



Universidad
Carlos III de Madrid



Versión “preprint” del documento publicado en:

Teorías del Arte desde el siglo XXI. Madrid: Universidad Carlos III: Ibersaf, 2005,
pp. 17-52.



PREJUICIOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO: ANÁLISIS DESDE EL PENSAMIENTO ROMÁNTICO¹

Dr. Iliá Galán Díez, Profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Carlos III de Madrid

Palabras clave: Arte contemporáneo; Romanticismo; Prejuicios; Dogmas; Estética.

Desprenderse completamente de los prejuicios, bien lo vio Gadamer, como lo pretendían los primeros ilustrados, es tarea imposible. Ahora bien, si no se intenta, la caída en dictámenes ajenos a los propios, al margen de cualquier presunta autonomía racional, sería total, de modo que nos vemos obligados a luchar con lo inevitable, a iluminar algo que nunca se deja ver del todo pero que, en caso de abandonarlo, nos cegaría por completo. Así pues, la modernidad, pretendidamente científica y liberada de la segunda mitad del siglo XX ha caído en unos prejuicios de nuevo estilo que, con el triunfo de las vanguardias artísticas, han perpetuado en el terreno de la teoría del arte una falta de crítica precisamente desde los nuevos criterios. El pensamiento débil o postmoderno lo ha facilitado, pues ante la ausencia de un discernimiento racional, ante la crítica de la crítica, ante la autodestrucción de la razón en juicios sumarísimos por parte de buena parte de los pensadores de la segunda parte del siglo XX, sólo queda el juego, las interpretaciones abiertas de las que habla Umberto Eco. Buena parte de estos prejuicios son así más bien sociales o culturales que forjados en el campo teórico, aunque en su mayor parte han sido engendrados, esbozados, en el incipiente Romanticismo del *Sturm und Drang* y sobre todo con los sistemas filosóficos de Schelling.

Uno de los prejuicios más llamativos es quizá el de considerar a la innovación como uno de los mayores méritos de una obra o un autor, olvidando, probablemente, que cualquier acto libre es en sí, en sus concretas circunstancias de espacio y tiempo, un acto radicalmente novedoso, ya que nadie es capaz de igualar totalmente el mismo punto de vista de otro, como bien analizara Ortega y Gasset. Ni siquiera son iguales propiamente dos tornillos hechos por la misma máquina (ocupan lugares distintos, y diferentes pueden ser sus destinos) aunque fuesen completamente indistinguibles para la percepción humana. La preocupación por la innovación es pues más un fenómeno periodístico, informativo, llamativo, que estético, ya que muchos autores, por ejemplo casi todos los neoclásicos, neogóticos, etcétera, apenas persiguieron tal objetivo, ni siquiera muchos de los que resultaron fundadores de un estilo innovador. Frente a la idea platónica - ampliamente divulgada en el s.XVIII- del arte como copia, surgió en el Romanticismo la idea de lo nuevo como algo irrenunciable, algo que sólo es parcialmente posible, y no por el *nihil novum sub sole*, sino porque los recursos son limitados, y no es menos bella una columna del Partenón que otra por el hecho de ser iguales. De hecho, el siglo XXI comienza con una repetición de la abstracción, con paradigmas vanguardistas que ya casi van a perpetuar una tradición de un siglo. Sus paradojas han sido abundantemente criticadas, pues, pretendiendo liberarse de los cánones y de las imposiciones académicas, han forjado nuevos cánones y nuevas academias que imponen su estilo; todavía se hacen

¹ "Prejuicios del arte contemporáneo: análisis desde el pensamiento romántico", fue el título de un curso de Humanidades impartido en la Universidad Carlos III de Madrid durante el año académico 1999-2000 y publicado en el Anuario 1998-1999, 1999-2000, Colegios Mayores, Residencias de Estudiantes "Fernando de los Ríos", "Antonio Machado", Madrid, BOE-Universidad Carlos III de Madrid, 2004. Reeditado en *Teorías del Arte desde el siglo XXI*, de Iliá Galán, Madrid, Ibersaf, 2005 y posteriormente reeditado en Oviedo, Sapere Aude, 2017, págs. 17-52.

configuraciones abstractas al estilo de las de Pollock, lienzos expresionistas, collages... No fue esto obstáculo para que Respighi compusiese al estilo antiguo con sus fuentes de Roma, que Joaquín Rodrigo utilizase algunas de las pautas compositivas propias del romanticismo nacionalista en el *Concierto de Aranjuez*, que Stravinsky o Prokofiev hiciesen obras neoclásicas, además de otras de ruptura cuyo mérito no se reducía a romper con lo anterior sino también a construir nuevos mundos estéticos. Tampoco lo fue para buena parte de los clásicos, quienes no dudaban tanto en literatura como en música a la hora de copiarse mutuamente, en plagios evidentes y considerados decentes por entonces, como Bach con Vivaldi, sin citarse siquiera, en honor al nombre -el culto a la firma y su proyección mercantil en forma de derechos de autor es algo más bien moderno-, pues era la belleza la clave, hoy a veces perdida, casi no buscada, del mismo modo que en las décadas que fueron ocupadas por el arte renacentista o por el Gótico, multitud de autores se inspiraron en otros, y no precisamente por ello es peor la catedral de Burgos que la de Notre Dame de París. Si se tiene en cuenta que el conocimiento es más construcción que reflejo -la tradición aristotélico-tomista llevó a muchos a concebirlo como un espejo-, cualquier imitación es una creación, es decir, una reinterpretación, la cual, en los casos extremos -copias que buscan la igualdad pura ante la percepción humana- carece del recurso positivo y valioso de la imaginación, de lo innovador, pero que no por ello pierden otros valores; las grandes innovaciones, en cambio, por su distanciamiento con el lenguaje que, como bien vio Nietzsche, es convención, difícilmente son entendidas o asimilables en su momento de creación.

Llamativo es que nuestro mundo, tal y como fue analizado por Benjamin, haya perdido el “aura” que tradicionalmente se veía, a su juicio, ligado a las obras de arte -cabría ver si siempre fue así, lo cual es improbable- por el mero hecho de ser fácilmente reproducibles. La fotografía, el cine, las creaciones digitales, pueden copiarse de tal modo que casi carece de sentido la pregunta acerca del original y su distinción de la copia. Sin embargo, las noticias sobre estafas en obras de arte que se venden como originales hacen, por un residuo romántico, valorar la obra de arte por su valor histórico-arqueológico y no tanto por su valor puramente estético, como si en los talleres renacentistas no se hubiesen copiado a sí mismos innumerables veces, o el Greco, en sus versiones sobre sí mismo o en sus copias vendidas no diese importancia más bien a otras dimensiones que la puramente matérica. En ese sentido, la actitud de Dalí firmando litografías que no eran suyas o pintando en un minuto con spray una calabaza en un lienzo para un concurso televisivo puede interpretarse como símbolo de un burla feroz ante la ridiculez que rodea los medios artísticos en donde a menudo se valora más la autoría que la obra en sí, ridículo que también acaeció con los versos del idolatrado Ossian (por casi todos los románticos, desde Herder o Goethe a Byron) cuando se supo que en vez de ser un bardo escocés del siglo III, se trataba de un presunto recopilador que las había inventado, J. Macpherson, en el siglo XVIII, quien a raíz del descubrimiento fue denostado, o con las pinturas hace poco descubiertas en Italia como pertenecientes a Modigliani y que luego, al descubrirse que era otro el autor, dejaban de ser valoradas y atendidas no sólo por el comercio, mundo ajeno en sí al arte -en teoría-, sino también por los especialistas que antes habían quedado fascinados por esa obra. Hecho repetido en multitud de ocasiones, pero que apenas importa cuando de trata de obras de la más remota antigüedad, pues su valor histórico, aunque se mezcle al estético, las realza. Del mismo modo que Alexandre Dumas hijo rehizo en la *La Dama de las Camelias* la *Manon Lescaut* de Prevost y en cierto modo la superó, tampoco sabemos ni importa demasiado saberlo, qué pinceladas del taller de Rafael eran del propio Rafael o de sus colaboradores. No dejan de ser estimables muchas obras por el hecho de ser anónimas, y es que hablamos

pues de valores ajenos a lo puramente estético. Por ello, aunque comercialmente estén estipuladas un número determinado de copias de fundición como originales para la escultura, qué importa que en vez de la quinta sea la sexta o la copia mil, siendo la misma obra y el mismo e idéntico molde. Sí que importa para el que valora lo único como exclusivo, caso similar al que se da con los grabados o planchas de Durero, Goya y tantos otros autores pero que difícilmente puede darse en nuestros días con obras de soporte digitalizado, frente a la reproducción analógica y por muy perfecta que ésta pueda llegar a ser.

El mito de la necesaria libertad del artista no es menos llamativo ni menos romántico. Sin duda, las vanguardias y las libertades civiles han permitido muchas más posibilidades y variedades artísticas, muchas obras de mérito antes inconcebibles, pero no por ello las obras anteriores, sometidas a mandatos y a voluntades ajenas a las del artista tienen que ser necesariamente peores, ni siquiera menos valiosas. Buena parte de los grandes autores del pasado no eran libres, sino que estaban dirigidos a la hora de realizar obras que hoy pasan por maestras: Velázquez, C. Ph. E. Bach, Cervantes hubieron de trabajar bajo imposiciones y censuras, y no por ello sus producciones tuvieron menos mérito por proceder de lacayos o estar dirigidos, sino que supieron trascender la falta formal de libertad por dobles juegos, por astucias mínimas. Cierto que muchos quedaron aplastados por semejantes servidumbres y que la libertad es uno de los bienes más estimables para el ser humano si no es su misma esencia en el yo, pero hasta en las peores dictaduras, hasta con los más terribles tiranos ha sido posible la libertad interior –a veces sólo esbozada en el exterior- para algunos artistas. Luego no sirve como criterio único, por mucho que la libertad sea sagrada y sin nada de libertad nada de lo propiamente humano quede. Asimismo, la envidiable independencia de seres humanos o artistas por mucho que sea lógico buscarla no por ello invalida las obras de quienes no pueden gozarla de un modo tan rico. Cualquiera persona tiene dependencias físicas, económicas, ideológicas, y no por ello cesa, sin embargo, de crear. Artistas puramente independientes apenas hay, y, aunque sea un don o un mérito, no podemos utilizar esta gran virtud como único valor estético. Bohemios hay, pero no sabemos a ciencia cierta cuántos autores como Kafka o Van Gogh quedaron sepultados por el olvido, cuántos que por no ceder a los requerimientos de su editorial no pudieron publicar en absoluto, o pintar por falta de presupuesto, o construir, pues en cine y arquitectura la independencia pura es prácticamente imposible. Sin embargo, es llamativa la relativa y significativa independencia que gozan muchos artistas si los comparamos con otros ciudadanos de su misma sociedad.

El tópico de la falta de criterios, no obstante, se autodestruye, aunque aquéllos que han querido establecer pautas, juicios o cierto discernimiento hayan fallado ante el mercado, la política cultural y los museos de nuestro tiempo. Que sea difícil establecer criterios de calidad no significa que no pueda haberlos –pues en ese caso no tendría sentido la existencia de críticos de arte o de historiadores, salvo desde un punto de vista meramente documental- , o que sean elásticos y móviles. Hoy se dan por hecho anulados los cánones pero, sin embargo, siguen siendo, no fijos, ni rígidos, referentes ineludibles a la hora de crear y sobre todo a la hora de comprar, adquirir o valorar una determinada pieza. Es posible pues la comparación y el establecimiento teórico de ciertos criterios, lo cual no impide la libertad creadora ni niega que con medios aparentemente anticánónicos puedan lograrse y de hecho se den obras acertadas. Así pues, la idea de que todo es o puede ser arte, según nuestra subjetividad creadora o contempladora lo determine, no implica, junto a la vida moral y política –engendrar física y espiritualmente sería una

creación de creaciones- que todos los objetos sean igualmente valorados, pues no es lo mismo una chabola o una choza que una catedral románica, ni la canción de borrachera de unos obreros es igualmente valorada estéticamente, pese a su emotividad subjetiva en los que la entonan, que una sinfonía de Beethoven. Si todo fuera igualmente válido no tendrían sentido los museos o las ediciones o representaciones de unos autores en vez de otros; sería pura arbitrariedad, la indeterminación, aleatoria la justicia, absurda la estética, y las teorías del arte meras funciones arqueológicas de recopilación de datos e influencias de unos sobre otros sin estimación alguna sobre la calidad. En ese caso, alguien que quemase la Gioconda de Leonardo da Vinci podría resarcir estéticamente el destrozo con un garabato hecho al momento por su hijo pequeño, por ejemplo. Entonces existen algunos valores sobre otros, aunque sea en determinadas coyunturas, y no todo es igual, ni caemos a un magma indiferenciado, sino que las diferencias se valoran y estiman. De este modo se derrumba el mito de que el arte nada tiene que ver con la naturaleza humana, pues para algunos autores (Sartre, entre otros) el ser humano, en cuanto libre, carecería de naturaleza moral. Sin embargo, nuestra genética, si no nos determina en todo sí nos encamina a valorar y degustar unos objetos por encima de otros, algo evidente en las artes culinarias, pero que también resulta en la artes plásticas y literarias, pues una obra que hieda como los excrementos es difícil de asimilar, del mismo modo que es más fácil lograr la belleza con flores, frutos, desnudos humanos que con cadáveres putrefactos, por mucho que la historia desde el Barroco en adelante sobre todo haya dado magníficas muestras de representaciones en principio difíciles de asimilar, pues ciertamente la belleza no tiene por qué ser siempre algo fácil, y es educable.

El hecho de que, según los últimos experimentos médicos, los fetos y los bebés humanos (seres todavía sin prejuicios culturales) prefieran la música de Mozart o Vivaldi a la de Schönberg lleva a tener que admitir cierta predisposición natural hacia ciertas obras, o ciertos tipos de sonido, y de colores –como se ve en los estudios de psicología y es asimismo aplicado en decoración, hospitales, etc.-, y como vemos por las teorías de la Gestalt también de formas, etc. Sin embargo, parece que no es posible calcular numéricamente las proporciones o los diseños más adecuados, pues si el arte tiene algún parecido con el amor, e incluso son formas de lo mismo, como tantos autores han defendido a lo largo de la historia, no es posible una cuantificación, al igual que sería ridículo calibrar la calidad de un amor por la cantidad o por el número de besos, tanto como decir: “te quiero 5’81 y ayer en cambio sentía sólo que te amaba 4’64”, y es que no parece posible dictaminar con firmeza si es mejor una sonata de J.S. Bach o una sinfonía de Brahms, sino que depende más bien de contextos, de personas, la educación de cada gusto, las estructuras socio-culturales que lo han modelado y las predisposiciones internas que en cada momento se tengan. En este sentido, el arte no sería puramente subjetivo sino también algo objetivo, aunque, gracias a las aportaciones del Idealismo Alemán sabemos que la clave ha de estar principalmente en el sujeto que construye el objeto, aunque también, el hecho de estar en subjetividades no impide la intersubjetividad, tal y como muestra Kant con su sistema de categorías y su sistema gnoseológico en general, así como Fichte, Schelling y Hegel, entre otros. Sin embargo, no por ello el objeto desaparece, ni tiene por qué desaparecer la realidad, el *noúmeno*, tal y como hoy algunos pretenden. Culpable fue de esto, en parte, la inspiración de Hitler y la posición del nazismo en general que llevó a considerar arte degenerado a lo que no se aviniera con su grotesca concepción ideal de la genética humana, pero ello no quita una pizca de razón a sus burdas concepciones estéticas. En efecto, lo que para ellos era degenerado ahora es motivo de querrela entre museos que se afanan en conseguirlo: autores cubistas, expresionistas, abstractos, constructivistas, etc.

Todo ello puede ser feo o bello según se contemple o quiera contemplarse, pero en la intersubjetividad social se establecen preferencias –por algo los clásicos han atravesado la barrera y el duro dictamen del tiempo y del espacio, e incluso de las diferentes culturas, pues tocan lo propiamente humano, en todos igual, aunque de diferente manera sentido e interpretado.

Pero que no se quieran establecer criterios no implican traer, de hecho, una democracia de objetos, pues no son lo mismo un objeto, indistintamente, que otro, sino distintos, ni las decisiones libres de los sujetos, ni una ameba que un águila, ni un perro que un niño donde ya puede asentarse un yo de modo pleno. Por eso, en la actualidad, los periódicos incluyen en la sección cultural informaciones que igualan –salvo en las revistas especializadas- al último cantante de moda y aun a la moda misma del vestir con los grandes compositores, a los comics con las artes plásticas, a la calceta con la arquitectura o la ingeniería, intuyendo que no hay por qué valorar en menos el arte-objeto de la alfarería o la joyería ante los lienzos consagrados, algunos artículos periodísticos ante relatos o novelas, etcétera. Las convenciones, es indudable, modulan gustos y caracteres, y por tanto también las subjetividades, como también lo hace la genética, y no es fácil sentir el mismo calor con gamas de azules y grises que con rojos y amarillos, o mantener la atención en una ópera, al estilo de las de Wagner, si dura 24 horas seguidas, o gustar un poema que dure, sin pausas, dos millones de versos y verse sobre el mismo tema, etc.

En esta misma dimensión, la pretensión actual del arte contemporáneo de su desvinculación con motivos ajenos a sí mismo, sobre todo éticos y políticos, tiene su fundamento en el ideal del arte puro, de *l'art pour l'art*, de modo que no ha de responder a criterios ajenos a lo estético. Lejos de la idea que pervierte el juicio estético, la belleza tendría una validez intrínseca al margen de los criterios éticos –cabría preguntarse según qué ética- y de los políticos por los cuales unos autores, en función de su santidad o sus intenciones bondadosas quedarían exaltados y otros, por su cercanía al vicio, desestimados y condenados, en una unidad clásica y platónica según la cual lo que no es bueno y verdadero no podría ser tampoco bello. La dimensión política, en la actualidad también ha caído, y, si antes algunos autores como Brecht tenían el mérito añadido de estar comprometidos con una revolución socialista, ahora el mismo mérito, tras la descomposición de los estados oficialmente marxistas, empieza a ser considerado negativo en muchos casos, ya que su valor político era ensalzado –pese a ir mezclado- por encima de lo estético. La tradición que hasta nuestros días, de un signo u otro, ha desestimado a unos autores por ser místicos, religiosos o materialistas, ha producido también un escepticismo lógico, sobre todo predispuesto a no dejarse censurar, pues el arte como libertad se entiende en cuanto logro irrenunciable para la humanidad, y lo es. ¡Cuántas obras habrán sido destruidas por no haber pasado el filtro de una determinada moral, religión o pensamiento político cuya censura ha aniquilado incluso al autor! Pero desde esa posición se ha ido casi al extremo contrario: la ética parece no ser en absoluto relevante para muchos artistas contemporáneos, en una descendencia genealógica directa del romanticismo irónico (Byron, Espronceda, Heine) y, más directamente, perdidos ya muchos ideales revolucionarios que ácidos románticos sostuvieron (V. Hugo, Delacroix, Goya...), del malditismo (Lautreamont, Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Beardsley...) donde el profundizar en la maligna dimensión del ser humano y hasta lo satánico se convirtió en ocasiones en algo más que pose estética) y de pintar como motivo preeminente vírgenes o paisajes se pasó a pintar putas (Toulouse Lautrec) y en vez de nobles o reyes, mendigos, gentes perdidas del sentido. De hecho, la insistencia en los

escándalos, siguiendo la trayectoria de Sade, en los últimos tiempos, más que dañar a sus autores los ha consagrado, en ocasiones, más que por sus méritos meramente artísticos, por la notoriedad pública alcanzada con la crítica feroz de los medios de comunicación, fama negativa que al cabo del tiempo produce la alabanza (el caso de la joven novelista Lucía Etxebarria, que pese a su prosa vende y conquista glorias inusitadas se ha reforzado, junto a un gran premio, por su aparición desnuda en una revista y sus trifulcas en televisión con personajes varios). De ahí que la muestra en Nueva York de 1999, de *Sensation*, con ironías, insultos, o si se prefiere: blasfemias y abuso de lo repugnante, llame a los estudiosos a considerar obras que de no ser por la revuelta social no serían apenas consideradas. Que un pintor utilice compresas femeninas usadas por el periodo menstrual en sus composiciones, excrementos enlatados, o animales mutilados será interesante para algunos, pero para otros seguramente será mayor la repugnancia a lo que puedan sacar de interesante con la contemplación estética del objeto; si lo que se hace es atacar directamente la religión (cristianismo sobre todo, pero también islam, o cualquier otra) se ganará con cierta facilidad las iras de los adeptos a tales confesiones, al margen de la calidad artística del objeto. Si es un arte pro-nazi, racista y que anime a la destrucción, quizá logre excelencias estéticas insuperables (poemas épicos, pinturas documentales, películas, excelentes documentales como el *Triumph des Willens* de Leni Riefensthal, en buena lógica tampoco, en cuanto arte, podría ser desestimado, aunque sí merecería el veto de las democracias y las sociedades que buscan ante todo el bien común para su propagación o al menos para no financiarlo y apoyarlo, si tales muestras animasen a la violencia, por ejemplo, y a la xenofobia; así, su exposición en lugares públicos sería difícil, y menos la subvención de tales trabajos, ya que son superiores las personas y su paz social, su arte político al arte de un cuadro o una película o una novela que están, como valores, supeditados a los otros: más vale, en nuestras sociedades, una vida humana pacífica y feliz que muchas obras de arte, dirán con indudable sensatez no pocos, pues las obras de arte no son al fin y al cabo sino objetos que frente a los sujetos por quienes son creados, contemplados, valorados, apenas tienen ser otro que el que le otorga el sujeto, salvo el *noúmeno*. Cualquier persona, sujeto, puede ser considerada, en cuanto contemplador, también como creador continuo de arte, y, en su vivir, novelista de su propia existencia, forjador biológico de su propia escultura, pintor de sus vivencias, de su cuerpo, etc.

Por similares motivos, aunque el arte ahora no se deba juzgar, en cuanto arte, por criterios ajenos a sus valores técnicos, estéticos, etc., los valores que hacen de cualquier obra algo impuro, como hacía notar Kant, en numerosas ocasiones son inseparables de algunas obras o composiciones, y, sin llegar a la crítica que Tolstoi hace a Beethoven en su “Sonata a Kreutzer”, por inmoral, podemos entender que hoy no se representen obras como las que en algunos momentos de la historia del Imperio Romano se llegaron a desplegar, en las que, por ejemplo, se ejecutaba en vivo a un esclavo, o se le amputaba un miembro de su cuerpo, haciéndola más verosímil, más impactante –diríamos hoy-, logrando experiencias realmente dramáticas y provocando sensaciones terribles en el espectador. Ni el circo romano, ni espectáculos racistas, por ejemplo, son aceptables hoy en nuestras sociedades occidentales y democráticas, del mismo modo que para otras épocas no podían ser aceptables obras eróticas o blasfemas, y todo ello independientemente del goce estético que esas obras –quizá muy bellas o deslumbrantes desde otros puntos de vista- puedan producir. Aunque difícilmente es admisible la censura en una sociedad realmente abierta, tampoco es admisible que el Estado apoye todo y lo subvencione, pues esas comunidades tienen derecho también a escoger, a poner límites éticos, en los asuntos más fundamentales y consensuados, sólo ahí, a las artes con el fin

de evitar los extremos y fanatismos que dañen gravemente –aun desde posiciones aparentemente novedosas o progresistas- el arte vivo de la convivencia de los seres humanos. Problemas de este género, por mucho que pueda considerarse víctima de un prejuicio, se han dado ya con escultores que trabajaban en Inglaterra con cadáveres humanos, después de expoliar las tumbas, o con cadáveres plastinados, etc. Por lo tanto, sí cabría una cierta, aunque mínima, limitación por parte de la ética, nunca aplicable de un modo puritano, es decir, como una ética de mínimos, al menos en las manifestaciones públicas y sobre todo en aquellas que promueven los Estados, o los museos financiados por esa sociedad. Los límites, como suele ocurrir en todo lo humano y aun en buena parte de lo físico, no son perfectamente delimitables, y en muchas ocasiones devienen confusos, interpretables, de modo que la tensión censura-libertad será, presumiblemente, una constante continua en la historia de la humanidad.

Suele decirse y explicarse cómo el clima de nuestros días está también favorecido por la deconstrucción e igualación de valores llevada a cabo por los autores denominados postmodernos (Derrida, Vattimo, Lyotard, Baudrillard...). La falta de un consenso fijo y seguro en la ética ha conducido a un relativismo cada vez más marcado y de tendencia sofisticada en lo político o en lo moral, de modo que la estética y la teoría política –pese a la sacralización de la democracia- han sido llevadas por los mismos derrotos. Junto al “todo vale” o “podría valer”, junto al “todo es legítimo porque nada lo es, y si es será relativo”, el arte se ha convertido en un interpretación entre otras, una más, como un juego entre otros juegos, sin preeminencia alguna, allí donde se han desconfigurado las escalas de valores y donde las jerarquías han sido desmoronadas sin ser sustituidas por nada. Algo por tanto prescindible, como lujo, mera diversión o simple entretenimiento, huida, fantasía, mentira, como afirma Vargas Llosa, o mejor, droga, anestesia, a la que podría hoy aplicarse la célebre frase de Marx, antes utilizada para la religión en la que se transmutó el arte romántico para después perder su sentido de transcendencia en el siglo XX: “opio del pueblo”. Huida, morfina, analgésico ante lo real, ante el dolor o la vida misma cuando ésta no funciona según nuestros deseos. El arte, la literatura, sería para muchos autores, en la actualidad, y, en consonancia con la visión que del gusto tenía Kant, algo que gusta o no, que apetece o no, un pasar el tiempo divertido, sin mayor transcendencia porque ni el vocablo transcendente sería en el fondo completamente transcendente, nada lo sería. Pero entonces el fútbol, los deportes, las modas, programas-concurso de la televisión que cualquier hombre cultivado puede calificar de programas-basura, tendrían la misma categoría que las restantes artes, el mismo “derecho” a ser enseñados, estudiados y subvencionados por los Estados, sin tener por qué privilegiar más a unos que a otros. Si el arte se reduce a la mera función de la evasión, del somnífero o el medicamento narrativo, la química ofrece respuestas más contundentes, y hay drogas más interesantes y llamativas: peyote, ácidos, hachís... o, simplemente, y apoyando además al sector agrario: el tabaco, la cerveza o el vino que muchos ya desde la antigüedad consideraron divino. Si el arte es simple jugar en el sofisticado juego de la vida donde “en sí” no habría unos valores por encima de otros, más relevantes o interesantes, característicos, entonces hay juegos que a menudo son más divertidos, populares y, en ocasiones más baratos: “el circo, los programas de variedades en televisión, los chistes, los casinos, naipes, ajedrez, etc. Tendrían el mismo rango. Sólo si el arte es algo más, o puede serlo, que estos rasgos fundamentalmente ligados a lo efímero, entonces merecería distinto y superior tratamiento, según esa clásica idea, todavía no del todo extinguida en nuestros días, por la cual la belleza, o mejor, la dimensión estética nos haría propiamente huir, o sí, pero también y sobre todo nos permitiría sumergirnos en las más hondas realidades, precisamente por su orientación transcendente, de ir más allá del mero

fenómeno, desde el fenómeno mismo. Y, aunque en la actualidad se considere a menudo, desde un punto de vista teórico, lo efímero y lo que pretende permanecer, trascender el tiempo en un mismo rango, tal y como lo demuestra el hecho de que no pocos pintores y artistas plásticos contemporáneos se despreocupan del estado de conservación de sus propias obras, trabajando con materiales que caducan, pigmentos que como el de Leonardo da Vinci en su última cena se perderá en poco tiempo, como el llamativo hecho de que Tàpies, por ejemplo, ya tenga en vida sus propios restauradores (contradicción más bien mercantil, pues por un lado se trabaja en materiales degradables, y por otro se gastan importantes sumas económicas en evitar o retrasar su degradación). Si bien parece cierto que una improvisación efímera como las que dicen que genialmente desplegabá Beethoven al piano no tiene por qué ser menos interesante o expresiva estéticamente —el Barroco fue espectacular en montajes escénicos, procesiones, teatros no escritos...- su rentabilidad pública se ve mermada, y también la capacidad de sujetos que pueden gustarlo o aprovecharlo. No en vano, según el clásico *bonum diffusivum sui est*, los seres humanos aprecian más lo que aparece que lo que desaparece con facilidad, y lo que estiman, la vida, las riquezas, las bellezas, suelen desearse también para otros, generaciones venideras, herencia cultural o biológica de algo que se considera valioso y por tanto se espera siga siendo útil a nuevas generaciones humanas. De hecho, resulta escandaloso, y no por ser innovador o vanguardista sino por su injusticia, que se destinen grandes sumas monetarias y esfuerzos públicos en un arte concebido únicamente como lujo o algo superfluo. Si la dimensión artística es algo que trasciende la mera función lúdica, si es algo realmente importante, clave en la dimensión humana, entonces la comprensión es más fácil; no es casualidad que en muchas épocas y civilizaciones no pocos reyes, gobernantes y famosos estén ahora olvidados en los archivos de la historia y no así las obras de algunos artistas a los que gobernaron e incluso despreciaron socialmente. Por similares motivos, unas manifestaciones artísticas que no perfeccionen o ayuden al contemplador en algo, interiormente, a desarrollar su sensibilidad, su inteligencia, su gusto, su placer estético, su espiritualidad, su comprensión del mundo y lo humano, difícilmente justifica la relevancia que se le da públicamente, su enseñanza y los recursos destinados a ello. Otra cosa es que las artes sirvan a la felicidad humana pues en principio diríase que sí, aunque como el automóvil, o los adelantos técnicos, depende del uso que de esas posibilidades de la libertad se haga, si bien llama la atención la inexplicable atención que se otorga, como algo importante, a lo cultural, pues tal vez es algo inexplicable, misterioso, su propio fundamento, hipótesis que a muchos pone nerviosos, por escapar a una concepción hermenéutica y en cierto modo mecanicista o bien materialista de tipo racionalista. Contradicción interna pues en la práctica actual que asume el absurdo y lo arbitrario, sobre todo después del surrealismo y de las vanguardias de principios de siglo, como una explicación de hechos inexplicados e inexplicables. Aunque la atmósfera intelectual que se favoreció hace unas décadas con el automatismo y la espontaneidad haya sido en parte dejada a un lado ya que los ordenadores y sus programas aleatorios lo hacen con similar riqueza y mucha mayor facilidad. Sin embargo, es ineludible la existencia de ciertas normas, leyes que a veces pueden saltarse, por excepciones, por ejemplo, o por nuevas concepciones que las subsumen y en cierto modo las anulan; orientaciones o esquemas elásticos, leyes flácidas, móviles, debido al hecho de ser los humanos iguales en cuanto tales a los de hace al menos cinco mil años, lo mismo los de una cultura que los de otra aparentemente opuesta, en su exterioridad, por lo cual son posibles los clásicos, es decir, autores que pasan por encima de los siglos y de los filtros culturales de un lugar concreto, de modo que el Quijote es leído y gustado, e incluso en buena parte comprendido, por ejemplo, por un chino; de hecho, en la actualidad, se da una tensión entre seguir la continuación de las corrientes vanguardistas

más iconoclastas (futurismo, dadá, y, en parte, el surrealismo, entre otras) a la ora de negar la idea de los clásicos, y su contrario. Pero tal y como sucede en algunas facultades de Bellas Artes de nuestros días, los jóvenes talentos, por no querer estudiar la historia, se pierden a menudo inventando lo ya inventado, buscando hallazgos hace tiempo hallados, y, lo peor de todo, creyéndose genialmente novedosos. Y es que es ya un mito impositivo la obligación de hacer revoluciones –estéticas o no- influidas por el ideal de originalidad y el de la libertad romántica, pues necesitan un tiempo para ser digeridas, asimiladas –ahora están siendo aceptadas, las vanguardias de principios del siglo XX, casi setenta años después, y no completamente, salvo en los autores que la fama y el mercado han hecho protagonistas en los tratados y libros que ya son historia del arte, lo cual impide llamativas novedades continuas en cada generación y menos aún en cada individuo. Además, la revolución de la revolución puede ser, *de facto*, una involución, un retroceso o una vuelta a la tradición antes denostada. Del mismo modo, en algunos ambientes se ha impuesto el prejuicio, la extemporánea obligación, de que el artista, para ser realmente valioso, ha de tener un estilo propio, una deformidad característica, un rasgo marcadamente distintivo en toda su obra, como el Greco, Rubens, Rembrandt, Modigliani o Botero, García Márquez o Mahler, hecho que desmienten multitud de artistas más variados o eclécticos, aparentemente menos coherentes, como Cervantes, Haydn, algunos arquitectos neoclásicos, Picasso y Dalí, Stravinsky, etc. En este ámbito cabría destacar el mito del genio incomprendido que, desde los poetas malditos del siglo XIX y los restos románticos al estilo de la que orquesta Puccini se prodigan en numerosos autores y, sobre todo, en jóvenes talentos, de los cuales, aunque sólo sea porque la memoria sólo puede resumirse en unos pocos, sólo pasarán a la historia, en letras grandes, una cantidad mínima, ridícula, pues muchos serán barridos por el olvido, al margen de su calidad estética. Hoy tal vez sea el exceso informativo, el ruido el que impida discernir en el caos de la verborrea propia de los medios de comunicación de masas, lo que impida la crítica, separar el trigo de la paja. Y es que también forma un mito la idea por la cual la Historia (¿la historia escrita por quién? es la pregunta fatídica) siempre pone las cosas en su sitio y filtra los méritos según los cuales cada uno recibiría su premio (providencia intramundana de una religiosidad diluida, secularizada y que sacraliza los procesos hegelianos) o su olvido. Hecho más bien real con las glorias efímeras, con los que logran la fama por motivos coyunturales –políticos, mercantiles, etcétera- pero no al revés, pues sabemos de autores de la antigüedad citados por Platón, por ejemplo, de los que, pese a sus grandes alabanzas, nada nos ha quedado, por la destrucción de sus obras, cosa evidente en el caso de la pintura (griega, romana, etc.), de la escultura y de la arquitectura, pero también en la música de aquellos siglos fastuosos, y aun de los más cercanos; Albinoni y Pachelbel fueron rescatados a principios del siglo XX casi por casualidad, de manos de un musicólogo que los trajo a la luz, y J.S. Bach fue devuelto a la historia por los empeños de algunos compositores románticos, muy especialmente por el de Mendelssohn. Van Gogh por la fructuosa labor de su hermano, Kafka por su amigo Max Brod, fueron salvados de los desvanes o del fuego lienzos y escritos. Casualidades que en otras ocasiones, con apabullante probabilidad para aceptar semejante hipótesis, no se habrán dado. La compartida idea, hoy casi de modo masivo, de poder ser un nuevo Kafka, un Van Gogh futuro es tal vez un sueño vigorizante pero en nada seguro, pues la historia suele pulir, cierto pero deja a veces el rastro perdido en manos de especialistas y académicos, no siempre justos con el mito del genio. La casualidad, el azar, es también un factor difícil de racionalizar pero no por ello menos real: *Fortuna imperatrix mundi*; molesto elemento que a veces ayuda y otras molesta al mito de la genialidad, surgido desde Kant y realzado en manos de los románticos, pero ya incubado en el Renacimiento –el divino Rafael-, pues antes muchos grandes artistas se sintieron (Giotto) simples

artesanos, siervos, obreros, tal y como trata a fondo y lleno de ironía Gimpel. Por otra parte, a ese tópico del genio excéntrico se agarran también muchos que ya antes de dedicarse al arte eran simplemente excéntricos, desequilibrados, aunque mediocres, tal vez locos sin apenas talento o burdos idiotas que tal vez lograran efímeros efectos; no es grave que sean perdurables sus acciones, pues algo darán de gusto a quienes los mantienen, y si es que llegan a ser clásicos durante un cierto periodo, por “repetida convención”, no por ello aseguran su puesto en el Olimpo de los dioses encumbrados por la fama y la gloria, ya que pese al mito creado, la inmortalidad a través de la fama es incierta: numerosas obras, pinturas, esculturas, ciudades enteras, civilizaciones, libros y partituras han sido aniquiladas sin que el mundo pareciera apenas conmoverse, y sigue ocurriendo: monasterios medievales quemados o bombardeados en la guerra civil de Kosovo, demoliciones de barrios antiguos en el viejo Pekín por presiones urbanísticas y económicas, iglesias y monumentos a los que se deja caer por la desidia, incendios en museos, robos, pillaje... De otro lado, tampoco el hecho de ser popular o comercial –algo a veces tomado casi por insulto entre las clases intelectuales dirigentes- es seguridad alguna para calificarlo como excluido de la excelencia estética: el Quijote fue un *best seller* en su época, y Mozart, Rossini, Haendel también triunfaron sin por ello perder su grandeza, lo mismo que desde casi el principio de sus carreras hicieron Velázquez o Goya; Picasso y Dalí hicieron grandes fortunas, lo mismo que A. Dumas, padre e hijo, o García Márquez y Vargas Llosa. No es pues segura la que algunos denominan “dictadura de los expertos” para discernir lo que quedará en el futuro como válido y lo que no, por mucho que su dictamen sea especialmente notable y digno de tener en cuenta: no es el único factor. Las cosas se llevan su tiempo, pues tampoco es cierto que en el siglo XX se de un continuo aceleramiento de estilos, ya que, como hemos visto, la repetición –pese al afán e incluso prejuicio de originalidad y novedad- no ha cesado, y se sigue pintando abstracto, expresionista, escribiendo surrealista o sonando a Schönberg, en un estilo, que en el caso de la abstracción poco va a tener para llegar a un siglo de tradición “revolucionaria”. También en la Revolución Francesa sintieron muchos el vértigo por la continua sucesión de acontecimientos e ideas importantes, y en el incipiente Romanticismo con los cambios de estilo, acerada la historia como lo fue también en la Atenas de Pericles. De hecho, las nuevas tecnologías, ordenadores, equipos multimedia, poco añaden esencialmente al cine, salvo la técnica con la que pueden producirse nuevos efectos, pero no en lo que supone una revolución estética en sentido fuerte: son nuevos lenguajes si es que son lenguajes, pero sólo al principio, porque, como resulta evidente, luego esa novedad deja de serlo, por definición, ya que no es fácil conjugar novedad y perdurabilidad larga en el tiempo, ni novedad con antigüedad, salvo que sea por un redescubrimiento. Más técnica, ingeniería, es lo que ahora se está avanzando que propiamente en conceptos estéticos, donde más bien se da una tendencia al asentamiento, lo mismo que sucedió con los inicios de la fotografía o del cine –soportes ya prefigurados en las consecuencias que Benjamin analiza de su reproductibilidad con los grabados, pero que por su perfección técnica supusieron una nueva visión del arte y de la reproducción: lo artesano, lo artístico y lo técnico-. Si bien es ciertamente imposible definir con precisión los límites entre unos acontecimientos y otros, ya que en puridad no existen, de modo que entre algunos científicos e inventores de ingenios y algunos artistas se dan fronteras tan precisas como las que hay, por ejemplo, entre una nube diluida y el aire que la rodea. Cabría incluso poner en cuestión si todo arte es lenguaje, pues para serlo los símbolos han de significar algo más o menos definido, aunque en el fondo la definición pura sea metafísicamente imposible. Esta herencia romántica (Herder, Humboldt) no coincide exactamente con la concepción medieval –retomada por Novalis- según la cual el mundo sería un libro abierto con símbolos ocultos en los que se nos iría expresando la

humanidad, forma última de la Divinidad (Scoto Eriúgena , San Bernardo), para quien sepa y quiera leerla. Pues esa noción de transcendencia sí se puede considerar como sugerencia, ambigüedad de los objetos, posibilidades interpretativas infinitas, como en la postmodernidad algunos autores proclaman. Ahora bien, no es sin embargo cierto que el artista dé siempre un lenguaje articulado a modo de idioma concreto, con su correspondiente sintaxis, pues a menudo pinta, escribe o compone algo porque sí, por espontánea acción de la voluntad, por intuición más o menos acertada o por simple capricho. Son los estudiosos quienes, en las academias, universidades o revistas especializadas lo explican y traducen luego a los textos estandarizados, a menudo con interpretaciones inventadas que admiran por su agudeza al pintor o al poeta que compuso aquello, como de ello hay multitud de ejemplos en la historia del arte, efectos logrados inconscientemente en los que esos mismos autores nunca pensaron, y de los cuales, cuando escuchan las explicaciones que otros hacen de algo para ellos espontáneo se admiran o incluso niegan. De ahí que no sea posible exigir al público el aprendizaje de una nueva sintaxis. De un lado, porque a menudo no la hay, al menos explícitamente; de otro, porque la capacidad de aprendizaje de lenguas es limitada, no tenemos tiempo material en la vida particular de cada individuo para estudiar y aprender un nuevo lenguaje por cada nuevo pintor que conocemos, por cada poeta, arquitecto, escultor o músico con el que nos topamos y que emerge con lenguaje propio más o menos inaccesible, de ahí que se adopten lenguajes compartidos: la mitología greco-romana desde el Renacimiento, la cristiana o el simbolismo de determinadas corrientes, de ahí que todavía hoy después de casi un siglo, de la “invención” de esa pluralidad de modalidades pictóricas, nos encontremos con autores que siguen usando del lenguaje abstracto casi con la misma significación con la que lo hacía Kandinsky, por ejemplo. Si la innovación es un mito, lo es menos el de la importancia que algunos otorgan al hecho de poseer o no un lenguaje propio y específico, pues a veces se reduce a un lenguaje autista, solitario, masturbatorio, que no comunica sino consigo mismo, y por tanto, torpe como lenguaje o comunicación, y es que la estética, o mejor, su manifestación sensible, el arte, no puede verse con facilidad reducida a mero lenguaje o simple coordinación simbólica –tal vez ninguna cosa sea reductible a ninguna otra, sino de modo analógico, aplicando lo que los tomistas aplicaban del Ser Supremo a todos y cada uno de los seres; la traducción total entonces sería imposible, la incomunicación un transcendental, a no ser por otros medios diferentes del conocimiento intelectual, bien sea por copia o por construcción...- pues lo bello no es única y exclusivamente comunicación conceptual, como bien intuyera Kant, sino que parece morar más allá del concepto, y por eso mismo no puede explicarse o traducirse de un modo decente o medianamente completo una sinfonía o un cuadro a un tratado explicativo ni a fórmulas matemáticas un poema, ni siquiera a una sintaxis fija o cerrada, ya que a menudo los poetas deforman o estiran según sus búsquedas la sintaxis de la lengua que usan y en ocasiones amplían o crean, la lengua en la que, por otra parte, se hallan sumidos. Por otro lado, se da el hecho de encontrar autores fácilmente valorados y comprendidos en culturas muy distantes y aun aparentemente opuestas, en las que su “lenguaje” específico no estaría explicado de suyo, por lo que cabe pensar, al menos como hipótesis, que, pese a los defensores del “arte conceptual” –concebido por no pocos como una contradicción *in terminis*- las obras de arte y su percepción respondan más a sentimientos, intuiciones o voluntad –incluso al amor- que a la idea “hegeliana” o platónica. Hay obras pues que dan sentido sin explicar, dan una finalidad, una orientación o un nuevo horizonte en el que ese elemento resultaría significativo, un contexto diluido entonces. Una novela o un poema completamente explicados resultarían no sólo enormemente aburridos, sino que en absoluto explicaría lo que ellos son en cuanto poema o novela: la sugerencia, la llamada al deseo o a la voluntad

se hace clave para mantener el interés, pues antropológicamente el ser humano necesita y quiere trascender, ir más allá de lo dado, extender su voluntad de poder y ser, su voluntad de amor, su inteligencia conceptual y la meramente perceptiva. La sugerencia es aquello entonces más allá del lenguaje que no está explicado en su sintaxis. Llama la atención, sin embargo, la cohabitación de actitudes opuestas en el desarrollo actual de las artes y en especial de las artes plásticas –la música ha mantenido más sus propias directrices y en literatura hace tiempo que fueron digeridos y recolocados los hallazgos de las vanguardias, sin pretender de modo insistente y continuo, a principios ya del siglo XXI, novedades o efectos ilegibles como los que ya se dieron en el pasado; bastan las obras de Joyce: su *Ulises* o su *Finnegans Wake*, así como los poemas surreal-automáticos de Tzara, Breton, las obras de Aragon y otras formas expresivas que fueron expresadas con quizá mayor adecuación al lector en general por autores como Lorca, Aleixandre, e incluso Celan. Junto a los defensores de un arte conceptual, explicativo y anticomercial, otros reclaman el corazón, al estilo de lo que proponía Pascal frente al racionalismo, la experiencia subjetiva e incluso traumática que implique al sujeto perceptor, mientras otros se centran en la plástica, en la formalidad de las texturas, por ejemplo, o en las imágenes virtuales del ordenador; en una técnica concreta, aunque no parece posible elaborar obras que impacten a un público amplio o que pretendan ser “objetivamente” llamadas grandes, o muy compartidas –clásicos- si no se utilizan ambas dimensiones: racional e irracional, afectiva y conceptual, corazón, intuición, inspiración, voluntad, por un lado, y lógica técnica por otro; pues lo primero sin lo segundo es indeterminado, vago, y, dado que fuese posible en su pureza, por su máxima falta de determinantes o caracterizaciones lo significaría todo y, casi, nada a la vez, como la palabra “ser”, de modo que no alcanzaría a transmitir. Por otra parte, lo segundo sin lo primero sería como los vagones de un tren, tal vez perfecto en su estructura, para viajar a otro lugar, pero sin contenidos dentro, que apenas transportaría, si pudiese darse esto en su forma pura, máximamente concreta –imposible ontológico-, otra cosa que su vacía cáscara de ingeniería y metal. De ahí que no podamos en rigor decir que no hay arte sin materia, y como la materia es accesible fundamentalmente –de una forma superficial-por lo sensible, o eso nos parece, y esto es mayormente compartido por casi todos los individuos humanos, no es posible dejar lo estético en manos de una pura subjetividad; la materia y la técnica, así como la cultura dada, el lenguaje dado, imponen condiciones de intersubjetividad, de modo que si, después del Romanticismo sabemos que la apreciación del arte no es algo completamente objetivo –probablemente nada lo es, ni las matemáticas, como señalan Feyerabend, Lakatos o Kuhn- tampoco es algo puramente subjetivo ni aleatorio, tal y como no pocos sostienen ahora de un modo casi dogmático, y además pretendiéndose antidogmáticos. Sin materia, sin objeto, la obra artística estaría sólo en la mente del creador, sería mentalmente, una fantasía con su propia realidad soñada, pero no expresada, no hecha, y, por tanto, no juzgable, para muchos “inexistente”. Sin embargo, la materialización en forma de escrito –tinta y papel, por ejemplo, lienzo, piedra...- de esa “idea” o engendro mental le da una dimensión exterior sólo externamente analizable y medible, comprobable por otros, que se adapta en mejor o peor medida a la percepción de los otros, de ahí que un cuadro pintado con excrementos sea más difícil de apreciar que otro pintado con óleo, o con piedras preciosas y oro –en consonancia con lo que es, por convección, apreciable en una sociedad u otra-, o un mueble realizado con maderas aromáticas, y que una miniatura sea menos cotizada que una escultura monumental de treinta metros de altura y varias toneladas de peso, por ejemplo, etcétera. Ahora bien, intentar vincular la creación artística a la naturaleza no es tarea fácil. Una parte de la naturaleza hay, y por eso un cuadro pintado en infrarrojos no sería apreciable por nosotros, con ojos humanos, o una partitura de una sonata elaborada en ultrasonidos,

tal vez sí para un murciélago, si pudiera valorarlo estéticamente, interpretar esos sonidos como música; pero de ahí a establecer jerarquías rígidas, como con la moral, hay mucha distancia. Y es que en los hombres lo natural es ser artificial, lo mismo que para la golondrina es natural construir el nido de barro o para las termitas sus rascacielos de tierra, si bien un análisis riguroso de nuestras tendencias e inclinaciones estéticas nos ha de conducir necesariamente a indagar en nuestra naturaleza, nuestras facultades y qué cosa sean, así como sus proyecciones para interpretar así por qué unas obras de arte tienen mejor o más fácil aceptación y adecuación al público y otras no, tal y como hicieron algunos autores clásicos, como Addison y Burke; estudio que sería más logrado con el complemento de una investigación sociológica de las obras que denominamos clásicas para ver cómo el traspasar las condiciones culturales históricas, los prejuicios de cada época y los de la nuestra siguen tocando eso que damos en llamar esencia humana.

Que sea más subjetiva que objetiva la apreciación estética de una obra de arte no influye en el hecho actual de su desacralización, la pérdida del “aura” que decía Benjamin, atribuyéndolo a la reproductibilidad técnica, hecho ligado al fenómeno social contrario, de la hipervaloración de bocetos, pinceles o útiles usados por Picasso, Goya, Dalí o Proust, cuyas cartas se venden por millones en una transmigración de la católica idea de las reliquias al mundo del arte; en vez de la ropa, del cráneo, el dedo, el miembro tumefacto de un santo, se vende lo tocado por el “genio”, que en la actualidad ya no es algo sagrado sino más bien un producto mediático de la prensa y la radio-televisión, un mito mercantil de valores etéreos pero que circulan en la bolsa con cotizaciones a veces extremadamente altas. Pese a la disolución de los museos en hipermercados culturales donde se consumen espectáculos o visitas guiadas, siguen sin ser lo mismo y difícilmente pueden ser igualmente valorados los lindos vales de los Strauss que la quinta sinfonía de Beethoven, por mucho que a veces se utilicen para sonido ambiente en trenes y aeropuertos, ni es lo mismo la obra goyesca para tapices que sus transcendentales pinturas negras o los “caprichos”. La función mercantil de los medios de comunicación, en su afán por conseguir audiencia e imponer modelos, no lograría entonces reducir a superficie y valor numérico obras que siguen siendo concebidas en cierto modo como “sagradas”, prodigios máximamente estimables de la humanidad, según sea el perceptor que se acerque a ellas, del mismo modo que no era lo mismo el *Requiem* de Mozart escuchado por vez primera en una iglesia por parte de un distraído canónigo a quien, supongamos, le dolía el bazo, que por alguien que comprendiese su música y la valorase sensatamente, de igual modo que puede suceder ante la contemplación de algunos frescos de Rafael, del *David* de Miguel Ángel o la *Victoria de Samotracia*. Las tendencias desacralizadoras y materialistas, en su sentido más vulgar del término, no han logrado vencer del todo a la sacralización estética llevada a cabo fundamentalmente por el Romanticismo –e incluso se podría plantear si no va unida al fenómeno estético-, por mucho que la confluencia de ambas tendencias haya dado lugar a momentos grotescos: obras claramente burlescas, como algunas de Dalí, que el artista usa como burla de su propio sacerdocio sagrado, cuando, por ejemplo, ante un programa-concurso pintó una “calabaza” de premio que firmó delante de la concurrencia para dar valor a un garabato realizado con spray en un minuto, gracias a su rúbrica.

Otro prejuicio, ahora en derrumbe, se ha “escupido” contra las obras figurativas durante la segunda mitad del siglo XX (con el paréntesis del realismo socialista y prosoviético), y en especial contra los pintores denominados hiperrealistas; lejos de algunos casos en los que el principal afán era igualar con virtuosismo técnico, al óleo o con acrílico, lo que la fotografía puede lograr en unos instantes (afán superfluo, si se reduce

a eso), otros, entre ellos Antonio López, Manuel Franquelo, Naranjo o Modesto Trigo van más allá del pintar, crean atmósferas, mezclan abstracción, texturas y efectos visuales realistas, en una búsqueda de algo que excede la pura representación... Decir de estos autores que son retrógrados o que vuelven a la tradición es, en parte, no entender que la abstracción es tradición del siglo pasado, con más de ochenta años de antigüedad ya, pues al arte contemporáneo le está costando superar la resaca de las vanguardias de principios del siglo XX., y es que esa modernidad es ya vieja, de modo que surrealistas, dadaístas, cubistas y otros movimientos en su momento revolucionarios y pretendidamente antiacadémicos ya son académicos hace tiempo y han pasado a ser casi una tradición tan cerrada a nuevas interpretaciones como fue aquella en la que ellos entraron rompiendo. Los que ahora pintan figurativamente y de un modo realista no buscan solamente copiar la realidad (tal copia pura es imposible, como demuestra la subjetividad de las fotografías, ya que es elegido, y no irrelevante, la perspectiva, el enfoque, el motivo, la luz, etc.; lo que hace de toda representación, en esencia, una manifestación impresionista), sino que la interpretan, y por eso las luces y sensaciones de atmósfera de los paisajes de Madrid de Antonio López, o los desnudos de Trigo o Franquelo poco tienen que ver con los de otros siglos, con desnudos de Tiziano, Rubens o Goya, por ejemplo, o con los paisajes urbanos del siglo XIX, o con los del XVIII o XVII, con las Venecias o Dresdes de Canaletto, Guardi, o los Delft de Vermeer, frente al tráfico lleno de polución de la Gran Vía de Madrid, de Atocha, ni siquiera por la luz y su tratamiento pictórico, del mismo modo que ocurre con el realismo mágico de Naranjo o los bodegones simbólicos de aparatos rotos propios de Franquelo. Tampoco eran los neoclásicos simples imitadores de lo greco-latino, y no en vano han pasado a la historia del arte como grandes autores, cada uno con sus características propias, con marca sutil del sujeto-autor (marca prescindible, por otra parte, pues no le da más belleza a una obra el hecho de ser de un creador u otro, en sí, como en los que hicieron grandes templos o esculturas sin firmar) como en las variedades y matices de un Thörwaldsen o Canova, en muchos sentidos diferentes, sin demasiado pretenderlo, de aquellas de Fidias o Policeto, por ejemplo.

Algunas de las más “novedosas” obras actuales pretenden ser importantes por el rechazo social que producen. ¿Pero cuántas obras fueron rechazadas por una sociedad y no por ello pasaron a la historia como relevantes ni consideradas dignas de memoria para las siguientes generaciones, desde un punto de vista puramente estético? El escándalo no es por ello mismo el único criterio de belleza, y tampoco es inferior el artista que logra ser comprendido por la mayoría o por la masa, como ya hemos visto, v. gr. García Márquez, al igual que en su tiempo lo fue Walter Scott, etc.

Es cierto que algunos autores revolucionarios se adelantan a su época o crean otra sensibilidad nueva, tal y como expone Kandinsky en *Sobre lo espiritual en el arte*, pero no son todos así ni tienen por qué ser como El Greco, Beethoven, Wagner, Kafka, Stendhal o Picasso; ni siquiera el malditismo de algunos artistas los ha considerado por eso grandes creadores. Junto a Rimbaud, Baudelaire y Verlaine hubo muchos otros bohemios que no lograron alcanzar esas cotas estéticas, o, si lo hicieron, no consiguieron convencer a la sociedad de sus méritos, ni pudieron, por tanto, transmitir esa “belleza del horror” por la que es conocido Lautreamont. Ni una obra grande se identifica con lo “bonito”, ni con el horror cuando éste se convierte casi en un insulto, al menos no sólo por eso, como ha tendido a hacerse en algunos casos a finales del siglo XX por parte de los medios de comunicación de masas.

El final del siglo XX, y el comienzo del siglo XXI muestran una tendencia a la revisión de estos conceptos cuyo origen está en la estética del Romanticismo, pero que han perdido su fundamento: la idea de infinitud. Esta revisión se nota con más contundencia en las críticas que se han esbozado con el proyecto del cubo que Moneo hizo, en su primera versión, para la ampliación del Museo del Prado, en Madrid, o la Kursaal de San Sebastián frente a otras obras casi unánimemente aplaudidas, como el Museo Guggenheim de Bilbao o la arquitectura ecológica que respeta el entorno de Santiago de Compostela, por parte de Eisenman, en el proyecto de la *Cidade da cultura* o el proyecto del Museo de Carrozas junto a la catedral de la Almudena y el Palacio Real de Madrid.

La polémica exposición *Sensation* en Londres, y luego en el museo Brooklyn de Nueva York ha levantado una vez más la discusión teórica no tanto por la censura o no sino acerca de la conveniencia o no de financiar con fondos públicos obras que dañan a buena parte del público en su sensibilidad, sus creencias o sus ideas. Escandalosas hoy, serían, como hemos visto, obras nazis o racistas, más que lo que Salman Rusdhie hizo, las fotos de niños desnudos y homosexuales de Macpheltorn, los crucificados hermafroditas de Witkins, etc. Pero no se puede obligar por parte de la elite intelectual a que el público al que se ofende lo acepte y aprecie sólo porque ellos así lo dictaminan. El público -y no sólo el artista- ha de ser también libre. No en vano, esta vez, los críticos consideraron mala la escultura de Kiki Smith con una figura defecando en cuclillas, y, en cambio, de buena calidad la “alegoría del matrimonio” de Lorenzo Lotto, en el museo Metropolitano de Nueva York, donde un querubín orina sobre una venus desnuda; no es el motivo entonces, sino otro el asunto buscado en el fenómeno estético. Similares consideraciones cabrían para ver hasta qué punto es buen arte o simple escándalo las obras de Daniel Hirst, como la vaca seccionada flotando en formol, o el collage de la Virgen María negra hecha a partir de imágenes de revistas pornográficas y excrementos de elefante de Chris Ofili, los animales diseccionados, cadáveres mutilados, o la cabeza humana realizada con la sangre coagulada del autor, Marc Quinn, o la exposición en Basilea, en 1999, de cadáveres plastinados por la técnica del profesor de anatomía Gunther von Hagens, donde organismos animales o humanos se mantienen inodoros y asépticos, casi iguales al tacto que si fuesen recién abiertos, donde un jugador de ajedrez aparecía con sus músculos y su cerebro abiertos, o una embarazada mostraba su vientre por dentro, con el feto. El espectáculo, como en el circo romano o las ejecuciones y suplicios públicos de otras épocas fueron, no garantiza la magnitud estética de algo, por mucho que pueda conmovernos, pues conmover no puede ser un único criterio.

Una vuelta a la concepción de infinitud, como fundamento, es decir, a lo que hizo, desde sus orígenes, concebir el arte como algo sagrado, podría ayudar a volver a situar los criterios estéticos y ver así su valor y significación, pues tal situación, aunque provisional, se hace cada vez más necesaria para el tercer milenio, después de los hallazgos que la libertad del siglo XX ha propiciado; ahora queda pues escoger, seleccionar y pulir, desarrollar unas opciones en vez de otras, probablemente en medio de un pluralismo característico para un siglo que se anuncia fundamentalmente mestizo, ya que, por mucho que sea llamativo no parece ser una muy gran obra de arte el mero hecho de darle una sonora bofetada pública a un presidente del gobierno en un acto, por ejemplo, benéfico.

