marrón y estamos hasta nuestras rodillas en él.» Bueno. No cabe duda de que hace falta «estómago».

Pero, una vez más: ¿esto es arte...? La respuesta no es nada sencilla. Comencemos por observar que, aunque es habitual creer que «sabemos» lo que es «arte», la verdad es que lo que se ha entendido por «arte» a lo largo de la historia de nuestra cultura, y sobre todo su intencionalidad y sus límites, son algo sumamente cambiante. Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como «arte» cosas muy diversas.

En el terreno de las artes plásticas la opinión común sigue considerando «arte» fundamentalmente los géneros o disciplinas clásicas: pintura, escultura, arquitectura. Pero la proliferación de procedimientos de producción de imágenes característica de nuestro siglo: fotografía, diseño, publicidad, medios de comunicación, cine, cómic, vídeo, técnica digital... han transformado profundamente y desde hace ya bastante tiempo esa situación.

Eso sí, sin que esto tenga que significar la «desaparición» de la pintura o la escultura, aunque sí la transformación de su *status* artístico, y en mi opinión no en una línea de pérdida de importancia, sino todo lo contrario hacia una vitalidad renovada por su radicalidad estética profunda.

El territorio de las artes plásticas de nuestro tiempo ha dejado de ser, insisto: y no recientemente, un universo «ordenado», reproducible en un mapa estable y tranquilizador. Es, por el contrario, una superficie mestiza, resultado de las inevitables hibridaciones que conlleva la superposición de distintos soportes y técnicas. Algo, además, que revela la continuidad y comunicación del arte con la cultura de nuestro siglo, también intrínsecamente mestiza y pluralista.

En esa situación intensamente fluida los elementos de provocación y escándalo en el arte han estado ya presentes desde hace mucho, y no son

desde luego cosa de ahora mismo. Pensemos en algunos ejemplos, entre otros muchos posibles.

El gran artista conceptual Piero Manzoni, que moriría en febrero de 1963 sin llegar a cumplir los treinta años, formuló una de las críticas más radicales a la valoración de las obras de arte en función del aprecio mercantil de la firma del artista. En mayo de 1961 produjo una serie de noventa latas de conserva, de noventa gramos cada una, de *mierda de artista* conservada al natural. Cada lata se vendía al peso, según la cotización diaria del oro.



ILUSTRACIÓN n.º 26

Piero Manzoni (1934-1963): *Mierda de artista n.º 47* (*Merde d'Artiste N.º 47*, mayo de 1961). Lata de metal. 5 cm alt.; 6,5 cm diám.

También en 1961 realiza su proyecto «Esculturas vivientes»: personas sobre las que coloca su firma. En un texto de 1962, Manzoni escribió: «En 1959 había pensado exponer personas vivas (en cambio, quería encerrar y

conservar en bloques de plástico transparente personas muertas). En 1961 he empezado a firmar personas, para exponerlas. De estas obras extiendo un certificado de autenticidad.»

La idea de «encerrar» a personas en bloques de plástico transparente, utilizando fotografías de gran formato, sería desarrollada con una gran fuerza y originalidad estética por el artista español Darío Villalba en su serie de «encapsulados», por la que recibiría el Gran Premio de la Bienal Internacional de São Paulo.

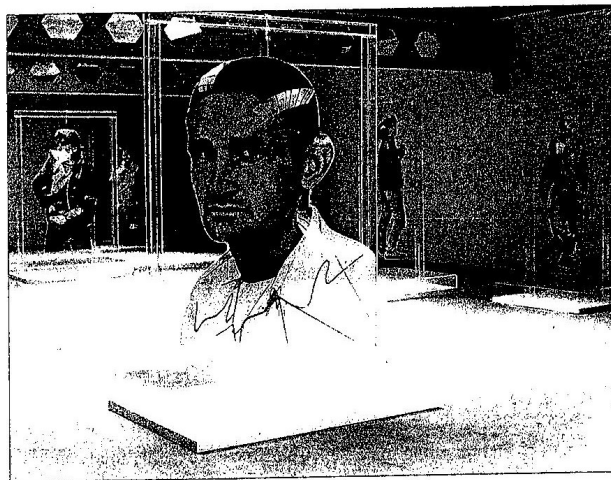


ILUSTRACIÓN n.º 27

Darío Villalba [nac. 1939]: *Crisálidas-Encapsulaciones*. Objetos tridimensionales. Instalación en la Galería Vandrés, Madrid, 1974.

El artista griego afincado en Italia Jannis Kounellis, uno de los nombres más destacados del *arte povera*, también ha empleado como soporte artístico el cuerpo humano en diversas «acciones». Pero además ha utili-

zados animales, no muertos sino vivos, en algunas obras con el consiguiente escándalo público. En 1969, presentó en Roma una instalación con doce caballos vivos.



ILUSTRACIÓN n.º 28  
Jannis Kounellis (nac. 1936): *Sin título* (1969).  
Doce caballos vivos. Medidas variables.  
Instalación en la Galería L'Attico, Roma, 1969.

En 1974, en otra propuesta también en Roma, Kounellis situó a un grupo de cuervos sobre barras de hierro. Ya en 1967 había realizado otra instalación, llamada *Sin título*, como las dos anteriores, en la que cuatro receptáculos de hierro con tierra y cactus se contraponían a un panel de hierro barnizado con una percha en la que colocó a un papagayo vivo. Cuando la pieza fue reproducida en noviembre de 1996 en la exposición antológica de Kounellis en el Museo Reina Sofía de Madrid, las protestas de un grupo ecologista no determinado llevaron a la retirada del papagayo en contra de la propuesta inicial del artista que, sin embargo, aceptó que así se hiciera.

Finalmente, podemos también recordar que Joseph Beuys utilizó un caballo vivo y una liebre muerta en dos de sus acciones, y que durante el desarrollo de otra: *América me gusta y yo le gusto a América* (*I like Ameri-*

*ca and America likes me*), convivió durante tres días con un coyote salvaje, el animal sagrado de los indios americanos, en una sala de una galería de arte de Nueva York.



ILUSTRACIÓN n.º 29  
Joseph Beuys (1921-1986): *América me gusta y yo le gusto a América*  
(*I like America and America likes me*).  
Galería René Block, Nueva York, 23-25 de mayo de 1974.

Beuys tenía una relación amistosa y solidaria con los animales. Como nexo evolutivo entre la planta y el ser humano, consideraba que se habían sacrificado por la evolución de la persona. Les daba un sentido sacro, como mediadores, identificándolos con los ángeles: «Los animales también son en sí y para sí seres angélicos. Esto habla de un reino por encima de la persona, de una dimensión espiritual contenida en la propia persona.» De este modo, los animales desempeñan en Beuys el papel de elementos espirituales, en coherencia con su concepción del arte como una forma de retorno a lo sagrado, algo perdido en el mundo laico.

La utilización del cuerpo de los propios artistas, o de sus fluidos: sangre, esperma..., no resulta extraña en el arte de nuestro siglo. Pero ¿por qué? ¿Cuáles podrían ser los motivos de ello, además de la obsesión por el cuerpo animal, vivo o muerto?

Naturalmente, los motivos son sumamente complejos, con determinaciones distintas en cada caso. Pero algunas observaciones pueden arrojar



cierta luz, en un sentido general. En primer lugar, habría que señalar que la pérdida de la «exclusividad» en el proceso de producción de imágenes de la pintura y la escultura, que venimos siguiendo como hilo de la argumentación, está sin duda en la raíz de los intentos de recuperar la vida, lo irreproducible tecnológicamente, como un componente central del arte.

Ya he señalado que, en mi opinión, el primer gran artista plenamente consciente de lo que el nuevo proceso técnico iba a ocasionar en el arte fue Marcel Duchamp. Como hemos visto, su intervención sobre la imagen de Mona Lisa suponía despojar del halo de solemnidad que la había rodeado durante siglos a una de las obras más venerables de la tradición clásica. El arte se convertía en algo mucho más próximo, manipulable.

Ya antes, en 1917, utilizando la firma R. Mutt, Duchamp había presentado como escultura en el Salón de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York, de cuyo jurado él mismo formaba parte, un urinario de los utilizados en los lavabos públicos masculinos con el título *Fuente* (*Fontaine*).

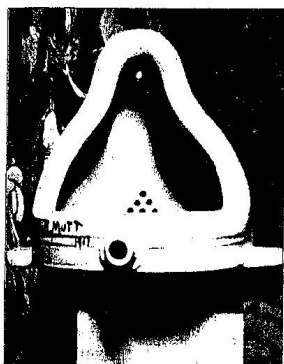


ILUSTRACIÓN n.º 30  
Marcel Duchamp: *Fuente* (*Fontaine*) (1917).  
*Ready-made*. Foto del original, hoy  
perdido, por Alfred Stieglitz.

No es que la pieza fuera rechazada, como a veces se ha dicho. Produjo tal embarazo que fue ocultada cuidadosamente en un rincón. Pero, eso sí, Duchamp dimitió como acto de protesta, haciendo que lo ocurrido trascendiera públicamente.

Lo que Duchamp abrió, ¡ya desde la segunda década del siglo XXI, es una nueva libertad, sin límites prefijados, en las propuestas artísticas. Que es lo que se ha ido ejerciendo y ampliando cada vez más, desde las sensibilidades más diversas, a lo largo de todo el siglo que acaba de terminar.

En Duchamp predominaba el humor y la ironía, pero otros artistas intentaron e intentan *hacer presente la vida en el arte* como una forma de reactualización del ritual, de la *ceremonia*, como eje de sus propuestas. Es sobre todo con ese tipo de sensibilidad con la que enlaza la utilización del cuerpo, humano o animal, vivo o muerto, en obras y acciones del arte de nuestro tiempo.

Hay que tener en cuenta que, más allá del primer choque, la utilización de los animales busca en no pocas ocasiones producir en el espectador la toma de consciencia del trato cruel o indiferente, y casi siempre instrumental, que normalmente les damos. Y también de su proximidad al ser humano en el universo de las sensaciones, el dolor y la muerte. Ya Nietzsche habló del «animal de fondo» que hay en todos nosotros. Y prácticamente en todas las culturas humanas las figuras de los animales se utilizan para representar simbólicamente emociones, sentimientos y conceptos enteramente humanos.

Si bien, en ciertas ocasiones, la ausencia de sentido del humor y la sobrecarga de solemnidad de algunas obras recientes implica una auténtica pérdida y puede ser considerado un síntoma más de la presencia obsesiva de la muerte, de lo tanático, en nuestra cultura. Un síntoma, en definitiva, del intenso narcisismo latente en las sociedades contemporáneas.

En cualquier caso, lo que es nuevo en el arte más reciente es la utilización no ya de las figuras, sino de los animales mismos, vivos o muertos. ¿Por qué? En mi opinión, más que por otro motivo, ante todo por la voluntad de eliminar la diferencia entre «realidad» y «representación», algo que daría al arte un punto de diferencia frente a la envolvente e incesante reproducción tecnológica de imágenes característica de las sociedades de masas. Refiriéndose al tiburón en el tanque con formol, Damien Hirst señala: «No quería un modelo o dibujo de un tiburón, quería la cosa de verdad. Quería que la gente pensara "Esa jodida cosa podría comerme."»

Pero después de todo este recorrido la pregunta retorna: «¿es esto arte...?». En principio, aquellas propuestas planteadas en el marco de la «institución arte», tal y como ésta se configura en nuestro tiempo, forman parte del arte. Otra cuestión diferente es su mayor o menor calidad.

Y, en este punto, lo decisivo es no dejarse llevar por lo que con tanta frecuencia de un modo autoritario se nos transmite desde la institución o desde los medios de comunicación. Un rasgo característico de la sensibilidad moderna es precisamente el desarrollo y ejercicio de la capacidad de juzgar, de la capacidad crítica.

Debemos saber ejercerla con independencia. Los artistas de nuestro tiempo se dirigen a un público activo, no a meros «contempladores» pasivos. Y precisamente la configuración de lo que podemos llamar un «nuevo espectador» es uno de los elementos que de forma más importante interviene en el perfil del arte de nuestro tiempo. Sobre ello volveré más adelante en este libro.

Pero en ese proceso de recepción crítica resulta decisivo saberse desembarazar de los prejuicios, de las actitudes dogmáticas. Desde sus inicios, el arte moderno, el arte de nuestro tiempo, se caracteriza por no poseer un código único, homogéneo, a diferencia de lo que sucede en la tradición clásica.

El espectador crítico de nuestros días debe aceptar la inevitable *pluralidad de la representación*, de códigos y lenguajes, que esto supone, y examinar cada propuesta artística a la luz de su coherencia interna, conceptual y poética. Esta, en su dimensión más profunda, no tiene nada que ver con el escándalo o el espectáculo, aunque desde luego en principio no los excluya, como reclamo, o forma de llamar la atención, en un mundo sobresaturado de imágenes.

Otra cuestión es la conversión generalizada de la cultura contemporánea en *espectáculo* (Debord, 1967), algo que lógicamente afecta también al arte. Hace algunos años, Antonio Saura declaraba: «Hoy todo lo que es espectacular es considerado arte, algo que es totalmente erróneo.» Esa confusión se debe en parte a la propia «institución arte», a la superposición dentro de sus circuitos de las necesidades del marketing sobre la autenticidad de las obras y propuestas.

Pero también, y en no pequeña medida, a la aproximación de los medios de comunicación al arte, que todo lo nivelan, y que buscan en él fundamentalmente «la noticia», lo que significa privilegiar aspectos que no son lo auténticamente central: por ejemplo, las alzas y bajas de las cotizaciones económicas, o las connotaciones de escándalo o espectáculo de algunas propuestas, en lugar de atender al largo y solitario proceso que conduce a la creación de una obra y de intentar cuestionar y profundizar en sus registros y sentidos.

En cualquier caso, lo más importante es mantener la exigencia crítica: *no todo vale*, no cualquier propuesta debe ser aceptada en términos de excelencia artística. Teniendo en cuenta, a la vez, que nuestro juicio debe formarse desde una actitud abierta, independiente de prejuicios y consciente de que la última palabra sobre el valor de una obra no se formula de modo inmediato, sino mucho después. Es lo que se llama *la prueba del tiempo*. Sólo ella pone definitivamente a obras y artistas en su auténtico «sitio».

Esa *exigencia crítica* es uno de los aspectos que justifican la necesidad de una *teoría del arte*. Pero con lo ya dicho hasta aquí queda claro que lo que resulta completamente fuera de lugar es una teoría del arte *apriorista* o *normativa*. En su desenvolvimiento hasta nuestros días, en un giro que tiene sus inicios en el Romanticismo, el arte ha ido adquiriendo un *status* de plena libertad expresiva: *no hay un «canon» previo, predeterminado, ni puede haberlo*. Los materiales, soportes y temas del arte en ningún caso pueden fijarse previamente desde instancias externas a la propia práctica artística. Y además, según ya indiqué anteriormente, esos materiales, so-

portes y temas son, en la actualidad, los mismos que aparecen en la cadena de producción, información y consumo de la cultura de masas.

Por eso resulta particularmente relevante la caracterización del arte propuesta por el filósofo y teórico de la estética italiano Dino Formaggio (1973, 11): «Arte es todo aquello a que los hombres llaman arte.» Lo primero que destaca en ella es la apertura de la categoría arte: es imposible fijar unos límites previos, establecer una «norma» que diferencie *a priori* entre «arte» y «no arte». *Arte es hoy un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto*. Intentar fijar límites es como querer poner puertas al campo.

Pero hay un segundo aspecto implícito en la caracterización de Formaggio que resulta tan interesante como este primero. Lo que convierte a algo, en principio abierto, en arte es que sea *llamado* arte. Esto conlleva situar nuestra cuestión en una dimensión retórica, en el aspecto más noble de la palabra, en el plano del discurso y del lenguaje. ¿Cómo «algo» puede ser *llamado* arte? Cuando aparece inscrito en los canales institucionales que producen y hacen circular las prácticas que incluimos dentro de su ámbito. Y, obviamente, cuando existe una «retórica», una argumentación, que justifica su inserción en el ámbito artístico.

En nuestro mundo, no hay «arte» en sentido estricto fuera de esos canales institucionales. Cuando así es, nos situamos en otro plano: el de la afición, el del *hobby*. A la vez, la inserción de las obras o propuestas en los canales institucionales del arte requiere su admisión en los mismos a través de una serie de filtros en distintas instancias y niveles. En el caso de las artes plásticas, las más comunes son: galerías, revistas especializadas, ferias comerciales, exposiciones públicas, medios de comunicación en general y, finalmente, museos, en los cuales culmina la legitimación como «arte» de una determinada obra o propuesta, su plena aceptación institucional.

Naturalmente en todo ese proceso interviene de un modo relevante el mercado, la circulación mercantil de las obras. Pero no de un modo exclusivo. El valor económico de las obras, que por sí mismo segrega y sedimenta una «retórica», necesita sin embargo el plano de justificación del lenguaje, tanto en su uso *informativo*, como en el *interpretativo* o *crítico*. Aunque de nuevo hay que señalar que esa instancia interpretativa o crítica es desempeñada en primera instancia por la cadena institucional del arte, de la galería al museo: la elección y la manera de presentar las obras implica ya un uso interpretativo, crítico.

La *teoría del arte* prolonga esos usos informativos y críticos del lenguaje a una dimensión autónoma, independiente de las instituciones artísticas, con sus instancias económicas, de poder y retóricas. Se abre así a un *contraste mediador* entre la instancia expresiva del arte, el momento de la producción artística, y la instancia de su puesta en valor, de su valorización, en el momento de la recepción.

Ese contraste mediador de la teoría, en la aspiración de ser lo más independiente posible de las instituciones artísticas, que en el siglo XVIII dio lugar a la aparición de la *crítica de arte* concebida como *filosofía aplicada*, no puede hoy ignorar la determinación previa que el entramado institucional del arte imprime tanto en el momento de la producción como en el de la recepción. La teoría debe asumir el riesgo de la independencia como «un mandato moral», como una aplicación del deber ser, en la interrogación y formulación del juicio crítico sobre las obras, en una época en la que los usos pragmáticos y de poder, tanto político como económico, intervienen con frecuencia de modo excesivo en el proceso del arte.

Independencia implica hablar para todos y para ninguno, ser intempestivo o incómodo, pero sobre todo implica *autonomía de criterio*, fundamentación conceptual rigurosa, formulación de categorías de análisis e interpretación de las obras. Desde este tipo de planteamientos, la teoría del arte se convierte en el elemento central del cuestionamiento del mero pragmatismo, del cinismo ambiental, que nivela todo lo que se llama arte al indicar que no hay elementos de valoración, de distinción. Que todo es y puede ser arte en un mismo plano: estético, conceptual... Que sólo el mercado y las instancias de poder deciden.

¿Qué es esto? Pero ¿esto es arte? Las preguntas que una y otra vez hemos venido formulando indican la incertidumbre de la gente ante una esfera que se suponía segura y estable, y que en nuestro mundo se ha tornado intensamente indefinida, móvil y cambiante. Los materiales teóricos que iremos desplegando intentan un *trabajo de reajuste categorial*, buscan actualizar, poner al día, nuestras ideas sobre el arte en sus diversos planos.

El método de ese despliegue será *genealógico*. Esto es, se intentará ir iluminando la formulación de las cuestiones y las posibles vías de respuesta a través de la reconstrucción de cómo llegaron a plantearse y de su configuración presente.

La finalidad última es proporcionar materiales teóricos para comprender a qué llamamos arte en la actualidad. Materiales teóricos: lingüísticos y conceptuales. Materiales que pueden permitir *ayudar, acompañar*, en ese viaje a lo desconocido que es la inmersión culminada en una obra, en una propuesta artística. Pero fundamentalmente eso: *ayudar*. Porque el auténtico viaje lo ha de hacer uno mismo. La experiencia del arte es algo enteramente individual, como la del amor o la de la soledad. Una flecha que lanza un individuo al poner en obra una propuesta, y que sólo llega a su destino si algunos de sus sentidos alcanzan a otro individuo, que se apropia de ellos y los recrea. Sólo entonces da la flecha en la diana. Lo demás es mediación: a veces una auténtica barrera, otras realmente iluminadora.

## CAPÍTULO II

### La invención del arte

#### 1. EL TÉRMINO «TÉCHNE»

El planteamiento que pretendo desarrollar en este capítulo requiere la máxima precisión en su formulación. Porque conlleva el rechazo de uno de los tópicos más habituales y extendidos: la idea de que el arte es algo «universal» y «eterno», independientemente de sus cambios o transformaciones. Por el contrario, mi punto de vista es que lo que llamamos «arte» apareció en un momento muy concreto de nuestra tradición de cultura, en esa aurora de nuestra civilización que fue en tantos sentidos la Grecia antigua.

Fue en ese horizonte cultural, el mismo que alumbraría la idea y la práctica institucional de la «democracia» o de la «filosofía/ciencia», donde se produjo la *invención del arte*. Los descubrimientos culturales pueden tener un carácter material o tecnológico, por ejemplo: la invención de la rueda o la de la pólvora, pero igualmente pueden tener una vertiente espiritual o ideológica, como sucede con los grandes hallazgos y formulaciones de la mente griega, dotados de una potencia tal como para llegar vivos hasta nosotros.

Durante los dos últimos siglos hemos extendido de forma acrítica la idea de arte a las muy diversas manifestaciones estéticas de las culturas humanas. Pero se trata, en realidad, de un deslizamiento conceptual y teórico, de una gran equivocación categorial producida en el contexto del historicismo evolucionista del siglo XIX, que es el momento en que se formula y comienza a extenderse esa idea ilusoria del «arte» como algo «universal» y «eterno».

Lo que es universal, en un sentido *antropológico*, es la *dimensión estética*. En todas las culturas humanas se dan un conjunto de prácticas y manifestaciones de representación, utilizando los diversos soportes sensibles: el lenguaje, los sonidos o las formas visuales. Pero, al menos en su origen, antes del contacto cultural con Occidente, las manifestaciones estéticas en culturas no occidentales presentan una funcionalidad vital, una inserción en distintos tipos de ceremonias, que las hacen muy diferentes de la exaltación de la forma que caracteriza nuestra idea de arte. Me volveré a ocupar más por extenso de esta cuestión en el Capítulo V.

Esto no implica ningún tipo de restricción de la importancia que damos al arte, sino que permite una delimitación conceptual más precisa de sus límites y de sus características principales, que es lo que se debe buscar en el intento de establecer una teoría. Conviene, en todo caso, avanzar ya ahora que lo que llamamos arte en nuestra tradición de cultura es una manera específica de institucionalización de las manifestaciones estéticas, con diversas variantes y oscilaciones en las distintas épocas de esa tradición. El arte es una convención cultural, dependiente siempre de los cambios y modificaciones de los contextos culturales en los que se inscribe. Y, finalmente, conviene también puntualizar que entiendo, a lo largo de todo el libro, el término «cultura» en un sentido antropológico, como el conjunto de técnicas productivas, instituciones sociales, costumbres y creencias que se transmiten de generación en generación en un grupo étnico determinado.

Nuestro término «arte» proviene de la palabra latina «ars», que a su vez traduce la palabra griega «*téchne*». Entre los antiguos griegos, el campo semántico de *téchne* era, sin embargo, mucho más amplio que el de nuestra palabra «arte». Designaba una pericia o habilidad empírica, tanto mental como manual, y abarcaba actividades tan diversas como la artesanía, la medicina, la navegación, la pesca o la estrategia militar. Quien desempeñaba tales actividades poseía, pensaban los griegos, una *téchne* específica.

Aunque esa amplitud del término «*téchne*» es conocida y reconocida por los especialistas, es algo sabido «desde siempre» en los estudios humanísticos, sin embargo es habitual traducirlo como «arte» en las versiones modernas de los textos griegos. Se trata, sin embargo, de una reducción de sentido completamente inaceptable, que ocasiona además importantes equívocos conceptuales.

La palabra «*téchne*» podría traducirse hoy de un modo mucho más apropiado como «maestría», según indica Władysław Tatarkiewicz (1970, 31). Quien, en otro lugar, hace notar también que «de hecho nuestro término «técnica» se ajusta más a la idea que antiguamente se tenía del arte de lo que lo hace nuestro término «arte», utilizado actualmente como abreviatura de «bellas artes»» (Tatarkiewicz, 1975, 80). Bastante tiempo antes, otro de los grandes expertos en la cuestión, el historiador de las ideas Paul Oskar Kristeller (1951 y 1952, 182), había ya señalado que el término griego, así como su equivalente en latín, «no denotan específicamente las «bellas artes» en el sentido moderno, sino que se aplicaron a todos los géneros de actividades humanas que hoy llamaríamos oficios o ciencias».

Para intentar comprender mejor el sentido original de la palabra, así como sus posteriores derivaciones, en la argumentación que sigue usaré simplemente su transcripción, sin proponer una traducción concreta.

El término «*téchne*», que alcanzó un uso generalizado en la Hélade hacia el siglo VI a.C., implicaba la adquisición práctica de conocimientos, y

es así como Aristóteles, ya en el siglo IV a.C., define teóricamente el concepto: «Nace la *téchne* cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes» (*Metafísica*, I, 1, 981a). La *téchne*, para Aristóteles, implica una fusión de pensamiento y producción, un discurrir y un hacer. Y así, dentro de las posibles operaciones del «pensamiento» (*diánoia*), la *téchne*, como operación «productiva» (*poietiké*), se distinguiría de las operaciones «prácticas» y de las «teóricas».

Aristóteles, situará precisamente en la *téchne* y el razonamiento lo que distingue al ser humano de las demás especies animales: «Los demás animales viven con fantasmas y recuerdos, y participan poco de la experiencia. Pero el género humano dispone de la *téchne* y del razonamiento (*logismós*)» (*Metafísica*, I, 1, 980b).

Aristóteles y su maestro Platón fueron los primeros grandes teóricos de la *téchne*. El tópico «el arte imita la naturaleza», uno de los más característicos de nuestra tradición artística clásica, es en el fondo un deslizamiento de sentido de las posiciones aristotélicas. Aristóteles escribió: «La *téchne* imita la naturaleza» (*Física*, 194a 21). La *téchne*; esto es: toda *téchne*, y no la *téchne mimetiké*, la habilidad de producción de imágenes.

Pero, entonces, ¿qué quiere decir Aristóteles? Intenta establecer, en el terreno de la precisión filosófica, dos planos ontológicos, dos dimensiones de lo real, a las que corresponderían dos potencias en el ser humano. Por un lado, la *physis*, la naturaleza, lo que es. Por otro, los *productos*, materiales o no, de las *téchnai*, lo artificial, lo que puede ser o no ser, lo posible. La teoría tiene como objeto propio el estudio y conocimiento de la *physis*, de lo que es. La segunda potencia es el resultado de la observación de lo que es, de la *physis*, pero en una perspectiva ya no teórica, sino productiva, para hacer, lo que da lugar a todo el universo «artificial», realizado por el hombre, distinto de lo ya dado en la naturaleza. Como indica Kristeller (1951 y 1952, 182), «cuando los autores griegos empezaron a oponer el arte [la *téchne*] a la naturaleza, pensaron ante todo en la actividad humana en general».

Sigamos con Aristóteles. En un plano ontológico, los productos de las *téchnai* tienen un ser analógico respecto al ser que es, a lo natural. Es ése el sentido en el que la *téchne* «imita» a la naturaleza, introduciendo en sus diversos productos la misma dinámica del ser natural, tal y como queda categorialmente delimitada por Aristóteles. Su dimensión estructural, compuesta de materia y forma y su dimensión genética, el paso de la potencia al acto, a la realidad efectiva. De ahí la precisión, también en la *Física* (199a 15): «Las *téchnai*, sobre la base de la naturaleza, o llevan las cosas más allá de donde puede la naturaleza, o imitan a la naturaleza».

La *physis*, la «naturaleza», es. Sobre ese ser, las *téchnai*, no lo olvidemos: que conllevan un razonamiento productivo, pueden hacer algo como

lo que es, o incluso ir más allá: producir algo que no se encuentra en la naturaleza. Esos dos planos implican, por tanto, una importante distinción antropológica: «el género humano dispone de la *téchne* y del logismós». Es decir, por un lado está la vertiente de la razón productiva, de lo que hoy llamaríamos *la técnica*, en todas sus manifestaciones, y por otro el plano del puro razonamiento, no «productivo» en el sentido de un hacer, sino *teórico*, el de la *filosofía-ciencia*.

Al menos desde el siglo V a.C., que coincide con la época de plenitud del Clasicismo, se distinguía dentro de las *téchnai* un grupo especial, que los griegos consideraban hasta cierto punto como una unidad, el de la *téchne mimetiké*: aquellas que implicaban el saber o destreza para producir *imágenes*. Esas *téchnai* se agrupaban en torno a la categoría «*mímesis*», que puede traducirse como «imitación», aunque de un modo algo restrictivo. El sentido original del término se refleja mucho mejor con la idea de «representación» entendida como un acto performativo, como actuación. Pero en un sentido más profundo, como habremos de ver más adelante, la palabra «*mímesis*» debe traducirse como «*producción de imágenes*», y a través de ella los griegos veían como una destreza (*téchne*) similar la del poeta y la del pintor, la del conjunto de lo que hoy llamamos «artes».

En *República* (605a), Platón establece un correlato entre «el poeta imitativo» y el «pintor». Y Aristóteles afirma en la *Poética* (1460b): «el poeta es imitador [*mimetés*], lo mismo que un pintor o cualquier otro productor de imágenes». Si tenemos en cuenta que la poesía iba siempre acompañada de música y de gesticulación corporal o danza, y que el teatro entonces naciente era considerado un tipo de poesía y, a la vez, que lo que se dice del pintor vale igualmente para el escultor y en cierta medida para el arquitecto, podemos ver entonces que los griegos consideraban como algo emparentado lo que nosotros llamamos hoy «artes» o, con una formulación más tradicionalista y ya algo caduca, «bellas artes».

Es verdad, sin embargo, y conviene tener desde el principio una idea muy precisa de ello, que ese parentesco percibido entre las diversas formas y procedimientos de producción de imágenes, no implicaba la consideración de todas ellas como «un sistema», la idea de la «unidad» de todo ese conjunto de prácticas o actividades. Algo que, como habremos de ver más adelante (Cap. III), es un planteamiento específicamente moderno.

En cualquier caso, para que en el mundo griego antiguo se llegara a percibir esa similitud o cercanía entre distintos tipos de producción de imágenes, lo que implica esa idea de descubrimiento del arte, en cuyo sentido y características habremos de profundizar más adelante, había sido necesario un largo proceso cultural. Un largo proceso que había permitido a «la mente griega» establecer un nexo de comunicación, de similitud profunda, entre la palabra, en su doble vertiente: verbal y escrita, y la forma plástica. Con la consecuencia, central para nuestro problema, de terminar esta-

bleciendo un uso representativo percibido como equivalente, un uso no práctico, ni teórico, del lenguaje, el sonido y las formas visuales.

En realidad, ese proceso está dominado por las distintas funciones de la palabra, del lenguaje, y los consiguientes distintos tipos intelectuales que irán apareciendo en la Grecia antigua, un decurso en el que la aparición y consolidación de la escritura implicará un giro absolutamente definitivo, como podremos ver más adelante.

En ese largo proceso cultural, en el que la palabra poética (musical y escénica) avanzaba en paralelo con la pintura y la escultura, acabaría produciéndose lo que podemos llamar su *emancipación formal*, su delimitación respecto a todo uso teórico o práctico-funcional. Es decir, en sentido propio y con los términos de nuestro lenguaje, *el descubrimiento del arte*. Vamos ahora a intentar indicar y analizar los aspectos fundamentales de ese proceso.

## 2. LA CULTURA GRIEGA Y LOS IDEALES HOMÉRICOS

Cuando, en el canto XXII de la *Ilíada*, se produce el encuentro de Héctor con su destino: morir a manos de Aquiles, toda una concepción del mundo y de la vida queda plásticamente fijada ante nuestros ojos. La soledad del guerrero ante la muerte cobra un último sentido en el gesto noble, en un comportamiento merecedor del reconocimiento de los hombres futuros: «Cumplíose mi destino. Pero no quisiera morir cobardemente y sin gloria; sino realizando algo grande que llegara a conocimiento de los venideros» (*Ilíada*, XXII, 303-305). Es un destino aceptado como inevitable casi desde el comienzo del poema, cuando Andrómaca, su hermana profetisa, trata de retenerle: «¡Desgraciado! Tu valor te perderá» (*Il.*, VI, 407), y Héctor responde que le preocupa más huir cobardemente que actuar con valentía, aun a costa de su muerte y la desgracia de los suyos.

Tanto la *Ilíada* como la *Odisea* fijan en el terreno simbólico, en la estilización estética de la figura del guerrero, unos ideales antropológicos que constituyen la raíz más profunda de la cultura griega. El propósito del *aedo*, del poeta de la Grecia arcaica, no es otro que fijar en la memoria, utilizando el soporte de la palabra poética, las gestas o hazañas de los hombres y los dioses (cfr., por ejemplo, *Odisea*, I, 338). Desde un punto de vista antropológico, los poemas homéricos sirven como expresión y soporte ideológicos de una sociedad «guerrera» o «heroica». Son los «nuevos» valores de un modo de vida que viene a sustituir, entre los siglos X y IX a.C., a la cultura micénica y sus valores, centrados en la idea de la «realidad divina».

El canto de las «gestas» deja ver un tipo humano asediado por el desencadenamiento de un destino implacable. El «héroe» de los poemas homéricos no sólo debe mostrar siempre su potencia viril y su inteligencia práctica,

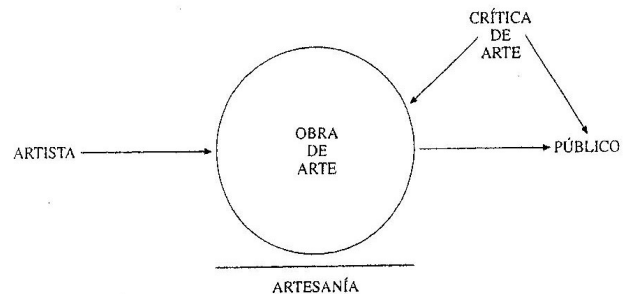
#### CAPÍTULO IV

### Componentes

El siglo XVIII, la época de la Ilustración en Europa, es no sólo el período en el que cristaliza definitivamente el sistema moderno de las artes, que según hemos visto había venido formándose en Europa desde el *Quattrocento* italiano. Es también el momento en que se produce la aparición de una nueva disciplina filosófica, la Estética, cuyo objetivo central sería el estudio y análisis de todo lo referente a la experiencia y la representación sensibles, que la naciente cultura moderna institucionaliza de modo privilegiado en el conjunto de las artes (cfr. Jiménez, 1986).

Pero además de esa convergencia, temática y temporal, de las artes y la filosofía, en esos años podemos apreciar la configuración definitiva del cuadro de componentes institucionales que configuran el universo de las artes. Como casi todo en la época, esos componentes se conciben entonces en clave «*naturalista*»: como si hubieran existido desde siempre y para siempre. Lo que implicaba ver el arte en términos de estabilidad y presente eterno.

Ese cuadro, pretendidamente estable, ubicaba en su centro la obra de arte, y en sus extremos el artista, que la había producido, y el público, a quien iba destinada, con la mediación jerarquizadora y orientadora de la crítica de arte, dejando al margen por su carácter supuestamente «sólo» manual, la artesanía:





Hoy día, el cuadro de componentes del arte está lejos de presentar esa simplicidad de líneas y esa estabilidad que se pretendió en su momento. Aunque a través de toda una serie de cambios y modificaciones, además de la aparición de otros importantes «componentes» posteriores a los que me referiré después, ese «cuadro» continúa constituyendo el entramado institucional básico del universo artístico. En este capítulo pretendo analizar la formación de cada uno de esos componentes, sus características y modificaciones principales en la actualidad, así como la aparición de otros factores importantes que complican y subvierten la estabilidad ideal del cuadro.

## 1. LA OBRA DE ARTE

Aunque pudiera resultar extraño a primera vista, no abunda la literatura sobre el proceso de formación de una categoría tan relevante en la teoría del arte como es la noción de *obra*. En la Antigüedad Clásica no existe un término tal, de carácter general, para expresar los distintos productos de la *mimesis*. En griego, la palabra *érgon*, y su plural *tà érga*, expresaba en un sentido completamente abierto y genérico las ideas de «acto», «hecho», «trabajo» u «obra». Los mismos sentidos prácticamente que encontramos en su paralela en latín *opus*, plural *opera*, de la cual deriva nuestro término en castellano y los similares en otras lenguas romances.

Durante los siglos medievales, un paso del *Timeo*, de Platón, que permitía establecer una aproximación directa entre la génesis del mundo a partir de la acción mimética del «hacedor» o «demiurgo» y la creación del dios de la Biblia, se convirtió en objeto repetido de análisis y comentarios. El texto platónico dice: «Cuando el artífice [*demiurgo*] de algo, al construir su forma y cualidad, fija constantemente su mirada en el ser inmutable y lo usa de modelo, lo así hecho será necesariamente bello» (*Timeo*, 28a). Y después: «Si este mundo es bello y su artífice bueno, es evidente que miró el modelo eterno» (*Timeo*, 29a).

El modelo al que alude Platón no es otro que el de las Ideas-Formas ejemplares, de las que, según su ontología, deriva todo lo que hay, y también el mundo sensible. El demiurgo platónico no «crea», en el sentido en el que lo hace el Dios de la Biblia, que produce algo de la nada, una concepción que carecía de sentido en el mundo griego antiguo. Lo que el texto platónico expresa es el carácter *derivado* de la belleza sensible, cuya génesis se sitúa en la belleza ideal, eterna e inmutable. Si el mundo es bello, se debe a que deriva de ese modelo, de donde procede toda belleza. Y la bondad del artífice se explica porque dirige constantemente su mirada a ese modelo, lo que implica estar sumido en la contemplación de las Ideas-Formas.

Obviamente, en el texto platónico el artífice o demiurgo no es un dios. Y llevando las cosas al extremo, podríamos incluso pensarlo como una metáfora, que permite facilitar la comprensión de la génesis del mundo sensible en términos estrictamente teóricos, metafísicos, sin tener que recurrir a formulaciones religiosas.

Sin embargo, es evidente que ese texto, investido además de la autoridad que Platón tenía en la Antigüedad Clásica, era susceptible de ser leído «en clave cristiana», convirtiéndose así en un componente más de la aproximación recurrente entre el platonismo y la teología cristiana que caracteriza la historia de nuestra cultura.

Para los medievales, el paso platónico se convirtió en una forma excelente de justificación de la belleza del mundo a partir de la belleza del Dios creador, de la que aquélla procedería. Pero, a la vez, en un modo de indicar el «buen hacer» de Dios en su creación del mundo. Ciertamente, para los filósofos y teólogos cristianos la Belleza ejemplar no puede estar sino en Dios. Por eso, como dirá ya San Agustín (*Confesiones*, X, 34): «Las cosas bellas, que a través de sus almas pasan a las manos de los artífices, proceden de aquella belleza que está por encima de las almas, por la cual mi alma suspira día y noche.»

Pero lo decisivo para nuestra argumentación es que el texto platónico permitía fijar expresivamente el modelo del «buen artífice» y de la «buena obra», así como establecer una comparación del hacer humano con el hacer divino, aspectos estos que perdurarían a lo largo de los siglos medievales. La distinción entre «obra natural» (*opus naturale*) y «obra artificial» (*opus artificiale*) quedó nitidamente fijada en la cultura medieval.

Sin embargo, esta segunda categoría era mucho más amplia que lo que implica nuestro concepto de la obra de arte. Por ejemplo, el gran teólogo y filósofo del siglo XII Ricardo de San Víctor afirmaba: «La obra artificial [*opus artificiale*] se considera sin duda obra de la actividad humana [*opus industriae*], lo mismo en las cosas que han de mantenerse secretas, en las pinturas, en la escritura, en la agricultura, etc.» (cit. en De Bruyne, 1946, II, 264; *por cierto, la versión que aparece en español es sumamente defectuosa, traduzco directamente del texto en latín*).

En el mismo siglo, Guillermo de Conches, uno de los miembros más destacados de la Escuela de Chartres, distingue tres tipos de obras: «Toda obra es por tanto obra del Creador, u obra de la naturaleza, u obra del artífice que imita la naturaleza» (De Bruyne, 1946, II, 277). Pero, de nuevo, la obra del artífice abarca, en general, todas las obras del hombre frente a las de la naturaleza: «La obra del artífice imita la naturaleza con imágenes, o con vestidos, o con cosas similares [...]. La obra del artífice es la obra del hombre que por su necesidad hace vestidos contra el frío, o la casa contra la inclemencia del aire. Pero en todas las cosas en que actúa, imita a la naturaleza» (De Bruyne, 1946, II, 278).



En realidad, la cultura medieval mantuvo nítidamente la diferencia entre el «hacer», característico de la actividad humana, y el «crear», atributo específico de Dios. Una distinción que formulaba claramente Casiodoro, en el siglo VI: «Entre las cosas hechas y las creadas existe una diferencia, si lo estudiamos minuciosamente. En efecto, nosotros podemos hacer, pero no podemos crear» (*Expositio in Psalterium*, CXLVIII; Migne: P. L., 70, p. 1044).

La gran modificación que dará consistencia a la categoría de «obra de arte», tal y como la entendemos hoy, y que consistirá precisamente en aplicar el término «creación» a las actividades humanas, no tendrá lugar hasta la segunda mitad del siglo XV, cuando Marsilio Ficino desarrolle y justifique ese nuevo uso, ya no únicamente teológico del término, en sus escritos.

En el *Proemio* de sus *Comentarios a Platón*, Marsilio Ficino alude, una vez más, al paso del *Timeo*: «por su utilidad, su orden, su decoro, el mundo da testimonio de un artífice divino y nos da la prueba más manifiesta de que Dios es el arquitecto del mundo» (cit. en Chastel, 1954, 57). Pero, como puede apreciarse, el sentido de la argumentación platónica se «invierte». En Ficino no es la perfección del modelo lo que testimonia la belleza del mundo, sino esas cualidades eminentemente estéticas: utilidad, orden y decoro, las que nos hablan de un artífice, de un arquitecto, «divino». El proceso va aquí, por elevación, de lo sensible a lo espiritual.

El mundo sensible sería «el templo del gran arquitecto», una antigua metáfora que, lo mismo que en Alberti, vuelve a encontrar en Ficino una intensa actualidad como ámbito para alabar a Dios. El mundo/templo se concibe formado por círculos, la figura geométrica más utilizada en la filosofía neoplatónica para explicar todo el proceso de emanación de lo real, a los que hay que conducir «coros particulares de sacerdotes que canten a Dios». Esta analogía entre el templo del mundo y el edificio de la iglesia, de gran impacto en la época, se convirtió en el elemento central de las especulaciones humanistas sobre la arquitectura, de Alberti a Francesco di Giorgio y a Palladio.

Según André Chastel (1954, 59), para Ficino «los dos principios que hacen de la creación una obra de arte tan admirable son la expansión de la vida y el rigor matemático». El universo, hecho de partes visibles e invisibles, sin ser una emanación directa y necesaria de Dios, lo expresa a su manera, que es original y sorprendente: «Para llegar a Dios, que no está ausente de ningún lugar, el universo no progresa en línea recta, sino que gira en la medida de sus fuerzas alrededor de Dios e incluso gira sobre sí mismo en Dios» (Ficino, 1471, II, 6 / I, 88). En último término, por su ordenación cíclica y sus revoluciones interiores, el cosmos concuerda con la perfección divina.

Considerado como «una obra», y según la larga tradición de la que ya hemos hablado, como modelo ideal de toda obra humana, el mundo nos ha-

bla de quién lo hizo. Del mismo modo que la obra refleja la mente del artífice, una vieja idea que aparece ya en Filón de Alejandría (20 a.C.-50 d.C.), que a su vez probablemente recogía ideas estoicas mucho más antiguas. Según Marsilio Ficino (1474, X, 4 / II, 69-70), «en las pinturas y en los edificios brillan el plan y la habilidad del artífice. Se percibe en ellos además la disposición y, en cierta medida, la figura del alma misma. Pues en las obras de este género la inteligencia (*animus*) se expresa y se representa, como el rostro de un hombre que al mirarse en un espejo se refleja en el espejo». Pero entonces, y en la medida en que todo artífice permanece presente en su obra, el Creador «pudo, supo y quiso hacer su obra tan semejante a sí como fuera posible» (Ficino, 1474, I, 5 / I, 66). En realidad, en último término, Marsilio Ficino concibe el mundo como una *teofanía*, como una manifestación de Dios.

Ahora bien, si el mundo se considera fruto de la acción divina y el hombre es capaz de llegar a comprender esta acción, entonces hay en el propio hombre una dimensión divina, que tiene la máxima expresión en su inteligencia y en su alma. Pues, según Ficino (1474, XIII, 3 / II, 226), ninguna obra puede ser comprendida si no se posee el mismo grado de inteligencia del artífice que la produce: «cualquiera no puede descubrir cómo ha sido realizada una obra construida con arte por un hábil artífice, sino quien posea talento igual. Nadie que no esté dotado de un ingenio (*ingenium*) semejante podrá comprender la obra de Arquímedes. [...] Puesto que el hombre ha visto el orden del movimiento de los cielos, su progresión y sus proporciones o sus resultados, ¿cómo podría negarse que posee casi el mismo ingenio que el autor de los cielos y que podría, en una cierta medida, hacer cielos, si encontrara instrumentos y una materia celeste?». Despuntada aquí, nítidamente, la concepción de la obra humana, de la obra de arte, como creación, equiparable a la obra de Dios, a partir de la equiparación del «ingenio» divino y humano, una reformulación característicamente ficiniana del principio de la identidad de las inteligencias, recurrente en la tradición platónica.

Toda la actividad «creativa» del hombre se contempla en una perspectiva unitaria. El ser humano no sólo utiliza todos los materiales del universo, como si estuvieran a su servicio, en las obras de arte, sino que además los embellece, lo que no hace ningún animal (Ficino, 1474, XIII, 3 / II, 224-225). Y hay que tener en cuenta, además, que el hombre «cumple el papel de Dios», con su capacidad de dominio de la tierra y de los animales, y en la medida en que «la providencia universal» es propia de Dios y el hombre gobierna, cuida y dirige a todos los seres de la tierra, ya sean seres vivos o no. Así que, según Ficino (1474, XIII, 3 / II, 225), por todo ello, el hombre es «en cierta medida un Dios».

Podemos ahora comprender el gran «giro», auténticamente revolucionario, que tiene lugar, en el Renacimiento, con esta síntesis de platonismo

y teología cristiana elaborada por Marsilio Ficino. Ahora ya no se trata simplemente de poner la acción de Dios como modelo de la acción humana, sino de algo mucho más audaz y concreto: la acción creadora de Dios es el modelo para el hombre creador, y la creación del mundo por Dios es «la primera obra de arte».

La noción de «obra de arte» encuentra así una delimitación muy precisa: en su sentido sigue estando implícita la idea de un «hacer» (*érgon, opus*), pero ahora ya no se trata de un hacer cualquiera, ni genéricamente artificial, sino de un hacer *creativo*. Lo que implica transferir al plano artístico el trasfondo espiritualista de la teología cristiana. La categoría *creación* permite concebir la tarea, la acción, de los artistas como una emulación del poder (espiritual) de «dar vida», característico de Dios.

Este trasfondo teológico, esta fundamentación de la actividad artística en una categoría que proviene de las creencias religiosas, llegará a estar presente con toda su intensidad incluso en el arte contemporáneo más vanguardista. Para poner un solo ejemplo, pero bastante significativo, en una conferencia que tuvo lugar en 1941, Arnold Schönberg (1951, 142) afirmaba: «el concepto de creador y de creación ha de formarse en armonía con el Modelo Divino; inspiración y perfección, deseo y cumplimiento, voluntad y ejecución, coinciden espontánea y simultáneamente».

A la vez que dota de consistencia a la categoría *obra de arte*, Marsilio Ficino establece, al concebirla por vez primera como el resultado de un acto *creativo*, una escisión entre el hacer de lo que hoy llamamos «arte» y las otras formas humanas de hacer, afectadas de un coeficiente de ausencia o menor grado de creatividad. Toda la ideología tradicional subyacente del arte y la práctica artística como «diferencia», así como la idea correlativa del «artista genial», del «genio artístico», tienen su raíz en esta gran construcción metafísica y espiritualista.

A partir de ella, y en un arco de tiempo que llega hasta el siglo XX, la categoría *obra* se convirtió en la clave de bóveda del universo artístico. Una de las mejores síntesis del pensamiento acumulado sobre esta categoría sinuosa y compleja, pero a la vez intensamente funcional, es la que podemos encontrar en las *Lecciones sobre la estética*, de G. W. F. Hegel (1836-1838, 23): «Aquello que de la obra de arte puede en principio sermos conocido como representación (*Vorstellung*) corriente afecta a las tres determinaciones siguientes:

- »1. La obra de arte no es un producto natural, sino algo producido por la actividad humana;
  - »2. está hecha esencialmente *para* el hombre, y ciertamente tomada más o menos de lo sensible para su *sentido*;
  - »3. tiene un *fin* en sí.»
- Hegel señala con nitidez esa distinción natural/artificial, presente ya en

la Antigüedad Clásica y los siglos medievales, pero incorpora otras dos determinaciones fundamentales para comprender qué es una obra de arte. En primer lugar, que los destinatarios de las obras son los seres humanos, y que por ello éstas son una síntesis «más o menos sensible»; esto es, aunque Hegel no lo reconozca: *conceptual* y *sensible* a la vez, en *imagen*, de sentidos y significaciones. Pero, además, las obras de arte tienen una *teleología immanente*, una *finalidad interior y autónoma*.

Pretender delimitar *qué es una obra de arte*, establecer una «definición» general o universal, lo que implica hacer de la categoría una formulación *normativa, apriorística*, es una empresa vana, condenada de antemano al fracaso. La propia práctica de las artes desborda cualquier intento de poner límites ideológicos al desarrollo de su actividad. Pero, además, la idea del valor «eterno» de las grandes obras de arte no se sostiene, precisamente porque la determinación *temporal* es uno de los aspectos centrales que hace de ciertos productos humanos «obras de arte».

La pretendida duración supra-histórica de las obras es, en el fondo, un espejismo ideológico, de tipo similar al que ve en la propiedad privada una institución económica connatural a la especie humana. Como señaló T. W. Adorno (1970, 234), «la idea de la duración de las obras es una imitación de las categorías de la posesión: es efímera y burguesa. Fue ajena a muchos períodos y grandes obras».

Paradójicamente, la capacidad de las obras de arte para ir «más allá» del tiempo en que fueron producidas tiene que ver con su fuerza para sintetizar, a través de un flujo nunca plenamente consciente, lo que el ser humano «vive» y «espera» en ese tiempo, despojándolo de elementos ocasionales. Por eso me ha parecido siempre una de las comprensiones más profundas del carácter ontológico de las obras de arte la que plantea Adorno (1970, 232), cuando subraya que éstas «no son ser, sino devenir», cuya continuidad vendría exigida «teleológicamente por sus momentos singulares», por su propio núcleo temporal. *Devenir, metamorfosis*, y no ser, ni esencia ideal. Las obras perduran cuando alcanzan la proyección universal de su singularidad, algo que es siempre cambiante, dinámico.

Lejos, por tanto, de intentar una «definición» forzosamente genérica de la obra de arte, intentaré, en la línea abierta por Hegel, señalar todo un conjunto de determinaciones que han caracterizado el uso de la categoría *obra* en nuestra tradición artística:

1. En primer lugar, se entiende que la obra es un *objeto* producido (lingüístico, plástico, sonoro, o la mezcla o combinación de esos elementos entre sí), incluso una «cosa».
2. Junto a lo anterior, y precisamente en su dimensión material, sensible, la obra de arte se concibe como expresión de un contenido *espiritual*, lo

que favorece su circulación mercantil, al asociar lo material con algo intangible, que va mucho más allá de su valor inmediato.

3. Se le presupone un carácter *definido*: tiene un principio y un fin (de ahí la noción de obra «inacabada», sin terminar, cuyo empleo en nuestro tiempo, según intentaré argumentar después, no es más que un anacronismo).

4. Su estructura es *cerrada*, delimitada, presenta una «clausura» respecto a lo que se sitúa fuera o más allá de ella. En la medida en que se establece una comparación entre «mundo» y «obra», que veíamos emerger en Marsilio Ficino, pero que en ningún momento ha dejado de plantearse en la teoría del arte hasta llegar a nuestros días, la obra de arte se concibe como «un mundo en pequeño», con sus propios límites y fronteras. Se supone que la acción del artista la deja «completa».

5. Por último, se entiende que la obra de arte posee una *unidad* constitutiva. De ahí deriva la argumentación sobre su carácter único e irrepetible, o sobre valor del original frente a la copia, con el halo especial o «aura» que distingue a la obra «auténtica».

*Objetualidad, espiritualidad, definición, clausura y unidad*: todas estas notas que todavía constituyen lo que podríamos llamar nuestro sentido común estético al considerar *qué es una obra de arte*, a pesar de que incluso en una perspectiva tradicional no dejan de presentar problemas, se han visto, sin embargo, profundamente modificadas en el decurso de los tiempos modernos, y muy en particular con el desarrollo de la tecnología y el tipo subversivo de relaciones entre materialidad y espiritualidad que ésta implica.

Los cambios en lo que determina las obras de arte se relacionan ante todo, en efecto, con la transformación del sistema productivo que tiene lugar con el desarrollo de la modernidad. Como hemos podido apreciar, la noción «obra de arte» cristaliza en una época en la que todo el sistema productivo es básicamente manual. Y es así como el trabajo de los artistas, lo que culmina en sus obras, puede convertirse en una especie de modelo ideal de todo tipo de trabajo. Como todavía decía Novalis (1798-1799, 358), ya en la transición del siglo XVIII al XIX: «El artista dirige las prácticas artesanales (artesano). A través de una unidad superior concentra varios oficios que mediante esa concentración superior adquieren una significación más elevada.»

El desarrollo de la industria y el empleo de máquinas en el proceso productivo invertirá de modo irreversible ese papel modelístico «ideal» que los productos del arte pretendían desempeñar frente a los productos del trabajo, aunque esa gran transformación ni siquiera hoy ha sido plenamente aceptada en un plano teórico, o en el sentido común estético. La ideología se resiste siempre al cambio.

En cualquier caso, esa gran transformación de la vida humana ocasionada por el impulso y desarrollo de la tecnología tiene como consecuencia una alteración de no menor alcance en las determinaciones de la categoría *obra de arte* que la tradición había ido fijando. Los parámetros que parecían determinar suficientemente la categoría y su uso han dejado de tener validez y han ido siendo sustituidos por otros, que en ocasiones se aproximan a los contrarios de los anteriores:

1. La *crisis del objeto artístico tradicional* atraviesa el arte contemporáneo a lo largo de todo el siglo XX y llegando hasta nuestros días; en lugar de un objeto o una «cosa», las obras se conciben como *estructuras dinámicas*, favorecidas además por una *tendencia general a la emancipación de la imagen de soportes sensibles específicos*.

2. En lugar de concebir la obra como medio de expresión de contenidos «espirituales», la deriva laica de la cultura moderna, la secularización del mundo, que afecta también al arte, lleva a concebir las obras como *propuestas conceptuales y estéticas de carácter mundano*.

3. El carácter definido de las obras, la idea de que éstas se construyen con un entramado que parte de un inicio y culmina en un fin, ha sido sustituida por el nuevo papel que se concede a *la indeterminación y el azar* en el acto creativo, un aspecto recurrente en las propuestas artísticas modernas, por lo menos a partir de Stéphane Mallarmé. Este planteamiento favorecerá la proliferación de *obras inacabadas* a lo largo de todo el siglo XX en las distintas artes: mencionemos los casos de Arnold Schönberg, Marcel Duchamp, Ezra Pound o Robert Musil. El inacabamiento, la no terminación, la consideración del sentido provisional de todo término de la obra, se ha convertido en un rasgo definitorio de nuestro presente artístico, que es lo que convierte en anacrónica la presentación actual de obras como «no acabadas».

4. En lugar de concebirse como una estructura «cerrada», la obra de arte se concibe en nuestro tiempo como una estructura *abierto*, dinámica, e incluso aleatoria. Se abre así la dinámica de intervención creativa del espectador en la propia obra que constituye otro de los rasgos del arte de nuestro tiempo. Una dinámica que fluye ya en las distintas propuestas de la vanguardia de comienzos de siglo, y que tendrá sus primeras formulaciones teóricas en textos como «El proceso creativo» (1957), de Marcel Duchamp, o en *Obra abierta*, el gran libro de Umberto Eco publicado por vez primera en 1962.

5. Por último, las ideas de unidad y originalidad de la obra se ven confrontadas con una situación completamente contradictoria, en el marco de una cultura tecnológica que hace posible *la reproducción masiva*, e introduce las propuestas artísticas en una dinámica de *serialidad, multiplicidad y repetibilidad*.

Volveré a analizar con más detenimiento todas estas cuestiones en los capítulos siguientes. Pero ya ahora, y a modo de síntesis, conviene intentar presentar un pequeño esquema de esa gran transformación de los aspectos que determinan la categoría obra de arte:

- |                         |   |                         |
|-------------------------|---|-------------------------|
| 1) de la objetualidad   | → | a la crisis del objeto, |
| 2) de la espiritualidad | → | al carácter mundano,    |
| 3) de la definición     | → | a la indeterminación,   |
| 4) de la clausura       | → | a la apertura,          |
| 5) de la unidad         | → | a la serialidad.        |

Podría incluso agregarse un nuevo factor, que tiende a desdibujar la asociación secular de la obra de arte con un «hacer». La proliferación de imágenes y representaciones sensibles en nuestro mundo, la «hiperdeterminación» estética de nuestra vida cotidiana, están en la raíz de una creciente concepción de la actividad artística como un acto de elección, selección o descontextualización, y no ya tanto como producción de «algo nuevo». Un aspecto éste que se encuadra en lo que más arriba he llamado «tendencia general a la emancipación de la imagen de soportes sensibles específicos», y al que volveré de nuevo en los capítulos siguientes.

Dicho todo esto, queda abierta sin embargo todavía una cuestión crucial: ¿qué es lo que confiere a un producto o a una propuesta artística el valor y el reconocimiento de «obra de arte»?

La respuesta demanda varios pasos. Para que algo sea reconocido como «obra de arte» es preciso antes que nada su aceptación institucional como tal, que se produzca su inserción y encuadramiento en los canales institucionales del arte. Este fenómeno suele producir auténtico malestar, e incluso vértigo, en ciertas mentalidades bajo el miedo a que puedan existir obras maestras ignoradas o genios incomprensidos y rechazados por «el sistema», que acabarían así perdidos para el patrimonio artístico de la humanidad. Una vez más, con ello se ignora que el arte es, en sí mismo, una convención, una forma concreta de institucionalización de la experiencia estética: las convenciones cambian y fluctúan, y lo mismo cabe decir respecto a lo que se sitúa dentro o fuera, o respecto a lo que se valora en mayor o menor medida.

Pero, en sentido estricto, *no hay obra artística fuera de la institución «arte»*, lo mismo que no hay planetas fuera de los correspondientes sistemas estelares. El miedo al no reconocimiento de la gran obra y/o el gran artista secretos es un residuo de la concepción esencialista del arte, por la que se sigue estimando que las manifestaciones artísticas «genuinas» se im-

ponen, o deben imponerse por sí mismas, independientemente de las condiciones y de los contextos de cultura específicos.

Ya he argumentado suficientemente hasta qué punto ese tipo de concepciones tergiversan en profundidad la dinámica del arte, su impulso vital, abierto y cambiante. Hay que tener en cuenta, además, que el encuadramiento institucional de las propuestas como obras *requiere tiempo, a veces mucho tiempo*. Y que el «filtro» de los expertos que, obviamente, puede ser equivocado con mucha mayor frecuencia cuanto menos distancia temporal existe, tanto por problemas de «perspectiva», como por la mediatización de todo tipo de intereses, tiende a resultar mucho más ajustado a la larga, cuando la distancia temporal sedimenta suficientemente las propuestas, los juicios y las valoraciones. En materia de gusto, *no hay mejor juez que el paso del tiempo*.

Además de esa imprescindible aceptación institucional, para que una propuesta sea reconocida como obra, es necesario que presente una intencionalidad dirigida a ello: que se trate de una elaboración concebida para tal fin, y no una mera broma, o un chiste, por ejemplo. Utilizo aquí este término no en el sentido más inmediato de «intención», como deseo o voluntad de hacer algo o perseguir un objetivo, sino en un sentido más profundo, filosófico. La *intencionalidad artística*, que confiere a una propuesta el carácter de obra, presupone la puesta en cuestión de la percepción habitual del mundo, así como de la inserción funcional y meramente comunicativa, también habitual, de las imágenes y los objetos en nuestra experiencia de la vida.

Relacionada directamente con la anterior, estaría finalmente la última condición que considero necesario mencionar para que podamos hablar plenamente de obra de arte consumada, en un sentido pleno: que la propuesta alcance enteramente *una autonomía de sentidos, de significados*. Es decir, que la obra, perteneciente al universo de la imagen, se configure como «un mundo» en sí misma, autosuficiente en su coherencia y articulación internas.

Conviene no olvidar que, como hemos visto, en la génesis de la categoría obra de arte, su comparación con el mundo creado juega un papel principal y recurrente. Algo que, incluso en un mundo laico como el nuestro, los propios artistas han tenido siempre muy presente. Como puede apreciarse en estas hermosas y profundas consideraciones de Vasily Kandinsky (1913, 24): «Pintar representa un choque estruendoso entre diferentes mundos, que están llamados a crear, dentro y fuera de la lucha, juntos, el nuevo mundo, que se llama obra. Cada obra se produce técnicamente igual a como se creó el cosmos, por medio de catástrofes, que componen finalmente, mediante el rugido caótico de los instrumentos, una sinfonía que se llama música de las esferas. Creación de obras es creación de mundos».

## 2. EL ARTISTA

La idea de que «el artista» es un personaje especial, distinto, diferente a los demás seres humanos, es uno de los tópicos más extendidos, tanto en la literatura artística, como en el sentimiento de la gente sencilla. En este último caso, ese sentimiento reposa, sobre todo, en la admiración que despierta la habilidad o la destreza, en cualquiera de sus manifestaciones. Pero, además, se ve reforzado por una ingente «literatura», en esencia fabuladora o propagandística, que ha contribuido a arraigar firmemente en todos nosotros la creencia de que hay un «tipo» constitutivo de artista, que para poder «hacerse» se debe «nacer» artista, que el artista es alguien especial en definitiva. Esos elementos constituyen la trama de lo que Ernst Kris y Otto Kurz llamaron *la leyenda del artista* (1935), en la que es probablemente la primera gran monografía moderna sobre esta cuestión.

Como ellos dicen, desde el momento en que se produce la aparición histórica de esa figura, o papel social, a ella se aplican toda una serie de estereotipos: «Nuestra teoría es que a partir del momento en que el artista hace su aparición en los documentos históricos, algunas nociones estereotipadas fueron relacionadas con su obra y su persona (prejuicios que no han perdido nunca por completo su significado y que siguen influyendo en nuestro juicio de lo que es un artista» (Kris y Kurz, 1935, 23). Este aspecto puede apreciarse en las anécdotas exageradas, fabulosas, en muchas ocasiones completamente inverosímiles, que jalonan las «biografías» de los artistas, y que acabarían formando un «género» específico con la publicación de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* (1550), de Giorgio Vasari.

La repetición en numerosos casos de las mismas anécdotas, con más o menos variantes, confirma en una lectura mínimamente crítica de las vidas de artistas que los datos biográficos se suelen articular con una trama imaginaria, fabulosa, que se aplica al personaje «artista». Lo mismo que en los cuentos populares aparecen una vez y otra las mismas cuestiones y problemas decisivos para adquirir una «sabiduría de la vida», a través de una variación y una combinatoria de los personajes que intervienen en la fábula.

Así que ésta es la idea que conviene manejar como punto de partida: al pensar y hablar del «artista», como tipo genérico, *nos estamos introduciendo en el territorio de la fábula*.

Ese material «fabuloso» nos remite una vez más a la Antigüedad, y muy en concreto al período helenístico, en el que se recopilan toda una serie de documentos y testimonios acerca de los artistas de la época Clásica. Entre ellos, destacan por su importancia y repercusión posterior los recogidos por Plinio el Viejo (h. 23-79 d.C.) en su *Historia naturalis*, que constituirán los materiales básicos de los tratados de arte y las vidas de artista, ya en el Re-

nacimiento, cuando la figura del artista quede delimitada con los rasgos que le caracterizarán en la cultura moderna. Es entonces cuando el artista acaba por adquirir el *status* de «un dios»: «La antigua comparación de Dios con un artesano fue invertida por los estéticos modernos, que compararon al artista «creativo» con Dios» (Kristeller, 1951 y 1952, 187n.).

En el Capítulo II ya analizamos cómo en la Grecia arcaica se consideraba al poeta un personaje especial, elegido por la divinidad, poseído por los dioses en el momento del trance. El proceso de secularización que lleva a concebir las distintas *technai* como prácticas desempeñadas por aquellos que poseen una habilidad o destreza específica, no supuso en ningún caso concebir al *technites*, al artífice, con un halo especial, del tipo que se asignaba al poeta arcaico. Además, el menosprecio del trabajo manual llevó a establecer una diferencia entre el *technites* y el *bánausos* o «artesano», una palabra que hasta se asociaba con algo vulgar o de mal gusto.

Incluso la consolidación del papel social del artífice, como especialista de una *techné* concreta, fue algo relativamente tardío. Las primeras firmas de artistas aparecen en torno al siglo VI a.C., y como ya recordé será a lo largo de ese proceso de transición social y cultural que lleva a la consolidación de las ciudades-Estado cuando acabe consolidándose el papel y la función social de los distintos especialistas de las *technai*.

Lo anterior es importante, porque plantea otra cuestión a tener en cuenta, también de entrada, al analizar la figura del artista: las informaciones sobre los artistas de la Antigüedad son *básicamente retrospectivas*. Elaboradas, según hemos indicado, en el período helenístico, remiten a un pasado que tiende a contemplarse admirativamente, a través de hipérboles y exageraciones, y en el que la distancia temporal permite pensar no sólo ya en imprecisiones, sino también en invenciones en sentido estricto.

Como muestra la reconstrucción de Kris y Kurz, dos rasgos fundamentales caracterizan la figura del artista en la Antigüedad: se le considera *un héroe y un mago*. Para el primer rasgo, se suelen destacar sus dotes especiales, manifiestas desde la niñez o la primera juventud, algo que acabará convirtiéndose en uno de los estereotipos recurrentes en las vidas y biografías de artistas, incluso hasta en nuestra época. Además de esto, esas dotes especiales permiten el ascenso social del artista, le hacen acreedor de respeto, fama y riquezas, otro estereotipo profusamente repetido después.

El segundo rasgo tendría que ver con la fuerza de «encantamiento» que suscita *el poder de producir imágenes*, algo que como ya vimos fue intensamente criticado por Platón en su teoría de la *mimesis*. El artífice infunde la ilusión de vida en las imágenes: en el lenguaje poético, las pinturas o las esculturas, y así, convierte lo inanimado en algo «vivo». Sin embargo, ese poder, que está en la raíz de su importancia entre los hombres, provoca el conflicto con los dioses: «La mitología atribuye al artista dos tipos de logros: que forma seres y que erige edificios que llegan al cielo o com-



## 2. EL ARTISTA

La idea de que «el artista» es un personaje especial, distinto, diferente a los demás seres humanos, es uno de los tópicos más extendidos, tanto en la literatura artística, como en el sentimiento de la gente sencilla. En este último caso, ese sentimiento reposa, sobre todo, en la admiración que despierta la habilidad o la destreza, en cualquiera de sus manifestaciones. Pero, además, se ve reforzado por una ingente «literatura», en esencia fabuladora o propagandística, que ha contribuido a arraigar firmemente en todos nosotros la creencia de que hay un «tipo» constitutivo de artista, que para poder «hacerse» se debe «nacer» artista, que el artista es alguien especial en definitiva. Esos elementos constituyen la trama de lo que Ernst Kris y Otto Kurz llamaron *la leyenda del artista* (1935), en la que es probablemente la primera gran monografía moderna sobre esta cuestión.

Como ellos dicen, desde el momento en que se produce la aparición histórica de esa figura, o papel social, a ella se aplican toda una serie de *estereotipos*: «Nuestra teoría es que a partir del momento en que el artista hace su aparición en los documentos históricos, algunas nociones estereotipadas fueron relacionadas con su obra y su persona (prejuicios que no han perdido nunca por completo su significado y que siguen influyendo en nuestro juicio de lo que es un artista)» (Kris y Kurz, 1935, 23). Este aspecto puede apreciarse en las anécdotas exageradas, fabulosas, en muchas ocasiones completamente inverosímiles, que jalonan las «biografías» de los artistas, y que acabarían formando un «género» específico con la publicación de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* (1550), de Giorgio Vasari.

La repetición en numerosos casos de las mismas anécdotas, con más o menos variantes, confirma en una lectura mínimamente crítica de las vidas de artistas que los datos biográficos se suelen articular con una trama imaginaria, fabulosa, que se aplica al personaje «artista». Lo mismo que en los cuentos populares aparecen una vez y otra las mismas cuestiones y problemas decisivos para adquirir una «sabiduría de la vida», a través de una variación y una combinatoria de los personajes que intervienen en la fábula.

Así que ésta es la idea que conviene manejar como punto de partida: al pensar y hablar del «artista», como tipo genérico, *nos estamos introduciendo en el territorio de la fábula*.

Ese material «fabuloso» nos remite una vez más a la Antigüedad, y muy en concreto al período helenístico, en el que se recopilan toda una serie de documentos y testimonios acerca de los artistas de la época Clásica. Entre ellos, destacan por su importancia y repercusión posterior los recogidos por Plinio el Viejo (h. 23-79 d.C.) en su *Historia naturalis*, que constituirán los materiales básicos de los tratados de arte y las vidas de artista, ya en el Re-

nacimiento, cuando la figura del artista quede delimitada con los rasgos que le caracterizarán en la cultura moderna. Es entonces cuando el artista acaba por adquirir el *status* de «un dios»: «La antigua comparación de Dios con un artesano fue invertida por los estéticos modernos, que compararon al artista «creativo» con Dios» (Kristeller, 1951 y 1952, 187n.).

En el Capítulo II ya analizamos cómo en la Grecia arcaica se consideraba al poeta un personaje especial, elegido por la divinidad, poseído por los dioses en el momento del trance. El proceso de secularización que lleva a concebir las distintas *technai* como prácticas desempeñadas por aquellos que poseen una habilidad o destreza específica, no supuso en ningún caso concebir al *technites*, al artífice, con un halo especial, del tipo que se asignaba al poeta arcaico. Además, el menosprecio del trabajo manual llevó a establecer una diferencia entre el *technites* y el *bánausos* o «artesano», una palabra que hasta se asociaba con algo vulgar o de mal gusto.

Incluso la consolidación del papel social del artífice, como especialista de una *techné* concreta, fue algo relativamente tardío. Las primeras firmas de artistas aparecen en torno al siglo VI a.C., y como ya recordé será a lo largo de ese proceso de transición social y cultural que lleva a la consolidación de las ciudades-Estado cuando acabe consolidándose el papel y la función social de los distintos especialistas de las *technai*.

Lo anterior es importante, porque plantea otra cuestión a tener en cuenta, también de entrada, al analizar la figura del artista: las informaciones sobre los artistas de la Antigüedad son básicamente retrospectivas. Elaboradas, según hemos indicado, en el período helenístico, remiten a un pasado que tiende a contemplarse admirativamente, a través de hipérboles y exageraciones, y en el que la distancia temporal permite pensar no sólo ya en imprecisiones, sino también en invenciones en sentido estricto.

Como muestra la reconstrucción de Kris y Kurz, dos rasgos fundamentales caracterizan la figura del artista en la Antigüedad: se le considera *un héroe y un mago*. Para el primer rasgo, se suelen destacar sus dotes especiales, manifiestas desde la niñez o la primera juventud, algo que acabará convirtiéndose en uno de los estereotipos recurrentes en las vidas y biografías de artistas, incluso hasta en nuestra época. Además de esto, esas dotes especiales permiten el ascenso social del artista, le hacen acreedor de respeto, fama y riquezas, otro estereotipo profusamente repetido después.

El segundo rasgo tendría que ver con la fuerza de «encantamiento» que suscita *el poder de producir imágenes*, algo que como ya vimos fue intensamente criticado por Platón en su teoría de la *mimesis*. El artífice infunde la ilusión de vida en las imágenes: en el lenguaje poético, las pinturas o las esculturas, y así, convierte lo inanimado en algo «vivo». Sin embargo, ese poder, que está en la raíz de su importancia entre los hombres, provoca el conflicto con los dioses: «La mitología atribuye al artista dos tipos de logros: que forma seres y que erige edificios que llegan al cielo o com-



piten con las moradas de los dioses en tamaño y magnificencia. Ambas actividades, al ser prerrogativas divinas, merecen castigo» (Kris y Kurz, 1935, 78). Este último punto, que asocia la figura del artista con la del «héroe civilizador», cuya máxima expresión en los mitos de la Antigüedad es Prometeo, resulta de notable importancia, porque anticipa una variante de «la leyenda» del artista que resultará decisiva en el contexto de las vanguardias artísticas modernas.

En todo caso, en el mundo antiguo la figura del artista, al asociarse con una especie de mago, suponía una «caracterización dual» de alguien «a la vez admirable y peligroso». Hay, indican Kris y Kurz (1935, 82), un «doble papel del artista como mago diabólico y gran creador. Esta idea impregnó la imagen griega del artista y puede también haber ayudado a determinar su posición social y la poca estima en que era tenido». Pero, una vez más, si nos confrontamos con estereotipos, quizás habría que pensar sobre todo en el carácter dual que implican siempre la admiración pública, o «la fama»: se admira, frecuentemente con envidia, al personaje y precisamente por ello se mantiene hacia él un fondo de resentimiento, y/o de desconfianza. Una desconfianza latente hacia esta figura legendaria que, desde un punto de vista social, se ha ido manteniendo en los distintos momentos históricos de nuestra cultura y se sigue manteniendo incluso en nuestros días.

La nueva fundamentación, propiamente moderna, del carácter diferente, de la tipología especial del artista, tendrá lugar en el Renacimiento italiano. Como avancé antes, el artista acaba equiparado a un dios. Hablando todavía específicamente de la pintura, ya Alberti (1435, 90) había señalado que ésta «tiene tales virtudes que sus maestros no sólo ven admiradas sus obras, sino que también se sienten casi similares a un dios». Una expresión que parece encontrar un eco en las anotaciones sobre la pintura de Leonardo da Vinci (1651, 53), cuando afirma que los pintores, por gracia de su arte, «pueden ser llamados nietos de Dios». En otro momento, Leonardo llama también al pintor «señor y dios», por su capacidad para crear cosas bellas, monstruosas, bufonescas, o incluso conmovedoras (Da Vinci, 1651, 48).

Pero esta equiparación del artista con Dios, que venía flotando en el ambiente, alcanzaría una nueva proyección con la intensa construcción metafísica de Marsilio Ficino y su círculo neoplatónico. En Ficino, la analogía establecida entre el Dios *creador* y el ingenio *creador* del hombre será el eje sobre el que se sustente la idea del hombre como un dios en la tierra. Y el principio que permitirá desarrollar las ideas modernas del *artista creador* y del *genio artístico*.

Ya Alberti, aunque en el *De re aedificatoria* (1452, 167), había señalado el papel de guía del ingenio en la creación artística, contraponiéndolo a lo meramente suntuoso: «Aborrezco lo suntuoso. Me deleitan la belleza

y la gracia a que conduce el ingenio.» Lo que implica valorar más los aspectos ideales, espirituales, de la actividad artística que los meramente ornamentales o materiales.

Ese espiritualismo se acentuará todavía más en Ficino, al *establecer la identidad* del ingenio humano con la del *artífex* divino, basándose como vimos en la concepción neoplatónica de la identidad de los principios espirituales. Con lo que, ya no sólo el pintor, sino todo hombre posee la capacidad creativa del artista. Por eso, según el planteamiento de Marsilio Ficino, «el hombre debe ser definido como un artista universal» (Chastel, 1954, 60).

El hombre es un dios en la tierra, porque transforma *creativamente* lo que la naturaleza pone a su disposición y vela por todo lo que hay en ella. No sólo emplea los elementos a su servicio, sino que, a diferencia del animal, los somete a sus designios creadores. Por eso es «una especie de Dios» (*quidam Deus*): «La providencia universal es la propia de Dios, que es la causa universal. Por consiguiente, el hombre, que provee de una manera general a todos los seres, vivos o no, es una especie de Dios» (Ficino, 1474, XIII, 3 / II, 225).

Dios, según Marsilio Ficino, crea al pensar, lo que suena como un eco de Platón pasado por San Agustín, quien situaba las Ideas-Formas en la mente de Dios. Pero el poder del ser humano es casi similar al de Dios, porque lo que éste crea el hombre lo concibe en *el pensamiento*, lo habla y escribe en *el lenguaje*, lo figura en *las construcciones*, en *las formas*: «la mente concibe en sí misma, por la intelección, todo lo que Dios hace en el mundo por su intelección. Expresa todo eso en el aire al hablar. Escribe todo con la caña en hojas de papel. Da forma a todo al fabricarlo en la materia del mundo» (Ficino, 1474, XIII, 3 / II, 229).

En definitiva, esta antropología espiritualista y optimista, caracterizada por una fuente impronta estética, coloca la capacidad creativa del hombre por encima de las limitaciones del tiempo y el espacio, lo que tiene lugar de un modo particular en las artes, en todas ellas, que para Ficino son la máxima expresión de la inteligencia humana: «La inteligencia (*ingenium*) del hombre es por naturaleza independiente de los lugares y tiempos.» Porque en ellas se ponen en práctica las «cualidades eminentes de nuestra alma»: facilidad velocísima para percibir (*facilitas ad percipiendum velocissima*), memoria amplísima y casi indeleble (*memoria amplissima ac penitus indelebilis*), predicción sagacísima del futuro (*sagacissima praedictio futurorum*), y el uso de innumerables palabras (*verborum usus innumerabilium*) (Ficino, 1474, XIII, 3 / II, 227).

Si las artes son la máxima expresión de la inteligencia creativa del hombre, de su *ingenium*, los artistas quedarán cualificados como aquellos que mejor uso hacen de esa capacidad. Pero ese «mejor uso» no es, para Ficino, algo a lo que se llegue por la instrucción o la formación, sino que fluye

por los rasgos constitutivos de la personalidad «del artista», que se determinan al establecer una «caracterología» en la que uno de sus «tipos» o figuras es precisamente el del artista. Este es el contexto en el que se sitúan las teorías de la *inspiración* y del *genio creativo*.

Para Marsilio Ficino, el momento de la creación específicamente humana, artística, se concibe como una especie de *iluminación* del principio racional del alma. Como un movimiento o sacudida, mediante el cual Dios despierta al alma y la atrae hacia sí. Esa iluminación no es, sin embargo, algo a lo que cualquiera pueda acceder directamente. Todo depende del «carácter» de cada individuo, determinado por los astros o planetas, a través de su *influencia* (un término hoy casi trivial, pero cuyo origen está en la astrología, de donde se tomó, a partir de Ficino, para emplearlo después también con profusión en el vocabulario artístico y cultural).

La influencia de Saturno, el planeta más alejado del centro: del Sol, en el sistema astronómico de la época, impide el equilibrio y dificulta la existencia normal. Pero, al mismo tiempo, Saturno es el planeta de la astrología y del saber, lo que implica que su *influencia* produce simultáneamente un efecto negativo: el desequilibrio, y otro positivo: la generación de conocimiento. El desequilibrio del «temperamento saturniano» tiene también que ver con el predominio en el organismo de un «humor» especial, con lo que se llamaba en la época «bilis negra», o *melancolía*.

Pero es precisamente la *melancolía* lo que hace posible la *creación*, la condición necesaria para que el carácter superior del *genio* salga fuera mediante la acción del *frenesí creativo*, del *furor divino*. El ensimismamiento que provoca la *melancolía* permite al alma liberarse del mundo sensible. El melancólico está tan ausente de las cosas de este mundo como si durmiera: la «contracción del humor melancólico», indica Ficino (1474, XIII, 2 / II, 219), libera «el alma de los asuntos externos, de modo que el alma está tan ausente cuando el hombre está en el estado de vela que como lo está de ordinario cuando duerme». En ese estado, cuando el alma se repliega sobre sí, participa de los misterios celestes y de la providencia divina, según el principio de identidad de las inteligencias, lo que da paso a la posesión divina, momento en el cual las almas melancólicas se exaltan y brillan más que las otras. Es ése el momento del *entusiasmo* (etimológicamente: «posesión divina»), de la exaltación creativa, de la iluminación, que el artista plasmará en la obra.

No pocos aspectos de esta «caracterología» metafísica y espiritualista nos suenan hoy como un relato fantástico, o incluso casi de ciencia-ficción. Pero la teoría ficiniana del *genio creativo* se asimilará rápidamente en la literatura artística, convirtiéndose en la piedra angular para justificar el *carácter divino* y la *diferencia constitutiva* del artista respecto a los demás seres humanos. Dos nuevos elementos, ya específicamente modernos, que se incorporarán de forma persistente a la *legenda del artista*.

En las *Vidas*, de Vasari, la *melancolía* es, en efecto, un tópico al que se recurre con frecuencia. Y si el término «divino» se había aplicado esporádicamente a artistas y obras de arte desde finales del siglo XIII (Panofsky, 1960, 270, n. 70), atraviesa en cambio de principio a fin la biografía de Miguel Ángel en las *Vidas* (Vasari, 1550, 367-400). Las obras que realizan sus «divinas manos» (Vasari, 1550, 375, 381) no son sino el cumplimiento de un destino anunciado ya en la cuna, pues su padre le bautizó con ese nombre «con la intención de conferir a este ser algo más celestial y divino que mortal» (Vasari, 1550, 368). El término se aplica también a Rafael de Urbino: «se puede asegurar —escribe Vasari (1550, 335)— que los que poseen las dotes de Rafael no son simples hombres, sino dioses mortales». Lo que implica que la palabra «divino», y todas sus variantes, se ha convertido en el siglo XVI en un término de aplicación general a todos los grandes artistas y sus obras. Y ya de forma general a todo *creador*, y no sólo al artista plástico, también a escritores, músicos, etc.

Respecto al segundo aspecto: la *diferencia* constitutiva del *melancólico*, el término *excéntrico*, utilizado por Rudolf y Margot Wittkower (1963, 72), me parece sumamente indicado para precisar lo que supone. Su aplicación en lo que serían dos polos distantes: el distanciamiento de Leonardo (Wittkower, 1963, 79) y la «angustia de mente y alma» de Miguel Ángel (Wittkower, 1963, 76), *excéntricos* ambos, es también bastante expresiva del amplio arco de variantes que permite incorporar ese estereotipo de la diferencia del artista. La enumeración de calificativos empleados para caracterizar a estos supuestos personajes extraños que recogen también los Wittkower (1963, 72) proporciona mucha luz sobre la cuestión: «Absurdo, peculiar, loco, fantástico, raro, excéntrico, caprichoso, antojadizo, risible y también fascinante (porque la conducta inconformista tiene su atractivo)».

Resultan, por lo demás, igualmente significativos los términos y características, con frecuencia contradictorios entre sí, que se utilizan en la historia de nuestra cultura a partir del siglo XVI al pretender justificar esa supuesta diferencia constitutiva del artista. En la reconstrucción histórica de los Wittkower (1963) se recogen testimonios en los que se habla de las «tribulaciones de mente y cuerpo» del artista, de su «manía por la limpieza», de sus «pasatiempos extraños», se le asocia con «alquimistas y nigromantes», se le ve como «el perfecto caballero», se identifica su conducta tanto con el celibato como con el libertinaje, o con el crimen y la violencia. Algunos son «avaros», otros «derrochadores», los hay «ambiciosos», y con frecuencia su vida discurre «entre el hambre y la fama... Si la afirmación de que «las tendencias culturales tienen un efecto determinante en la formación y desarrollo del carácter» es aceptada, señalan los Wittkower (1963, 274), lo cual parece mostrarse en su reconstrucción histórica, entonces «proporciona un argumento contundente en contra de la existencia de un tipo de artista constitucional e intemporal».

Aun así, en lugar de extraer la consecuencia lógica de esa gran diversidad de actitudes y situaciones humanas: *que no hay algo así como una personalidad distintiva o diferenciada del artista*, se sigue pensando, incluso hoy, que «el artista» es constitutivamente alguien distinto, diferente. Es sumamente difícil luchar contra esa «ilusión» que tiene mucho que ver con la impresión, con la sugestión casi hipnótica que las grandes obras de arte producen en sus receptores. Ese efecto de «encantamiento» de la imagen lleva a pensar que sólo alguien constitutivamente distinto puede ser capaz de producirla.

La categoría que de un modo más sintético ha servido para intentar justificar esa supuesta diferencia, es la de *genio*, cuya génesis acabo de reconstruir de forma sintética con sus raíces marcadamente espiritualistas, pero que se ha seguido utilizando a lo largo de todo el desarrollo de la cultura moderna, a pesar de su deriva laica, hasta llegar a la actualidad.

Eso sí, una vez más, los atributos del «genio» presentan una intensa variedad de metamorfosis, según los distintos momentos de la historia cultural. En el marco del Romanticismo, se caracteriza al artista de genio fundamentalmente como *un héroe de la libertad*. A lo largo del siglo XIX, a veces se le identifica ya no con «Dios», sino específicamente con Cristo, y se subraya su carácter de «mártir». El mejor ejemplo en esa línea lo proporciona Van Gogh, cuya atormentada vida se ha convertido en la expresión más acabada de lo que he llamado en distintas ocasiones *el mito sacrificial del artista moderno*, una expresión con la que quiero indicar como uno de los rasgos centrales del arte de nuestro tiempo la idea de «sacrificio» que muchos artistas asumen. Sacrificio que lleva en el extremo hasta dar la vida por la obra, y a considerarse depositario del destino de la humanidad.

Esa dimensión sacrificial y la caracterización del artista como un «mártir», aparte de la asociación mesiánica con Cristo, tiene otra variante en la equiparación del artista con un santo, más o menos laico, y que en el siglo XX sobre todo ha llevado a su identificación en numerosas ocasiones con la figura de San Sebastián (Heusinger, 1989).

Con el perfil de «excéntrico», el artista ha aparecido en los tiempos modernos como personaje de novela, particularmente en el relato de Honoré de Balzac *La obra de arte desconocida* (1831), que con el tiempo sería ilustrado de modo deslumbrante por Pablo Picasso, y que con sólidos motivos ha podido ser considerado «una fábula del arte moderno» (Ashton, 1980), y ha permitido hablar de «la novela del artista» (Calvo Serraller, 1990).

Es también significativo el desarrollo, en los países de lengua alemana, de lo que se llama *Künstlerroman* o «novela de artista», una variante específica de un género de gran importancia en la tradición literaria germana: la «novela de formación» (*Bildungsroman*). En la «novela de artista» la estructura narrativa reconstruye el proceso de formación de una «per-

sonalidad artística», una vez más concebida como una personalidad distinta, «especial», y con frecuencia en un itinerario que lleva de la vida a la muerte. Hay, por ejemplo, en Thomas Mann una serie de aproximaciones sucesivas a este género, en todos los casos de una gran importancia literaria. En *Tristan* (1903), cuyo nombre remite al personaje de Richard Wagner, *Tonio Kröger* (1903) y *La muerte en Venecia* (1912), «el artista» es un escritor. En *Doktor Faustus* (1947), un músico. Son, en todos los casos, personajes atormentados, duales, que culminan en la última novela en el perfil del músico que entrega su alma al diablo a cambio de la obra artística definitiva.

También como «excéntrico», pero en un sentido distinto, se ha asociado al artista con la «bohemia», con la vida de escasez y necesariamente marginal de quien, desde la pobreza y la escasez de medios, aspira a alcanzar la «gloria» del arte. La bohemia se convierte en un tópico para describir la vida de los artistas de vanguardia entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, y es utilizada como motivo central en obras artísticas tan considerables como la ópera de Giacomo Puccini así llamada: *La Bohème* (1896), o el gran «esperpento» dramático de Ramón del Valle-Inclán *Luces de bohemia* (1920).

La asignación de nuevas variantes y registros a la *leyenda del artista* sigue siendo tan amplia en los tiempos modernos como en el pasado. Sin pretender ser exhaustivo, se podrían también mencionar la figura del artista *decadente*, asociada con posiciones simbolistas extremas y con la sensibilidad finisecular en la transición del XIX al XX. Y ya en ese último siglo, los diversos intentos de «patologización» del arte moderno, desde planteamientos más o menos «psicológicos» a los abiertamente políticos (como es el caso de los nazis y su etiqueta criminal de arte y artista «degenerado») (cfr. Neumann, 1986), y en los que se incide de modo especial en el tópico del «desequilibrio» (neurosis, locura, etc.) del artista.

De forma paralela, y prolongando la figura «heroica» del artista de filiación romántica, el artista de vanguardia se identifica con un «héroe civilizador», al menos desde Arthur Rimbaud, quien asimila al poeta (y, por extensión, a todo artista) con un nuevo Prometeo, «usurpador del fuego» y gran maldito. En una línea que recupera, por tanto, un tópico atribuido ya a los artistas en la Antigüedad Clásica, según vimos: su carácter peligroso y *rebelde*. Pero ahora esa rebeldía, que marcará de forma central la «responsabilidad» de los artistas de las Vanguardias clásicas, con la consiguiente impronta moral y política de sus propuestas, lleva a éstos a considerarse en la primera línea de combate, como quienes conducen a través de sus obras al destino de toda la humanidad.

Poco a poco, el *genio* artístico va adoptando nuevas figuras. Con el desarrollo de la sociedad de masas, los artistas van comprendiendo que su figura de «genio» hace más factible la penetración social de su arte, con la

consiguiente consecución de notoriedad pública, fama y riqueza. El primer artista de nuestro tiempo que comprendió y puso en práctica ese mecanismo fue Pablo Picasso. Tras él, Salvador Dalí o Andy Warhol incidieron todavía más en la elaboración de «un personaje», fácilmente comprensible y transmisible por los medios de comunicación de masas, que llega a predominar en el gran público sobre la recepción de sus obras, apoyándose siempre en el perfil del genio excéntrico. Nadie ignora hoy «quiénes» son Picasso, «el divino» Dalí como él se llamaba a sí mismo, o Warhol, aunque no tantos conocen sus trayectorias artísticas, sus obras, o las razones de su importancia en el arte del siglo XX.

Llevando esta argumentación al extremo, podría decirse que incluso un artista como Marcel Duchamp, que se caracterizó toda su vida por una voluntad de distanciamiento de los medios artísticos «profesionales» y de la notoriedad pública, acabó convirtiéndose en un nuevo «tipo» de artista: individualista y no integrable en las instituciones, alejado en todo momento de la grandilocuencia y la solemnidad, reivindicando la vida con jovialidad. Un «tipo» de artista altamente significativo en los tiempos actuales, en los que las concepciones del arte como un relato colectivo de salvación han dejado de tener validez.

Los medios de comunicación de masas diluyen el peso de las palabras, por su empleo indiscriminado y reiterativo. El término «genio» se aplica hoy con demasiada frecuencia, y en ocasiones a meros oportunistas. No son pocos los creadores que se dejan llevar por esa corriente, elaborando un «personaje» público de artista «genial» y/o «excéntrico», con vistas a la propaganda y a adquirir notoriedad mediática, condición imprescindible para conseguir otros beneficios de carácter material. Un cierto cinismo arrivista parece haber sustituido, al menos en parte, los antiguos ideales de una vida dedicada al arte como compromiso estético y moral.

¿Significa esto que estamos asistiendo a un proceso en el que se vislumbra la desaparición del artista como creador espiritual y libre, a su conversión en funcionario, comerciante o publicista? A pesar de que, por desdicha, se dan personajes así, incluso demasiados, mi conclusión no quiere ser en ningún caso tan pesimista.

El recorrido que hemos hecho, analizando la *leyenda del artista*, debe llevarnos ante todo a una conclusión muy explícita: *no hay ninguna razón sólida que permita hablar de un tipo intemporal de «artista»*, de un carácter o personalidad constitutiva. Aquellos que se dedican a actividades artísticas tienen, en principio, las mismas potencialidades y debilidades que cualquier ser humano. Otra cosa es su desarrollo. Y eso es ya una cuestión de formación, voluntad, y objetivos vitales.

La amplia diversidad de estereotipos que se han asignado a los artistas en el curso de nuestra civilización muestra, en cambio, que las sociedades proyectan en los artistas precisamente aquello que demandan del arte, sus

sueños y esperanzas, su anhelo de un mundo alternativo. Es decir, las distintas figuras que, en su variación, forman la *leyenda del artista*, expresan ideales de cultura que las comunidades humanas demandan de aquellos en quienes depositan la responsabilidad del trabajo creativo, de la actividad artística. Por eso, en un sentido profundo, podemos encontrar un hilo conductor en esa gran variedad de tipos de la *leyenda del artista*, dos rasgos recurrentes en su tipología: *diferencia y ejemplaridad*.

Con distintos registros y formulaciones, desde que se concibe y valora antropológicamente la *producción de imágenes* en sí misma, las comunidades humanas ven esa actividad como algo distinto de las demás actividades. Es una tarea no encaminada primariamente al sustento, o a resolver necesidades materiales. Tampoco a la adquisición teórica de conocimiento, aplicable también después en muy diversos planos al universo de la vida y la experiencia. La producción artística de imágenes empieza y termina en sí misma, tiene una finalidad circular, autónoma. Pero, con ello, «crea» o fabula mundos alternativos que sirven de contraste y ponen en cuestión el estado de cosas del mundo, la materialidad de la vida cotidiana. *Diferencia*, actividad no materialmente productiva.

¿Por qué y para qué, entonces, teniendo en cuenta las necesidades humanas, las carencias de todo tipo, necesita la sociedad del arte, que, entendiéndose bien porque la cuestión resulta decisiva: no tiene nada que ver en su sentido más profundo con lo suntuario ni lo ornamental, y de los artistas? Aquí incide el segundo aspecto mencionado, la *ejemplaridad* que, bajo figuras diversas, se reclama de los artistas. Aunque se trate de mundos imaginarios o virtuales, el artista tiene en su mente y en su cuerpo la posibilidad de *dar vida*, y ello entraña asumir una responsabilidad y un riesgo considerables. No hace falta recurrir a la imagen ya anacrónica del dios «creador». Basta pensar, en términos humanos, que ese dar impulso a la vida implica un itinerario hasta los registros más profundos de la existencia, un descenso hasta la no vida, un proceso prolongado de contacto y conocimiento de la vida y la muerte, de eros y tántos, en definitiva. Sólo así se puede dar aliento vital a la imagen, y hacer que ésta nos interpele con su carácter de espejo que nos permite ver más allá.

### 3. LA CRÍTICA DE ARTE

Lo mismo que sucede con «el público», la *crítica* tiene una datación específicamente moderna entre los componentes del arte, resultado de la cristalización del sistema de las bellas artes de la que hemos hablado en el Capítulo III. Las primeras exposiciones artísticas regulares se organizaron en Francia, por la Academia, a partir de 1673 con el nombre de «salones». En ellas podían exponer sólo los artistas miembros de la Academia. An-

dando el tiempo, y por la incidencia pública de esos «salones» cuando en el siglo XVIII se permitía la libre entrada a todo el mundo, aparecerá de forma paralela una institución de gran importancia por su papel de mediación entre los productos artísticos y su recepción social: la crítica de arte. Esa actividad intelectual, específicamente referida a las artes plásticas, había venido precedida por la expansión en los círculos cultivados europeos de la época del empleo del término «crítica», concebido como un juicio sobre obras literarias antiguas y modernas, que rápidamente se generalizó a las demás artes.

Como indica el gran teórico de la literatura René Wellek (1963, 25), una consideración que es preciso hacer, de entrada, es la amplitud con la que hoy se usa el término «crítica» en los más variados contextos: «desde el más inculto hasta el más abstracto, desde la crítica de una palabra o de un hecho hasta la crítica política, social, histórica, musical, artística, filosófica, bíblica, y de altura; y la crítica de cualquier cosa», además naturalmente de la crítica literaria.

También en este caso, la palabra proviene del griego: *krinein* significa «juzgar»; *krités*, «juez»; y *kritérion*, lo que sirve para juzgar. «El término *kritikós* —escribe Wellek (1963, 26)— en el sentido de “un juez de literatura” aparece ya a finales del siglo IV a.C. Philotas, de la isla de Kos, quien llegó a Alejandría en el año 305 a.C. para ser tutor del futuro rey Tolomeo II, fue llamado “un poeta y crítico al mismo tiempo”.» Durante el período helenístico se utilizó, parece que de modo fugaz, la distinción entre *grammatikós* y *kritikós*. En el latín clásico, el término aparece en raras ocasiones, aunque puede encontrarse en Cicerón. «*Criticus* —observa Wellek (1963, 26)— era un término superior a *grammaticus* pero, obviamente, el *criticus* tenía que ver también con la interpretación de los textos y de las palabras.» Durante la Edad Media, parece que la palabra se usó exclusivamente como un término de la medicina: en el sentido de «crisis» y de enfermedad «crítica».

Será otro de los grandes nombres del movimiento neoplatónico de Florencia, Angelo Poliziano, quien recuperó su significado antiguo en 1492, al enaltecer al gramático o crítico frente al filósofo en el prefacio de su obra *In priora Aristoteles analytica*: «entre los antiguos esta orden [la de los gramáticos] gozaba de tanta autoridad que los censores y jueces de todos los escritores eran exclusivamente gramáticos a quienes ellos, por consiguiente, llamaban también críticos» (cit. en Wellek, 1963, 26). Hay que mencionar igualmente la aplicación a la lectura de la Biblia de lo que Erasmo de Rotterdam llamó «arte crítica» (*Ars critica*), entendida como un instrumento al servicio de un ideal de tolerancia.

El término comenzó a ser usado de nuevo en los ambientes humanistas en el terreno de los estudios literarios, resultando capital, por su proyección posterior, el empleo que hizo de él el gran filólogo Julio César Es-

calígero (1484-1558): «En su obra póstuma, *Poética* (1561), todo el libro sexto, titulado “*Criticus*”, está dedicado al estudio y comparación de los poetas griegos y romanos, haciendo énfasis en ponderar, jerarquizar y hasta en censurar, como lo hiciera en su famosa detracción de Homero en favor de Virgilio» (Wellek, 1963, 27).

La penetración del término neolatino, con sus variantes y derivados, en los círculos de cultura y en las lenguas europeas tuvo lugar, sin embargo, de forma «mucho más lenta y tardía de lo que por lo general se cree. En verdad, sólo fue en el siglo XVII cuando se produjo la expansión del término hasta llegar a comprender tanto todo el sistema de la teoría literaria como lo que hoy llamaríamos la crítica positiva y la crítica diaria» (Wellek, 1963, 27). Ya entre otros muchos casos, se puede mencionar su utilización, aunque episódica, en *El Héroe* (1637), de Baltasar Gracián; en Francia, por Molière, Boileau y La Bruyère; en Inglaterra, por Ben Jonson, John Dryden y, en el siglo XVIII, por John Dennis, Joseph Addison y, desde luego, Alexander Pope, cuyo *Essay on Criticism* marcaría de un modo decisivo el sentido moderno de la categoría crítica. En Alemania, la palabra se asentaría en la primera parte del siglo XVIII, desde Francia (cfr. Wellek, 1963, 27-32).

Es en este contexto cultural en el que se producen las intervenciones críticas de Denis Diderot sobre los «salones» de París. Un contexto en el que se ha generalizado ya en toda Europa un uso teórico del concepto de crítica, que se entiende fundamentalmente como la formulación de un juicio de valor aplicado a obras literarias, artísticas o musicales, sostenido con argumentos intelectuales. Y, por tanto, como un elemento clave en la clasificación y jerarquización de las obras, así como en la formación del «gusto» del público.

La actividad «crítica» de Diderot debe entenderse en su seguimiento y estudio de las distintas artes, y situarse en relación con su diferenciación de los géneros artísticos que aparece ya en su *Carta sobre los sordomudos* (1751). Lo que hoy conocemos como sus *Salones* son un amplísimo conjunto de críticas sobre las exposiciones parisienses de ese título de 1759 a 1781, acompañadas de reflexiones sobre la estética de las artes plásticas. Pero la visión del Diderot «crítico» debe completarse con los *Ensayos sobre la pintura* (1766), los *Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía para que sirvan de epílogo a los Salones* (1777) y con ese deslumbrante texto sobre el teatro que es la *Paradoja del comediante* (1773). En ese sentido, los escritos de Diderot presentan dos rasgos de gran importancia teórica: un uso general de la idea de crítica aplicada al conjunto de las artes, y una fundamentación filosófica de la misma.

No cabe duda, en cualquier caso, de que la existencia de los «salones» constituye el impulso primordial de su dedicación a la crítica. Lo que implica que ésta se despliega en paralelo a una actividad «expositiva», de pre-



sentación pública de obras singulares, que vienen así a solicitar un principio de ordenamiento por el que un público nascente pueda situarse ante ellas sin quedar a la deriva. Este fenómeno permite constatar una evidencia de gran alcance para una fundamentación teórica de la crítica de arte: *el juicio crítico es, ante todo, juicio del presente artístico*. El crítico, en efecto, intenta detectar en la secuencia sincrónica de las obras sus valores estéticos definitivos, con vistas a su encuadramiento en la secuencia diacrónica de las «historias de las artes». Desde un presente concreto, el crítico profiere, por consiguiente, un juicio que integra las obras nacientes en las series artísticas del pasado.

Pero, simultáneamente, la fundamentación filosófica de sus juicios, así como su conocimiento del discurrir del pasado artístico, hacen que su discurso se convierta también en consejo o prospectiva acerca de las líneas más fértiles con vistas a la perduración de la obra artística. Escribiendo sobre Baudouin, en el Salón de 1767, por ejemplo, Diderot (1968, 471) afirma con tonos moralistas: «Artistas, si deseáis la duración de vuestras obras, os aconsejo dedicaros a los temas honestos. Todo lo que predica a los hombres la depravación está hecho para ser destruido; y tanto más ciertamente destruido cuanto la obra sea más perfecta.» El propósito moralizante, claramente dirigido a la eliminación del libertinaje en el universo artístico, resulta transparente en el texto de Diderot. Podemos decir, en conclusión, que desde el mismo momento de su aparición, la crítica artística se plantea como *reflexión estética «aplicada»*, como un intento de especificación de principios filosóficos y estéticos generales a través de la valorización y jerarquización de las obras artísticas singulares.

Lo decisivo es que, de este modo, con Diderot se abre una forma nueva de enjuiciamiento del hecho artístico. Una forma consistente en la aplicación de principios filosóficos generales o «principios del gusto» a obras o productos artísticos, que resultan por consiguiente jerarquizados y valorizados según tales principios. Pero, a la vez, «los principios especulativos» se ven continuamente confrontados con las obras singulares y las técnicas artísticas específicas, lo que el propio Diderot (1777, 91) admite con una pretendida ingenuidad: «Aunque toda mi reflexión gire en torno a los principios especulativos del arte, no obstante, cuando doy con algunos procedimientos tocantes a su magia práctica, no puedo evitar señalarlo.» Y es que la crítica debe ser, ante todo, respetuosa con la libertad de creación del artista, del *genio*: «No pretendo en absoluto dar reglas al genio. Digo al artista: «Haga estas cosas»; como le diría: «Si quiere usted pintar, procúrese de entrada una tela»» (Diderot, 1777, 86).

Pero, a la vez, Diderot (1777, 59) plantea de forma explícita la necesidad de la educación artística, de cultivar el talento para que haya propiamente «gusto»: «No basta con tener talento, tiene que ir unido al gusto.» Y es así como queda delimitado el objetivo y la función social de la crítica:

ca: el juicio del crítico orienta y jerarquiza, y de ese modo contribuye a la formación del gusto, tanto de los propios artistas como del público cultivado en general.

Es necesario destacar todavía un último aspecto en la teoría de la crítica de Diderot, por el que llega a plantearse algo tan decisivo como *la equiparación del crítico con el artista, con el hombre de genio*, formulándose así con una gran anticipación la idea del «crítico artista», que se sugerirá después en Baudelaire y será explícitamente desarrollada por Oscar Wilde. Tanto al artista: «el que hace», como al crítico: «el que juzga», le exige Diderot (1766, 56) las mismas condiciones: *gusto*, que se configura por la experiencia y el estudio, y después *sensibilidad*: «Experiencia y estudio, estos son los preliminares del que hace y del que juzga. Exijo después sensibilidad.» Sin embargo, ambos aspectos pueden darse disociados: «puede también darse el gusto sin la sensibilidad, lo mismo que la sensibilidad sin el gusto». Por eso es necesaria la intervención de la razón, que implica según los planteamientos estéticos generales de Diderot saber remontarse del arte a la naturaleza. Y ésta es la tarea del crítico quien, cuando es capaz de llevarla a cabo, resulta tan *genial* como el propio artista: «De allí», esto es: de la insuficiencia de la sensibilidad aislada, «la incertidumbre del éxito de cualquier obra genial. Sólo se la aprecia refiriéndola inmediatamente a la naturaleza. ¿Y quién sabe remontar hasta allí? Otro hombre genial» (Diderot, 1766, 56).

Si en Diderot quedan plenamente perfilados el ejercicio y la fundamentación teórica de la crítica de arte como filosofía aplicada, lo que implica situar al crítico, junto con el artista, en el nivel del genio, casi simultáneamente, en otro de los grandes monumentos de la reflexión estética del siglo XVIII, al que ya me referí antes, en el *Laocoonte*, de Lessing, aparece lo que es quizás la mejor síntesis de los grados que el pensamiento ilustrado establece en el proceso de recepción estética.

Esa síntesis se encuentra en el comienzo mismo del libro, y sirve también para comprender que el *Laocoonte*, en la concepción del propio Lessing, es, ante todo, una intervención crítica acerca de las relaciones entre literatura y artes visuales. Distingue Lessing tres «tipos», *el amante de las artes, el filósofo y el crítico*, a los que caracteriza en ese orden con las siguientes palabras:

«El primero que comparó la pintura con la poesía fue un hombre de gusto refinado que sintió que las dos artes ejercían sobre él un efecto parecido. Se daba cuenta de que tanto la una como la otra ponen ante nosotros cosas ausentes como si fueran presentes, nos muestran la apariencia como si fuera realidad; ambas engañan y su engaño nos place.

«Otro intentó penetrar en el meollo de este sentimiento de agrado y descubrió que, tanto en la pintura como en la poesía, tal sentimiento proviene de una sola y única fuente. La belleza; cuyo concepto lo tomamos ante



todo de objetos materiales, tiene reglas generales que podemos aplicar a distintas realidades: a acciones, a pensamientos, lo mismo que a formas.

»Un tercero, meditando sobre el valor y la distribución de estas reglas generales, advirtió que algunas de ellas dominaban de un modo especial en la pintura, otras, en cambio, en la poesía; es decir, que en el primer caso la pintura, por medio de explicaciones y ejemplos, puede ayudar a la poesía; en el segundo caso es ésta la que puede, también con explicaciones y ejemplos, ayudar a aquélla» (Lessing, 1766, 3).

La secuencia narrativa, puramente imaginaria, con la que Lessing presenta sus tres «tipos» intenta obviamente destacar la novedad de la crítica, su aparición más reciente. Es interesante observar, además, cómo al «amante de las artes» se le adjudican ideas que en algún caso se remontan a la Antigüedad Clásica, y en otros habían sido motivos centrales de las reflexiones humanistas y los tratados de poética y de arte desde el Renacimiento. En cualquier caso, el público, el público cultivado, está presente ya en este reparto de papeles entre los componentes del arte con la misma dignidad e importancia que el filósofo y el crítico.

En cuanto a este último, me parece importante destacar que, como en Diderot, su tarea deriva de la filosofía, de la aplicación de las «reglas generales» establecidas por los filósofos. A la vez que otro aspecto, también sumamente relevante: aplicando esas reglas generales a las artes concretas, el saber del crítico se desarrolla estableciendo comparaciones. En ese sentido, Lessing lo presenta como un mediador, entre los principios de la teoría y la práctica de las artes, a las que puede «ayudar» con sus comparaciones.

Lessing (1766, 3) reconoce, además, la complejidad del ejercicio de la crítica, la posibilidad de que resulte fallida, tanto por la dificultad de aplicar adecuadamente las reglas generales, como por la que entraña el necesario equilibrio a mantener entre las artes: en cuanto «a las observaciones del crítico, casi todo depende del hecho de si ha tenido acierto o no al aplicar estas reglas a los distintos casos particulares; y, dado que para un crítico clarividente y de criterio certero hay cincuenta que lo embrollan todo, sería realmente un milagro que la aplicación de estas reglas se hubiera hecho siempre con la cautela que se necesita para que el fiel de la balanza se mantuviera quieto entre estas dos artes». Lessing esboza así, en un cuadro de vivos trazos, la fragilidad de la crítica, hasta qué punto se trata de una actividad tentativa, difícilmente realizable a plena satisfacción.

A lo largo del siglo XVIII se van asentando y consolidando los espacios institucionales de intervención de la crítica de arte, siempre en una línea de mediación entre los artistas y las obras y el público, entonces naciente como tal. El desarrollo de publicaciones periódicas dedicadas a la literatura, el teatro, las artes plásticas o la música contribuirá decisivamente a la penetración social del sistema unificado de las «bellas artes», así como

a extender y «democratizar» los criterios ideológicos sobre los que se asienta el arte moderno. Naturalmente, al efectuar esa tarea de mediación, de expansión del juicio valorativo, la crítica proporciona al público pautas y modelos de aproximación a las obras. Ese proceso entraña una doble consecuencia: por un lado, favorece la formación y expansión de un público para las artes y la difusión de una mentalidad crítica; por otro, confiere al crítico una posición de «autoridad» ejercida además de modo creciente desde los medios de comunicación, que irán poco a poco desempeñando un papel cada vez más decisivo en la formación de la opinión pública.

Hacia el último tercio del XVIII la crítica artística está ya tan consolidada que cuando Immanuel Kant comience a poner en pie su obra filosófica madura, sustentada precisamente sobre la noción de crítica, considerará imprescindible en el «Prólogo» de su *Crítica de la razón pura* distinguir su empleo del término de los usos que éste presenta en el universo literario y artístico: «No entiendo por tal crítica la de libros y sistemas, sino la de la facultad de la razón en general, en relación con los conocimientos a los que puede aspirar prescindiendo de toda experiencia» (Kant, 1781, 9). Pero, a la vez, considero que no se puede separar ese nuevo sentido filosófico que Kant le da a la idea de crítica de la difusión que esta idea había ido teniendo en su tiempo en los círculos artísticos y culturales como expresión de un juicio valorativo basado en argumentos. Y sobre todo si se tiene en cuenta que la construcción de la filosofía crítica kantiana culmina, en 1790, con una obra, la *Crítica del juicio*, que precisamente considera el juicio estético como modelo de aquello que nos caracteriza más específicamente como seres humanos: nuestra facultad de juzgar.

Situándose en el horizonte abierto por Diderot, pero siguiendo también las nuevas perspectivas abiertas ya en el XIX por Charles-Augustin Sainte-Beuve y, sobre todo, Stendhal, Baudelaire dará un impulso renovado a la crítica de arte. La emulación de Diderot, a quien toma como un referente ideal, aparece nítidamente desde sus primeros escritos críticos sobre los «salones», que se seguían celebrando en París. En continuidad con el filósofo de la *Enciclopedia*, Baudelaire considera la actividad del crítico como una tarea de incidencia filosófica. Pero los tiempos han cambiado, y mientras en Diderot o en Lessing la crítica se concebía como filosofía «aplicada», en Baudelaire el curso del pensamiento se invierte: es el estudio de la literatura y las artes en su particularidad, el trabajo crítico sobre el presente, lo que permite elaborar una auténtica filosofía del arte. De lo concreto a lo general, y no de lo general a lo concreto.

En el texto sobre el «salón» de 1846, Baudelaire (1996, 101) rechaza la crítica abstracta, «fría y algebraica», a la que contraponen la «amena y poética»: «Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética; no esa otra, fría y algebraica, que, bajo pretexto de explicarlo todo,

no siente ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento.» La utilización de la primera persona, esa pauta de estilo que define tan nítidamente la poesía y toda la escritura de Baudelaire, establece de modo inmediato una voluntad de comunicación subjetiva, de un yo a otro yo, con el lector. Baudelaire intenta transmitir una idea de la crítica en la que ésta no renuncie a la razón, pues la razón debe operar como gufa en la formulación del juicio crítico, pero en la que ésta se vea apoyada e impulsada por la pasión: «el crítico debe cumplir con pasión con su deber; pues no por ser crítico se es menos hombre, y la pasión aproxima a los temperamentos análogos y eleva la razón a nuevas alturas» (Baudelaire, 1996, 102).

Así se explica, como una *conjugación de razón y pasión*, su conocida caracterización de lo que debe ser la crítica, «parcial, apasionada, política»: «espero que los filósofos comprenderán lo que voy a decir: para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes» (Baudelaire, 1996, 102). Estamos ya muy lejos de ese ideal clasicista de equilibrio crítico por el que abogaba Lessing. Pero no estamos, sin embargo, en una propuesta meramente subjetivista, ni mucho menos ocasional o accidental, del método del crítico. En Baudelaire se plantea explícitamente una vinculación de la crítica de arte con la filosofía: «la crítica toca a cada instante con la metafísica» (Baudelaire, 1996, 102), sólo que su pensamiento estético es ya muy diferente del de Diderot o Lessing.

La cuestión se aclara nítidamente en uno de sus textos teóricos más importantes, «El pintor de la vida moderna» (1863). Allí formula Baudelaire (1996, 350-351) su conocida caracterización dual de la belleza, «que lo bello es siempre, inevitablemente, de una doble composición»: «Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión.» Vemos en qué contexto reaparece *la pasión*, en el marco de lo que Baudelaire considera un intento de establecer «una teoría racional e histórica de lo bello, por oposición a la teoría de lo bello único y absoluto». De este modo, no es sólo que la crítica proporcione unos materiales de los que la filosofía no puede prescindir, sino más aún: sólo a través de la crítica, *modulando la razón con la pasión*, se puede llegar a alcanzar una auténtica comprensión filosófica del presente.

Las consecuencias teóricas de este planteamiento son sumamente relevantes: a partir de Baudelaire, concebida en todo su registro de posibilidades, la crítica de arte se amplía hasta ser considerada *teoría de la actualidad, filosofía de la cultura*, lo que resulta decisivo para comprender que precisamente sea Baudelaire el primer gran crítico y teórico de la mo-

deridad, siguiendo en este punto los pasos y las intuiciones de Stendhal (cfr. Valverde, 1994).

En efecto, en el texto sobre «el heroísmo de la vida moderna» (Baudelaire, 1996, 185-188), incluido también en el «salón» de 1846, Baudelaire había formulado por vez primera su concepción dual de la belleza, empleándola como clave para la comprensión de una épica específica de los tiempos modernos: «El espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad —criminales y entretenidas—, la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur* nos demuestran que nos basta con abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo» (Baudelaire, 1996, 187). Un punto de vista que anticipa, con la mayor lucidez, los planteamientos estéticos de las vanguardias artísticas.

En ese horizonte de las vanguardias, se abrirá una transformación de la crítica de arte tan profunda respecto a su *status* inicial, como las que de forma paralela se estaban produciendo en los otros componentes del arte. En el reparto inicial de papeles, a la crítica le había correspondido en exclusiva la dimensión conceptual y axiológica, inaccesible a un artista-«genio», que produce sus obras en la onda irracional del entusiasmo y la inspiración. Pero ese panorama entra en crisis cuando comienza a ponerse en cuestión la idea del artista como genio y, sobre todo, cuando con el desarrollo de las vanguardias históricas los propios artistas plantean directamente los supuestos conceptuales y axiológicos de su actividad por medio de manifiestos, programas, y declaraciones de poética.

La crítica, el tercer componente fundamental del antiguo orden artístico, resulta así profundamente problematizada. De un modo, si cabe, conceptualmente más evidente, en la medida en que el suyo es un espacio valorativo y categorial para el que, como de improviso, hubieran quedado inservibles los antiguos fundamentos y desarrollos metodológicos. Podríamos decir que se produce entonces una especie de estallido de la acumulación de consciencia, de ideas y valores, que el orden artístico tradicional había ido trabajosamente edificando.

De resultados de ese estallido, la actividad crítica empezará a experimentar un proceso de *desplazamiento* que no ha ido sino agudizándose con el paso del tiempo. Si los propios artistas fijaban las líneas de su proyecto, al crítico le quedaba reservado poco más que «dar fe» de una situación que ya no permitía ser jerarquizada desde fuera. El discurso crítico quedaría, entonces, abocado a levantar «acta notarial» del devenir «autorregulado» de las artes, a reconstruir arqueológicamente o *a posteriori* sus líneas de desarrollo, o finalmente a disolverse en la propia práctica artística.

Ese proceso de desplazamiento iría originando toda una serie de reajustes y de intentos de redefinición. Uno de los más tempranos, que surge ya en el mismo clima cultural emergente de las vanguardias, es el que tiende a subrayar los aspectos creativos de la crítica, poniéndola en paralelo

en cuanto a sus cualidades estéticas con las propias obras de arte: «¡Pero si la crítica es también un arte!», proclamará Oscar Wilde (1890, 43).

Diversos, y de gran interés teórico son los argumentos que Wilde propone para justificar su punto de vista. Indica, por ejemplo, cómo hay que tener en cuenta que «el artista está lejos incluso de ser el mejor juez en arte». El motivo no es otro que su «concentración de visión», la energía creadora que posee, que «lo precipita ciegamente hacia su finalidad personal», todo lo cual hace que «un artista verdaderamente grande no pueda nunca juzgar las obras de los demás», y apenas las suyas (Wilde, 1890, 91). En este punto, Wilde repite los planteamientos más tópicos sobre el genio y la inspiración, y su argumentación resulta realmente muy débil.

Pero, por fortuna, no se queda ahí. Mucho mayor interés tiene su afirmación de que «todas las épocas creadoras fueron también épocas de crítica. Porque es la facultad crítica la que inventa formas nuevas. La creación tiende a repetirse» (Wilde, 1890, 34). Esa capacidad de abrirse hacia «lo nuevo», por cierto: una de las categorías estéticas centrales de las vanguardias artísticas, se complementa con el hecho de que la crítica utiliza materiales ya previamente purificados por las artes, con lo que su actividad es «más pura», y al tener en sí misma su propia razón de existencia, se la puede definir no sólo como «una creación dentro de otra creación», sino que es incluso, «a su manera, más creadora que la creación» (Wilde, 1890, 45).

Con su antinacionalismo característico, Wilde (1890, 95) afirma polémicamente: «Como instrumento de pensamiento, el espíritu inglés es tosco y limitado. Únicamente el progreso del instinto crítico puede purificarlo. Y es asimismo la crítica la que hace posible, por concentración, la cultura intelectual.» Este aspecto es decisivo. Porque esa «concentración» que Wilde sitúa en la crítica, hace de ella una especie de «autoconsciencia» del tiempo, en un sentido muy próximo a lo que habíamos encontrado en Baudelaire: «La influencia del crítico estará en el mero hecho de existir. Representará el "tipo" perfecto. La cultura del siglo tendrá conciencia de sí misma en él» (Wilde, 1890, 90). Volveré más adelante sobre algo que considero fundamental, y que en Wilde aparece tan sólo esbozado: el papel de la crítica como «compañía» discursiva, esto es, lingüística e intelectual, de las manifestaciones artísticas y de los diversos momentos de la cultura en general.

El planteamiento del «crítico artista» tendría otras formulaciones después de Oscar Wilde. El gran crítico inglés Herbert Read (1957), estableciendo un paralelo de la crítica con las demás artes, sugirió ponerla bajo la advocación de una «décima Musa», reemplazando «la descripción con la interpretación» (Read, 1957, 20), y convirtiendo el discurso crítico en un ejercicio de traducción: «ésta es la función del crítico: tomar los símbolos del pintor o el escultor y traducirlos, si no en conceptos intelectua-

les, en metáforas poéticas» (Read, 1957, 23). Cabe también situar a nuestro Eugenio d'Ors en esa línea, teniendo en cuenta su concepción de la crítica «como función creadora», como un ejercicio «de análisis y de síntesis a la vez y en acto único» (D'Ors, 1967, 9).

En definitiva, fórmulas como la del «crítico como artista», o «arte de la crítica», tienden justamente a proclamar la agudeza e ingenio del crítico, su capacidad interpretativa, así como la voluntad estilística de su discurso. Que queda, entonces, en pie de igualdad con los hechos artísticos que enjuicia y valora. El problema es que por esa vertiente la crítica ha derivado en ciertos casos hacia meras elucubraciones pseudoretóricas, que en lugar de enjuiciar y valorar toman a las obras como pretexto para la elaboración de un lenguaje vacío. De su antigua dignidad y penetración interpretativa, la crítica se ve así reducida (con mayor frecuencia, sobre todo, en aquella que utiliza como plataforma los medios de masas) a mero comentario.

Pero, como indicó Roland Barthes (1966, 50), nuestra situación se caracteriza por una «crisis general del comentario», que cada vez permitiría menos ese ejercicio de la crítica como suplantación espuria de la creatividad artística. Los excesos comentarísticos, la utilización indiscriminada de paráfrasis que pretenderían proporcionar la traducción de los «contenidos reales» de las obras, habrían llevado incluso a una desconfianza abierta hacia la interpretación crítica. Desconfianza que alcanzó su expresión más radical en el polémico libro de Susan Sontag *Contra la interpretación* (1964), en el que se rechazaba de modo absoluto una concepción de la crítica como interpretación, haciendo una llamada a situarse ante las obras mismas, y a dejarse hablar por su transparencia estética.

Roland Barthes (1966, 66) insistiría también en una perspectiva bastante similar: «Imposible para la crítica el pretender "traducir" la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra.» Esa especie de «llamada a las obras mismas», aun con el riesgo de derivar hacia un cierto reduccionismo positivista en la comprensión de los «hechos» artísticos, no puede hoy dejar de verse sino como un síntoma de la necesidad de un replanteamiento riguroso del *status* teórico de la disciplina, eliminando ascéticamente toda la retórica vacía, pseudoartística, que un reflejo de defensa institucional había ido acumulando desde el momento de la aparición del arte de vanguardia.

Dicho replanteamiento se ha visto, por otra parte, favorecido por las nuevas perspectivas metodológicas que las ciencias humanas han ido crecientemente proporcionando, para la fundamentación rigurosa de la actividad crítica. La lingüística, el psicoanálisis, la sociología, la semiótica, la antropología, han ido posibilitando una amplia proliferación de metodologías críticas, con lo que el proceso crítico de interpretación y valoración se ha visto indudablemente enriquecido. Ahora bien, esa misma pluralidad de

métodos podría tomarse, sin embargo, como otra muestra de la dispersión, de la falta de unidad teórica de la crítica de arte. Mi opinión, en cualquier caso, es que ese pluralismo crítico no sólo es inevitable, sino también francamente positivo. Nos habla, en primera instancia, de la diversidad de niveles y problemáticas que presenta toda propuesta artística, y simultáneamente nos pone en guardia contra la pretensión de un juicio crítico único y definitivo, cuando el carácter de procesos de las obras conlleva un despliegue dinámico continuo de nuevos sentidos estéticos. El trabajo de interpretación y valoración está tan abierto a las reconstrucciones y a las nuevas formulaciones como las obras mismas.

Pero, además, la pluralidad metodológica de la crítica no puede dejar de ponerse en relación con la heterogeneidad cultural que caracteriza hoy a nuestra civilización. Cuando la crítica se constituye como disciplina, el mundo presenta una *homogeneidad cultural y axiológica* sobre la que es posible fundamentar la unidad del juicio crítico y su pertinencia. Actualmente no hay, en cambio, valores o parámetros culturales homogéneos, nuestra civilización está constituida por un mosaico de registros culturales de raíces muy diversas.

En esa situación, el arte mismo deja de tener puntos de referencia estables, como señaló Giulio Carlo Argan (1965, 10): «el arte no tiene ya puntos de referencia constantes: ni la naturaleza [...], ni la historia». Y, lógicamente, lo mismo podemos decir, de forma más agudizada si cabe, de la crítica, que se ve así forzada, a través de las diversas retículas metodológicas que pone en juego, a explicitar las opciones teóricas que sirven de fundamento a la elección de una determinada metodología frente a otras, así como al desencadenamiento del acto interpretativo y valorativo.

Con ello, la crítica acomete un trabajo de autorreflexión que discurre en paralelo con el que atraviesa a todo el arte contemporáneo en su conjunto. Como señala Filiberto Menna (1980, 28), «el reconocimiento de un espacio propio de acción comporta para la crítica la asunción de una actitud autorreflexiva y la puesta en práctica de un proceso de verificación del propio *status*». Esto supone un cierto desplazamiento del objeto de la crítica, que ya no es tan sólo la obra de arte, sino igualmente en primer lugar la propia actividad crítica, con lo que actualmente la disciplina se configura también como «crítica de la crítica» (Menna, 1980, 29), como consideración conceptual de las condiciones de posibilidad de todo juicio crítico. Una formulación, por cierto, asumida después con idénticos términos por Tzvetan Todorov (1984) en el terreno específico de los estudios literarios, aunque curiosamente sin mencionar el antecedente de Filiberto Menna, lo que es un buen indicador de hasta qué punto las disciplinas humanísticas se mantienen como compartimentos estancos en el saber actual.

Lo cual no deja de ser, a la vez, indicio de un importante problema en la práctica actual de la crítica, señalado hace ya tiempo con perspicacia por

Gillo Dorfles (1976, 26): el crítico suele ser experto habitualmente tan sólo en un arte concreto, y esto con frecuencia suele ser una barrera, bien por falta de preparación, bien por miedo a quedar en evidencia, ante los entrecruzamientos y mestizajes expresivos que son tan intensamente característicos del arte de nuestro tiempo.

A la vez que la crítica se vuelve sobre sí misma, y se desarrolla lo que podríamos llamar una *metacrítica*, en la que la consideración histórica de las distintas corrientes y aportaciones de la crítica artística en todos sus planos presenta un desarrollo considerable, se da también una actitud opuesta, que incide en la superfluidad de la crítica y plantea la posibilidad de su disolución.

Por un lado, en continuidad con el proceso de autoconsciencia artística que comienza con el arte de vanguardia, las posiciones más acusadamente conceptualistas del arte actual reclamarían para sí la formulación de los fines y la explicitación de los valores sobre los que discurre la práctica del arte. Por otro, y en continuidad en este caso con la equiparación antes ya señalada entre crítica y arte, se plantearía una apertura absoluta de las posibilidades interpretativas de la crítica, en la medida en que sólo ella instauraría su propia pragmática, en paralelo pero de forma independiente a la que presentan las obras artísticas (cfr. Lyotard, 1979a, 88-109). Se trata de un planteamiento que «coloca, por principio y de hecho, la obra interpretativa entre las obras de arte contemporáneas. Presupone que la teoría sea un arte» (Lyotard, 1979a, 89). Esta última línea se ha visto notablemente reforzada en las últimas décadas, particularmente en las artes plásticas, por el nuevo papel, cada vez con mayor peso, que han ido adquiriendo en exposiciones e instituciones artísticas los «comisarios» o «curadores», quienes suelen reclamar para sí el término «críticos de arte».

En ambos casos, la disolución de la crítica podría entenderse como un efecto de la *aparente inmediatez*, de la ilusoria transparencia, con la que nuestra cultura de masas envuelve a toda propuesta artística, y que en los últimos tiempos ha ocasionado una expansión inusitada del lema cínico «todo vale», tanto en los ambientes artísticos como entre el público. En ese girar de los sentidos en que todo es reducido a signo, la crítica (que necesita del distanciamiento y la perspectiva para poder promulgar sus juicios de valor) resulta desbordada por la presencia inmediata de obras y propuestas artísticas, ya encuadradas y canalizadas por los propios medios de masas. Estaríamos así asistiendo a la pérdida del intervalo crítico (Dorfles, 1980), a la creciente dificultad de todo intento de valoración crítica no subordinado a los criterios axiológicos (no explícitos, no objetivamente formulados y, por ello, autoritarios) transmitidos por los medios de masas.

A la vez, un aspecto relevante que exige la continuidad de la tarea crítica deriva, precisamente, del propio carácter acumulativo de la cultura de masas, donde la proliferación de productos, eventos y acontecimientos «ar-

tísticos» hace más necesaria que nunca una tarea de distinción, de valoración. Es algo que manifestaba ya Oscar Wilde (1890, 95), y a finales del siglo XIX, cuando el fenómeno estaba todavía lejos de presentar la radicalidad de hoy!: «¿Quién, dotado de cierto sentido de la forma, podría moverse entre tantos libros monstruosamente innumerables como ha producido el mundo y en los que el pensamiento balbuce y la ignorancia vocifera? El hilo que debe guiarnos por ese fastidioso laberinto está en manos de la crítica.»

La impugnación de la crítica encubre, en último término, como señala Filiberto Menna (1980, 8), «ante todo una especie de falsa consciencia, la ilusión de exhibir el arte sin una elección de valor o, al menos, con un juicio que no considera que deba poner al descubierto los propios criterios y enunciar los "protocolos" de las propias valoraciones». Se trata de un fenómeno que no podemos dejar de poner en relación con la crisis no ya del arte tradicional, sino con la que experimentaría en la segunda mitad del siglo XX la propuesta alternativa de las vanguardias. La crisis de las actitudes vanguardistas fue agudizando la dificultad para el establecimiento de criterios de ordenación y valoración de los procesos artísticos: al ponerse en cuestión la viabilidad de proyectos artísticos alternativos se agudiza, simultáneamente, la desconfianza ante toda propuesta de construcción objetiva y pública del juicio crítico. En ese contexto, el tradicional encuadramiento moderno de artistas y obras en «movimientos» o «tendencias», según el modelo evolucionista abierto con las vanguardias históricas fue resultando cada vez más obsoleto.

Pero en lugar de buscar una fundamentación conceptual distinta del juicio crítico, no subordinada a la estela abstracta del «Progreso», lo que ha ido imponiéndose es un *ocasionalismo*, un planteamiento meramente particularista, que evita dar respuesta del porqué de sus elecciones, con la excusa de la necesidad de pasar a un disfrute directo, inmediato, de las obras, y que rechaza toda mediación conceptual como empobrecimiento o reducción de lo específicamente estético del arte. De este modo, asistimos a una fragmentación casi total de los criterios objetivos del gusto, a su «pulverización» en un discurso que rechaza de entrada toda capacidad de enjuiciamiento crítico, proclamando en cambio la subjetividad absoluta de la confrontación con la obra como un acto puro de fruición.

Ahora bien, ¿hasta qué punto no se introducen, así, criterios valorativos cuya fuerza de penetración ideológica depende básicamente de la *potencia persuasiva* de los medios desde donde se efectúan? Los canales tradicionales de la crítica artística: el libro o la revista especializada se van viendo poco a poco desplazados, y los medios de masas van ocupando de manera cada vez más excluyente el espacio central en el proceso de valoración del arte. De forma paralela, la vieja figura del crítico de arte con una sólida formación humanística o universitaria, va siendo sustituida por

la presencia persuasiva en los medios de un trasiego de opiniones que, cuanto menos sujetas se proclaman a los «dictados del concepto», de forma más represiva y totalitaria se imponen al público receptor.

Eso por no hablar del grado de superficialidad y banalidad que suele presentar la mal llamada «crítica artística» en los medios de comunicación, habitualmente reducida a una mera y vaga descripción de la propuesta artística que se debería encuadrar y valorar, formulada con términos vacíos e hiperbólicos, con la intención de ir dejando subliminalmente en los lectores no sólo el «elogio» de las obras o las artistas, sino la idea de la importancia de la «crítica» y del propio «crítico» que la firma. Salvo excepciones, es francamente difícil encontrar en ese territorio baldío algo que merezca llevar realmente el nombre de «crítica de arte».

Hoy día las funciones tradicionales de la crítica de arte: jerarquización de las obras, mediación, y orientación del público, son ejercidas de un modo directo por los diversos filtros de los medios de comunicación social. Y en muchas ocasiones ni siquiera son los medios de comunicación, son la publicidad, o el diseño en todas sus manifestaciones, los que también sedimentan y segregan una serie de elementos de valoración que encuadran, jerarquizan y orientan el gusto del público. Encontramos así, en el terreno específico de la recepción del arte y de los bienes de cultura en general, lo que en la teoría de la comunicación se conoce como *persuadores ocultos*, instancias que de un modo inadvertido para el gran público establecen unas pautas no contrastadas de valoración, que por ello mismo actúan como pautas *autoritarias*.

Junto a ellas, igualmente condicionando las posibilidades de ejercicio de la crítica, están las instancias comerciales de todo tipo, desde las galerías a las grandes ferias de arte, o también las pretendidas exposiciones referenciales, las distintas bienales, documentas, etc., que ejercen una tarea de encuadramiento de las propuestas artísticas, habitualmente articuladas siempre a través de la espectacularidad. Y para acabar con los propios centros de arte, o los museos, que, lejos del papel de incitación y diálogo cultural que les correspondería, se convierten crecientemente en centros para el ocio. Centros y museos, que deberían ser espacios para la problematización cultural y para la puesta en cuestión del universo cultural masivo en el que vivimos, laboratorios de la creación, lugares de encuentro para el ejercicio de la creatividad y el pensamiento, y que acaban, sin embargo, siendo plataformas del espectáculo, instituciones de legitimación política y comercial.

Frente a esa situación, parece más importante que nunca insistir en la importancia de una crítica artística sólida y fundamentada teóricamente. Y ello porque la pluralidad de líneas y propuestas de las artes de nuestro tiempo, que converge a su vez con la pluralidad de públicos y receptores de esas propuestas, demanda de un modo intenso un trabajo de encuadra-



miento y contextualización de las mismas. Una tarea de *mediación interpretativa* entre las obras y los públicos, que intentara fijar lo que hay de *verdad*, de perdurable, en las obras. Ese sentido de la actividad crítica es el que reclamaba, por ejemplo, Adorno (1970, 256), para quien la tarea de la crítica consistiría en separar el «contenido de verdad» de las obras «de los momentos de su falsedad». Es decir, el crítico de arte debería saber establecer criterios y líneas de demarcación entre lo que es meramente accesorio, aunque pueda resultar de entrada llamativo o incluso escandaloso, y los aspectos de *coherencia poética* y *autenticidad*, que constituyen el auténtico eje de gravedad del *valor estético* de las obras.

Una vez más, esto significa concebir la crítica de arte como «filosofía aplicada», naturalmente sin apoyarse en o derivar sus formulaciones de «reglas generales», que inevitablemente recaen en el normativismo y el dogmatismo, sino al contrario *estableciendo pautas de universalización a partir del diálogo abierto con las obras y propuestas artísticas singulares, siempre a posteriori*. Así entendida, la crítica de arte es una «apuesta» argumentativa sobre las obras, y por derivación sobre el conjunto de la cultura de una época, pero apoyada siempre en conceptos y categorías de carácter general. Pues en caso contrario la crítica se disolvería en el puro ocasionalismo y en el idiolecto, en el lenguaje meramente privado.

En último término, lo que esto supone es el reconocimiento del papel de la crítica de arte como *acompañamiento* de las obras, y ese es el núcleo último de su papel de *mediación* social. Las obras y propuestas artísticas han ido siempre acompañadas de un *discurso*, lingüístico e intelectual, que las contextualiza, las ubica en la serie general de las propuestas artísticas y culturales de una comunidad y un tiempo concretos. Éste es el papel que, a través del diálogo con las obras, sigue siendo necesario cumplir en el abigarrado y complejo mundo de hoy, un papel de acompañamiento y mediación que se sigue reclamando de la crítica de arte como disciplina teórica.

La crítica es *mediación*, mediación entre las obras, los artistas y los públicos. Pero, en el caso específico de la crítica de las artes visuales, la crítica es mediación también en otro sentido: en su despliegue resulta necesario articular dos elementos o dos objetivos centrales, articular un *saber ver* con un *saber decir*. El buen ejercicio de la crítica de arte se alcanza cuando se produce una buena articulación entre el saber ver y el saber decir. La cuestión es importante, porque es precisamente ahí donde se sitúa la dimensión de *objetividad*, que hay que demandar siempre a la crítica de arte. Está fuera de lugar hablar de objetividades normativas, necesarias o metafísicas, en el terreno del arte o en el de la filosofía de la cultura, y precisamente la crisis del pensamiento idealista, o la crisis de la utilización del sistema filosófico como vía de análisis de la experiencia, nos sitúan en ese contexto. Pero, a la vez, ni la filosofía ni la crítica pueden renunciar a

una determinada objetividad, aunque no se trate ya de aquella «objetividad» hoy obsoleta, con su carácter necesario, metafísico o normativo.

¿De qué «objetividad» podemos entonces hablar? De una objetividad *construida* como *coherencia*, construida desde el punto de vista de la conciencia teórica de que no hay lenguajes absolutamente estructurados para superponerse con todos los planos de la experiencia, pero sí pautas de verosimilitud, pautas de articulación del lenguaje en la coherencia. Pautas para un uso del lenguaje que nos permita aspirar a alcanzar una objetividad, entendida al menos como *juego cultural* o *juego de lenguaje*, para aludir en este punto a los planteamientos de Ludwig Wittgenstein.

Todo lenguaje es una *construcción*. Pero lo decisivo es que se trata de una construcción *que puede compartirse*, y que de hecho *se comparte* en un contexto de cultura concreto en el caso de los lenguajes naturales. Ése es el tipo de objetividad al que debe aspirar la crítica, a la construcción de un lenguaje que pueda ser compartido, que al hacer explícitos sus argumentos sea capaz de establecer una relación de diálogo, a través de las obras, con los públicos y con los artistas.

Porque el crítico es un *mediador* no sólo entre las obras y los públicos, sino también entre las obras y los artistas y el contexto social o de cultura en general. Como ya avancé más arriba, cuando en el siglo XVIII surge la noción de crítica de arte y se establece esta nueva función, el público tiene un carácter homogéneo y lo mismo puede decirse respecto al universo de la representación sensible. En la Europa de aquel tiempo seguían vigentes unas pautas de representación homogéneas, establecidas desde el siglo XV, cuyo núcleo central es una convención representativa, la convención visual de la perspectiva geométrica. El espacio de las artes plásticas presentaba una perfecta unidad en su forma de representar lo que podemos llamar una *figuración ilusionista*. En la modernidad incipiente, a un lenguaje plástico homogéneo corresponde un público también fundamentalmente homogéneo, un público burgués que tiene un nuevo dinamismo cultural, que se siente protagonista de una historia que está en construcción, y que por ello demanda al crítico que ejerza esa tarea de *mediación*, que se presenta como algo muy preciso y definido.

Sin embargo, a diferencia de aquella situación, con el desarrollo ulterior de la cultura moderna, la unidad y homogeneidad tanto del espacio plástico como del público han desaparecido por completo. En el terreno de la representación visual, entre finales del XIX y comienzos del XX se produjo una auténtica revolución que condujo la representación hacia una heterogeneidad y pluralidad irreversibles. De forma paralela, se ha ido produciendo también una multiplicación y pluralización del público, que, en lugar de ser un segmento social homogéneo, fue experimentado en nuestro universo cultural una especie de diseminación, hasta alcanzar la configuración eminentemente plural que presenta en nuestros días.



Esto sitúa a la crítica de arte en una situación de dificultad constitutiva o interna. Porque, por un lado, ha perdido la homogeneidad de un lenguaje referencial, a la vez que tampoco cuenta ya con un interlocutor homogéneo, receptor privilegiado de su lenguaje. Es así como puede darse el caso de que el lenguaje del crítico se convierta en un lenguaje sin destinatario.

Todos estos procesos de transformación y, sobre todo, de pérdida de homogeneidad, tanto de los referentes lingüísticos como de los destinatarios de la actividad crítica, hicieron que durante mucho tiempo la crítica estuviera como descentrada y se produjera una confusión, que desde mi punto de vista ha sido muy negativa para el desarrollo y el ejercicio de la actividad crítica, particularmente de la crítica de las artes visuales. Me refiero al intento de encuadramiento de la crítica de arte dentro de la disciplina de la historia del arte. Porque, en mi opinión, el modo de trabajar de los historiadores del arte, la metodología que utilizan, los planteamientos que guían su trabajo, tiene mucho más que ver con otro tipo de problemas que con aquellos que se suscitan a través del análisis del tiempo presente y a través de esas manifestaciones culturales, decisivas, del tiempo presente, que son las que tienen lugar en el arte que se está viviendo.

En el momento en que se produce la crisis que podemos considerar definitiva de las vanguardias, en torno a los años sesenta del siglo XX, se llega a una situación en la que convergen todos estos factores que vengo analizando. Por un lado, se ha tomado plena consciencia de la inexistencia de un lenguaje artístico homogéneo, de la pérdida unidad de la representación visual. Por otro, el destinatario de la actividad y la función del crítico se ha hecho enormemente plural y en muchas ocasiones completamente irrecognocible. Pero, además, el espacio donde se ejerce la función crítica también se ha diseminado, el artista actúa como crítico y el crítico poco a poco pasa a actuar como artista.

Teniendo en cuenta este abigarrado conjunto de dificultades, algunas de ellas especialmente relevantes, ¿cómo podríamos reformular hoy una idea de crítica de arte teóricamente consistente? Si partimos de una consideración inicial, ya formulada, si aceptamos que la crítica es ante todo una disciplina del lenguaje, una forma concreta de uso del mismo, el aspecto central en la reformulación de la crítica debe ser ampliar y flexibilizar al máximo el terreno de aplicación del lenguaje crítico, concebirlo como un diálogo entre críticos y artistas con los públicos. Es decir, en nuestros días la crítica de arte debe ser concebida como una instancia muy abierta, eminentemente diseminada, y que en lugar de actuar fijando posiciones normativas o autoritarias buscara construir la objetividad de sus propuestas en términos de diálogo.

En el despliegue de ese diálogo se trataría de establecer la dimensión de verdad en el presente de las propuestas artísticas. No creo que en el mundo actual pueda avanzarse en esa dirección ni con planteamientos norma-

tivos, ni desde encuadramientos taxonómicos de carácter historicista, sino únicamente a través de un diálogo sobre las obras (y no —esto es obvio— sobre la vida o la intimidad de los artistas) con los propios artistas, intentando luego generalizar ese diálogo como un elemento más de crítica de la cultura, como un elemento más de crítica social.

Esto significa asumir de forma consciente el compromiso pasional de la crítica. Pero, una vez más, se trata de concebir el compromiso pasional siempre en busca de la objetividad, con una pretensión de universalidad contextualizada, culturalmente compartida, que evite la idea de una universalidad meramente abstracta o dogmática. La tarea de la crítica se concreta entonces en la elaboración de un lenguaje conceptual y valorativo de esas características, que naturalmente adquiere su mejor formulación cuando es un lenguaje bien escrito o formulado, cuando es un buen lenguaje. La vía para llegar a ese lenguaje es el diálogo con las obras que un artista va produciendo, intentando establecer pautas de coherencia, convirtiendo al artista en un interlocutor, de tal modo que la confrontación con la crítica haga que el propio artista vaya transformando su actividad, vaya abriendo nuevos espacios de luz y, a la vez, permita a quien trabaja en una dimensión teórica, ir sacando de ese diálogo con las obras y con los artistas instancias de interrogación del presente que permitan poner en tela de juicio este orden social autosatisfecho en el que se desarrollan nuestras vidas.

El ejercicio de la función crítica así concebida debe tener en cuenta las múltiples mediaciones y filtros de todo tipo que, como he indicado ya antes, intervienen en la sociedad del espectáculo, entorpeciendo y dificultando las instancias críticas y de oposición. Frente a esa situación, el ejercicio de la crítica artística y cultural debe diversificarse, diseminarse, no dejarse reducir sólo a las formulaciones textuales en diarios, revistas especializadas o libros. Aunque sin renunciar, naturalmente, a esa vía textual, la crítica artística y cultural puede ejercerse hoy también a través de todo tipo de plataformas de comunicación, desde la puesta en pie de iniciativas que propicien el encuentro de las distintas prácticas artísticas entre sí y con la teoría, a propuestas de exposiciones concebidas precisamente en función de ese diálogo crítico con los artistas y con las obras capaz de incidir en una crítica del mundo presente.

En definitiva, la crítica es una actividad filosófica, lingüística, que se desarrolla fundamentalmente como diálogo, y que desde luego no debe concebirse en estos momentos como algo que atañe a un personaje especial, a un «tipo» o figura social desempeñado por unos individuos concretos. En nuestro universo ya no existe «el crítico de arte», como tampoco existe «el artista», sino el ejercicio plural, frecuentemente problematizado desde diversas instancias de poder, de prácticas creativas o artísticas y de prácticas críticas en un conjunto de plataformas enormemente variado y enormemente difuso, diseminado.

#### 4. DEL PÚBLICO AL NUEVO ESPECTADOR

El cuadro de los componentes del arte presenta también en el último de ellos, en *el público*, una modificación tan intensa y compleja como las que hemos podido ir señalando y analizando en los anteriores. La idea del *público*, según hemos ido viendo ya de pasada, acaba formándose en la Europa del siglo XVIII, en el contexto del ascenso social de la burguesía y como resultado de la demanda democrática de un acceso generalizado a los bienes de cultura.

Es en ese momento histórico cuando la formación del gusto y la configuración de un público «cultivado», capaz de acceder al disfrute y conocimiento de las obras de arte y de los bienes de cultura en general, se convierten en cuestiones capitales. Se puede decir, incluso, que la existencia del público, en el sentido técnico de destinatario social y más tarde masivo de las propuestas artísticas, es un rasgo distintivo del arte moderno frente al arte del pasado.

Es un fenómeno inseparable de la expansión de «nuevos canales» de transmisión del arte, que estarán incluso en la raíz del auge de algunos géneros artísticos en concreto. En lo que se refiere a la literatura, hay que mencionar el aumento de la impresión de libros, como resultado final de la invención de la imprenta, lo que entre otras cosas provocará el desarrollo y esplendor de la novela. La aparición de teatros públicos en toda Europa, permitirá también una nueva consistencia y apogeo del arte dramático. Ya hemos indicado el momento de las primeras exposiciones públicas de artes plásticas. Por lo que se refiere a la música, será en la transición del XVIII al XIX cuando comiencen a generalizarse los conciertos públicos, lo que igualmente ocasionará un punto de inflexión en la composición y la práctica musical, así como el auge de nuevos géneros.

Todo este proceso se ve legitimado por un nuevo «clima» ideológico que supone el declive del dogmatismo y favorece la libre opinión, y el desarrollo de un ideal social: el del *ciudadano cultivado*, de *buen gusto*. Dicho ideal, a su vez, se ve impulsado por la libertad de imprenta y la proliferación de publicaciones periódicas de todo tipo, entre las que van apareciendo rápidamente las dedicadas de modo específico a la información «cultural», o a algún arte en concreto.

En ese momento inicial, siempre me ha parecido del mayor interés teórico el planteamiento de Lessing (1766, 75), quien da un papel tan importante al público, «*al placer del espectador*», como para convertirlo en un elemento clave en la emancipación del arte, en su ruptura con las coacciones externas: «Para los artistas de la Antigüedad, con gran frecuencia esta coacción externa fue la religión. Su obra, destinada al culto y la adoración, no siempre pudo ser tan perfecta como hubiera sido si su autor hubiera perseguido única y exclusivamente el placer del espectador. La su-

perstición recargaba a los dioses de símbolos y las divinidades más bellas no fueron veneradas siempre en toda su belleza.» Al poner el acento en la ruptura de los vínculos del arte con la religión y la superstición, Lessing establece un claro paralelo con el programa de la Ilustración, pero a la vez, en un sentido específico, anticipa ya la idea romántica de la plena libertad del arte, de su liberación de cualquier determinación o norma externa a la propia práctica artística.

En el contexto del siglo de las Luces, el «público» tiene un carácter *homogéneo*: está integrado por las nuevas capas sociales, fundamentalmente burguesas, que estimuladas por el nuevo dinamismo y movilidad social, ven en el refinamiento de las costumbres y la formación del gusto un elemento clave para una mejora de su ubicación en la comunidad, de su posición social. De este modo, y por primera vez en la historia, *un ideal de cultura*: el desarrollo de la instrucción, de las ciencias y las artes, se asocia con un ideal de cambio social y de progreso.

Muy distintas son hoy las mediaciones entre la cultura en general, o las artes en particular, y el público. Que, ante todo, ha dejado de tener ese carácter homogéneo que presentaba en su origen, para mostrar en la actualidad un registro intensamente plural y heterogéneo. Por eso, en sentido propio, al delimitar los componentes institucionales del arte, hoy en día no habría que hablar de «público», sino de «públicos»: *los públicos del arte*. Pero esa transformación es tan decisiva, y conlleva tantas consecuencias para el universo artístico en su conjunto, que es preciso abordarla en un examen más detenido y pormenorizado.

Empecemos volviendo al pasado. Un gran crítico y teórico del arte italiano relata en uno de sus libros la siguiente historia: «El duque de Brienne, que se encontraba en el palacio de Mazzarino, al sentir que el cardenal se aproximaba en zapatillas, "que arrastraba como un hombre muy desfallecido", se escondió detrás de un tapiz. Entonces le oye decir: "¡Hay que dejar todo esto!". Se paraba a cada paso, que era muy débil, se apoyaba ya en una parte, ya en otra, y fijando los ojos sobre el objeto ante el que se encontraba decía, desde lo más profundo de su corazón: "¡Hay que dejar todo esto! Estas cosas ya no las veré allí donde voy."»

El tono del cardenal conmovió al duque, quien, dando un gran suspiro, acabó por descubrirse. Mazzarino, con voz doliente, le dijo entonces que se acercara: «Deme la mano, estoy tan débil que ya no puedo sostenerme.» Después, sin querer sentarse, prosiguió: «Vea, amigo mío, ese bello cuadro de Correggio, y aquella Venus de Tiziano y aquel incomparable *Diluvio* de Carracci... ¡Ah, mi pobre amigo, hay que dejar todo esto! ¡Adiós, queridos cuadros que tanto he amado y que tanto me han costado!» (Praz, 1980, 221).

La historia del cardenal Mazzarino ilustra perfectamente la relación íntima, profunda, que *el amante del arte* establece con las obras, y mucho

más cuando éstas se convierten en piezas de su colección. Imaginamos perfectamente el tiempo, las largas horas, dedicadas a la visión de esos objetos especiales, irrepetibles. Y el denso silencio que permite establecer una conversación interior entre el espectador y la obra, a solas ambos en el cuarto privado.

Durante siglos, nuestra tradición de cultura ha concebido en esos términos las condiciones ideales de aproximación a las obras de arte, e incluso ha intentado reproducirlas en los museos. En ellos, la distancia reverencial frente a las piezas, la prohibición de tocarlas y la exigencia de silencio y compostura, hacen sentir al público como si estuviera en una iglesia. Después de todo, aunque no haya culto, en los museos de arte hay también imágenes que suscitan la devoción.

Otro aspecto de esas condiciones ideales en la relación entre el espectador y las obras es que está concebida en términos estrictamente *individuales*: un sujeto, con su sensibilidad, gusto y educación, frente a un objeto único.

El fundamento filosófico de esa concepción tiene como eje una categoría de derivación teológica, que recibió su más precisa y mejor formulación en una de las obras capitales del pensamiento estético de Occidente, la *Crítica del juicio* (1790), de Immanuel Kant. Pero digámoslo ya explícitamente: esa categoría, en la que se cifran todos los referentes de las condiciones ideales de relación entre el espectador y la obra de arte, y de la que vengo hablando, no es otra que la categoría de *contemplación*.

Según Kant (1790 B, 80), a diferencia del sentimiento de lo sublime que conlleva un *movimiento* del ánimo ligado al enjuiciamiento del objeto, «el gusto por lo bello supone y conserva el ánimo en *tranquila contemplación*». «El juicio de gusto —afirma también Kant (1790 B, 14)— es solamente *contemplativo* [*kontemplativ*], es decir, es un juicio que, indiferente a la existencia de un objeto, sólo mantiene unidos la índole de éste con el sentimiento de placer y displecer.»

En los términos técnicos kantianos, se pretende establecer que la finalidad del juicio de gusto se agota en sí misma, es «finalidad sin fin». Y, a la vez, que el juicio estético está más allá de todo «interés», ya sea teórico como en el juicio racional, ya sea práctico como en el juicio moral. En definitiva, lo que caracteriza, según Kant, al juicio de gusto es una universalidad sin conceptos y una forma de apreciación desinteresada, lo que se resuelve en una tranquila, ensimismada, actitud *contemplativa*. Desbordando los intereses teóricos o prácticos, el juicio estético encuentra su mayor cercanía y paralelismo con la experiencia religiosa.

En la época de la Ilustración, en un contexto de crítica de las creencias religiosas como superstición, el espíritu profundamente religioso que es Kant propugna la religiosidad *interior, íntima*, el *estar a solas con Dios*, característico de la espiritualidad protestante o reformada, frente a la usual

asociación de la religión con «la prosternación, el rezar con la cabeza inclinada, con ademanes y voces contritos y temerosos». Pues, según Kant (1790 B, 108), el hombre que se atemoriza «no se halla de ningún modo en presencia de ánimo para admirar la magnitud de lo divino, para lo cual se requiere un temple de tranquila contemplación y un juicio completamente libre».

Ese es el modelo de representaciones ideales que se establece en los comienzos de la modernidad, a fines del siglo XVIII, y que asocia la experiencia religiosa con una dimensión no sólo privada, sino interior, íntima, y la experiencia estética con un *placer contemplativo*. Pero ese planteamiento teórico, que tiene en Kant su mejor formulación, se prolongaría en el tiempo, convirtiéndose en la categoría central para caracterizar la recepción estética, del mismo modo que la categoría *creación* servía también de modo central para caracterizar el plano de la producción estética.

Otro importante crítico y teórico de las artes, el gran Bernard Berenson, que con sus noventa y cuatro años de intensa vida recoge la transición del gusto y de la sensibilidad decimonónicas a las del siglo XX, caracteriza «el momento estético» con formulaciones directamente derivadas de la filosofía kantiana. Afirma Berenson (1948, 86): «En las artes visuales el momento estético es ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando.» En ese proceso, los objetos estéticos «ya no están fuera de él. Ambos se convierten en una sola entidad: el tiempo y el espacio son abolidos, y el espectador está poseído de un único conocimiento. Cuando recobra la conciencia ordinaria, es como si hubiera sido iniciado en misterios que iluminan, exaltan y forman. En suma, el momento estético es un momento de visión mística».

También sobre el trasfondo del pensamiento kantiano, uno de los grandes nombres de la hermenéutica filosófica contemporánea, Luigi Pareyson, maestro entre otros de Gianni Vattimo y Umberto Eco, caracteriza la contemplación como un segundo momento y culminación de la interpretación de la obra. Según Pareyson (1974, 190-191), la interpretación es, por un lado, un «movimiento dirigido a coger el verdadero sentido de las cosas, a fijarlo en una imagen penetrante y exhaustiva»; pero por otro lado es también «quietud y éxtasis: es la quietud del encuentro y del éxito, es la éxtasis de la posesión y de la satisfacción». En ese sentido, la contemplación sería el término, el punto de llegada, de la interpretación, si bien se trata de un término provisional, abierto siempre posteriormente a nuevas y sucesivas reinterpretaciones.

En cualquier caso, «la contemplación, como conclusión del proceso de interpretación, consiste en ver la forma como forma» (Pareyson, 1974, 194), pero eso: «ver la forma como forma», sería equivalente al encuentro de la *belleza*. Así, y en último término: «Concluir la interpretación, con-

templar un objeto, apreciar su belleza, son tres expresiones para indicar un único acto: *contemplar* [cursivas mías, J. J.], es decir ver la forma como forma y detenerse en la serena consciencia de una tensión aplacada, no es otra cosa que encontrar la belleza» (Pareyson, 1974, 196).

Las formulaciones de Pareyson son como el punto de llegada, como una especie de síntesis, del pensamiento estético tradicional de Occidente. Remontándonos a través de él, de Berenson, y de Kant, un arco teórico continuo nos conduce a épocas aún más remotas, a la concepción platónica, eminentemente visual y por tanto «contemplativa», de la belleza ideal.

En Platón, la Belleza es, entre todas las Ideas-Formas, la que posee más esplendor, la más manifiesta (*Fedro*, 250d-e), y es ése el motivo de que, a través de «la más clara de nuestras sensaciones: la vista», suscite en nosotros al contemplar los cuerpos bellos el recuerdo de cuando nuestra alma la contemplaba en todo su esplendor y pureza, y el anhelo de volver a esa contemplación.

Queda así representada la dinámica que origina lo que tradicionalmente se llama «escala de la belleza» por la que, según Platón (*Banquete*, 209e-212b; *Fedro*, 249d-251b), y con la intervención decisiva de Eros, nos remontamos de la belleza sensible a la belleza inteligible, y de ésta a la Belleza en sí, a la forma esencial o ideal de lo bello.

He intentado explicitar, a través de este sumario rastreo genealógico, los componentes fundamentales de la *contemplación estética*, tal y como ésta, en tanto que *culminación de los procesos de recepción estética*, ha sido concebida en nuestra tradición de cultura.

*Intimismo, idealidad, espiritualismo* e, incluso, *misticismo*, junto con una idea de *pasividad* o *estaticidad*, son los aspectos que confluyen en la categoría contemplación. En esa forma de concebir la culminación de la experiencia estética como quietud, como serenidad, como paz interior, a través del encuentro de la belleza ideal propiciado por un objeto estético u obra de arte individual.

Pero ¿guarda realmente correspondencia con los hechos, sigue siendo válido, ese conjunto de representaciones ideales...? En mi opinión, no. Se trata de un entramado de representaciones mentales que corresponden a un estado de nuestra tradición de cultura ya desbordado. Y eso aunque en la categoría de contemplación se suela situar una de las dimensiones centrales de toda experiencia estética, más allá de los otros aspectos (intimismo, idealidad, espiritualismo y misticismo) que confluyen en ella. Me refiero a la potencia para desbordar las determinaciones espaciales y temporales, núcleo constitutivo de toda experiencia estética digna de tal nombre, y eje por tanto del valor antropológico de las distintas artes.

El problema, sin embargo, es que nuestra cultura, en un proceso que deriva de la expansión de la técnica moderna y que tiene su primer punto de inflexión en la segunda revolución industrial a mediados del siglo pa-

sado, pero que no ha hecho sino intensificarse y profundizarse hasta nuestros días, nuestra cultura, está cada vez más lejos de propiciar un marco para la experiencia estética en los términos que la categoría «contemplación» daba por supuestos.

Un primer aspecto que explica la puesta en crisis de la idea de contemplación estética proviene de un territorio más amplio que lo estético y lo artístico. Aludo a la creciente problematización de la esfera íntima, a la superposición de lo público y lo privado cada vez más aguda en nuestro mundo, en el universo de la cultura y las comunicaciones de masas.

Del mismo modo que el modelo de la religión como «experiencia interior» parece ya referirse a otras épocas, a un tiempo pasado, frente a la religiosidad masiva, diseñada, publicitada y televisiva de nuestro tiempo histórico, la idea del encuentro privilegiado de un individuo y un objeto estético únicos, frente a frente y a solas, resulta difícilmente alcanzable hoy.

Es verdad que el desarrollo y la ampliación del coleccionismo artístico permite a este tipo específico de propietarios un disfrute exclusivo de sus objetos. Pero, lejos de lo que podía experimentar el cardinal Mazzarino, el coleccionista de hoy tiene su mirada y su sensibilidad configuradas por el filtro colectivo de lo público, por un sistema institucional de encuadramiento y valoración de las obras de arte, que va mucho más allá de su gusto privado. Aunque éste, lógicamente, intervenga de modo importante en sus opciones de compra.

Aun así, insisto, lo decisivo, lo que marca la tendencia del acceso del público a las obras de arte, es ahora el filtro público, institucional, que marca todo un baremo de apreciaciones y distinciones, de aceptaciones y rechazos, de lo que se considera «válido» y por ello «valorizable» (en un sentido tanto ideológico como material), en referencia a las propuestas artísticas y a los propios artistas como productores de las mismas.

Como sucede con otros ámbitos de la cultura actual, la institución arte no hace sino incorporar dentro de sí la *tendencia general a la disolución de lo privado en lo público* que resulta indisoluble de nuestro modo de vida.

Pero demos un paso más. Ahora ya en el terreno específico de la experiencia estética. El carácter restringido, reservado a unos pocos: *los dotados de poder*, económico o representativo, o *los dotados de formación y conocimiento*, de «gusto», del acceso a los bienes artísticos se ha ido transformando a través de un proceso de democratización hasta convertirse hoy en una posibilidad de acceso masivo.

El «contacto» con la obra de arte tiene así lugar, en no pocas ocasiones, a través del turismo de masas, en términos que hacen realmente difícil, si no imposible, cualquier pretensión de «contemplación» o de quietud, y que, curiosamente, valen más como «confirmación» personal de un acto, de una presencia: «yo estuve allí», que como contacto, conoci-

miento y disfrute de la obra. Una obra que, por otra parte, ha sido ya «conocida» y jerarquizada a través de reproducciones y de las inevitables guías turísticas que señalan lo que debe verse y su importancia mayor o menor.

El propio Berenson, que, según leíamos antes, caracterizaba el momento estético como un momento de «visión mística», registraba en su diario el 10 de noviembre de 1953, cerca ya de cumplir noventa años, unas observaciones realmente ilustrativas: «En mis años jóvenes, la Capilla Sixtina era accesible desde la escalinata de Bernini al norte de San Pedro. La organización actual [*en 1953...*] es totalmente inhumana, y debe estar motivada por alguna conveniencia burocrática basada en ocasionar la mayor dificultad al mayor número. Millas de recorrido, escaleras para subir y bajar, a través de corredores alineados con artefactos que atraen la atención y absorben tus energías antes de que hayas conseguido alcanzar la Capilla Sixtina. Extenuado por este recorrido sin fin y aburrido por rebaños de turistas al grito de sus guías, tengo una pobrísima impresión de los frescos y no consigo acabar de verlos. Los mejores Botticellis están en la pared exterior, donde el sol le impide a uno verlos. El techo parece oscuro, tenebroso. El *Juicio Final*, más incluso. ¿Qué sacaría de ellos un dilettante no familiarizado con los temas de estos dibujos o con su iconografía? Un hindú o un musulmán podría concluir que la admiración por estos frescos fuera parte del culto cristiano y tuviera poco que ver con el arte. Cómo nos influencia todavía la admiración tradicional; qué difícil convencernos de que estos frescos de la Sixtina son en la actualidad apenas disfrutables en el original y mucho más en fotografías» (Berenson, 1960, 29).

El perspicaz y agudo Berenson detectó inmediatamente (¡ya en 1953, imaginemos ahora...!) la barrera infranqueable que las masas turísticas introducen entre las obras de arte y el espectador cualificado. La serena contemplación y el ensimismamiento místico se habían convertido en música celestial.

Pero no solamente el erudito resulta perturbado. En sentido contrario, en un reciente ensayo se ha utilizado la expresión «el síndrome de Stendhal» (Magherini, 1989), para referirse a las dolencias: malestar, trastornos visuales y perceptivos, náuseas, vómitos..., de algunos turistas extranjeros en Florencia, abrumados por la importancia y calidad de enclaves y piezas artísticas de la ciudad toscana, y la dificultad de visitarlos y asimilarlos todos, como se supone debería hacer el turista ideal.

La alusión al gran escritor francés para describir «un síndrome clínico», fisiológico y psicológico, se debe a la descripción de sus emociones y reacciones psíquicas que realizó en sus escritos de viaje. Y se deriva en particular de una página concreta «en la que se habla de la visita a la basílica de Santa Croce y de la crisis que domina al escritor dentro de la igle-

sia, obligándolo a salir al aire libre, a la plaza, para recobrase de una vertiginosa atracción de historia acumulada y de recuerdos grabados en la piedra secular de la basílica y de la ciudad» (Magherini, 1989, 61).

¿Contemplación estética...? La mayoría de los turistas, en los viajes concertados y con itinerarios fijados con programas y horarios concebidos con criterios tomados de la disciplina militar, con toda su ductilidad técnica para moldear al grupo, suele acabar extenuada, presa a la vez de la excitación de lo distinto y del agotamiento físico. Eso sí, en su retorno del viaje, la memoria, la meditación, el relato de la experiencia enriquecida, suelen ser sustituidos en la mayor parte de las ocasiones por el documento fotográfico y, en los últimos años, también por la cinta de vídeo. «Yo estuve allí...»

Pero no debemos admirarnos. Ni tampoco sentir el más mínimo atisbo de un farisaico sentimiento de superioridad o de condescendencia: *todos* estamos sujetos, en mayor o menor medida, a esos condicionamientos. El problema se sitúa en el contexto, en el marco en el que se estructuran las condiciones de posibilidad de la experiencia estética en nuestro mundo.

Un marco que presenta la paradoja de que si, por un lado, se ha roto, parece que definitivamente, el privilegio del acceso restringido a los bienes superiores de cultura, por otro, la desaparición de esa restricción y el acceso masivo no producen de forma mecánica un enriquecimiento antropológico, ni una calidad más intensa de las experiencias estéticas, como una visión estrechamente sociologista hubiera pretendido.

Un punto verdaderamente esencial de la tradición estética de Occidente, que aparece en las obras de los grandes pensadores, y en particular en Platón y sobre todo en Kant, a los que antes mencionamos, es que el itinerario estético es equivalente a un proceso de enriquecimiento antropológico, de mejora del ser humano.

Y ese proceso nunca puede ser masivo. Tiene sus raíces en un contexto social, cultural, comunitario en suma, pero exige *la capacidad de discernimiento, de juicio y valoración, de una mente individual e independiente*. Por eso, también, se ha podido situar en la historia de las ideas modernas el paso por el estadio estético como un requisito para que la humanidad pueda realmente acceder al estadio moral (Schiller, 1795).

No todo vale. Y mucho menos lo que indiscriminadamente «la opinión» pretende hacer valer como imprescindible: lo más vendido, lo que está de moda, lo último... El juicio estético es capacidad de discernimiento formal, capacidad de distinción, y la mente humana que se ejercita en su práctica adquiere perspicacia y claridad, enriquece su fuerza cognoscitiva y la solidez de sus principios morales.

En este punto, el análisis de la transformación del público, debe confluir con el de las características que presenta el arte de nuestro tiempo. Y



abrirse así a una cuestión que me parece decisiva, como ya avancé antes: *la expansión de la crítica*, una expresión con la que quiero indicar que en nuestro horizonte cultural la crítica no puede ya seguir valiendo únicamente como un espacio de intervención intelectual «separado», reservado a unos especialistas, sino que debe convertirse en una actitud dinámica, en circulación por los diversos planos y componentes del arte, con un mayor o menor desarrollo en cada caso, según los contextos y las situaciones.

No son pocas las voces que se alzan en nuestros días impugnando o rechazando globalmente el arte de nuestro tiempo. Y más allá de los aspectos emotivos, lo cierto es que el arte actual presenta toda una serie de rasgos distintivos, de aspectos que lo hacen muy diferente de lo que hemos entendido tradicionalmente por arte.

Uno de esos rasgos en concreto reviste el perfil de la paradoja. Por un lado, el arte tiende a aislarse, a convertirse en un universo al que accede tan sólo un reducido grupo de expertos: artistas, críticos, «profesionales» del museo o del comercio artístico en sus diversas instancias. Pero, por otro, un rasgo definitorio del arte de nuestro tiempo desde los años sesenta es también la constitución de un *público de masas*, la existencia de una demanda social de acceso no restringido al arte.

Pienso que es ésta una cuestión que incide de un modo importantísimo sobre esa situación compleja, difícil, que caracteriza al arte actual. Es evidente que lo que podemos llamar la «institución arte», el circuito formado por artistas, críticos y profesionales (en el museo o en la gestión), no ha conseguido establecer una relación fluida con ese público que busca el acceso al arte.

La falta de atención a los aspectos «educativos», muy distintos de los «comunicativos», hace que en no pocas ocasiones las exposiciones o la presentación de las colecciones artísticas resulten incomprensibles para el público. Y esa falta de capacidad, olvido o menosprecio, para hacer más explícitos los significados de obras y propuestas, que brota de la raíz de la «institución arte», se agrava aún más por el tipo de aproximación de los medios de comunicación que habitualmente se aproximan al arte sólo en tanto que «noticia».

Lo que supone transmitir al gran público en primer lugar lo espectacular o incluso lo escandaloso, en lugar del entramado complejo y problemático de la creación. Así lo que llega «del arte» a las grandes masas suele ser aquello que lo hace similar, que lo homogeneiza, con la cultura del espectáculo o con la crónica social. Aspectos muy lejanos a la experiencia profunda de soledad y ensimismamiento que entraña el proceso creativo en sus dimensiones más auténticas.

El elemento central de la reflexión estética es su capacidad para analizar y cuestionar la dinámica de una situación histórica y cultural concreta. Y esto se hace aún más decisivo en el caso de la cultura moderna, cuyo

proceso de desarrollo es coincidente con un intenso proceso de estetización. En nuestros días, la reflexión estética como *crítica de la cultura*, si no quiere verse reducida a la banalidad, tiene por fuerza que operar desde un último horizonte filosófico, categorial, convirtiéndose en su dimensión aplicada en instancia moral, en *crítica del esteticismo*, de la intensa estilización con que la situación cultural del presente recubre su vacío de valores.

Intentar comprender el arte de nuestro tiempo, mostrar la interacción profunda que existe entre su carácter cambiante, metamórfico, y la formación y desarrollo de un nuevo público de masas que busca acceder al arte como a otros bienes materiales y de cultura, no es por tanto algo que tenga importancia tan sólo dentro de los límites específicos de lo artístico o de la crítica estética. Esa reflexión, si se conduce con exigencia y rigor, nos permitiría iluminar algunos de los rasgos centrales de la cultura de nuestro tiempo, y particularmente el modo de configuración y propagación social de la producción de imágenes en las redes fundamentalmente comunicativas de la cultura de masas.

Reside aquí una cuestión central: la capacidad del arte, al transmitirse como propuesta, para desencadenar una cesura, un corte, del continuo comunicativo, lo que implica el desarrollo de una capacidad crítica tendencialmente capaz de poner en cuestión el orden social en su conjunto y, sobre todo, las instancias opacas de la imaginación, utilizadas por las diversas formas de poder para expandir su reproducción y alargar el consenso.

En definitiva, pensar la categoría «público» del arte supone plantear, a través de una vía privilegiada, la cuestión del público en un universo cultural, en el sentido más amplio, con todas sus instancias cognoscitivas, morales y políticas. En ese plano, lo estético aparece directamente en continuidad con la perspectiva de liberación o emancipación de los seres humanos de las distintas instancias de opresión. No es por eso extraño que la cuestión del público, tanto en un sentido práctico como teórico, nos remita, como hemos visto, a los inicios de la modernidad y a las propuestas de emancipación social que constituyeron el núcleo del pensamiento de la Ilustración.

Ya al comienzo de la segunda década del siglo XVIII, entre 1711 y 1712, Joseph Addison publicaría un importante diario cultural, al que llamó *El espectador*, y que intentaba informar y orientar al público «cultivado». «Espectador» es un término que, al hablar de las artes, pone por vez primera en nuestra tradición de cultura el acento ya no en las obras o en los artistas, sino en el destinatario ideal del arte, en el momento de la recepción estética.

En el siglo XX, y en España, José Ortega y Gasset le dio una nueva profundidad filosófica a la categoría, al concebir y llevar a la práctica, en 1916,



una publicación periódica personal, llamada también *El espectador*, en la que fue planteando sus meditaciones sobre el arte, la moral, la ciencia y la política.

El término resume a la perfección la voluntad orteguiana de visualizar, comprender e interpretar su tiempo, «nuestro tiempo», que cristalizaría en su propuesta de fundamentación «perspectivista» de la filosofía, derivada a su vez de la categoría estética de la perspectiva, eje de la creación plástica desde el Renacimiento. En el pensamiento de Ortega, «el espectador» se inscribe en su idea de la radicación del yo en un marco de circunstancias. Pero con ello lo más interesante es el establecimiento de un nexo de conexión entre el yo filosófico, la consciencia reflexiva en su giro de mayor exigencia, con los acontecimientos cotidianos.

Si el filósofo se hace «espectador», como en mayor o menor medida somos también todos, se nos brinda un estímulo para la reflexión y el ejercicio de la consciencia crítica, un camino de identificación con la actividad filosófica. Eso sí, ejercida de modo circunstancial y particularizado.

Sin embargo, los cambios producidos en las últimas décadas en los procesos de creación y transmisión de la cultura han sido tan espectaculares que, probablemente, la idea tradicional de lo que llamábamos «espectador» se ha modificado en profundidad.

Los públicos de la cultura y el arte se han ampliado y asumen nuevas funciones. Ante todo, en lugar de una actitud pasiva, la propia dinámica del arte contemporáneo ha ido propiciando de modo creciente su intervención activa, e incluso su *creatividad*, en la recepción de las propuestas artísticas.

Por todo ello, creo que podemos hablar con propiedad de *el nuevo espectador\**, de un público nuevo, cada vez más exigente y participativo, que actúa como un elemento central en los cambios y transformaciones del arte y de la cultura y que, a la vez y en sentido recíproco, ve transformadas su consciencia y su sensibilidad por las nuevas formas y nuevas vías de transmisión de los procesos artísticos.

La aparición de ese nuevo espectador supone el desbordamiento de las categorías estéticas tradicionales con las que el pensamiento ilustrado intentó fundamentar la recepción de las obras de arte por un público «culto», lo que implica la necesidad de plantear sobre nuevos criterios ese proceso de recepción sobre el que se construyen y formulan los juicios de gusto.

\* Quiero recordar la existencia, hace unos años, de un excelente programa cultural en televisión dirigido por Eduardo Sotillos, con ese mismo título, que seguramente tenía una intención y sentido similares a los aquí empleados.

## 5. LA SUBVERSIÓN DEL MARCO TRADICIONAL

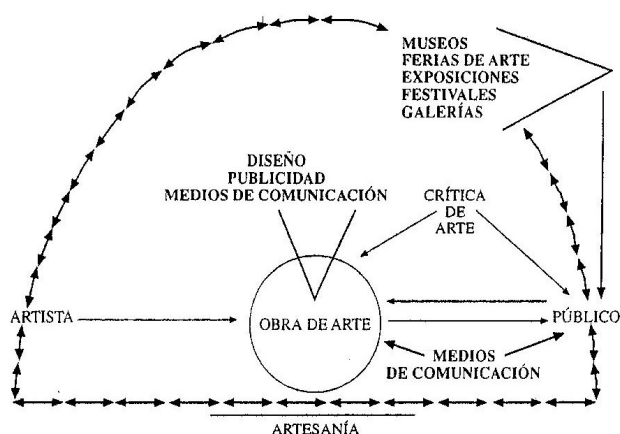
Avanzando en esa línea, estaremos en mejores condiciones para comprender y explicar teóricamente las transformaciones y la creciente complejidad del arte actual, por la integración y superposición de factores heterogéneos en su seno. Volveré más adelante a estas cuestiones, para intentar avanzar en su planteamiento y ofrecer una serie de propuestas teóricas de interpretación.

Pero ahora, y como síntesis final del recorrido que hemos hecho en este capítulo, conviene subrayar hasta qué grado se ha visto modificado, y ya no de un modo externo: por el cambio de contexto, de las situaciones históricas y sociales, sino *de forma inmanente, dentro mismo de cada uno de ellos*, el sistema tradicional de componentes del arte, con su reparto de papeles y funciones.

En lugar de «el artista» que «crea» LA OBRA, que «el crítico» «valora y jerarquiza», orientando así la formación del gusto del «público cultivado», que la recibe a través de una aproximación «contemplativa», tan espiritual como lo es la creación, las funciones y papeles se alteran y mezclan entre sí. Y el trasfondo espiritual de las categorías de creación y contemplación se ve profundamente alterado por el proceso de secularización de la cultura moderna, que impregna también intensamente el universo artístico en su conjunto.

Pero, además, es que esos componentes *no son ya los únicos*. Las obras conviven con los productos de una intensa potencialidad estética que circulan en canales no artísticos: *el diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas*, algo que analizaré más adelante. Lo mismo que los artistas se ven confrontados con la aplicación de ese término, o el paralelo de «creadores», a un amplísimo conjunto de prácticas y funciones. Y, según avancé antes, en la mediación con el público no interviene ya sólo, y ni siquiera prioritariamente, «el crítico», sino una tupida red institucional integrada por los medios de comunicación (generales y especializados), galerías, ferias de arte, y museos. Estos últimos desempeñan hoy el papel culminante en el proceso ya no de almacenamiento y conservación, sino de legitimación y jerarquización de las obras, y por tanto son la instancia crucial de mediación entre el arte y el público.

Nuestro pequeño esquema inicial, con su carácter secuencial y más o menos estático, se complica ahora por la multiplicación de elementos y, sobre todo, por la circularidad y dinamismo de todas las funciones y componentes que aparecen en él.



Las instituciones que presentan y transmiten al público las obras y productos de los artistas: *museos, grandes exposiciones, galerías, ferias...*, los *festivales* y todo tipo de acontecimientos masivos, forman parte de un entramado 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 constituyen una red 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.

La dimensión publicística y comunicativa se convierte así en algo esencial en la determinación de lo que es o no es «arte». Como ha hecho notar uno de los grandes protagonistas del arte de nuestro tiempo, el artista americano Dan Graham (1993, XX), para que una propuesta se valore como «arte» es preciso «que sea exhibida en una galería, y después que se escriba sobre ella y se reproduzca fotográficamente en una revista de arte».

Sobre ese registro de una exposición temporal, de breve duración, y con la acumulación de nuevos segmentos de información, se va constituyendo la base de la valoración (artística) de las obras y, a largo plazo, de su valoración económica.

Las revistas de arte son viables, fundamentalmente, gracias a los anuncios de las galerías e instituciones artísticas. Que, a su vez, gracias a la «fe

pública», notarial, de las revistas en sus críticas, crónicas y reportajes, llegan a los compradores potenciales: individuos privados, corporaciones, entidades políticas... El doble circuito *ideológico-comunicativo y económico-mercantil* queda así circularmente cerrado.

En el caso de la literatura, las artes escénicas, el cine y la música, la dependencia de los medios de comunicación y de la publicidad es cada vez más intensa. Mucho más incluso en el caso del cine, configurado en sus estructuras de producción y circulación mercantil explícitamente como una industria.

De todos los componentes institucionales del arte actual, el que más en profundidad ha modificado su estructura y funciones es el museo. El museo de arte es hoy «una fábrica de cultura», un mecanismo que ya no sólo conserva y jerarquiza como en el pasado, sino que actúa e interviene tanto en el escenario artístico como en la búsqueda y configuración de una audiencia propia.

Su papel es fundamental en la legitimación de las propuestas artísticas y en la cotización mercantil de las obras. Respecto al público, se supone que realiza una función pedagógica, educativa. Pero esa función no es neutra, está determinada por la necesidad de configurar un universo de consumidores de los productos museísticos y del propio museo como mercancía cultural.

Curiosamente, esa función educativa es entendida en buena medida dentro de la propia institución como una función *subsidiaria*, como algo de segunda importancia. La burocracia museística, que no ha hecho sino crecer desde la constitución de los museos modernos, entiende en el fondo que es *ella misma*, y no el público, el verdadero destinatario de la acción del museo, independientemente de las declaraciones y manifestaciones propagandísticas.

El público es un referente lejano, y los artistas y sus obras elementos intercambiables en función de las estrategias expositivas y de adquisición de obras, establecidas por núcleos sumamente restringidos de decisión. El resultado es la formación de una estructura técnica sumamente jerárquica que, como todas las burocracias, se mantiene al margen de las necesidades y deseos de la gente común. Por ello, la *democratización de los museos y de las instituciones artísticas en general* es hoy una de las cuestiones decisivas en las políticas culturales de nuestro tiempo. Y es en ese plano en el que la utilización de una crítica conceptual y categorial, de sólida base teórica, puede establecer los criterios de convergencia entre los artistas y los públicos, quienes más necesitan de esa democratización.

relación social entre personas: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes» (Debord, 1967, 38).

A la larga, y la cuestión nos afecta de un modo central en las artes, la generalización del espectáculo se convierte en una auténtica barrera para la formación del gusto y el ejercicio del juicio crítico, haciendo de los espectadores, de los públicos, meros receptores pasivos de una mercancía autoritaria, indiscutible: «La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos ve; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo» (Debord, 1967, 49).

A ese pesado lastre se enfrentan las artes en nuestro tiempo: no es ya sólo que los canales de producción estética estrechen el universo artístico, sino que además lo condicionan a través de esa generalización del espectáculo que mediatiza intensamente tanto la producción como la recepción artísticas. Los artistas, los públicos, y desde luego todas las instancias institucionales de mediación de las artes, tienen aquí un espacio común de compromiso, a la vez *cognoscitivo* y *moral*. La médula profunda del arte no sólo es distinta del espectáculo, sino que el arte de nuestro tiempo, como disciplina del conocimiento y como bien público, debe intentar poner de relieve *la verdad*, establecer pautas de discernimiento que permitan distinguir la mera imagen publicística, uniforme y banal, de la imagen artística con su voluntad de plasmar críticamente mundos alternativos, universos virtuales, que permitan valorar y juzgar nuestros espacios de vida y experiencia.

## CAPÍTULO VI

### La era de la imagen global

#### 1. EL «GRAN EXPERIMENTO»

Siguiendo con el cine, en una película reciente, no demasiado «buena», por lo que tampoco es preciso recordar su título, un personaje afirmaba: «En 1938 sólo había dos opciones. O eras fascista y conquistabas el mundo, o eras comunista y lo salvabas.»

Esa confrontación terrible, áspera y violenta, fue el signo central de los años treinta. Una época que, hoy: en perspectiva, podemos ver como un tiempo de transición entre la Primera Gran Guerra, cerrada en falso, y el comienzo en 1939 de la Segunda Guerra Mundial.

Durante mucho tiempo, el predominio del horizonte artístico de la vanguardia restringió el análisis y la consideración de las manifestaciones estéticas de ese período. Quizás no sea independiente del agotamiento histórico de las propuestas vanguardistas, la posibilidad de una reconsideración del arte de las dictaduras, durante años situado al margen de las líneas dominantes del arte occidental.

*El tiempo de las dictaduras* fue una época compleja y abigarrada. Además del arte experimental y vanguardista, las dictaduras de la época fueron poniendo en pie un arte «oficial», que tuvo su importancia en aquel momento histórico. Pero que, sobre todo, al ponerse al servicio directo del poder político, al dejarse utilizar como *propaganda*, contribuyó decisivamente junto a la *estetización de la participación política de las masas*, a lo que desde nuestra perspectiva actual podemos llamar *el gran experimento*: la utilización comprehensiva de todos los soportes estéticos y artísticos para conseguir la cohesión y dominación de las masas sociales.

Nunca antes en la historia lo estético había sido utilizado de forma tan intensa como medio de poder. Pero lo importante, además, es que esa utilización anticipaba la mucho más sofisticada, compleja y sutil que vendría después, eso sí, con una diferencia decisiva: *en el marco de regímenes democráticos*. Y que convertiría los soportes estéticos en instrumento central para la *universalización del consumo*, haciendo de la propia política un elemento más de consumo, y de la vida pública y el conjunto de la cultura un *espectáculo* (cfr. Debord, 1967 y 1968).

Todo ello tuvo su anticipación, convulsiva y desgarrada, en *el gran experimento* del tiempo de las dictaduras. La inestabilidad social conducía a dos polos alternativos, conservación o revolución, que en sus planteamientos extremos, podríamos decir: «de vanguardia», cristalizaron históricamente en esa oposición *fascismo* o *comunismo*, a la que hacía referencia nuestro personaje de película. En ese clima de crisis generalizada de formas de poder basadas en el consenso social, los regímenes políticos de la época se construyen sobre la idea de la necesidad de un poder fuerte, lo que daría paso a la formación de *sistemas totalitarios*, que se plasmaron también como universos sociales y políticos no sólo alternativos, sino concurrentes, en lucha. Todo hablaba de guerra y todo, por desgracia, anticipaba la guerra terrible que habría de venir.

En ese clima, el arte queda subordinado a la política de una forma completa. El vanguardismo «formalista», como se decía entonces, fue simplemente prohibido en la Unión Soviética. En Alemania, los nazis también prohibieron y eliminaron cualquier signo vanguardista en las artes, apoyándose en una pseudoidea particularmente repugnante, la del «arte degenerado» (*Entartete Kunst*), de la que sería expresión toda la vanguardia en su conjunto. Por último, no deja de ser significativo que el surrealismo, que había nacido en 1924 considerándose en sí mismo una revolución, se pusiera en 1930 «al servicio de la revolución».

En el mismo tiempo histórico, en la España en guerra civil, los artistas del Pabellón de la República en la Exposición Internacional de 1937: Pablo Picasso, Joan Miró, Julio González, o el gran escultor Alberto..., se contraponen con los intelectuales y artistas alineados con los militares sublevados, como por ejemplo Salvador Dalí. Muchos grandes escritores y artistas, de ambos «bandos», acabarían conociendo la muerte o el exilio.

Con no pocas contradicciones, la Italia fascista fue la única dictadura de la época que permitió un cierto espacio a la vanguardia. Estuvieron activos figuras como Mario Sironi, Arturo Martini, Giorgio Morandi o Giorgio de Chirico y su hermano Alberto Savinio. Pero también Lucio Fontana, Renato Guttuso o los escultores Giacomo Manzù y Marino Marini. Particularmente destacables son los proyectos arquitectónicos de Adalberto Libera, Enrico del Debbio, Ernesto Lapadula o Luigi Moretti.

En Moscú, el final forzado de la vanguardia, dramáticamente representado en la reconversión figurativa de Kasimir Malevich, se confronta con los pintores figurativos del stalinismo: Alexander Deineka, Isaac Brodsky o Pavel Filonov. El gran poeta Vladímir Maiakovski se había suicidado el 14 de abril de 1930. El 28 de enero de 1936, apareció en *Pravda* un artículo titulado «Caos en lugar de música», sobre la ópera de Dimitri Shostakóvich *Lady Macbeth de Mtsensk*, estrenada dos años antes, que truncaría dramáticamente la trayectoria del compositor. En 1938, Serguéi Eisenstein rueda *Alexander Nevsky*, con música de Prokófiev. El poeta Osip Mandelstam

moriría en un campo de Siberia en 1938. Una de las grandes figuras de la vanguardia teatral, Vsiévolod Méyerhold, fue fusilado en 1940. El sueño arquitectónico y urbanístico de «la construcción del socialismo» daría paso a la rigidez burocrática y neoclásica de la arquitectura estalinista.

Y en Alemania, junto a los grandes artistas «degenerados», forzados al exilio o al silencio: Paul Klee, Otto Dix, Max Beckmann, Oskar Kokoschka o John Hartfield, entre otros, podemos considerar el alcance del escultor Arno Breker o de la fotografía y el cine de Leni Riefenstahl.

Fueron tiempos terribles, durísimos, en toda Europa, y obviamente no sólo para los artistas, para todos los seres humanos. Es probable que sólo después del final de la guerra fría, y cuando ha pasado ya más de medio siglo del término de la guerra, podamos empezar a estar en condiciones de elaborar una valoración más equilibrada sobre las distintas obras y artistas. Para ello es, en todo caso, fundamental la reconstrucción del trasfondo cultural e histórico. En ese contexto, y con el desgarramiento de las débiles democracias parlamentarias de la época, la oposición *fascismo/comunismo* se convirtió en el elemento decisivo.

Y no es ajena a esta oposición el contraste entre vanguardismo y tradicionalismo en las artes. La gran explosión de las vanguardias se inició con el siglo. Las dictaduras de los treinta, independientemente de su signo político, pretendieron un «retorno al orden» como vía de utilización de la cultura y las artes para sus fines propagandísticos.

En la Exposición Internacional de 1937, en París, el pabellón alemán de Hans Hoffmann, rematado por el águila con la cruz gamada nazi, y el italiano, coronado por una serie de estatuas que representaban las corporaciones fascistas, no estaban muy lejos del pabellón soviético de Borís Iofan, culminado con las figuras de acero de una campesina y un trabajador llevando la hoz y el martillo, de la escultora Vera Mukhina. El contraste es sumamente expresivo.

En una primera aproximación, podría pensarse que se trata sólo de las relaciones que las dictaduras establecen con el arte, de la manera en que lo subordinan e instrumentalizan. Pero la cosa va más allá. Las modificaciones de las artes en aquel período, su transformación en *fenómenos estéticos de masas*, están en la raíz de los cambios que el arte ha experimentado desde la posguerra hasta la actualidad.

El primer factor a tener en cuenta es *el desbordamiento de los géneros artísticos tradicionales*, el desarrollo de toda una serie de otras formas de expresión destinadas a incidir sobre las masas, buscando desencadenar su respuesta social. La arquitectura y el cine, los carteles y los desfiles, las manifestaciones y las canciones, los uniformes y los estándares... se unen a la literatura, la pintura y la escultura en una vocación de *obra artística total*, que tiene al conjunto de la sociedad de masas como destinatario y actor.

Esa noción de obra artística total (*Gesamkunstwerk*), de filiación romántica, había sido convertida por Richard Wagner en el núcleo estético de

su concepción del drama musical. Pero, como ha hecho notar Rafael Argullol (1991, 108), cuando desplazando a Fausto (el artista), con Hitler y los nazis, Mefistófeles se convierte en protagonista, esa idea de la obra de arte total se pone al servicio del Estado y acaba generando una experiencia apocalíptica: «Por eso Hitler se atreve a llegar a tanto como criminal y, digámoslo de una vez, como artista. Como el simulador sin precedentes que arrastra furiosamente al mundo hacia la consumación del simulacro.»

Es en ese clima en el que surge la idea moderna de *propaganda*: la utilización persuasiva de los medios de comunicación, en estrecha síntesis con todo tipo de procedimientos estéticos, para suscitar la adhesión emotiva, incondicional, del individuo.

Pocos escritores y artistas pudieron mantenerse al margen, en los convulsos años treinta, de los imperativos políticos. Pero la capacidad para transferir las posiciones éticas y políticas a una obra autónoma marca la estatura de los artistas. El caso más representativo puede ser el *Guernica* (1937), de Pablo Picasso.

El problema es que las dictaduras fascista o comunista no consintieron esa necesaria autonomía de las artes. La subordinación forzosa a la política tuvo así como consecuencia, en ambos casos, la marginación o condena del vanguardismo y la experimentación.

Desde los años veinte, las posiciones vanguardistas y formalistas habían ido siendo relegadas en la Unión Soviética. En 1934 el llamado «realismo socialista» se convirtió en norma estética oficial para todo tipo de manifestaciones culturales y artísticas.

En 1937, los nazis organizaron en Múnich la famosa exposición de «arte degenerado», en la que estaban presentes los artistas germánicos de vanguardia más relevantes, cuyas obras habían sido requisadas.

Otro rasgo de coincidencia: el elemento iconográfico central es la figura del dictador, Mussolini, Franco, Hitler y Stalin son representados hasta la saciedad, por los artistas oficiales y no tanto, y glorificados como verdaderos «superhombres».

Varían los presupuestos ideológicos, pero formalmente los resultados son casi intercambiables. En la literatura y las artes «oficiales» predomina un retorno a la figuración, la grandilocuencia y el monumentalismo. Y en la arquitectura un retorno a los órdenes clásicos.

La monumentalidad de Hitler no era muy diferente de la de Stalin. La gigantesca cúpula de la Gran Sala de los Soldados, diseñada por Albert Speer a partir de un dibujo del propio Hitler, muestra un evidente parentesco formal con el Panteón de los Héroes de la Guerra, diseñado por los arquitectos soviéticos. Ninguna de las dos obras llegaría a construirse.

Pero la «grandiosidad» de los proyectos arquitectónicos no era una simple cuestión ideológica. Las grandes avenidas y plazas tenían una funcionalidad precisa: eran escenarios destinados a acoger los desfiles y mani-

festaciones de masas. Una dimensión consustancial al espíritu totalitario de nuestra época, como Elias Canetti (1976, 224) hizo ver brillantemente en su lúcido análisis de las *Memorias* de Albert Speer, el arquitecto de Hitler: «Las edificaciones de Hitler estaban destinadas a atraer y contener al mayor número posible de espectadores. Gracias a la creación de estas grandes masas logró el acceso al poder; pero sabía con qué facilidad tiende a disolverse toda gran masa.» Y, aparte de la guerra, «como buen conocedor empírico de la masa —y los ha habido muy pocos—», agrega Canetti, Hitler sabía muy bien que sólo hay dos medios para contrarrestar su disolución: su *crecimiento* y su *repetición*.

Dos medios que fueron conscientemente aplicados por Hitler y sus seguidores en la *estetización general de la política*. Ése es el marco en el que adquiere todo su sentido el párrafo de conclusión del ensayo sobre «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», de Walter Benjamin, citado en numerosas ocasiones, pero casi siempre de forma parcial y fuera de contexto. En esas líneas Benjamin (1935-1936, 57) advierte lúcida-mente cómo la sociedad misma se había convertido en materia artística, en *espectáculo*, anticipando así treinta años antes los planteamientos que luego desarrollaría Guy Debord: «La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Éste es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.»

De forma «optimista», Benjamin continúa oponiendo a la configuración estética alienante de la sociedad la alternativa de la autoconsciencia humana inspirada en la vanguardia. El sueño utópico de la «moralización» del arte, de la transformación revolucionaria de la sociedad a través de las artes y el conocimiento, frente a la *estetización de la vida social*. Pero, como hoy bien sabemos, será esta última la que termine prevaleciendo.

Tras el final de la guerra, las artes se vieron en Occidente libres de la presión dictatorial del poder, a diferencia de lo que sucedió en el bloque comunista. Pero el desarrollo de una *esteticidad difusa*, presente en los canales de la sociedad de masas: diseño industrial, publicidad, medios de comunicación, fue haciéndose cada vez más profunda.

En aquellos años convulsos, en ese tiempo de las dictaduras, está el origen de la Europa en que hoy vivimos. Una Europa demasiado proclive a olvidar su pasado. Y en la que no pocos de los fantasmas ideológicos que condujeron a la tragedia: autoritarismo, racismo y nacionalismo, siguen dramáticamente vivos.

Acercándonos a aquel tiempo, podemos lanzar una mirada retrospectiva y comprender las sacudidas que acompañaron el nacimiento de las modernas sociedades de masas y de consumo generalizado. Aquellos años te-



ribles, marcados por la violencia y la guerra, fueron además como un «experimento» de lo que vendría después. Particularmente en el terreno de la cultura y las artes.

En los años treinta se vivió una estetización de la política y una intensa politización del arte. Después, es la vida cotidiana, en sus manifestaciones más diversas la que muestra una amplia estetización. Teniendo en cuenta las diferencias entre un régimen político de libertades públicas y un régimen totalitario, las raíces de estas nuevas formas de experiencia estética se sitúan en aquellos convulsos años treinta. Haríamos bien en intentar profundizar con nuestra mirada en lo que une aquel ayer, aparentemente tan lejano, a nuestro presente.

## 2. EL ARTE POP Y LA CULTURA DE MASAS

Un estallido de colores electrónicos. Acrílico, en vez de óleo. Plástico o madera brillantemente pintada, en lugar de bronce o mármol. Los materiales y soportes del *arte pop* suponen un cambio respecto a los que se utilizaban en la tradición artística.

Un cambio coherente con sus presupuestos expresivos y temáticos: utilizar las mismas técnicas que el diseño industrial, la publicidad y los medios de comunicación, ocuparse de las imágenes y figuras omnipresentes en esos ámbitos de la cultura de masas.

La imagen «clara», que reproduce fielmente «el lenguaje» simple y directo de los medios, sustituye a la complejidad gestual del inmediato expresionismo abstracto, contra el que reacciona. O la complejidad formal y expresiva de las vanguardias históricas.

El referente no es ya la naturaleza, como en la tradición clásica. Pero tampoco la innovación expresiva, formal, como en las vanguardias. Con el *pop*, el arte imita los productos y procedimientos de la cultura de masas.

Ni siquiera se mantiene el halo romántico del artista «rebelde». El artista *pop* es un operador cultural, un experto de la imagen masiva. La aparición del *arte pop* en los países anglosajones, en los inicios de los años sesenta, significa, tras el agotamiento definitivo del ciclo de las vanguardias, el comienzo de nuestra verdadera contemporaneidad artística.

El radicalismo de la vanguardia se había convertido ya en otra «tradición», superpuesta al clasicismo. Y la mirada *pop* había sabido escrutar el signo de los tiempos, tras la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial: *nivelación del status material y cultural* de la población, exaltación del estilo de vida de las clases medias.

Como es sabido, *pop* es una abreviatura de «popular», pero tal y como se entiende este término en la cultura anglosajona actual. Sin que ese adjetivo tenga nada que ver, con un sentido antropológico o folclórico. Alu-

de a los fenómenos corrientes, cotidianos y, por tanto, «populares», de la cultura de masas.

El «hombre medio» en las sociedades de masas de la posguerra seguía sintiendo una gran distancia respecto al «Arte» o la «Cultura», con mayúsculas. Mientras que su universo cultural estaba constituido por el *flujo audiovisual envolvente* del diseño, la publicidad, los medios de comunicación, el cine y los cómics.

Los artistas *pop* dieron un paso importante: ocuparse de los nuevos signos que salen cada día al encuentro del hombre de nuestro tiempo. De este modo, el arte se aproxima a la vida. Aunque lo hace reproduciendo miméticamente lo existente. La cotidianidad de una cultura estructurada sobre la redundancia comunicativa y la sobrecarga de información superficial. Con la marca de lo artificioso.

El arte *pop* es un espejo. Si miramos el *collage* de Richard Hamilton *¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* (1956), uno de los primeros «emblemas» *pop*, encontramos un espacio configurado por un amontonamiento abigarrado de objetos. En esta pequeña gran obra maestra podemos ver, inscrito en la imagen, el propio término: *pop*.

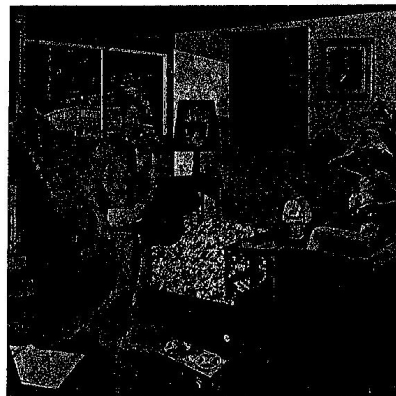


ILUSTRACIÓN N.º 34

Richard Hamilton (nac. 1922): *¿Qué es lo que hace exactamente a los hogares de hoy tan distintos, tan atractivos?* (*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956). Collage, 26 x 25 cm. Kunsthalle, Tübinga.

Es una imagen *especular*: un interior, cualquier interior, de «clase media». La ironía del título nos habla precisamente de la homogeneidad, del carácter intercambiable, de esos espacios materiales y de la imaginación en la sociedad de masas contemporánea.

Y el supuesto «atractivo» alude a la pretensión de «modernidad» del diseño de interiores, tanto como a la inevitabilidad del electrodoméstico. Los cuerpos, en cambio, parecen espectrales, sin vida.

El contrapunto más intenso respecto al arte inmediatamente anterior, al espíritu «heroico» de la vanguardia, lo encontramos al comparar esta imagen con la de otro interior: la del estudio de Piet Mondrian.



ILUSTRACIÓN N.º 35  
El estudio de Piet Mondrian (1872-1944) en París (1926).  
Fotografía de Paul Delbo.

La sobriedad y ascetismo del artista de vanguardia, ensimismado en su búsqueda espiritual, queda ya tan lejos como el arte de los griegos. El mundo en torno se ha hecho completamente otro, y la búsqueda de los artistas se ve profundamente alterada por esa transformación. El arte tendrá que integrarse y competir con la esfera de la comunicación y el consumo, apro-

ximarse a las nuevas formas de vida, para así poder cumplir con su mandato social, con su destino público. Este es el aspecto más importante que trae consigo la emergencia del *arte pop*: la toma de consciencia definitiva de los cambios culturales y sociales y, en consecuencia, la nueva ubicación del arte.

Los años sesenta suponen el punto de inflexión en un proceso que acompaña el desarrollo de las sociedades de masas desde sus inicios, y del que la propia vanguardia había sido consciente, aunque sólo de modo incipiente: *la estetización de la vida*.

En algunos casos, en la época de las vanguardias, se había considerado ese aspecto como un síntoma de la posibilidad de romper las fronteras entre arte y vida. Como un anuncio de la «gran utopía»: universalización del arte o formación de una sociedad «estética» y, tras ello, moral.

Pero el sueño de la vanguardia sobrevaloraba la capacidad del arte para orientar y dirigir ese proceso de estetización. De modo alternativo, la primera comprensión profunda del alcance y la importancia de la estetización de la vida para llegar al poder, según acabamos de ver, fue protagonizada en los años treinta por los fascismos, y se convirtió en uno de los elementos principales que hizo posible su auge y expansión.

La estetización de la política y de sus formas de transmisión pública fue un factor crucial en la configuración de una masa social homogénea, que encontraba sus espacios de sentido en la palabra de «los conductores» y del líder máximo. Los totalitarismos de distinto signo pudieron así configurar una sociedad fuertemente integrada, gracias a un impresionante empleo de las técnicas de propaganda y persuasión, y de los más diversos soportes estéticos.

El proceso tuvo su continuidad en las democracias de la posguerra, aunque lógicamente en un contexto de liberalismo político y económico en lugar del anterior marco totalitario. Una continuidad que revela un mismo fundamento estructural: *la sociedad de masas*, independientemente de las particularidades y diferencias.

Si tras las dos guerras Europa había quedado destruida, el ciclo económico expansivo que se abría en Estados Unidos permitía un crecimiento espectacular de los mercados. El *consumo* de masas, propiciado por el desarrollo de nuevas técnicas de venta, y de modo muy especial por un invento «diabólico»: el de *las ventas a plazos*, se convierte en el estandarte ideológico de la época. Todo se vende y se consume: no sólo los bienes materiales, también la «información» que invade y uniformiza «el ocio». Y, desde luego, también la política.

Es en ese marco cultural donde nacen las propuestas del *arte pop*. Contemplado desde hoy, el *pop* conlleva una importante dimensión añadida: la plasmación en la esfera artística de esa expansión generalizada del

«modo de vida americano» (*american way of life*) producida por la hegemonía militar, política, económica y tecnológica de Estados Unidos. La palabra clave es «americanización» del mundo.

Frente a los desgarramientos trágicos de las sociedades europeas, esa expansión implicaba un ideal de nivelación social. Andy Warhol (1975, 111) escribió: «Lo bueno de este país es que América empezó la tradición por la cual los consumidores más ricos compran esencialmente las mismas cosas que los pobres. Puedes estar mirando la tele y ver Coca-Cola, y puedes saber que el Presidente bebe Coca-Cola, Liz Taylor bebe Coca-Cola y, piénsalo, tú también puedes beber Coca-Cola. Una Coca-Cola es una Coca-Cola y ninguna cantidad de dinero puede brindarte una mejor Coca-Cola que la que está bebiendo el mendigo de la esquina. Todas las Coca-Colas son iguales y todas las Coca-Colas son buenas.»

El ideal de vida americano conlleva, en efecto, y en ningún caso es un factor a menospreciar, la *universalización del consumo*, un ejercicio sin restricciones del mismo. Algo que se ha mantenido vigente hasta nuestros días, y que no deja de estar directamente relacionado con el estrépito del derrumbe del «socialismo real». Está claro que el ejercicio material, efectivo, del consumo depende del dinero que se posee. Pero, sobre todo a través de las distintas posibilidades de pago aplazado, no cabe duda de que el capitalismo desde los años sesenta en adelante consiguió estabilizar una estructura bastante expansiva, casi generalizada de consumo, con la excepción de las capas marginales de pobreza, existentes en las sociedades industrializadas. Es curioso, sin embargo, el caso de las sociedades del «Tercer Mundo», en las que con procedimientos específicos también se impone una estructura generalizada de consumo, a pesar de la pobreza, en algunos casos extrema.

Este potentísimo mecanismo del sistema económico internacional se ve reforzado en el plano ideológico por esa expansión niveladora del consumo, en cuyo seno es verdad que está presente esa dimensión de igualdad, de nivelación democrática, que se hace patente en el texto de Warhol. Pero aquí la igualdad busca la repetición y la serialidad, que es lo que permite multiplicar el beneficio, y con ello destruye la singularidad, la particularidad, y en el plano ideológico y cultural segrega una *intensa tendencia a la uniformidad*, a lo homogéneo.

Esta universalización del consumo acaba actuando como uno de los aspectos determinantes de la frustración del ideal artístico de la vanguardia clásica. Si las vanguardias propugnaron, con formas y acentos diversos, el ideal de la universalización del arte, un ideal de expansión de la creatividad, el *pop* acepta que ese ideal es irrealizable. E, integrando el arte en la esfera de la comunicación y el consumo, hace pa-

tente esa universalización del consumo, que desde el punto de vista cultural implica el incremento de la receptividad pasiva, y no de la creatividad.

Además de todo lo dicho, la «americanización» del arte tiene que ver, también, con el desplazamiento definitivo de su centro de gravedad desde París a Nueva York, como consecuencia del final de la guerra y de la progresiva implantación (material e ideológica) del arte moderno en Estados Unidos.

En un plano específicamente estético, el *arte pop* supone la toma de consciencia y aceptación de la posición jerárquica de la técnica respecto al arte, de su dependencia de ella. Lo que entraña una auténtica *inversión* del modelo tradicional. ¿Cómo seguir privilegiando «espiritualmente» la destreza manual, la capacidad de resonancia corporal, del artista frente a las nuevas posibilidades expresivas abiertas por el universo mecánico, por la técnica?

Ese, y no otro, había sido el horizonte en el que surgieron las vanguardias artísticas. Que pretendieron, simultáneamente, apropiarse de las potencialidades de la técnica y seguir manteniendo, en una perspectiva renovada, la jerarquía del arte respecto a la misma.

Si la tradición clásica operaba con una concepción de la *mimesis* artística como «imitación» de la naturaleza (y de su transposición cultural: mitología, historia...), la vanguardia, como hemos visto, parte del agotamiento academicista de la tradición, de la quiebra de la *mimesis* clásica.

Los efectos de ese planteamiento conllevan un fuerte *desplazamiento de la mimesis*: impugnación de toda idea de validez de un «canon» estético. Y, consiguientemente, apertura de un proceso de investigación lingüístico-formal sin límites. Las ideas de innovación y ruptura sirven de correlato a una concepción del arte como espacio de cristalización de la más plena libertad humana, creativa. Frente al carácter redundante, repetitivo de la técnica, el vanguardismo podía, así, seguir reivindicando a pesar de todo la supremacía del arte: como esfera de la invención, del descubrimiento, de la ruptura.

En lugar de todo esto, el *arte pop* supone el reconocimiento sin complejos de la supremacía de la técnica respecto a la innovación artística. Del papel secundario y derivado del arte en relación con el impacto cultural de la técnica aplicada a los diversos canales de la cultura de masas.

A la pregunta «¿qué es el *arte pop*?», Roy Lichtenstein respondía, en 1963: «No lo sé, la utilización del arte publicitario en la pintura, supongo.» Y Gerald Malanga, un amigo de Warhol, tras examinar su colección de fotografías, escribió en 1971: «En estas fotos, Andy pirateaba estilísticamente los medios de comunicación y el arte publicitario,

elaborando y documentando una técnica y una visión de segunda mano.»

La cuestión es importante. Implica la experiencia de algo que no ha hecho sino agudizarse después: el *desplazamiento* del arte, la pérdida de su autonomía creativa en el contexto de la cultura de masas.

Es más, sin el soporte de los distintos canales de información y comunicación de masas, el arte habría dejado de existir en nuestro mundo: no existe un soporte alternativo, distinto al de los medios. Por eso los itinerarios del arte contemporáneo son indisolubles de su plasmación y transmisión comunicativa.

Si bien es cierto que ese soporte, necesario para hacerse «presente», tiene un efecto devastador sobre las imágenes específicamente artísticas, tal y como éstas eran concebidas por la tradición clásica y por la vanguardia: las *distorsiona*, las *fragmenta* y las hace *homogéneas*.

Los artistas *pop* introdujeron como idea la *indistinción* de los objetos de la cultura de masas y los productos artísticos, dando así un paso más respecto a Duchamp, que siempre mantuvo la diferencia entre obras de arte y *ready-mades*.

En 1965, Claes Oldenburg afirmaba: «Nunca he diferenciado entre un museo y una ferretería. Me refiero a que me gustan los dos, y quiero combinarlos.» Frente a cualquier consideración de la «dificultad» del arte, se reivindica su fácil aprehensión, incluso su vulgaridad. Como en el caso de Robert Indiana (1963), para quien el atractivo del *arte pop* podía «tener tanto alcance como variedad; es la gran pantalla. No es el latín de la jerarquía, es vulgar».

Naturalmente, todo ello produce una fuerte *nivelación* estética. El brillo de la *diferencia*, en donde tiene su eje fundamental el ejercicio crítico del juicio estético, desaparece.

Y la homogeneización formal está en relación directa con la repetición estereotipada de las conductas, que acaba convirtiendo a los seres humanos en máquinas: «Todo el mundo tiene el mismo aspecto y actúa de la misma forma, y ésta es una situación que se agudiza progresivamente. Creo que cada persona debería ser una máquina» (Warhol, 1963).

Lo dije antes: el *arte pop* es un *espejo*. Y con la frialdad del vidrio nos da, sin distancia alguna, una réplica plural y redundante de la cultura contemporánea.

Es un arte intensamente «desideologizado». No sólo asume la indiferenciación formal, sino que rechaza la idea de la responsabilidad moral del arte. En 1966, Robert Rauschenberg declaraba: «El Arte Pop liberó a nuestro arte de la contaminación que suponía la tendencia a la conciencia.»

Si quisiéramos elegir la obra «más significativa», el mejor emblema del *arte pop*, de la forma en que hace patente la tendencia a la nivelación, a la

indistinción de la imagen, convertida en elemento de consumo masivo, yo propondría una entre las diversas variantes de la *lata de sopa Campbell's* (1962), de Andy Warhol.

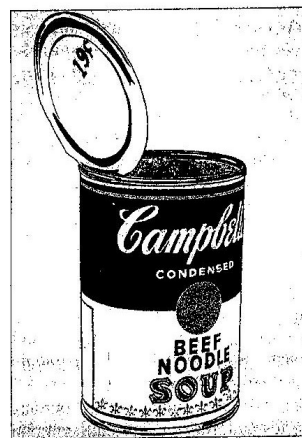


ILUSTRACIÓN N.º 36

Andy Warhol: *Gran lata de sopa Campbell's, 19 centavos*  
*Big Campbell's Soup Can, 19c., 1962.*  
 Pintura polímera sintética y lápiz sobre lienzo, 182,9 x 138,4 cm.  
 Colección Menil, Houston.

Yo soy esa lata. Y tú, que me estás leyendo, también. Así explicó el propio Warhol, en 1963, por qué empezó a pintar latas de sopa: «Porque yo tomaba esa sopa. Comí lo mismo todos los días durante veinte años creo, lo mismo una y otra vez. Alguien dijo que mi vida me ha dominado y esa idea me gusta.»

La vida domina, invade el arte. Warhol es un buceador que se lanza al rescate de las imágenes diluidas en las aguas ácidas de lo moderno. Pero, a diferencia de otros artistas *pop*, en sus imágenes apenas hay ironía. Ni distanciamiento. Y sí, en cambio, inmovilización. Todas las intervenciones de Warhol: las películas, las serigrafías, la narcisista y continua estetización de sí mismo, son, en realidad, *naturalezas muertas*.

Naturalezas muertas en un mundo que incesantemente nos fuerza a vivir la naturaleza como artificio, que instituye como «naturaleza» un imperio de signos. En ese mar bucea Warhol. En él reside la clave de su proce-

dimiento estético, tan significativo para comprender la situación del ser humano y su transposición a la imagen en el mundo actual.

He ahí el núcleo de su poética: parar, detener la vida, cuando ésta se ha hecho más vertiginosa y móvil que nunca. La imagen quieta, detenida, cuando nuestra percepción se había acostumbrado a su vivacidad, adquiere así un registro espectral. La imagen en serie, redundante, extraída del fuego líquido, del ardiente bombardeo de la cultura de masas, y congelada con el hielo inmovilizador de una mirada hipnótica.

En las imágenes de Warhol, la vida es ausencia. El viraje monocromático o la intensidad violenta, electrónica, de la cuatricomía, destruye todo aliento en el color. Desvela lo que, por debajo de la acumulación de fotografías, o del ruido monótono de las palabras, se convertirá irremediablemente en olvido y silencio.

La fugacidad. Vertiginosa. De las imágenes. De la vida. De todos nosotros. De ti y de mí. Emblemáticamente presentes y ausentes en esa densa alegoría de la cultura de masas. Tú y yo somos esa lata. Que ni siquiera es «lata», sino *imagen*.

Ese es, en definitiva, el horizonte del *pop*. El de la *imagen global*, el registro en los canales artísticos (obras, galerías, museos, instituciones) de un proceso cada vez más agudo de *desmaterialización* del arte y de *estetización* (técnica, comunicativa) de la vida.

Desmaterialización del arte en la medida en que las imágenes se independizan de sus soportes materiales y circulan, como signos, como espíritus capaces de adoptar los «cuerpos» más diversos, a través de todos los circuitos e instancias comunicativas de la cultura de masas.

Visto desde ahora, ya con una cierta distancia, y tras su agotamiento expresivo, no cabe duda de que seguimos todavía dentro de ese horizonte estético. Y por eso la tensión estética y moral del arte de nuestros días se centra en la búsqueda de una dimensión propia de la *invención* artística. En la configuración (difícil y asediada) de un universo poético y mental, crítico e irónico, alternativo a la *imagen global* omnipresente.

### 3. LA AFIRMACIÓN DE LA DIFERENCIA

El carácter lineal y homogéneo de la tradición artística occidental se fue articulando durante siglos no sólo sobre el soporte de la linealidad *histórica*: fases de una supuesta «historia universal de la humanidad» que tenían su correlato en el mundo del arte. El protagonismo de los varones, y su reverso implícito: la marginación de las mujeres, ha sido otra de las dimensiones constitutivas de esa tradición.

Es algo obvio que la representación de la mujer es una de las temáticas más importantes en las distintas épocas del arte. Pero en ese caso se trata de

una presencia de la mujer en el arte como *objeto*. La marginación de la que hablo se refiere, en cambio, al papel de las mujeres como *sujetos*, a su actuación creativa en el universo del arte en pie de igualdad con los hombres.

La presencia como objeto y la ausencia como sujeto de la mujer en el arte tienen sus raíces más profundas, antropológicas, en la concepción eminentemente *dual* de la mujer, característica de nuestra tradición cultural ya desde sus primeros momentos, y que se manifiesta por ejemplo en el pensamiento mítico de la antigua Grecia y en los textos de la Biblia.

En esa tradición persistentemente patriarcal, la naturaleza (*fýsis*) femenina inspira desconfianza y temor, aunque también produce fascinación. La vía para contrarrestar el supuesto riesgo que conlleva es someterla a control, a la ley (*nómos*), ubicarla en un marco institucional. Sin ese control, la mujer es el origen de todos los males: Pandora, Eva. Sujeta, en cambio, a las pautas patriarcales de dominio: como esposa y madre, propicia la estabilidad y reproducción del orden social. En este caso, la contrafigura de Pandora y de Eva es María.

No sólo la cuestión de la presencia/ausencia de la mujer en el arte, sino la consideración en conjunto de los distintos papeles sociales asignados a las mujeres en nuestra tradición de cultura brotan de ese dualismo profundo, que integra sólo lo que somete y niega o excluye lo que queda fuera de su control.

Más allá de casos individuales aislados, precisamente por ello también muy significativos, el camino hacia una auténtica presencia activa, como sujeto, de la mujer en el arte es estrictamente moderno. Tiene su arranque en las luchas sufragistas y los primeros movimientos de emancipación de la mujer. Y discurre luego en paralelo con el desarrollo del siglo XX, y con la ampliación creciente de la importancia y actividad de las mujeres en todos los planos de la vida pública que tiene lugar en él.

La lucha de las mujeres confluye con la lucha de los pueblos oprimidos por su emancipación, con la nueva situación en la escena política mundial que comienza a despuntar en los años sesenta con la llamada «política de descolonización», con el fin de los imperios coloniales europeos y la irrupción en pie de igualdad, por desgracia aún tan sólo en un plano «legal», de otros pueblos y tradiciones culturales en el escenario geopolítico.

En sentido estricto, y con el importante antecedente de algunas mujeres artistas en el siglo XIX, la presencia creativa de las mujeres en el arte se remonta a la época de las vanguardias históricas, a los inicios del siglo XX y al período de entreguerras. En el marco del expresionismo alemán y de la gran ebullición cultural posterior de la República de Weimar, durante la Rusia prerrevolucionaria y postrevolucionaria, y en el movimiento surrealista, la presencia de las mujeres como *artistas* (y no sólo «compañeras») es realmente importante.

Aun así, es curioso advertir que los «manuales» de historia del arte con frecuencia «ignoran» la cuestión, o la presentan de modo marginal, hasta



el punto de que con una formulación precisa y muy expresiva la teórica italiana del arte Lea Vergine (1980) pudo hablar de *la otra mitad de la vanguardia*, para referirse a esas mujeres artistas hasta hace muy poco casi completamente silenciadas. Hubo que esperar a los años setenta del siglo que acabamos de terminar, en un contexto caracterizado por las luchas feministas, para que se pudiera iniciar una revisión histórica suficientemente profunda de la presencia de las mujeres en el arte contemporáneo.

En un texto escrito originalmente en esos años setenta, una de las más lúcidas teóricas del problema, la crítica de arte estadounidense Lucy Lippard (1995, 40), señalaba como la gran aportación del movimiento feminista en las artes visuales «el establecimiento de nuevos criterios con los que evaluar no sólo el efecto estético, sino la efectividad comunicativa del arte».

Un resultado importante de ese planteamiento es que no toma como punto de referencia la aparición y sustitución de un movimiento artístico por otro para valorar la importancia estética de las obras. Con ello, la quiebra del historicismo lineal se ve intensificada por la aparición de una nueva consciencia estética emergente que no operaba ya con la idea fetichista de «novedad» como estímulo prioritario.

A la vez, ese proceso social y estético impulsado por una nueva voluntad de intervención de la mujer en el arte ha ido dando lugar a la aparición de una *sensibilidad diferente*, que con no pocos esfuerzos se va abriendo paso también en el mundo artístico.

Habría que considerar la cuestión como una importante *revolución* en el plano cultural, porque la nueva presencia de la mujer no sólo hizo posible pensar el arte y desarrollar la práctica artística en términos de *diferencia masculinofemenina*, sino algo todavía mucho más importante. Lo que podríamos llamar un «pensamiento de la diferencia» se instaló en todos los planos del arte.

No deja de ser curioso. Porque ese pensamiento de la diferencia, característicamente anti-historicista, constituye uno de los rasgos distintivos de la filosofía de un pensador intensamente misógino: Friedrich Nietzsche. Pero ha terminado por asentarse y alcanzar una nueva expansión en la cultura de Occidente gracias fundamentalmente a las luchas de las mujeres.

Lo que desde los años setenta ha venido saliendo a la luz es la *representación de lo excluido*: inicialmente, del mundo de la mujer. Pero con ello se abría también la vía para el rechazo de cualquier otro tipo de exclusión: sexual, étnica... La «incertidumbre del macho» y el ocaso del patriarcalismo habrían dado paso a una nueva y radical libertad que, más allá de las prácticas sociales, ha cambiado en profundidad el universo de la representación artística.

A partir de la diferencia *mujer/varón*, con toda su irradiación cualitativa, se fue abriendo paso la afirmación de otras diferencias: la «sexual», la «étnica»... Los homosexuales: gays o lesbianas, ganaban el acceso a su pre-

sencia pública en el arte en términos de igualdad con los heterosexuales. Y los artistas del «Tercer» o del «Cuarto Mundo» (los grupos étnicos que viven en situaciones de dominación dentro de sociedades occidentales), podían presentar una concepción del arte enraizada en sus propias tradiciones culturales, afirmando y manteniendo su diferencia frente a la línea cultural dominante.

La gran fuerza del nuevo arte hecho por mujeres reside en su capacidad para identificar y poner en cuestión *los estereotipos* dominantes durante siglos en la cultura de Occidente, la visión masculina/blanca de sí mismo y «del otro»: la mujer, las pautas de comportamiento de los géneros sexuales... Sobre tales estereotipos se asienta la visión, también estereotipada, de las «otras culturas» y de «la historia», concebidas como espacio de colonización y dominio. El «destino de Occidente» como sujeto y protagonista de «la historia universal» discurriría en paralelo a la voluntad masculina de dominio del otro y del mundo.

En consecuencia, el arte hecho por mujeres y la nueva consciencia/sensibilidad que irradia, implica la *subversión más profunda* de la tradición artística de la vanguardia histórica, todavía anclada en todo tipo de prejuicios frente al protagonismo femenino, a pesar de la nueva libertad creativa que propicia. Junto con el *arte pop*, la nueva afirmación de la mujer en el arte impulsa el giro radical que tiene lugar durante la segunda mitad del siglo veinte y establece el horizonte del nuevo arte: la inserción de la actividad artística en un marco cultural hiperestetizado por efecto de la tecnología, y la metamorfosis y flexibilización de la identidad (individual, étnica, nacional).

Desde los años setenta «los temas» que han marcado y marcan, con mayor o menor énfasis, el arte hecho por mujeres giran en torno al cuerpo, el género, la sexualidad. Y también en torno a las dimensiones económicas y políticas que configuran el espacio de la mujer en nuestras sociedades: la feminización de la pobreza, la igualdad salarial, el cuidado y salud de los niños, la violación, el acoso sexual, los derechos reproductivos, la violencia doméstica, los crímenes pasionales... Parece claro el carácter *binario*, *oposicional*, del arte hecho por mujeres. El énfasis en la diferencia conduce a la *contraposición* como forma de diferenciación.

Pero esa actitud quizás sea característica, a la vez que necesaria, en un primer momento, de ruptura, aunque aún siga latiendo en algunas propuestas feministas durante los noventa y ahora mismo. Si en ese primer momento el énfasis se ponía en la separación de los hombres, *en la identidad de las mujeres*, Lucy Lippard (1995, 22) indica que lo específicamente nuevo en los años noventa era ya una «crisis no tanto de identidad, como de reciprocidad —la diferencia vista desde muchos lados—».

Ése es, en mi opinión, el fecundo horizonte que se ha abierto para todos, hombres y mujeres, en las artes en transición hacia una nueva época,

pero en el que el impulso creativo y teórico de las mujeres ha desempeñado un papel de avanzada. La *generalización de la percepción y representación de la diferencia* implicaría una puesta en cuestión múltiple de los estereotipos de los géneros y los comportamientos sexuales, de toda idea de identidad sustancialista. La cuestión masculino/femenino, un registro simbólico-cultural presente en todas las sociedades humanas, entraría así en un proceso de flexibilización y polimorfismo, que caracteriza de modo decisivo el arte y la cultura de nuestro tiempo.

#### 4. LA REVOLUCIÓN DEL ARTE ELECTRÓNICO

Según hemos ido viendo, 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. A la vez, la idea de una historia «uniforme», «homogénea», ha ido dando paso progresivamente a una aceptación generalizada de las diferencias humanas en todos los planos: individual, sexual, étnico...

Si todos estos elementos son ya, de por sí, factores que explican la transformación revolucionaria de las artes, los últimos avances de la técnica, el despuntar de una *modernidad digital*, nos llevan hoy a un nuevo umbral. He venido insistiendo a lo largo de todo el libro en que *el impacto de la técnica moderna en la cultura* es el punto de referencia en la transformación contemporánea del arte. Y, a la vez, en que esa transformación es ya «historia». Comienza en el siglo XIX, tras la Segunda Revolución Industrial, cuando las nuevas, grandes ciudades, las metrópolis, se pueblan no sólo con masas humanas, sino también con *máquinas*.

El imaginario estético contemporáneo es indisoluble de esa nueva omnipresencia de la máquina (Le Bot, 1973). Desde sus primeros registros plásticos, descriptivos, en el Impresionismo, a la exaltación futurista o la ironía de Duchamp o Picabia. O, más recientemente, a las máquinas «inútiles» y poéticas de Jean Tinguely.

Se trata, sin embargo, de máquinas *mecánicas*. Y, desde los años sesenta del siglo XX, justamente en paralelo con la aparición pública del *arte pop*, o con la nueva sensibilidad que por fin las mujeres consiguen introducir en las artes, a ellas se suma un nuevo horizonte tecnológico producido por lo que podemos llamar *la revolución electrónica*, y que previsiblemente profundizará aún más las grandes transformaciones del arte y de la experiencia estética que hemos venido viendo sucederse desde finales del siglo XIX.

Ahora ya no se trata sólo de mecanismos capaces de reproducir el movimiento, o productores de calor o energía. No es ya la máquina que sus-

tituye al obrero en las cadenas de montaje. La tecnología electrónica introduce la posibilidad de acumular y transmitir *información*, y con ello la figura-límite de la *máquina pensante*, introducida por vez primera en la reflexión contemporánea por A. M. Turing (1950).

La reflexión de Turing, fundamentada en los avances de la teoría matemática, se enlazaba con la emergencia de una nueva disciplina, la *cibernética*, caracterizada así por Norbert Wiener (1948, 41-42), uno de sus iniciadores: «Hemos decidido llamar a toda la materia referente al control y teoría de la comunicación, ya sea en la máquina o en el animal, con el nombre de *Cibernética*, que procede del término griego *kybernétés* o timonel. Al escoger este término, queremos reconocer que el primer escrito significativo sobre los mecanismos del regenerador es un artículo sobre gobernantes-pilotos, que fue publicado por Clerk Maxwell en 1868, y que *gobernante* deriva del término latino deformación de *kybernétés*». Como puede apreciarse, la etimología de *cibernética* nos remite a la esfera del gobierno, del poder, lo que nos permite comprender mejor la asociación, en el terreno de lo imaginario, con «el mito» del mundo gobernado por máquinas: máquinas pensantes, una imagen que adquiriría todavía una mayor virtualidad con el desarrollo creciente de la tecnología digital.

Las consecuencias en el mundo del arte han sido y serán profundísimas. Por un lado, se hace viable una *nueva unión arte-técnica*, un retorno a su tronco común, que supera la escisión renacentista arte-artesanía, aunque en una dirección completamente distinta. Ya que, según vimos, en el mundo griego antiguo lo que hoy llamamos «arte» se integraba en un universo más amplio, el de la *téchne*, que incluía todo tipo de «destrezas» o «habilidades» de carácter *práctico*, y ahora ambos planos: el *técnico-productivo* y el de la *imagen*, vuelven a encontrarse en el nuevo horizonte de la cultura digital.

Por otro lado, las fronteras cognoscitivas, imaginarias y afectivas de la *ciencia* y el *arte* se aproximan extraordinariamente, proyectando un nuevo ideal antropológico de *unidad*. No es casual la continua referencia en los círculos de cultura digital a Leonardo da Vinci, al ideal reformulado sobre bases nuevas del «hombre total» renacentista, a la síntesis de cuerpo y cerebro.

En un sentido que había sido ya anticipado en el clima optimista y utópico del productivismo soviético, una de las vanguardias clásicas, *las figuras del artista y el ingeniero* se superponen.

Las «nuevas tecnologías» o tecnologías «punta» (*high-tech*) aplicadas al arte son, así, el signo, la aparición de la *posibilidad* de una importantísima *revolución antropológica*, que, insisto porque me parece crucial advertirlo, surge en *continuidad* con la gran transformación cultural y estética propiciada por la expansión de la técnica desde el siglo diecinueve y no en ruptura con ella.

Los soportes tecnológicos más importantes del arte electrónico son *el láser y la holografía, el vídeo, las telecomunicaciones y el ordenador*. Todos ellos convergen en un intenso proceso de transformación de los elementos tradicionales de la experiencia artística, cuyo inicio hay que situar en la fotografía.

Pero hoy estamos en los umbrales de una metamorfosis del arte todavía más profunda y radical. En primer lugar, por los componentes con que las nuevas técnicas operan: *la luz y la información* (analógica o digital), que implican una tendencia a la *desmaterialización* del objeto o, siendo más precisos, a la aparición de *nuevas formas de materialidad*.

En segundo lugar, por la  *fusión de géneros*  que conllevan. La bidimensionalidad pictórica y fotográfica deja paso a la tridimensionalidad de la holografía, a las *esculturas de luz*. Lenguaje, imagen visual y sonido se integran en un horizonte *multimedia* en el vídeo, las redes comunicativas, los ordenadores y los distintos tipos de instalaciones surgidos en el entrecruzamiento de todos ellos.

En tercer lugar, desde el punto de vista del sujeto, y me refiero tanto «al artista» como «al receptor», se produce una *globalización perceptiva y mental*. Curiosamente, es a través de la alta tecnología como se ha alcanzado el umbral de uno de los sueños fisicalistas o corporales más intensos de la tradición artística de Occidente: *la sinestesia*, la intercomunicación o integración de los sentidos.

El trabajo con el láser o la holografía supone alcanzar una frontera recurrentemente buscada en nuestra tradición artística: *la visualidad pura*. La propuesta artística no tiene otro soporte o continente material que los propios haces de luz. Se trata, por tanto, de *un arte de la luz* en el sentido más radical.

Las raíces del vídeo-arte se remontan a los años sesenta y a las poéticas del arte conceptual y ambiental. Su desarrollo está íntimamente ligado a la perspectiva de desmaterialización del objeto artístico. El mundo natural experimenta una fluidez metamórfica en la pantalla. Según Bill Viola, «el vídeo trata la luz como agua, se convierte en fluida en el tubo de vídeo».

Pero, con todo, desde un punto de vista estético, su característica central es *la nueva representación del tiempo* que vehicula. A diferencia del cine, por ejemplo, aunque quizás con algunas excepciones como las películas de Andy Warhol, en el vídeo, como ha subrayado Frank Popper (1993, 56), es posible representar el tiempo real.

En cualquier caso, no podemos desligar el significado del vídeo como medio artístico del papel que desempeña *la imagen audiovisual* en la cultura de masas. Las interferencias de los medios de comunicación y la progresiva sustitución de la fotografía por el vídeo «doméstico» como recordatorio han estrechado intensamente, al menos hasta el momento, el horizonte estético del vídeo como arte.

La reproducción electrónica masiva de la imagen visual lleva al hombre de hoy a experimentar una «reducción» a la presencialidad y a la instantaneidad de carácter ambivalente. Por un lado, *el horizonte de nuestras capacidades mentales y perceptivas se amplía* enormemente. Pero, por otro, se corre el riesgo de un *debilitamiento progresivo de la memoria, individual y colectiva*, con la posibilidad de empobrecimiento cultural que ello conlleva.

El enriquecimiento estrictamente estético es, obviamente, innegable, ligado a la introducción de «factores temporales específicos, instantaneidad, espontaneidad y simultaneidad» y a «un nuevo potencial de transformación en el proceso creativo de producción de la imagen» (Popper, 1993, 77).

El láser, la holografía o el vídeo suponen nuevos avances de carácter espectacular. Pero, desde mi punto de vista, en ellos no hay, al menos hasta hoy, tanto «ruptura», como continuidad con las potencialidades implícitas en la *cultura audiovisual* masiva. En ese sentido, creo que sus diferencias con el horizonte estético puesto en pie por la fotografía, y ampliado después por el cine, son mínimas.

Lo que sí considero, en cambio, una auténtica *revolución*, es el desarrollo de la informática o cibernética, según la fórmula de Norbert Wiener, con las nuevas vías abiertas en las telecomunicaciones, arte del ordenador (*computer art*), realidad virtual, y uno de los «géneros» más vivos y dinámicos entre los que han surgido últimamente, y que representa extraordinariamente bien el sentido y el horizonte de nuestra cultura: *el arte para la red (net art)*. En este último rótulo encuadro aquellas propuestas artísticas pensadas y producidas *específicamente* para el soporte tecnológico y comunicativo de *Internet*, de las redes globales de comunicación digital, y no las que simplemente utilizan la red como mera forma de presentación y comunicación.

Todo un territorio realmente nuevo de experiencia estética, cuyo nombre general más preciso sería para mí el de *arte digital*, se está abriendo ante nuestros ojos. La síntesis cibernética, informática, de los géneros tradicionales hace viable un repertorio *ilimitado* de imágenes que integran formas visuales y colores, palabras y sonidos. El arte digital se convierte así en el espacio más fecundo de experiencia del *vértigo metamórfico* que impregna nuestra cultura (cfr. Jiménez, 1993).

En el arte digital, la «materialidad fisicalista» característica de nuestra tradición artística resulta desplazada: el soporte último de «las obras» es numérico, matemático. Lo que supone una matematización de la percepción y la representación, quizás presente hasta ahora de un modo central sólo en las obras musicales, y la vía para una revitalización del pitagorismo.

William Latham, que trabaja en la animación por ordenador, ha indicado, por ejemplo, que las formas producidas «son «esculturas fantasmas» que existen sólo en forma de datos y se pueden «tocar» únicamente con la mirada» (Popper, 1993, 96).

Lo que tiene lugar es un cambio radical en el *status* de la imagen: frente a la perduración (física, perceptiva, estética...) de la imagen visual en la pintura, la escultura, la fotografía, el cine e incluso el vídeo, la imagen digital es en sí misma *cambiante, fugaz*.

Es bastante común que los artistas que trabajan con las nuevas tecnologías hablen de «inmaterialidad». En 1985, una exposición en el Centro Pompidou de París llamada «Los Inmateriales» contribuyó a popularizar el término (Lyotard-Chaput, 1985).

Es cierto que las imágenes generadas en el ordenador no tienen una realidad «física», pero no creo que se pueda afirmar que son «inmateriales». Son más bien *formas nuevas de materialidad*. Son entidades numéricas, computacionales, pero, por ello mismo, materiales, en el mismo sentido en que lo son las operaciones del cerebro humano.

El papel decisivo de la luz y las entidades numéricas en las nuevas formas de expresión tecnológica lleva, en algunos casos, a formulaciones de un idealismo ingenuo, fácilmente detectables desde un punto de vista filosófico.

Al tiempo que considero enormemente fecunda e interesante una reactualización de la larga tradición estética centrada en el número y la luz, desde el pitagorismo y desde Platón, creo que en la época actual esas dimensiones deben enfocarse, desde un punto de vista filosófico, en la búsqueda *materialista, corporalista*, del enriquecimiento global del ser humano, de su cuerpo y su mente.

Esa perspectiva *integracionista*, en la que la tecnología propicia la extensión de los sentidos y no su negación, abre por lo demás la posibilidad de superar definitivamente los dualismos ideológicos que tan negativa presencia han tenido en nuestra tradición cultural.

El nuevo *status* de la imagen digital va más allá de la «colaboración» de los géneros tradicionales. Abre la vía para una *convergencia* profunda, para una fusión de los distintos soportes sensibles o «lenguajes»: palabra, forma visual, sonido, sobre cuya analogía y diferencia se funda la tradición artística de Occidente.

De ahí deriva la idea de la *multidimensionalidad* de la imagen, tan central en los más diversos desarrollos del arte digital, y especialmente fecunda, por ejemplo, en las esculturas-pinturas multicilíndricas de Yaacov Agam, que se mueven simultáneamente hacia atrás y hacia delante a diferentes velocidades.

Podemos hablar, por tanto, de toda una serie de *modificaciones en el status de la imagen* y que suponen un cambio en profundidad, revolucionario, de nuestras ideas sobre el objeto artístico. En síntesis: *materialidad no fiscalista, carácter cambiante o metamórfico, integracionismo* (mental-corporal) y *multidimensionalidad expresiva*.

Si los tres primeros rasgos aparecen, al menos en parte, en los desarrollos artísticos no electrónicos más vanguardistas de signo conceptual,

aunque de un modo sumamente incipiente respecto a lo que hace posible la tecnología digital, el cuarto, lo que he llamado *multidimensionalidad*, entendida como *fusión de modalidades expresivas y soportes sensibles*, es radicalmente nuevo.

Pero la tecnología digital no sólo altera en profundidad el *status* del objeto artístico, sino también las relaciones entre el productor (artista) y el receptor (público). Desde los años sesenta, la idea de la *participación creativa* del público es uno de los aspectos recurrentes en el universo artístico.

Como ya indiqué más arriba, primero Marcel Duchamp, en su texto de 1957: «El acto creativo», y después Umberto Eco, con los trabajos que culminarían en *Obra abierta* (1962), pusieron de manifiesto que el proceso creativo en el arte no acaba en el momento en que el artista da por «terminada» la obra. La recepción de sucesivos públicos va privilegiando y superponiendo distintos sentidos estéticos, lo que permite una reconsideración del proceso del arte en términos de *una cadena abierta, ilimitada, de sentidos y significaciones*.

Esa perspectiva se materializa con más fuerza que nunca en el arte digital. Las imágenes: cambiantes, fugaces y multidimensionales, demandan, en muchos casos por la propia voluntad de los artistas, *la intervención* de los sujetos receptores. La imagen propuesta se convierte, así, en *un punto de partida*, un entramado de signos que puede ser explorado y modificado, de modo diferente, por los distintos sujetos que acceden a la misma.

Es uno de los aspectos más positivos de la revolución digital: en lugar de la pasividad inducida por las viejas máquinas, el ordenador propicia *la acción, la modificación de lo que se recibe*. En el plano específicamente artístico, la idea de *interacción* se ha convertido en una de las más estimulantes y frecuentes. Desde mi punto de vista, según vengo anticipando está incluso destinada a convertirse en una de las categorías principales del nuevo pensamiento estético hoy emergente, en la medida en que expresa adecuadamente el carácter activo, la demanda de intervención del público en las propuestas artísticas, a diferencia de la quietud y pasividad que segrega la categoría tradicional de contemplación, derivada de un contexto religioso.

La categoría de interacción permite situar la experiencia estética en un plano estrictamente antropológico, depurándola de todas las contaminaciones pseudoreligiosas y espiritualistas que con tanta frecuencia se han superpuesto sobre ella.

El proceso creativo queda desligado de su vieja aureola teológica y el artista deja de ser equiparado a un dios. Son hombres y mujeres los que interactúan en un proceso abierto. La propuesta artística deja de ser un producto final, clausurado, y se convierte un punto de partida, abierto al estímulo mutuo y la recreación de las sucesivas instancias de intervención de los distintos sujetos que a ella se aproximan.

Lo que la categoría de interacción suscita es, por ahora, sólo una tendencia. Pero una tendencia que marca ya un importante acercamiento entre los dos polos de la creatividad, *el momento de la producción y el momento de la recepción*, superando incluso las ideas de la «obra abierta» o de la «participación» del público surgidas en los años sesenta.

Por una vía quizás sinuosa, a través de los nuevos espacios de experiencia propiciados por la tecnología, quizás estemos hoy así cerca de poder plantear de nuevo el viejo sueño de las vanguardias artísticas de principios del siglo pasado: la aproximación entre el arte y la vida. O, en otros términos, la perspectiva de una *estetización emancipatoria*, y no meramente alienante como la que vivimos en la actualidad, de la experiencia humana. Una generalización de las capacidades creativas de los seres humanos.

La idea de interacción no deja de presentar, sin embargo, algunos perfiles problemáticos. Puede limitarse, por ejemplo, a un proceso «cerrado» o predeterminado por el productor del programa informático. O, en el marco de la realidad virtual, convertirse sólo en un ejercicio de simulación.

La fuerza de la tecnología digital hace que en ella sea aún más importante distinguir entre «realidad efectiva» y «realidad simulada». Es importante determinar con precisión el alcance de la cuestión, eminentemente filosófica, y las consecuencias éticas y políticas que conlleva.

Si miramos a nuestro contexto, no es difícil advertir un cierto «vértigo» ante lo nuevo, producido por la amplitud y el alcance de la revolución que estamos viviendo. Además de la «ilusión de realidad», las nuevas tecnologías conllevan toda una serie de innovaciones perceptivas y cognoscitivas, que requieren una información o aprendizaje por parte de los receptores para ser plenamente comprendidas y asimiladas. Un factor añadido es el resurgimiento de la desconfianza «ante la máquina», la prevención ante lo desconocido...

Es necesario pensar con equilibrio lo que la nueva situación plantea. Cerrarse a ello es negar las magníficas dimensiones creativas, positivas, que la nueva tecnología posibilita. Sin embargo, es preciso también tener en cuenta las posibles derivaciones negativas que, como toda tecnología, conlleva.

En particular, la confusión entre «apariencia» y realidad material *podría* hacer derivar estas formas de expresión cultural y artística hacia formas de recepción «anestésicas», adormecedoras. Se buscaría en ellas refugio y salida frente a la frustrante brutalidad de la vida contemporánea. Con lo que una esquizofrenia latente y acechante se dibujaría en nuestro horizonte cultural.

Sin embargo, el riesgo ha de ser asumido. En primer lugar, porque tanto en el proceso técnico como en el cultural en general *no hay marchas atrás*, no hay vías de retorno. Pero, en segundo lugar porque la perspectiva *en positivo* de la *ampliación y enriquecimiento* de las capacidades per-

ceptivas y mentales del ser humano que la tecnología digital hace viable es tan importante, que la apuesta merece la pena.

El problema se sitúa en *el control* y en *la finalidad* del empleo de las nuevas tecnologías. El énfasis que ponen en la *interacción* los artistas que trabajan con los nuevos medios, así como el carácter *público y abierto*, no restrictivo, de las redes de comunicación (*Internet*), suponen un horizonte positivo para la primera cuestión.

Por otro lado, si uno de los planteamientos más recurrentes de los artistas que trabajan con tecnología digital es la pretensión de «cuestionar y subvertir el pensamiento estereotipado» (Popper, 1993, 38), nos encontramos, en este nuevo contexto, con una reasunción de la intencionalidad crítica y enriquecedora consustancial a nuestra tradición artística.

Y hay, además, otro aspecto decisivo, en el que quiero centrar la reflexión a partir de una observación indicada ya por Norbert Wiener (1948, 200) acerca de las operaciones intelectuales realizadas por ordenadores y la forma como usamos el cerebro: «una importante diferencia entre la manera como usamos el cerebro y la máquina es que la máquina está dispuesta para muchas operaciones sucesivas, ya con ninguna referencia una con otra, o con una referencia mínima, limitada, y que puede quedar limpia entre tales operaciones; mientras que el cerebro, en el curso de su naturaleza, nunca, ni siquiera aproximadamente, limpia sus recuerdos pasados. Por tanto, el cerebro, bajo circunstancias normales, no es el completo análogo de la máquina computadora, sino más bien el análogo de una sola operación de tal máquina».

Esta observación de Wiener nos permite establecer una importante distinción filosófica entre la *memoria digital*, concebida únicamente en términos de capacidad de almacenamiento de información, y la *memoria humana*, en la que la «información» se almacena siempre en virtud de un denso entramado de afectos, emociones y opciones de valor (cfr. Jiménez, 1996). Pero precisamente por eso, ya desde la concepción de la figura del poeta en la Grecia arcaica, extendida luego a las demás disciplinas creativas, las artes se han considerado siempre como actividades *derivadas de la memoria*, en las que ésta se pone en juego de un modo decisivo. Por eso resulta tan importante el desarrollo del *arte digital*: a través de él el arte sigue desempeñando su función ancestral de *fixar en la memoria aquello que debe perdurar*, estableciendo contrastes y diferencias entre el simple almacenamiento cuantitativo de información y las representaciones sensibles, *las imágenes*, que dan sentido y densidad a la experiencia de la vida.

Estas consideraciones tienen una importancia aún mayor por el hecho de que la tecnología digital está cambiando la relación entre expresión (representación) y soporte, y abriendo a la vez una nueva perspectiva de *unidad* de sujeto y objeto en el acto o proceso artístico, que supera y transciende todavía más las categorías tradicionales: artista, público, obra.



Esa nueva unidad de sujeto y objeto permite la reactualización, sobre presupuestos culturales distintos, del papel del *arte como promesa de felicidad*, en la línea que señalaron Stendhal, Nietzsche y Adorno. De su función como vía de superación de las escisiones, *en el plano de lo posible* (en este caso, de lo posible digital).

Lo decisivo sigue siendo la capacidad de distinción entre lo real efectivo (con sus diferentes planos) y la simulación, lo aparente, o, en términos ontológicos, lo posible. A pesar de la intensa sensación de «actualidad», de efectividad real, de la virtualidad digital, es importante mantener la distancia crítica, comprender su carácter de «representación», para no recaer en nuevas y *más intensas* formas de alienación.

Y, a la vez, es importante arrojar el lastre del «miedo» o la prevención ante la técnica que, en muchas ocasiones, encubre una desconfianza supersticiosa, una consideración de la técnica como algo dañino *per se*, «en su misma esencia».

En último término, con toda su profunda novedad, lo que se nos plantea no es «tan nuevo» desde un punto de vista filosófico, en lo que se refiere a su condición ontológica. El arte ha sido siempre, en nuestra tradición, *realidad virtual*: producción de *mundos posibles*, alternativos al mundo existente, material. Y ha buscado siempre la incidencia de esa realidad alternativa sobre la vida y la sensibilidad de los seres humanos de carne y hueso. Ésa es la gran apuesta que tiene frente a sí el hoy naciente arte digital.

##### 5. HACIA UN ESPECTADOR CRÍTICO Y CREATIVO

Si el arte, el conjunto de las artes, ha cambiado tanto, no podemos dejar de preguntarnos *cuáles son las condiciones materiales y antropológicas de posibilidad de ejercicio del juicio estético en un mundo como este en el que vivimos*, en el que, según he intentado hacer ver hasta ahora, la idea tradicional de la contemplación estética resulta intensamente comprometida, cuando no abiertamente desfasada.

Una vez más, tenemos que situar como factor crucial *la expansión de la técnica moderna*, que, a través de dos dimensiones específicas de las que ya hemos hablado, determina las nuevas condiciones de posibilidad del juicio estético y, a la vez, el propio mundo del arte en su conjunto. Me refiero a la *reproducción técnica de las obras* y al desarrollo creciente de una *esteticidad difusa y englobante*, no artística, que es, según hemos ido analizando, una de las características centrales de las sociedades de masas.

Como hemos indicado, ya en los años treinta, Walter Benjamin supo comprender que la posibilidad de reproducir técnicamente las obras no era sin más un factor meramente extensivo, cuantitativo, sino que desencade-

naría una auténtica «conmoción», una revolución en profundidad de la sensibilidad. «La técnica reproductiva —escribe Benjamin (1935-1936, 22)— desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irreplicable.»

El público tiene, a partir de ese momento, una experiencia ya no individual, sino colectiva, filtrada, de las propuestas artísticas. Frente a las obras reproducidas, no se ve, como en el pasado, ante piezas únicas y originales, ante objetos que en su «aquí y ahora» específicos transmiten un «aura» que aproxima la experiencia estética al sentimiento religioso.

¿Cómo adoptar una actitud de «contemplación» ante propuestas estéticas que llevan la desacralización del arte al límite, como es el caso del urinario de Duchamp [véase ilustración n.º 30]? Ante el *ready-made* sólo cabe la *interpretación*, la recepción interpretativa, o el mero rechazo como signo de impotencia. Pero nunca «la contemplación», y sólo de un modo muy matizado el deleite visual, el goce estético. Lo más importante no es la quiebra de la antigua concepción idealista de la recepción artística, sino que *la desacralización del arte establece una relación de igual a igual entre artista (productor) y público (receptor)*.

Además, y esto es algo que cualquiera de nosotros puede hoy experimentar, la reproducción técnica de las obras pasa por encima del carácter antiguamente *intocable* del objeto. Éste es *distorsionado, fragmentado, alterado* (en su escala, cromatismo, o en cualquier otro aspecto), en virtud de las necesidades del medio o vehículo de reproducción.

Todo esto marca, desde el punto de vista del objeto artístico, una línea de independización de la imagen, del concepto, respecto al soporte sensible, que se concreta en una tendencia a la desmaterialización del arte, al hincapié en su dimensión conceptual, particularmente operativa desde los años sesenta del siglo XX hasta hoy.

Y, desde el punto de vista del público, de los receptores de las propuestas artísticas, conlleva una actitud frente a las obras de arte en la que la antigua reverencialidad pasiva frente a «la obra» (pretendidamente «eterna» e «inmutable») es sustituida por una actitud activa, e incluso vindicativa, por parte del público, del *nuevo espectador*.

De ahí, por ejemplo, la actitud de rechazo frente al arte actual cuando éste no se entiende, planteada como un juicio de exclusión: «esto no es arte», «eso lo puede hacer cualquiera, incluso un niño», sin advertir que el primer paso para llegar a lo específico de cualquier lenguaje artístico es eliminar los prejuicios, lo ya sabido, y dejarse impregnar por lo que la obra suscita y plantea. Incluso ahí, en esas actitudes de incomprensión y rechazo, lo que se advierte en el fondo es una voluntad de comprender y poder enjuiciar.

Esa actitud conminatoria, judicialista, en materia de gusto por parte del público de nuestro tiempo, bastante distinta de la sumisa aceptación del jui-

cio de los expertos habitual en la tradición artística, fue también prevista, ya en sus manifestaciones iniciales por Walter Benjamin. Tendría que ver con lo que él llama «la recepción en la dispersión». Y su instrumento desencadenante es el que todos consideramos el arte del siglo XX, el cine. Éste, según Benjamin (1935-1936, 55), «no sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa».

Pienso que ahora podremos comprender mejor esos dos factores aparentemente antagónicos, y sin embargo confluyentes, que caracterizan la actitud del público de masas frente al arte. Por un lado *dispersión*, como en las visitas turísticas, falta de concentración, no establecimiento de un cauce realmente profundo de confrontación con la obra. Pero, por otro lado, simultáneamente una actitud de *apropiación* de cualquier propuesta artística, una superficial pretensión de ausencia de complejos, expresada en las opiniones más terminantes (aprobatorias o condenatorias) y banales.

La otra dimensión a la que antes me refería, la esteticidad global y difusa de nuestro mundo, implica un proceso de «estilización» o «embellecimiento» de cualquier aspecto de la vida cotidiana. Un rasgo constitutivo de la cultura moderna que no ha hecho sino ir acentuándose con el tiempo y que ha tenido como consecuencia un desplazamiento de la experiencia artística en sus formas tradicionales.

Esa esteticidad global se ha afirmado sobre todo a través de las que hemos identificado como las tres grandes vías no artísticas de transmisión estética: *el diseño, la publicidad y los medios de comunicación*, que configuran toda una alternativa frente a la antigua y desplazada hegemonía estética del arte.

Una alternativa que altera en profundidad las formas tradicionales de recepción de las experiencias estéticas y, en consecuencia, la actitud del espectador, no ya sólo frente a las experiencias estéticas, sino también frente al arte. Pero la actitud ante ello no debe ser la respuesta nostálgica, el intento imposible, condenado de antemano al fracaso, de volver a otra época, a otro tiempo, en el que el arte dominaba sin fisuras el universo estético de nuestra cultura.

Los propios artistas comprendieron muy pronto, ya en el marco de las vanguardias, la necesaria puesta al día, la imperiosa actualización, que el arte debía experimentar para mantener su vigor. Y, con ello, también la necesidad de establecer una nueva forma de relación con el público.

Al insistir en el carácter problemático y abierto de toda propuesta artística, al buscar la expansión de la creatividad a través del acercamiento entre arte y vida, las vanguardias subrayaron como nunca antes en nuestra tradición cultural la dimensión *creativa* implícita en la *recepción* de las obras de arte.

En ese texto de 1957 al que me he referido ya en varias ocasiones, titulado precisamente «El proceso creativo», Marcel Duchamp (1975, 163) señaló: «el artista no es el único que consume el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus propias calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo». Esa concepción, que supone un replanteamiento en profundidad del mito romántico del artista genial y diferente, y el reconocimiento de la universalidad antropológica de la creatividad, marcaría a partir de los años sesenta una nueva comprensión del papel del público en la transmisión creativa del arte.

De forma paralela, en el marco de la filosofía hermenéutica, Hans-Georg Gadamer subrayó en su gran libro *Verdad y método*, cuya primera edición apareció en 1960, que en el caso de la experiencia estética el proceso de comprensión e interpretación supone una tarea de reconstrucción e integración que implica involucrar en el individuo humano a la obra artística en su totalidad.

De este modo el proceso interpretativo en el caso del arte acaba por revelarse como un proceso de *autocomprensión*, a la luz del cual comprendemos dónde se sitúa el enriquecimiento antropológico que el arte conlleva: «todo el que hace la experiencia de la obra de arte involucra ésta por entero en sí mismo, lo que significa que la implica en el todo de su autocomprensión en cuanto que ella significa algo para él» (Gadamer, 1975, 12).

En esa estela del pensamiento hermenéutico, se sitúa la aparición en Alemania, al comienzo de los años setenta de lo que se llamó «estética de la recepción». Una metodología que, surgida en el marco de los estudios literarios, tiene en Hans Robert Jauss al más caracterizado de sus representantes.

En el planteamiento de Jauss (1970, 157), «la literatura y el arte sólo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras viene procurada no sólo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción de autor y público». Aunque ahora en un lenguaje filosófico, la coincidencia con el punto de vista de Duchamp es evidente. Jauss (1970, 163) señala también: «En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, cadena de meras reacciones, sino que a su vez vuelve a constituir una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida.»

Y no quiero dejar de recordar aquí, de nuevo, a Umberto Eco, quien en su *Obra abierta*, antes de derivar definitivamente desde la línea hermenéutica a la semiótica, insistía en el papel de descubrimiento de «la relación interpretativa», que convierte la apertura de las obras en algo consustancial al desarrollo de la estética contemporánea.

Eco mantenía, a la vez, que el goce estético derivaría precisamente de la culminación del proceso interpretativo, en la que el espectador, el público, «ejecuta» de nuevo o revive, con las pautas de su propia sensibilidad, lo que el artista depositó en el momento de la creación de la obra original. En sus propios términos: «Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original» (Eco, 1971, 74).

El empleo por parte de Jauss de la palabra «participación» o el énfasis de Eco en la nueva «ejecución» que supone la recepción de la obra, brota directamente de las tendencias más activas en las artes a partir de los años sesenta. En ellas, frente a la quietud y pasividad que segrega la categoría tradicional de contemplación, el énfasis se dirige a la *acción*, a la *intervención* del público en las propuestas artísticas.

Ese horizonte estético no ha hecho sino ir acentuándose progresivamente hasta hoy. Y aún más, como he anticipado algo más arriba, en nuestros días, a través de la gran revolución cultural en curso por la convergencia de la electrónica y la cibernética, la nueva categoría emergente para evaluar el proceso de recepción estética no es ya, como en los años sesenta y setenta la de «participación» o cualquier otra que sugiera la intervención del público, sino la de *interacción*, que subraya todavía más la importancia del momento de la recepción artística.

Con la idea de *interacción* se marca la perspectiva de la propuesta artística como un punto de partida, abierto al estímulo mutuo y la recreación de las sucesivas instancias de intervención de los distintos sujetos que se aproximan a ella. Es por ahora sólo una tendencia. Pero una tendencia que marca un acercamiento todavía más intenso entre los dos polos de la creatividad, *el momento de la producción* y *el momento de la recepción*. Y con ello un debilitamiento de la distancia tradicional entre el artista y el público.

La revolución cibernética extiende de un modo cualitativamente más importante que nunca esa fuerza creativa que durante siglos, y de modo reduccionista, habíamos situado de forma casi exclusiva en el momento de la producción, pero extendido hoy circularmente hasta el momento de la recepción, por el importante proceso de *emancipación estética del público*, característica de nuestra época, a pesar de que la misma no deje de estar llena de nudos problemáticos, como he querido hacer ver a lo largo de mi argumentación.

En este mundo vertiginoso, marcado por la velocidad y la prisa, la seriedad de la contemplación estética tradicional se ha hecho inviable. Pero ello no implica que el arte vaya a desaparecer, o que sus importantes funciones antropológicas se hayan debilitado. Lo que sí es cierto es que han experimentado una gran metamorfosis, una transformación profunda, que exige más de la apertura mental y sensible del individuo que se aproxima a las propuestas artísticas.

Exigencia que se convierte, ante todo, en la necesidad de una especie de actitud de «rescate»; de capacidad de discernimiento, de *juicio estético*, en su sentido más profundo, para vivificar el núcleo constitutivo de toda experiencia estética: la posibilidad de romper el decurso espacio-temporal cotidiano. O, en otros términos, *rescate del tiempo de plenitud* en el tiempo vertiginoso y cambiante de nuestras vidas, más allá de la imposible «serenidad» o «quietud», de la contemplación ensimismada.

Ahí se sitúa la fuerza, la potencia enriquecedora, de las artes: en su capacidad para dar configuración sensible y mental a los espacios más densos de la experiencia, de la vida y de la muerte, para forjar *imágenes de plenitud y contra-plenitud humanas*.

El nuevo espectador ha de asumir que no basta, sin más, con abandonarse a la serena quietud de un acto contemplativo. Que pisa, bien al contrario, un territorio difícil, quebradizo. Pues, como escribiera Rainer Maria Rilke, en la Primera de sus *Elegías de Duino*, «lo bello», o cualquier otro nombre que le demos a la cifra, al signo, del momento estético en su sentido más profundo, «lo bello no es nada / más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos».

## 6. ¿MUERTE O FUTURO DEL ARTE?

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 conciencia 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. Ese futuro lleva dentro de sí todos los cambios, todas las intensas metamorfosis, que han hecho del arte hoy algo muy distinto de lo que era hasta la segunda mitad del siglo XIX.

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.

Los distintos soportes sensibles: lenguaje, formas visuales, sonido, confluyen y se superponen tendencialmente en una nueva unidad plural de la representación. El futuro del arte está cifrado en un horizonte *multimedia*, término que indica el empleo convergente, la integración en una misma propuesta artística, de diferentes medios o soportes expresivos. Podemos así hablar de una tendencia a la *unidad plural de la representación, de la producción de imágenes* (entendidas éstas en toda su gama expresiva: lingüísticas, visuales, sonoras).

La aparición de nuevas tecnologías, que tienen su centro de gravedad en la *cibernética y la comunicación*, el desarrollo de lo que yo llamaría *la modernidad digital*, está abriendo hoy el camino para otra nueva «gran utopía» estética. Que esperemos que no caiga en las formulaciones genéricas e indeterminadas de tantas utopías, que sea *utopía concreta*, gufada por la *docta spes*, la *sabia esperanza*, de la que hablaba Ernst Bloch (cfr. Jiménez, 1983).

Está surgiendo 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 inicios 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, según vimos, 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, uni-

versos 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, se suele llamar «multimedia».

Yo prefiero hablar de *multidimensionalidad*, 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 XX: 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 actúan como fenómenos desencadenantes.

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 igualmente imprescindible guardar las debidas cautelas frente a las tendencias a la homogeneización y al nivelamiento que también desencadena la tecnología.

Y, a la vez, tener muy presente la cuestión moral y política de *quién y cómo* ejerce 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 *status*: 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.

En todo caso, el futuro parece ofrecer también una intensa problematización de la figura tradicional del artista. La revolución cibernética marca de modo definitivo el ocaso del privilegio de la destreza manual. El eje decisivo de valoración se desplaza a la fuerza conceptual y poética (en el sentido etimológico de *poiesis*, producción, creación) de sus propuestas, resultado de la síntesis de lo mental y lo corporal.

La expansión de las posibilidades de acceso a la creatividad, a través de máquinas que actúan como prolongación del cuerpo, hace más viable que nunca la realización del ideal utópico de que todo ser humano pueda llegar a ser artista, a desarrollar prácticas creativas de representación.

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 premoderna, quedaría relegada en los nuevos tiempos a la esfera privada de la consciencia individual.

Las funciones sociales del arte moderno se articularon originariamente en 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 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, y al que ya me he referido antes, 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.

El *nuevo consumo* de objetos y propuestas estéticas es, a la vez, *público y privado*. El coleccionista que adquiere una obra «original» y los numerosos sujetos que compran «reproducciones»: postales, carteles, libros, vídeos, CD-ROM, etc., forman parte de una misma cadena imaginaria en la que lo que se compra tiene un *valor comunicativo común* desde un punto de vista abstracto.

Es un importante *factor de nivelación e identidad* que mantiene, no obstante, una articulación jerárquica. *Yo soy (consumo)* el artista de moda (*como todos*). O las grandes obras del museo. O Batman. O cualquier producto Disney. *Como todos*: lo individual, lo privado, se disuelve en lo público.

La casa se convierte en una extensión de los canales públicos de exhibición: «el museo imaginario» privado *reproduce* los signos artísticos consagrados por el circuito comunicativo y económico global. Y las obras en las instituciones repiten la misma estructura.

Los museos y las ferias de arte, por ejemplo, emulan el comportamiento de los espectáculos de masas, del ocio programado. Se trata de conseguir el máximo impacto publicitario, a través de «la promesa» de la «alta» legitimación cultural. Y, con ello, el máximo beneficio mercantil.

En realidad, es el *rendimiento comercial y/o político* (con un mayor o menor énfasis en uno u otro plano, según se trate de América y Japón, o de Europa) lo que asegura su existencia.

El patrocinio de las firmas va ligado a una exigencia de resultados publicísticos y económicos. El museo y las ferias han de mantener balances comerciales equilibrados: además de los patrocinios y subvenciones, con la venta de entradas y de todo tipo de objetos. El requisito fundamental es su «productividad».

Un requisito corregido en Europa con la intervención estatal, que actúa burocráticamente, políticamente, de forma directa. De este modo, e in-



dependientemente de otros efectos, el público es considerado ante todo como una masa de consumidores-potenciales.

El «objeto» de consumo es, en su apariencia, sumamente variado o diverso: todos los productos y reproducciones de lo que podríamos llamar «el circuito museístico». Pero internamente esa diversidad se reduce a la homogeneidad más intensa: *mercancía cultural*. Una mercancía que produce beneficios tanto en el plano económico, como en el ideológico y en el político.

El posible rechazo de «una firma» o corporación por los consumidores por los motivos más diversos: agresividad comercial, desacuerdo con sus productos, actitud depredatoria hacia el Tercer Mundo, etc., queda atemperado o incluso anulado por la asociación de esa «firma» con «el bien público» que supone su patrocinio o subvención de actividades artísticas y culturales.

Algo similar cabe decir de la legitimación que del mismo modo obtienen los poderes políticos, independientemente del desacuerdo en materia de principios o en propuestas programáticas.

Se hace así evidente una importante dimensión política que opera en la difusión pública del arte. Como indicó Craig Owens (1992, 323), «el aspecto central de cualquier discusión sobre la función pública del arte hoy» tiene que ver con «quién ha de definir, manipular y aprovecharse "del público"».

El papel decisivo en el establecimiento de los criterios de relación entre las artes y los públicos lo desempeñan en la actualidad *los museos*, en cuya cúspide se sitúan los llamados «departamentos curatoriales» o «artísticos», mientras que los «departamentos educativos», cuya función debiera ser central en la relación de los museos con los públicos, quedan relegados a un segundo plano. Es una gran paradoja. Esa supuesta menor importancia tiene que ver con el hecho de que, dentro del museo, a los miembros de estos últimos se les considera meros vulgarizadores o propagandistas de las exposiciones y colecciones.

Pero su función desde un punto de vista económico es importantísima, porque es gracias sobre todo a los departamentos de educación como los museos pueden conseguir la formación, ampliación y reproducción de «un público propio». Que es lo que asegura el rendimiento productivo del museo, la entrada de subvenciones y, en último término, la existencia del museo mismo. Y algo similar cabe decir en referencia a la política: en el caso de los museos públicos la tarea *educativa* sería el aspecto central de legitimación de su existencia.

Los profesionales más críticos y creativos propugnan, por todo ello, una modificación en profundidad de las estructuras de los museos, una *democratización* de los mismos. Se trataría de formar equipos flexibles de trabajo, en los que intervinieran los artistas, que abordaran globalmente los aspectos expositivos, comunicativos y pedagógicos de la acción del

museo, y capaces de establecer una intercomunicación con el público. Una relación más fluida e interactiva con sus necesidades y preocupaciones. Es obvio que un proceso similar sería una auténtica *revolución*, que considero altamente improbable pueda llevarse a cabo en el contexto recalcado del «universo cultural» de nuestro tiempo.

La crítica a los museos es una constante desde el período de las vanguardias históricas. Sin embargo, es importante no confundir, en la crítica, los deseos con la realidad material. Todas las afirmaciones de la esterilidad del museo, o su identificación con lo ya muerto (museo/mausoleo), contrastan con su innegable *vitalidad*, con su fuerza e incidencia en el plano público y cultural. Con su crecimiento económico y su proyección ideológica en la cultura de masas. En definitiva, con su capacidad de adaptación, que le permite persistir en el tiempo e incluso ocupar un espacio cada vez más relevante en la «organización profesional de la cultura».

Estamos muy lejos de «la muerte del museo», en el sentido material de la expresión, pero también de su decadencia o ruina (artística o institucional). Otra cosa es *discutir y problematizar* su carácter, orientación y funciones.

La profundidad del papel del museo en la jerarquización y transmisión pública de «los valores culturales» puede apreciarse por la relevancia ideológica, por el prestigio que irradia como institución. Los grandes museos artísticos sirven como punto de referencia para la formación de otros espacios de colección y exposición públicas que, gracias al nombre «museo», adquieren un grado indudable de prestigio y nivelación para el público.

El resultado, en algunos casos, resulta cercano a la caricatura. La lista de los «museos» pintorescos es inabarcable. Pero baste con citar algunos ejemplos. Existen «museos» de la cerveza, de Coca-Cola, del gato, de los collares para perros, de los instrumentos eléctricos, del arte de la maternidad...e incluso ¡del turrón o del espárrago!

El museo es una entidad sumamente *compleja* que ha sabido alcanzar un alto grado de funcionalidad en la cultura de masas. Como señala Remo Guidieri (1992, 64), uno de los «grandes miedos» de los tiempos actuales es el temor a lo efímero, a que todo pueda resultar precario, transitorio. La conjuración de ese miedo, en lo que él llama «homogeneización-del-desorden», tiene como referentes *la moda y el gran almacén*.

La fuerza del museo deriva del hecho de que, a la vez, participa y suporta esas dimensiones: «El museo participa de ese movimiento. Pero, al mismo tiempo, escapa de él, atribuyendo a las cosas museográficas el *status* de reliquias» (Guidieri, 1992, 64). Frente a lo efímero, el museo presenta *el signo de la permanencia*.

La *acumulación* de objetos, que es simétrica en el museo al «imperativo de acumulación» que ha hecho de nuestro mundo un «inmenso almacén» (Guidieri, 1992, 47), se ve reforzada ideológicamente con una di-

mencción *pseudorreligiosa*. El museo es uno de «los templos» más vivos de la época actual. Y las imágenes que presenta son reverenciadas como en otro tiempo lo eran las imágenes religiosas: «Las masas se inclinan ante las obras, con ese movimiento que consiste en leer la etiqueta situada al lado de la obra» (Guidieri, 1992, 54).

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 resulta «divertida» o «espectacular». El modelo de «la mercancía artística» es el parque público de diversión. 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 siglo XIX a las vanguardias, nuevamente producido en esta época de transiciones múltiples por la quiebra de nuestras esperanzas y proyectos históricos, sino también de la *uniformización del consumo estético* y 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 el *glamour* y la 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* del arte.

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 convierte en una especie de agente cultural, relaciones públicas y técnico de comunicación, todo a la vez, 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. Los productos artísticos son cada vez más similares de un lugar a otro del planeta, en un proceso de globalización que tiene, sin embargo, sus propias motivaciones. Y, entre éstas, las principales suelen ser el dinero y el poder.

Ese pesado lastre burocrático es hoy, para mí, la mayor carga negativa del arte. Sólo la *revindicación 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 cortocircuitos de los intereses materiales que intentan instrumentalizar los procesos de creación.

Lo que las estéticas contemporáneas muestran, con su imagen compleja y abigarrada, es precisamente 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 que han ido surgiendo en nuestro análisis, como la *pluralidad de la representación*, la *movilidad*, el *desasosiego*, la *desacralización* y la *introspección*, han caracterizado intensamente el devenir de las artes en la cultura contemporánea. 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, algo característico de la condición humana. El arte lleva dentro de sí, en su espacio más interior, el signo de su vida futura, un signo cuyo trazado brota de un nuevo horizonte de cambio, de su cada vez más intensa convergencia con la tecnología.

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, una frase que por su precisión e intensidad me gusta recordar siempre que puedo, el arte «no reproduce, hace lo visible».

## CAPÍTULO VII

### El arte que vendrá

Los museos, instituciones y mediaciones artísticas en general están todavía configurados según un criterio que hace prevalecer el objeto y su conservación como piedra de toque de todo el entramado artístico. Pero la expansión de la técnica y la consecuente tendencia a la multiplicación del objeto hace gravitar sobre éste, también sobre ese «objeto» tan especial que seguimos llamando «obra de arte», una pérdida «de peso», de materialidad. O, en otros términos, lo conduce irremisiblemente a su conversión en signo, en unidad o conjunto de información. Los museos e instituciones artísticas del futuro tendrán mucho más que ver con la generación, el archivo y la transmisión de información que con la custodia y clasificación de piezas materiales.

La capacidad de apropiarse a través de los más distintos soportes estéticos de una gama amplísima de información, conocimiento, placer y satisfacción material inmediata, del público en general en nuestras sociedades de masas es más alta que nunca en toda la historia de la cultura occidental. El término «estético», derivado del griego «*aíszesis*», sensación, hay que entenderlo en la actualidad en el sentido mucho más amplio de fijación o representación sensible de la experiencia.

Una de las características que define de modo central nuestro mundo, nuestra cultura, es su configuración no ya sólo estética, sino *hiperestética*: todo está «estilizado», sometido a una manipulación artificial con vistas a convertirlo en pauta sensible. Y esa sobredeterminación estética de la experiencia actual deriva de modo directo del efecto multiplicador, y a la vez homogeneizador, de la técnica.

Si la Revolución romántica abrió en toda Europa en la primera mitad del siglo XIX un proceso de configuración individual de la sensibilidad, asentado sobre el ejercicio de la heteronomía, del uso de la libertad como elemento distintivo del estar en el mundo moderno, la expansión de la técnica ha ido, justamente desde la segunda mitad de ese mismo siglo, a partir de lo que se llamó Segunda Revolución Industrial, poniendo progresivamente en cuestión no ya la práctica, sino las propias condiciones de posibilidad de una configuración individual, diferenciadora, de la sensibilidad.

El individuo humano en las sociedades de masas ve configurada su sensibilidad a través de potentísimos mecanismos de producción y transmi-

sión de experiencias estéticas que llevan en su propia dinámica, en su estructura constitutiva, el sello de lo homogéneo, de lo serial, de lo indistinto. El valor y la vigencia del arte reside precisamente en que aún hoy sigue siendo la gran alternativa a esa homogeneización sensible global de la experiencia, la vía más fuerte de afirmación de la diferencia y la singularidad.

En nuestras sociedades, al individuo se le da estructurado su modo de sentir y, por tanto, de pensar y de conocer. La vida se estiliza a través de los flujos incesantes de representación que, como una cadena sin fin, producen las tres grandes vías contemporáneas no artísticas de experiencia estética: *el diseño*, en todas sus manifestaciones, *la publicidad* y *los medios de comunicación de masas*.

En nuestro contexto cultural, y a causa de *la expansión de la tecnología moderna*, los procesos de producción y transmisión estética cambian en profundidad respecto a su configuración tradicional. Me refiero a *la reproducción técnica de las obras* y al desarrollo creciente de una *esteticidad difusa y englobante*, no artística, que es una de las características centrales de las sociedades de masas.

Si el arte, las distintas artes, sigue teniendo una vigencia en nuestro mundo es precisamente porque gracias a su potencia formativa, a su fuerza de representación, es capaz de poner en pie universos sensibles de sentido, capaces de romper y cuestionar la homogeneidad de la cadena estética continua que mediatiza sin fisuras todas las formas contemporáneas de la experiencia.

De este modo, el arte de nuestro tiempo vive internamente *una tensión, un desencaje, constitutivo*, que le da un sentido propio, distinto, frente a las características que presentaba en otras fases de nuestra cultura anteriores a la gran expansión de la tecnología.

Desde un punto de vista filosófico, el arte actual se opone a la estilización, a la configuración estetizada de lo existente, como la verdad se opone a la apariencia. Y también como la diferenciación, la capacidad de discernimiento, de distinción, se opone a lo indiferenciado, a lo globalmente homogéneo. Como ya señaló Immanuel Kant, la capacidad de discernimiento, clave de bóveda del juicio estético, es precisamente uno de los rasgos que nos definen más intensamente como seres humanos. Lo relevante del «juicio de gusto» es que, a través de la impronta que marca en la configuración de la sensibilidad, nos enseña el camino para la decisión más importante: *para poder decir no*.

Ya con esto, podemos comprender mejor la profunda motivación de la intensificación de las tendencias conceptuales y antiornamentales tan característica del devenir de las artes a lo largo de todo el siglo XX. Pero hay más. Aun aspirando a instituirse como libre juego de la verdad frente a la determinación necesaria de lo sensible en la cadena global de la represen-

tación, el arte de nuestro tiempo se ve inevitablemente «contaminado» por ésta.

Y hay que entender que la idea de contaminación conlleva un aspecto negativo, la pérdida de una estabilidad anterior, pero también otro muy positivo: la síntesis del organismo, en este caso artístico, con un agente externo, que se acaba asociando intensamente con el mismo y termina por alterar profundamente sus cualidades y sentidos.

Contaminado por la técnica y por la proliferación de procesos estéticos de representación no específicamente artísticos, el arte se ha ido apropiando de procedimientos y soportes que le eran extraños, tanto en su configuración clásica como en ese otro clasicismo específicamente moderno que fue el horizonte de las vanguardias históricas.

Lo que se siente de un modo cada vez más acusado en el arte de hoy, inmerso en la transición hacia una nueva época, es una experiencia de doble sentido. Por un lado, el arte ha perdido de forma irreversible la posición predominante, jerárquica, en el universo de la representación sensible que había ocupado desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX. Por otro, su lugar en el actual universo osmótico y transitivo de la representación es el de *una intercomunicación circular, de apropiación y distinción*, respecto a la inmediatez estética, a la mera utilización práctica o comunicativa de la imagen.

Las consecuencias de todo ello son no sólo, como pudo advertirse ya en el despliegue de la vanguardia clásica, la transgresión de los límites semióticos de los géneros clásicos. En las artes plásticas: dibujo, pintura, escultura... Sino algo que va todavía mucho más allá: *la inserción del arte*, de las diversas prácticas artísticas, a través de un proceso de mestizaje, de hibridación, en *un continuo global de la representación*, de la imagen, del cual en un sentido forman parte.

Quiero indicar, de pasada, que el argumento que acabo de formular no se ve afectado por esa actitud simple y propagandista que proclama la necesidad de «la defensa de la pintura», o por llamadas a la conservación y al orden más o menos explícitas. El dibujo, la pintura y la escultura son formas radicales de expresión humana en el terreno de la representación visual; similares a lo que es la poesía en el universo del lenguaje. Por tanto, *no pueden desaparecer nunca*, siempre que hablemos de humanidad, incluso en su fusión con la tecnología. Lo que sí sucede es que su contexto, sus criterios de validez, y los espacios que ocupan en el universo de las artes se ven alterados profunda y radicalmente.

A la vez que forman parte de ese continuo de la representación, el modo específico de hacerlo de las distintas artes es el de la *singularización*: la obra de arte tiene, en nuestro tiempo, el sentido principal de una ruptura, de una diferenciación en la cadena indistinta de signos que constituye el universo cultural de las sociedades de masas. Frente a la globalización co-

municativa, *el arte aísla, corta, detiene, ralentiza, acelera, invierte y subvierte*. En definitiva: *diferencia la imagen*, estableciendo así una pauta de autonomía de sentidos que le hace posible seguir siendo *poiesis*, producción de conocimiento y placer, puesta en obra de la verdad y de la emoción a través de la síntesis de lo sensible y el concepto.

El papel central de Marcel Duchamp en el arte a partir de los años sesenta del siglo XX radica en que, como hoy parece ya fuera de toda duda, fue el primero en comprender: ¡en torno a 1912!, que nuestra cultura se dirigía de forma irreversible hacia la constitución de ese universo continuo de la representación. Después, el *arte pop*, en el momento histórico de expansión económica y consumista de las democracias occidentales, estableció de modo definitivo que no hay materia para el arte distinta o fuera de ese universo global de la representación que, a través del crecimiento del consumo, actuaba ya como la fuerza de expansión universalista de cultura más potente que haya conocido nunca la humanidad.

Lo que hoy vivimos en las artes es la continuación de ese proceso. Pero una continuación en la que todos los aspectos mencionados se han intensificado hasta el paroxismo. El horizonte artístico dominante en la actualidad es el fijado en la década de los setenta por los artistas nacidos en los años treinta y cuarenta del siglo que acaba de terminar. En la actualidad vivimos en la prolongación vital y creativa de sus propuestas. Pero también en la transición hacia algo nuevo.

Para mí esa novedad que se anuncia sigue siendo un resultado de la contaminación cada vez más intensa del arte por la tecnología. Nos encaminamos, a través del desarrollo espectacular de los soportes electrónicos y digitales, hacia un horizonte cultural caracterizado por *la posibilidad*, digo «posibilidad», *de un uso creativo individual de la tecnología*.

Si miramos al arte que se está haciendo ahora mismo podemos encontrar innumerables ejemplos de lo que quiero decir. Baste con pensar en la creciente utilización en las artes de procedimientos y materiales extraídos directamente de la publicidad, el cine o la música *pop*. Lo que en el universo cultural global supone grandes empresas, trabajo colectivo, en el terreno de las artes se configura como espacio, individual o de grupo, de experiencias creativas. Cada vez avanzamos más hacia el irreversible final de la función artística concebida en términos de «maestría», de «destreza», en conexión con la artesanía. El arte de nuestro tiempo extrae ya todo su oxígeno de su diálogo con la *tecnología*, de su capacidad para apropiarse de la formidable potencia de representación que ésta posee y, a la vez, para cuestionar sus derivaciones negativas, antihumanas.

Desde un punto de vista «formal», expresivo, y dado que la estructura del medio determina incluso la calidad del mensaje, de las propuestas, como sabemos desde los formalistas rusos en el caso de la literatura, o desde Marshall McLuhan en la teoría de la comunicación, esa intensificación

de la contaminación tecnológica del arte está produciendo en el terreno específico de las artes plásticas un impresionante *incremento de la secuencialidad*.

¡Quien se lo hubiera dicho al gran Lessing, que en los albores de la Modernidad, en su no tan lejano en el tiempo *Laocoonte* (1766), al que ya me he referido en distintas ocasiones en este libro, había situado en la inmediatez espacial de las artes plásticas su diferencia semiótica irreductible respecto a la literatura, con su desenvolvimiento lingüístico temporal, sucesivo...!

Hoy en día, y sin duda por el impacto producido por la expansión de la nueva cultura electrónica y digital, las artes plásticas registran una presencia cada vez más acusada de lo narrativo. El lema sería algo así como *contar historias*. Con palabras, con imágenes, con *bits*.

Insisto en ello: la expansión y facilitación del uso de la tecnología pone de forma creciente en manos de individuos la capacidad de desarrollar sus potencialidades creativas en soportes tecnológicos que hace todavía muy poco tiempo requerían equipos o colectivos muy numerosos y grandes inversiones económicas.

La cosa no ha hecho sino empezar, está sólo en sus inicios. No cabe duda de que el arte del futuro dispondrá cada vez más de posibilidades de soportes y procedimientos tecnológicos que incluso hoy, por su complejidad y riqueza, nos pueden resultar cercanos a la «magia». Si el uso de la tecnología y el avance en la investigación genética nos sitúan en el horizonte de un cambio revolucionario en la medicina y en las características biológicas del ser humano, el arte ha comenzado ya a adentrarse, virtualmente, en esa dirección, en ese proceso de hibridación de la máquina con lo humano, de revitalización del hombre y ampliación de sus límites de vida y de experiencia.

En mis libros y escritos he insistido una y otra vez en el carácter convencional, cultural, del *proceso de producción de imágenes*, lo que debe ser entendido, también, como una muestra de su presencia y circulación en todos los planos o esferas del universo de representaciones de una cadena cultural determinada.

No hay ámbitos privilegiados en el proceso de producción de imágenes, ya que el escenario donde las imágenes posibilitan la comprensión y el conocimiento es el conjunto de la vida, y la vida es pluralidad y diversidad, sólo especulativamente reducible a unidad homogénea.

Con ello, estaríamos por otra parte en condiciones de dar una explicación antropológica tanto de *la fuerza de perduración de las imágenes*, como de *la presencia de unas mismas imágenes en esferas diferentes*, en distintos soportes sensibles o modos de representación.

Como cristalizaciones de la experiencia vital, *las imágenes* constituyen un trazado simbólico de los sentidos de vida y muerte que, en el decurso



de una tradición de cultura determinada, se transmiten de generación en generación. De ahí su perdurabilidad, la impresión de eternidad que producen en nosotros.

Pero, en lo que se refiere a su proceso de constitución, ese trazado simbólico tiene una *configuración pre-lingüística o pre-sígnica*, y ésta es la vertiente que explica la unidad de sonidos, formas visuales y palabras, de la música, las artes plásticas y la literatura. De todas las artes compuestas, y procesos de mestizaje e hibridación. Hasta culminar en el nuevo horizonte artístico *multidimensional o multimedia*, ese horizonte complejo que establece desde el arte la réplica frente al carácter igualmente complejo de la cultura audiovisual característica de las sociedades de masas.

La recóndita raíz común de las imágenes es *la experiencia del cuerpo*, a través de cuya apropiación simbólica, que comienza en el lenguaje y se prolonga en las formas visuales y los sonidos, los seres humanos alcanzamos una matriz unitaria que permite establecer todo un juego dinámico de correspondencias entre el yo, la comunidad, el universo cultural, y el cosmos.

Y ésta es la dinámica que une en su despliegue a las distintas artes. Tomando como punto nuclear de referencia el depósito de significaciones que constituye nuestro cuerpo, las artes realizan un proceso continuo de elaboración y transmisión de *imágenes humanas posibles o ficticias*.

Todo en las artes habla del ser humano, incluso la naturaleza muerta o la máquina: el registro artístico promueve siempre un movimiento de inserción del individuo en un universo de sentidos, una transición del yo al nosotros, al mundo artificial construido por el hombre, y al mundo natural, vivida como significación.

Lo que sucede es que las representaciones artísticas tienen siempre un carácter fragmentario, no conllevan, por ejemplo, la pretensión de cosmidad ni la articulación dogmática de las religiones. Son como un *juego: ficciones, experimentos*.

Es, por ello, también necesario tener en cuenta que el uso estético de las imágenes, como hemos visto repetidamente a lo largo de este texto, es más amplio que el uso específicamente artístico, con el que se introduce la dimensión de ficción: ese carácter de «mentira» aceptada que se ha dado siempre, en nuestra tradición de cultura, al arte.

Pero la tarea artística no es sólo alumbrar la ficción, sino también delimitar, asumir el trabajo de configuración de los soportes sensibles: formas visuales, palabras, sonidos, que constituyen «la carne», la materia corporal, de las artes. En «La lejanía y las imágenes», una de sus *Sombras breves*, escribió Walter Benjamin (1929-1933, 153): «El placer del soñador reside [...] en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta.»

Esa llamada nueva de la imagen que los artistas posibilitan supone un *hacer*, un proceso de producción: *poësis*, en donde radica el paso del

libre juego de imágenes, operante en todo ser humano, a la autonomía de la obra artística. De la mera ensoñación a la obra de arte no hay, por tanto, una supuesta penetración privilegiada o inspirada del «genio» en los misterios o fundamentos de «la realidad», sino un proceso de manipulación de materiales sensibles para formar *imágenes de plenitud o contraplenitud humana*, formas simbólicas de conocimiento e identidad.

En último término, ese proceso de manipulación resulta una *materalización* de la capacidad proyectiva del ser humano. En un momento como el actual, en el que el desarrollo de los nuevos soportes electrónicos y cibernéticos permite establecer una línea de rearticulación de palabras, formas visuales y sonidos, entramos en un nuevo territorio, aun casi virgen, de plasmación del hacer artístico.

Hasta el punto de que el futuro del arte avanza, de manera cada vez más definida, hacia procedimientos de *expresión multidimensional o multimedia*. Pero en ellos la máquina digital, con su ductilidad y fuerza proyectiva, actúa no ya como «corte» o sustituto, sino como prolongación de la mente y del cuerpo humanos.

En esa nueva frontera tecnológica y artística de nuestra civilización, la interrogación de la palabra y de la forma visual resulta más viva y necesaria que nunca. Ya que por su radicalidad pueden ser consideradas como un laboratorio de la representación. Como el núcleo primario de plasmación de ese *universo de la imagen* en el que los artistas dan cuerpo a la ficción.

En todo caso, lo que los artistas *hacen* no lo hacen sin riesgos. Las imágenes producidas son una reelaboración del pasado, un retorno *a través de la memoria*, a las raíces de los sentidos de vida y de muerte, a partir del cual resulta viable la *proyección* de mundos posibles.

Sólo un fuerte impulso de vida, un aliento acentuadamente erótico, permite afrontar ese buceo en las raíces de los sentidos, que deja a quien lo realiza sin defensas ante el vacío, desnudo ante la muerte. Pues la tarea de *instaurar sentido a través de la producción de imágenes* no podría llevarse a cabo sin una experiencia continua de los límites de lo humano, de la negatividad.

Por ello, la experiencia estética es un *salto* en el vacío, un riesgo que se asume. Y la apropiación de la imagen, ya sea por parte de quien sensible y mentalmente la produce, o por parte de quien la recibe con todo su ser, sólo puede realizarse mediante un imperativo. Aunque se nos borre, aunque a menudo su reflejo se sumerja en el estanque, como dice Rainer Maria Rilke, es preciso lanzarse tras la imagen, atreverse a experimentarla, a «saberla»: *Wisse das Bild*.

El poeta nos deja así entrever el componente de enriquecimiento antropológico, de expansión del conocimiento y la sensibilidad, propiciados por el *salto* estético: su dimensión emancipatoria. Ya que podríamos llegar

a leer el verso de Rilke como una corrección o ampliación del *atrévete a saber*, del *sapere aude*, el gran lema de los pensadores de la Ilustración.

Pues en pocos casos como en la experiencia estética alcanzan los seres humanos esa *autonomía* representativa y operativa, que constituyó la médula del proyecto ilustrado. Y es que el contacto con las imágenes es siempre perturbador: son una vía de transgresión de lo real, tal y como está culturalmente constituido.

Las imágenes nos reflejan y prolongan. Nos dicen lo que somos, pero también lo que quizá podríamos llegar a ser, si nos atreviéramos y se dieran las condiciones materiales para ello. *Productividad* o creatividad, *conocimiento* o saber: riesgo.

Pero también *placer*. La experiencia estética es un *entrecruzamiento* continuo de niveles propiciados por la imagen. Placer que vivimos como exaltación del cuerpo, como experiencia de su plenitud y potencia cuando lo corporal se proyecta en la imagen. Y el cuerpo que primariamente somos alcanza a verse transfigurado en cuerpo *colectivo* y en cuerpo *natural*.

En virtud de la fuerza de la imagen, la experiencia estética: en la búsqueda de lo que une palabras, formas visuales y sonidos, nos abre a una apreciación intensa de *unidad*. Unidad de lo que en nosotros experimentamos como dividido: sentimiento, placer, razón, sentidos... Pero también unidad con los demás seres humanos y con el universo natural en su conjunto.

Y sin embargo, si pretende ser fiel a su raíz material y humana, la experiencia estética de la imagen no puede refugiarse en la ilusión de eternidad que su potencia configurativa hace posible. La «mentira» artística, la ficción de las artes, para ser fiel a los materiales de que se nutre, debe impulsar el reconocimiento de la temporalidad y contingencia de la vida, alabarlas en lugar de refugiarse en la ilusión de eternidad.

La *unidad simbólica* alcanzada a través del uso estético de las imágenes, si no quiere hacer de esa experiencia una vía de alienación o encubrimiento del discurrir de la vida, *ha de perfilarse sobre el trazado de la diferencia, de la diversidad, de la singularidad* de cada experiencia humana de vida. Unidad sobre la diferencia, exaltación de lo fragmentario como llamada a una experiencia de comunidad antropológica no fetichista ni reconciliatoria. Allí nos lleva la experiencia estética de la imagen: palabras, formas visuales, sonidos, cuando se asume a cuerpo descubierto. Como afirma Gottfried Benn (1979, 16): «El arte es formación y ruptura, es un juego fatal de fuerzas incipientes, pendientes de solución, fragmentarias.» En un mundo cada vez más volcado hacia la uniformidad, *hacia lo homogéneo*, el arte es quizás el mejor camino para el descubrimiento de la *singularidad, de la individualidad*. Para un crecimiento no meramente narcisista del yo. El arte no fija, *cuestiona* la identidad (individual, colectiva), y por ello la hace devenir, configurarse.

*Aprendizaje de la soledad*: ésa es la dimensión más profunda del arte, el motivo por el que más nos enriquece como seres humanos. En paralelo con otras formas, escasas, de la experiencia humana del límite, como *la mística* o *el erotismo*, el arte nos conduce en sus momentos de máxima plenitud al conocimiento del fino y casi inaprehensible hilo que separa la vida de la muerte. Por eso, el auténtico artista es siempre un solitario. Como decía Leonardo: «Porque la prosperidad del cuerpo no agoste la del ingenio, el pintor o dibujante ha de ser solitario» (Da Vinci, 1651, 356). Por eso es difícil. Por eso es imprescindible.