

EL ARTE CONTEMPORÁNEO

FRANCISCO CALVO SERRALLER

TAURUS

PENSAMIENTO

Índice

Epílogo a modo de prólogo	9
Introducción al arte contemporáneo o la aventura de la libertad	21
I. El siglo XVIII: El nacimiento del arte contemporáneo	25
Nuevas categorías estéticas para un nuevo arte	28
El cambio del centro de gravedad del arte europeo	31
Francia y la difusión del Rococó	36
Inglaterra: Las demandas artísticas del público burgués	45
Wright de Derby y la pintura del naciente mundo industrial	58
La pintura veneciana, un arte para la exportación	64
II. La revolución romántica	71
La ruptura de la tradición artística	71
La pintura romántica alemana	91
Ingres y el ultraclasicismo romántico	94
El romanticismo del color: Géricault y Delacroix	102
El arte como oficio sagrado. Hermandades y fraternidades románticas: Los Nazarenos y los Prerrafaelistas	110
La imagen romántica de España	114
III. Realismo e Impresionismo	121
El heroísmo de la vida moderna	121

La pintura realista	124
El Impresionismo	137
La reacción antiimpresionista	150
IV. La arquitectura en la época contemporánea	163
La arquitectura de los nuevos materiales	163
La arquitectura del siglo XIX	165
El historicismo y los <i>revivals</i>	168
La arquitectura de los ingenieros	170
La Escuela de Chicago	174
El Modernismo	175
Fundamentos y desarrollo	
del urbanismo contemporáneo	178
La arquitectura del siglo XX	186
V. La escultura en la época contemporánea	195
De la crisis del Clasicismo a la crisis de las vanguardias	195
La escultura del siglo XIX: De Canova a Rodin	202
La escultura del siglo XX	214
La escultura de vanguardia de la segunda mitad	
del siglo XX	225
VI. La pintura del siglo XX. Primera parte:	
Las vanguardias históricas (1900-1945)	229
Euforia y crisis de las vanguardias	229
Las décadas de la euforia vanguardista: 1900-1920	233
El arte de entreguerras y la crisis	
de la vanguardia: 1920-1940	267
VII. La pintura del siglo XX. Segunda parte:	
Últimas vanguardias y el arte posmoderno (1945-2000)	285
Hacia la institucionalización del arte	285
Las últimas vanguardias: 1945-1970	287

Una vanguardia para un arte sin retorno:	
El Arte Conceptual	312
El arte posmoderno: 1975-2000	316
VIII. El arte español del siglo XX	321
La reflexión sobre el ser de España	322
El arte no-figurativo de los años cincuenta:	
El Informalismo español	324
La multiplicación de opciones artísticas	
en los años sesenta y setenta	328
El arte español con la llegada de la democracia	335
IX. El arte y los nuevos medios de expresión	
de la época contemporánea	343
La producción y reproducción mecánica de la imagen	344
Los nuevos medios electrónicos y el arte	369
Índice alfabético	373
Procedencia de las ilustraciones	384

Epílogo a modo de prólogo

A casi tres lustros de su primera edición, en 2001, el módulo temporal que Ortega y Gasset pensaba que mediaba para la emergencia de una nueva generación, me veo en el satisfactorio trance de rescatar *El arte contemporáneo* con el aliciente de un nuevo prólogo que sirva como balance de lo ocurrido en este asunto durante los últimos catorce años. Lo primero que se me ocurre al respecto es apelar al dicho latino de “*ars longa, vita brevis*”; es decir: que el reloj del arte discurre con mucha más lentitud que el de la vida de cualquier mortal, o, lo que es lo mismo, que, para apreciar sus cambios profundos, los auténticos, se precisan muchas vidas sucesivas y, por tanto, muchas o muchísimas generaciones. En este sentido, siguiendo con la prosa del ingenio popular, en estos casi tres lustros no ha ocurrido casi nada, o, si lo ha hecho, tardaremos todavía mucho en enterarnos, nosotros mismos o, eventualmente, nuestros sucesores.

¿Descalifica esta sentencia la redacción de este nuevo prólogo? Si lo creyera así, no lo habría escrito o me habría ahorrado esta advertencia. Me explico. *El arte contemporáneo*, tal y como fue concebido e impreso en su primera edición, se inscribió en un género de manual de introducción generalista a un tema, el entonces y ahora muy popular del revolucionario arte de nuestra época, pero con la peculiaridad de no limitarse a hacer un simple inventario o mapa de sus principales movimientos y artistas, sino de enhebrar un hilo conductor *crítico*, que encuadrara el sentido que esta nomenclatura *significaba*; en una palabra: que, en vez de, por así decirlo, hacer una lista de los “cuarenta”, “cincuenta” o “mil” principales, explicara su *trasfondo* conceptual o “*humus*”, término latino que significa “tierra” o, por extensión, “sustrato fértil”. Cuando se aborda esta tarea, los siempre infinitos datos se sacrifican al patrón de un relato. Pues bien, el cauce narrativo que adopté en la redacción de *El*

arte contemporáneo fue el de supeditar toda la información disponible sobre el arte entre la segunda mitad del siglo XVIII y finales del XX al patrón del revolucionario cambio de un arte tradicional, basado en la belleza, por otro basado en la libertad. Como así consta a lo largo de todo el libro, no voy a insistir en ello, sino, en todo caso, voy ahora, con mejor o peor fortuna, a *completarlo*.

Como no podía ser menos, la deriva libertaria del arte de nuestra época convirtió su definición en una progresiva incógnita. Ante la avalancha de innovaciones formales, pero, sobre todo, de formas de cuestionar lo que era el arte mismo, se aceptó, en principio, la salida demasiado cómoda de afirmar que éste era lo que sucesivamente hacían o decían los artistas. Pero ni siquiera esta obviedad pudo sostenerse cuando empezaron a postularse modos artísticos que no cuadraban con ningún patrón conocido. En este sentido, es verdad que el quebranto narrativo del arte, que no sólo permitía contar hasta lo más insignificante y trivial, sino que dejó de emplear un lenguaje figurativo, produjo perplejidad entre el público. Pero hasta el llamado arte *abstracto* o no-figurativo podía ser interpretado desde una perspectiva formalista, basada en el *gusto*. No obstante, ¿cómo juzgar la forma o el contenido del *ready-made*? Si hubiera alguna duda al respecto, el propio Marcel Duchamp la despejó de manera inclemente cuando afirmó explícitamente que estos artefactos de su invención nada tenían que ver con su calidad, ni con su función, pues no estaban manufacturados, habían sido escogidos aleatoriamente y no cumplían con su destino original, con lo que no se apelaba ni a su supuesta *belleza*, ni a su utilidad, como así lo remarcaba su propio nombre, *ready-made*; esto es: algo “ya hecho”, *reciclado*. Pero Duchamp aclaraba polémicamente al respecto que su reciclaje no era *estético*, que es como decir que no remitía a ninguna razón de su buen o mal gusto. La actitud desinhibida de Duchamp al centrar lo que hasta entonces se llamaba arte a la simple acción de señalar cualquier cachivache trivial como tal —y sin razones ni instrucciones de uso— pareció simultáneamente arrogante y modesta: lo primero, al dar un poder casi absoluto al artista para crear una obra por simple designación, pero lo segundo, consecuencia de lo anterior, al reducir a casi nada su intervención material. Y, aunque exhibió en público sus *ready-made* cuando la ocasión se lo permitió,

coherentemente no se molestó en conservarlos, de manera que los que hoy vemos en los museos son recreaciones de los originales perdidos realizadas décadas después.

El primero conocido, el de una rueda de bicicleta incrustada en un taburete de los que solían usar los dibujantes, data de 1913, y a él le siguieron unos pocos más durante los años inmediatamente posteriores, sin que el conjunto de los mismos no pudiera caber en una pequeña habitación. Nadie pareció dar al invento una mayor importancia que la de un gesto excéntrico, fuera del circunstancial escándalo que pudiera puntualmente provocar su exhibición, pero, con el paso del tiempo, que no fue poco, esta incomprensible extravagancia fructificó, casi medio siglo después, y se convirtió en un *género*, sobre todo, a partir del Pop Art. Sin perdernos en la dilación de nombrar todos los escalones intermedios, el *ready-made* fue el as de la baraja a partir de la década de 1960 y, para algunos, no hay manera de que deje de serlo en el futuro. ¿Estamos hablando del *ready-made* en sí o de sus *consecuencias*? La pregunta me parece pertinente, porque la cuestión subyacente es si es posible la supervivencia de un arte que se considera sustancialmente distinto del arte, o, si se quiere, de un arte que puede sobrevivir del *ingenio* en vez del *gusto*. Nada más haber hecho esta formulación literalmente me echo a temblar, no porque no pueda ser explicado, sino porque para hacerlo hay que escribir otro libro.

Que yo recuerde y, por tanto, sepa, la primera vez que leí que el arte contemporáneo era producto del *ingenio* fue gracias al verbo y la pluma de un pensador español, Juan Antonio Marina, que lo hizo, según me pareció a mí, con una intención descalificante. Con razón o sin ella, entonces no estuve de acuerdo con él por usar lo ingenioso —o parecémelo a mí— como adjetivo descalificador, aunque no tanto porque creyese impertinente que determinado arte contemporáneo no fuera, en efecto, un producto ingenioso. La palabra *ingenio*, procedente del latín, significa lo que se realiza de forma *artificiosa*, nada *ingénita* o *congénita*; esto es: nada *natural*. En este sentido, el *ready-made* y su larga cola posterior son, sin duda, productos *ingeniosos*; es decir: nada o muy poco *físicos* y muy *mentales* y, por tanto, muy genéricos y mecánicamente reproducibles. Ahora bien, ¿por qué hemos de considerar lo mental como antítesis de lo corporal salvo que creamos que el alma y el

cuerpo son cosas esencialmente antitéticas? ¿Es que acaso, por decirlo de alguna manera, no se puede psicoanalizar o *biologizar* la razón, como se ha hecho y se está haciendo?

En cualquier caso, huyendo en esta ocasión de tan apasionantes como abstrusos caminos, como debe hacer un probo historiador del arte, lo que quiero consignar aquí y ahora es que se empieza a cartografiar la divergencia entre un arte como producto del gusto y otro como producto del *ingenio* o de lo mental. Es lo que ha hecho, entre otros, la socióloga del arte francesa Nathalie Heinich, la cual ha establecido hasta tres paradigmas o géneros de arte coexistentes en la actualidad, que ha denominado como “clásico”, “moderno” y “contemporáneo”, una clasificación, en principio, muy sencilla, sobre todo si se conoce la cultura anglosajona. Porque en ese contexto, cuando se habla de “*modern art*”, se entiende el arte producido a partir de las primeras vanguardias del siglo xx, mientras que cuando se usa el término “*contemporary art*”, se hace referencia al “arte actual”. De esta manera, el arte “clásico”, según Heinich, sería el tradicional, desde su invención en Grecia hasta llegar a nuestra revolucionaria era, mientras que los otros dos, el “moderno” y el “contemporáneo” sólo surgirían a partir del xx, siendo el primero de ellos el que empezaron a realizar las llamadas vanguardias históricas durante el primer tercio del siglo xx, formal y simbólicamente revolucionario, pues no en balde se fundamentaba “en la expresión de la interioridad del artista, pero ejecutado con soportes materiales y técnicas tradicionales”, mientras que el segundo “se basa en la transgresión sistemática de los criterios artísticos, propios tanto de la tradición clásica como de la tradición moderna, luego contemporánea”; es decir: que hace de la transgresión formal, simbólica y material su bandera. Significativamente, Heinich pone como ejemplo paradigmático de este nuevo género artístico el célebre *ready-made* titulado *Fountain-Urinario* (1917), de Marcel Duchamp, pero no sin advertir que el valor de esta obra “no reside en la materialidad del urinario presentado en el Salón de los Independientes de 1917 (y desaparecido) sino en el conjunto de los objetos, de los discursos, de los actos y de las imágenes que sigue suscitando la iniciativa de Duchamp”.

Pero si el urinario, la rueda de bicicleta o el portabotellas, tres de los más característicos *ready-made* de Duchamp, no valen por lo que fueron, ni por lo que supuestamente son, no sólo hay que aceptar que hay

—o se propone que haya—, no ya obras o productos *artísticos* que acrediten su valor por su naturaleza o función materiales, ni porque nos gusten, sino por ser meros objetos, imágenes o actos capaces de generar *discursos*; es decir: de salirse del curso tácito habitual, para generar *palabras*, que se rigen por un orden *conceptual, racional, ideológico*; entonces, hay que asumir que se ha producido un *trasvase* artístico de lo material a lo inmaterial, de lo real a lo ideal o *hiperreal*; en definitiva: del arte a algo diferente del arte, un *hiperarte* incógnito, un “más allá del arte” o, en fin, una *exploración*, más o menos *extravagante* o *extraviada* en relación con el arte perdido y su sustitución por otra cosa u otra concepción.

Antes, en cualquier caso, de precisar o discutir este planteamiento, quiero, por justicia, subrayar que los tres paradigmas o géneros artísticos que Nathalie Heinich ha diferenciado dentro del arte contemporáneo, según ella, *coexisten* sin problema en la actualidad aún bajo el manto virginal del arte. Desde el punto de vista de la práctica social, esto es un hecho incontestable, aunque pudiera parecer paradójico, sobre todo si se aplica a la historia del arte una dinámica *progresista*, por la que cada innovación transforma lo anterior en una antigüedad obsoleta; vamos: en algo caduco o, todo lo más, en una *curiosidad*. Pero, si fuera así, el amante del arte abducido por las modas o novedades debería *ipso facto* aborrecer todo el arte anterior, clásico, moderno e, incluso, contemporáneo, en la medida en que éste fatalmente dejara de ser tal. En conclusión: que el genuino seguidor de la novedad artística debería estar siempre en una situación expectante, vivir ansiosamente de las expectativas. No digo yo que esta situación no cuadre a la perfección a lo que hoy se denomina como *comisario*, un *augur*, un inversor en *futuros*, un *futurible*, pero, por el momento, al menos quienes no nos dedicamos profesionalmente en exclusiva al mercado, nuestra tendencia especulativa nos permite hacer compatible disfrutar con el Partenón, con Velázquez y con Picasso, a la vez que podemos comprender a Duchamp o a Warhol, quizá porque todavía una de las virtualidades del arte es que cambia sin por ello *progresar*.

De todas formas, volviendo sobre lo que estábamos comentando de esa aún incógnita deriva del *arte contemporáneo*, según lo clasificado y descrito por Nathalie Heinich, cabe preguntarse si, en efecto, ha roto,

como parece, todo lazo con el arte anterior, al margen de que no se rija por ningún canon, ni se apoye en ningún gusto. Es cierto que la revolución tecnológica de los últimos tiempos ha permitido la instantánea réplica de lo real y su reproducción infinita, como lo demostraron la fotografía, el cine, la televisión, el vídeo, etcétera, con lo que la *imitación* manufacturada de la realidad, más o menos filtrada por un ideal, lo propio de las tradicionales artes plásticas, ha dejado de ser el único medio de generar obras de arte, pero está por ver si los productos de esta revolución mediática son de todo punto incompatibles con los de los estadios anteriores del arte clásico y moderno. De esta manera, la pintura es sustituida por la imagen, la escultura por su simulacro en tres dimensiones y hasta la propia fotografía y el cine, heraldos del testimonio de lo real, por su eventual *maquillaje* material y simbólico, en algo manipulable físicamente desde el presente, lo cual implica, última revolución, que la realidad de lo pasado puede reconfigurarse como si fuera pasado desde el alargado presente. Esto último, la realidad virtual o, según Baudrillard, la *hiperrealidad* convierte el archivo en algo aleatorio al servicio de sus interactivos replicantes.

Viéndolas venir, en 1936 Walter Benjamin publicó un famoso ensayo, titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde abordaba el peliagudo tema de la pérdida del “aura” de las obras de arte tradicionales, aunque la ambigüedad de su diagnóstico generó no pocas polémicas interpretaciones con sus consiguientes pronósticos. Es verdad que Benjamin saludaba, con la llegada de los nuevos medios técnicos, la posible *democratización* del arte, pero también advertía de su igualmente presumible *dispersión* de la atención del receptor, lo que podría implicar la banalización o trivialización del arte; esto es: su *disipación*. En este sentido, Benjamin nos previno frente a la confrontación entre *prestigio y éxito*, y, asimismo, frente a la de *contemplador y espectador*, como tampoco ignoró lo que esta revolución técnica suponía de pérdida del *aura* y del sentido *cultural* del arte, a los que no consideraba como simples antiguallas. Porque la obra *única* no hay que confundirla con la simple unidad y, por tanto, considerarla no apta para un mercado de consumo masivo, sino que comporta otros testimonios benéficos que se perderían irremisiblemente con su multiplicación mecánica; como lo *cultural*, por su parte, tampoco agota su sentido

exclusivamente en su asociación con la magia o la religión. En cualquier caso, a mi juicio, no se puede deducir que Benjamin aplaudiera sin cortapisas la irrupción de los nuevos medios técnicos de multiplicación de la obra de arte como si por esa simple vía el arte resolviera todos sus problemas para su difusión social adecuada.

Años después, quien sí abanderó sin asomo de ambigüedad el potencial de los nuevos medios, en su caso centrándose en la televisión, que convirtió la electrónica en punto central de las sociedades occidentales más industrialmente avanzadas tras la II Guerra Mundial, fue el canadiense Marshall McLuhan (1911-1980), que acuñó fórmulas tan expresivas y eficaces al respecto como las célebres “el medio es el mensaje” o “la aldea global”. Para McLuhan, la televisión y sus derivados suponían, como en su momento lo fue la invención de la imprenta, no sólo una activación inédita del cerebro humano, sino una forma diferente de pensar y relacionarse, o, lo que es lo mismo, la creación de un nuevo tipo humano.

Decididamente apocalíptico, pero sin esa dosis de sarcasmo que, a la vez, previene de lo ineluctable de todo Juicio Final, el francés Baudrillard ha trazado un mapa del mundo virtual, que no se sabe bien si tomarse en serio o en broma. Lo serio es la creación de una *hiperrealidad* de un mundo feliz electrónicamente *estetizado*, en el que se puede vivir el Paraíso de una forma programada en la pantalla, con el inconveniente de encontrarse con el infierno en el momento de apagar el ordenador o cualquiera de sus sucedáneos. En cierta manera, esto incide en otros mundos paralelos de la programación de un *cibermodelo* de hombre perfecto, cuya naturaleza artificial le garantiza la inmortalidad al dejar de padecer las indeclinables limitaciones de lo orgánico. Desde esta perspectiva, salvando las dificultades con las que nos desafía la vida, nos enfrentamos con las compensaciones de un mundo completamente artificial, el cual, si, en efecto, mejora la vida, debería mejorar también el arte. Apenas si podemos aquí profundizar sobre tan arduo y complejo asunto, pero hay quien ya piensa en ello, como Nicolas Bourriaud (*Postproduction*, 2004), que insiste en que hay que fijarse más en el uso que en el sentido del ingente material que nos ha proporcionado la industria tecnológica, pervirtiendo el primero para recodificar el segundo, una forma de reinterpretar las tesis de Baudrillard con cierto

ánimo positivo. Sea como sea, después de esforzarse por extraer la *positividad comprometida* de los nuevos medios, la definición del arte que finalmente nos proporciona Bourriaud es tan encantadoramente genérica que vale para todo y para nada: “Porque el arte, y no percibo finalmente otra definición que las abarque a todas, es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo, materializando de una forma o de otra sus vínculos con el espacio y con el tiempo”.

Ahora bien, llegando la hora de cierta recapitulación, si el arte ha estado basado sucesivamente en el canon, la Belleza, interpretada objetiva y subjetivamente, durante aproximadamente unos veinticuatro siglos, amplio periodo que podemos calificar como del Clasicismo, y, después, durante la segunda mitad del siglo XVIII, se amplía su horizonte de tal manera que no se encuentra otro límite que el de la inabarcable Libertad, que lógicamente autoriza, en principio, todo, ¿cómo enhebrar con ese infinito hilo un mismo patrón que, de alguna manera, unifique tan diversos significados y prácticas? Hasta cierto punto, el único corte categorial producido históricamente al respecto sería el del trueque de la Belleza por la Libertad como fundamento del arte, pues esta última, por su dinámica negativa, autoriza cualquier innovación, pero, por lo que venimos consignando, parece como si, ni siquiera con esta indefinida apertura libertaria, hubiera alguna vez la posibilidad de ponerle un coto a lo que se viene produciendo y presumiblemente se producirá.

Con esta ansiedad típicamente moderna que nos caracteriza, ávidos de la novedad por la novedad —y por estar atentos a que no se nos escape—, hay, sin embargo, otra forma de afrontar la cuestión, a mi juicio no suficientemente atendida: la de ver las cosas, no tanto desde un futuro forzosamente virtual y, por tanto, afectado por las mismas incertidumbres, sino desde precisamente la *tradición*. Quiero decir que muchos de los rasgos con los que nos afanamos por definir esas novedades del arte estaban ya implicados en su invención griega, como, por ejemplo, el de la distinción entre la materialidad del producto, el de su soporte y su técnica, y el de su *idea* o fundamento *estético*. De hecho, el arte nació para distinguirse de la artesanía. No olvidemos que los recelos antiartísticos de Platón surgieron en la medida de que el arte, una imitación de la realidad, no la trascendiese en pos de la inmaterial idea de Belleza; esto es: que fuese, en efecto, una imitación *selectiva* y, por

tanto, acreditase su talante *conceptual*. El justamente celebrado historiador del arte Erwin Panofsky publicó un breve y muy sustancioso ensayo, titulado *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Madrid, 1977), en el que reivindicaba el papel crucial de esta idea de Belleza en la invención y el desarrollo del arte clásico antiguo y su restauración moderna. Esta deriva eidética del arte fue progresando hasta rozar el exceso en momentos históricos críticos, como el del Manierismo final, cuando no sólo se postuló la superioridad de la concepción ideal de la obra, sino que se llegó a afirmar, con Zuccaro y Lomazzo, que su materialización era superflua y hasta negativa, un tópico recurrente históricamente incluso antes de llegar a las vanguardias del siglo xx. Por lo demás, ni que decir tiene que esta idealización del arte conllevó que el artista se mostrase siempre propicio a servirse de cualquier soporte o técnica materiales fueran cuales fueran éstos, y, asimismo, que nadie considerase relevante valorar el arte de los Van Eyck por haber hecho un uso precoz del óleo. En este sentido, aunque es cierto que la irrupción de los nuevos medios de reproducción mecánica, como la fotografía, produjeron, en su primer momento, perplejidad, tampoco se tardó demasiado en aceptar la validez artística de esta técnica, ni la de las posteriores. Por lo demás, ¿cómo se puede ignorar que fue antes de nuestra revolucionaria época (que se resistió y se resiste a abandonar los soportes y técnicas convencionales del arte, como el cuadro, de hegemonía históricamente tardía) cuando se usaron formas de arte efímero, junto con toda clase de ceremoniales rituales, homologables hasta cierto punto con lo que hoy llamamos *instalaciones* o *performances*? ¿Cómo es posible que sigamos afirmando, por ejemplo, que el cargo cortesano de Velázquez como aposentador del rey era algo ajeno a su condición de artista?

Por otra parte, es cierto que la autorización para dar libre curso a la expresividad subjetiva se impuso en nuestra época, pero no sin que, durante los siglos inmediatamente anteriores, no hubiera una cada vez más decidida *subjetivación* del canon, que introdujo en el vocabulario artístico términos tan elocuentes como el del *gusto*, la *gracia* o el *capricho*, que abrían el horizonte a la imaginación, la fantasía y muchas otras licencias que deformaron la representación artística de la realidad. De manera que, conceptual y materialmente, nuestras radicales innovacio-

nes artísticas parecen haberse fraguado en ese amplio lecho de una tradición que se remonta hasta, como se dice, “la noche de los tiempos”.

Ahora bien, si, como parece, no hay nada nuevo bajo el sol, al margen de que cada día amanezca y nunca sea el mismo día, ¿en qué podemos basar la peculiaridad del arte contemporáneo salvo porque sea, en efecto, contemporáneo? Por de pronto, la inercia de la conservación sustantiva del término arte así lo avala, porque si realmente fuera otra cosa distinta de lo que fue exigiría otro sustantivo. En segundo lugar, esta permanencia del nombre explica por qué encontramos más luz para explicar el arte actual en lo que fue en el pasado que en lo que imaginamos que podría llegar a ser, lo cual nos induce a pensar que el problema latente es que no hemos logrado explicar y definir lo que originalmente fue el arte, ni cuando estaba sometido a un canon objetivo, ni cuando éste se convirtió en una cuestión de gusto, ni, aun siquiera, cuando se adentró en el pozo sin fondo de la expresividad íntima. Menos nos ayuda, por otra parte, a este mismo propósito, apelar a sus soporte material o técnicas de fabricación, porque éstos han existido desde siempre con enorme variabilidad sin que afecten por sí mismos a su cualificación como artísticos, habiendo surgido el arte precisamente como lo que se aprecia más allá de su fabricación material, su simbolismo original o su uso social, porque, de no ser así, no podríamos identificar como artístico nada que no fuera del dominio del presente, ni, por tanto, podrían convivir o coexistir de manera intempestiva diversas manifestaciones artísticas de épocas muy diferentes. En este sentido, se podría decir que la “guerra de liberación contra la Belleza” que emprende nuestra época nació de la sospecha de que la sujeción a un canon había impedido históricamente cumplir al arte, por este constreñimiento, su misión original, potencialmente mucho más ambiciosa. Por último, la activa participación del receptor en la creación de la obra, hoy tan justamente resaltada, ha existido desde siempre, importando poco que la materialización de esta participación sea mediante un *encargo* de la misma, el diálogo inmaterial con ella o la consignación material del mismo mediante la huella digital que deja un rastro.

Pero si todos los cambios habidos desde que existe el arte como tal no encuentran una definición conceptual precisa, habrá que deducir que se trata de una práctica parcialmente refractaria al cauce de lo

razonable, bien sea por exceso o por defecto. Porque de haberlo sido, es obvio que habría desaparecido, como lo insinuó Hegel. Sea lo que sea, es obvio que el arte transmite una información, sobre nosotros mismos y sobre el mundo que habitamos, que estamos lejos de poder *procesar*, por utilizar un vocablo tan a la moda, y que esa información nos resulta hasta el presente imprescindible. Añadiría yo a esto que el arte también nos transmite una actitud: la de preservar, sin restricciones, nuestra capacidad inquisitiva; esto es: de interrogar por interrogar, sin que nuestra pregunta pueda agotarse con una simple respuesta; antes, por el contrario, que la pregunta implique otra, en una cadena sin aparente final. Ello sólo es posible cuando se abandona el terreno de lo unívoco para explorar lo equívoco y, mejor, lo multívoco: la busca del doble sentido, de lo polisémico. El sentido poético de esta búsqueda es lúdico, pero sin que el jugador deje constantemente de reinventar las reglas. Esta inquisición no puede ser, por tanto, pragmática: exige la *gratuidad*, término que alude a *gracia* y a *gratis*. “Una finalidad sin fin”, como apuntó Kant, que, a su vez, porfió por conciliar lo que esta práctica tenía de experiencia con su universalidad, una aparente contradicción.

¿Se ha podido, en suma, definir el arte del pasado o del presente de una forma concluyente? Se ha intentado numerosas veces desde siempre sin un resultado definitivo, sea el de la Belleza, el gusto, la expresividad o la aleatoriedad, sin que en ninguno de estos presupuestos se dejase algo esencial fuera. Se han indagado sus causas históricas, sociales, psicológicas, políticas, económicas, etcétera, sin que ninguna de ellas, aun aportando nuevas perspectivas, agotase su sentido. Últimamente, la antropología cultural y la neurociencia se han esforzado en determinar su papel en la encrucijada original de lo tribal o en rastrear sus efectos en determinadas zonas del cerebro, pero sin que estos cauces acaben de encaminar por completo su complejidad. Quizá porque los muy diversos *efectos* del arte no puedan reducirse a una *causa*, porque ésta es o demasiado concreta o demasiado universal.

Esta dificultad o reluctancia para que sepamos qué es el arte personalmente no me parece deprimente, entre otras cosas, porque lo que no somos capaces de responder mantiene viva nuestra capacidad de interrogación y, como tal, excita nuestro afán de conocimiento. En este sentido, creo que quizá nuestro problema viene condicionado por nuestra obse-

sión de, en efecto, tratar de reducir la complejidad de nuestro mundo a su explicación mediante el mecanismo de *pregunta-respuesta*, *causa-efecto*, en vez de plantearnos la descripción de lo que hay u ocurre sin predeterminaciones o prejuicios. Y lo que hay y ocurre es lo que se nos *aparece*, una *revelación*, no subsumible a sus causas o a sus efectos. Por lo demás, lo que se nos aparece, las apariencias, es el territorio más afín a como el arte se nos presenta, desvelando de esta manera la realidad. Desde esta perspectiva, que académicamente podríamos calificar como fenomenológica, posiblemente no hallemos una respuesta o solución determinantes, pero mantendremos viva nuestra interrogación, porque la dialéctica del arte se desenvuelve entre el aparecer y el desaparecer, emplazándose en el momento fugaz de la verdad, ese mágico intervalo entre lo visto y lo no visto. Sobrevive, en fin, gracias a lo *entrevisto*, en ese instante en que lo verdadero parece mentira. Ciertamente, un enredo, pero sin que ninguno de los hilos de este embrollo deje de ser imprescindible.

Introducción al arte contemporáneo o la aventura de la libertad

A partir aproximadamente del ecuador del siglo XVIII se comienzan a detectar los primeros síntomas de una revolución artística, la que dio origen al arte de nuestra época contemporánea, cuyo desarrollo histórico hasta el momento presente no ha hecho sino divergir progresivamente del arte tradicional en Occidente. Esta discordancia que opone el arte contemporáneo al del pasado no se ciñe sólo a problemas formales, técnicos y estéticos, sino que afecta también a su uso social, que se ha modificado sustancialmente. No debe extrañar que la pregunta más repetida por la gente en relación con el arte de nuestra época sea fruto de la perplejidad: “Pero esto (obra, movimiento o trayectoria) ¿qué significa?”.

Que un espectador ante una obra de arte busque, de entrada, descifrar su significado ya demuestra el peso narrativo que caracterizó al arte clasicista occidental, que no en balde se basaba en contar una historia mediante imágenes. Pero en la ansiosa demanda de significado del sorprendido contemplador de una obra de arte de nuestra época también se revela el desconcierto de no poder juzgarla según el canon tradicional: el de la belleza. De manera que podemos resumir en dos las causas de la turbación del espectador del arte contemporáneo: la producida por no entender lo que en él se representa, cuando se representa algo, ya que a partir del siglo XX se ha practicado un arte no-figurativo o abstracto; y la que se refiere a no responder formalmente a ningún orden objetivo, es decir, que prescinde de los elementos de ordenación matemática mensurable que habían caracterizado su historia anterior como la perspectiva, la proporción, la simetría o la armonía.

Lo que, en suma, revolucionó el arte de nuestra época fue el rechazo de los dos pilares fundamentales de la tradición: la historia y la belleza. Ya en una fecha tan temprana como 1761, Lessing estableció lo inapropiado de que artes del espacio como las artes plásticas, cuya misión es la yuxtaposición de cuerpos, fueran sometidas al inapropiado régimen de las artes del tiempo como la literatura y la música, cuyo medio es la sucesión de acciones. Pero Lessing no se limitó a denunciar esta forzada y desnaturalizadora fusión de artes de suyo incompatibles entre sí, aunque tal fuera el principal objetivo de su célebre ensayo titulado *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Al comienzo del capítulo tercero de su libro también hizo alusión a que el artista ya no podía plantear la imitación de la naturaleza según el restrictivo cauce de lo bello, porque su objetivo era mucho más ambicioso y no renunciaba a representar cualquier aspecto que fuera expresivo o veraz, aunque resultase feo y desagradable.

Ahora bien, si por un lado las artes plásticas podían y debían emanciparse de la obligación tradicional de contar una historia, o tal y como demandaba el Clasicismo, una historia ejemplar, mientras que por otro su forma no debía supeditarse en principio al cumplimiento de ningún canon mensurable, ¿cuál sería entonces el fundamento del arte nuevo? ¿Cómo precisar, en definitiva, ese arte que ya no buscaba una imitación selectiva de la realidad en pos de plasmar su belleza? Según dictaminó antes de concluir el siglo XVIII el romántico Schiller, el régimen estético que correspondía a este nuevo arte se basaba en la libertad, que es como decir que en lo sucesivo el arte carecería de cualquier principio o fundamento estables, pues el ejercicio de la libertad implica no aceptar ninguna determinación dogmática, ningún canon preestablecido. Esto es lo que explica que hoy, cuando el revolucionario arte de nuestra época lleva consumidos dos siglos largos de historia, todavía se discute no el valor de una obra, sino qué es el arte. La polémica es muy pertinente porque a estas alturas no sabemos exactamente qué es o, como ha sido formulado de una manera desesperadamente tautológica, “arte es lo que llamamos arte”, y lo seguimos llamando así simplemente porque quienes lo producen se llaman, por su parte, artistas.

De todas formas, que una cosa no se pueda explicar, en el sentido de que no nos sea posible aún delimitar con claridad sus fronteras, no

significa que sea algo ilusorio o una simple superchería, como no lo fue el descubrimiento de América por Colón porque éste, en principio, creyera que había descubierto una nueva ruta a India o porque los exploradores del continente americano tardaran casi dos siglos en hacerse una idea cabal de los límites reales del mismo. Tampoco las dificultades para establecer una regla crítica para discriminar la calidad de una obra de arte deben tomarse como el triunfo de lo arbitrario.

En realidad, al arte de nuestra época le ocurre lo mismo que al resto de los valores coetáneos: que han perdido toda consistencia dogmática, porque ya no se cree que existan valores absolutos e intemporales fuera de los cambiantes avatares del tiempo. En este sentido, importa mucho recordar el significado etimológico de la palabra latina “moderno” —“lo hecho al modo de hoy o actual”—, con lo que lo genuinamente moderno en el arte contemporáneo es que basa su fundamento en el cambio, la inapelable sucesión de novedades o modas. De esta manera, frente a la concepción clásica del arte basado en normas intemporales, el necesariamente inestable de nuestra época se rige por el tiempo, cuya única cualidad es el cambio.

Libre y moderno, al arte de nuestra época le convino adoptar el término militar de vanguardista mientras la sociedad a quien iba dirigido se resistió a admitir el vértigo de tanto cambio. Si quisiéramos encuadrar el proceso histórico de la épica vanguardista en fases, yo señalaría tres: la primera, desde sus orígenes hasta aproximadamente 1880, en la que la vanguardia se empeñó en la modernización del contenido; la segunda, entre 1880 y 1930, en la que se centró en la modernización de la forma; y por fin la tercera, desde el fin de la II Guerra Mundial hasta la actualidad, en la que progresivamente el gusto social se ha ido haciendo cada vez más moderno, con lo que el concepto mismo de vanguardia como progreso lineal se ha ido diluyendo hasta un grado de indiferenciación total.

Libre, moderno y circunstancialmente vanguardista, no se podría explicar el arte de nuestra época sin atender a una de sus características más revolucionarias y esenciales: la de que es ya por definición un arte público, es decir, un arte concebido, ejecutado y dirigido para el consumo anónimo, para el mercado. Muy significativamente, el mecanismo que hizo posible el encuentro del arte con el público, el de las ex-

posiciones temporales, fue creado en el siglo XVIII y no ha parado de extenderse desde entonces. Fue por eso por lo que el pensador Walter Benjamin dictaminó que, en el arte contemporáneo, lo exhibitivo había acaparado de tal forma el sentido de la obra de arte que ésta ya carecía de “aura”, ese resplandor sagrado que tradicionalmente la enaltecía como objeto de culto. Al lado de esta metamorfosis, el peso de los enormes cambios tecnológicos y su influencia en el arte de nuestra época es casi una cuestión comparativamente de menor calado o trascendencia. Al fin y al cabo, sean cuales sean los cambios técnicos que afectan a la producción material del arte, que los ha habido a través de toda la historia, lo que nos ha interesado y nos interesa en una obra artística es que lo sea y no con qué procedimientos. Por lo demás, que hoy todavía discutamos qué es arte, sabiendo además que no llegaremos ya probablemente jamás a ninguna formulación dogmática definitiva al respecto, no nos priva de la experiencia y del saber derivado a partir de la historia de esta aventura, es decir, que quizá no sabemos adónde vamos exactamente por la senda del arte actual, pero eso no significa que estemos ciegos.