

la averiguación artística del futuro

FRANCISCO CALVO SERRALLER

Habiendo surgido de una revolución hace aproximadamente dos siglos y medio, es muy difícil pronosticar cómo será el futuro del arte contemporáneo cuando aún nos hallamos averiguando qué es. Lo que tradicionalmente se entendía como arte hasta llegar a la segunda mitad del siglo XVIII revalidaba lo que al respecto afirmaron los griegos, sus inventores. Hacia el siglo VI antes de Cristo, los griegos definieron el arte como una imitación selectiva de la realidad o la naturaleza; esto es, no una simple copia o réplica indiscriminadas de lo que veían a su alrededor, sino sólo la que, trascendiendo las apariencias, captase el orden subyacente a ellas. La plasmación de este orden producía belleza, con lo que estaba claro que el fundamento y el fin del arte era, pues, la belleza. Pero no una belleza interpretada de forma subjetiva, sino codificable objetivamente, de naturaleza matemática. De esta manera las cualidades estéticas exigibles a una obra de arte clásica respondían siempre a conceptos matemáticos como «armonía», «proporciones», «simetría», «ritmo», etc., todos pautas de un orden. Pero esta selección formal ordenada también tenía su correspondencia en relación con el contenido o tema representados, porque tampoco estaba autorizado que éstos se pudiesen escoger al arbitrio de su autor, sino que debían ser socialmente edificantes; esto es, debían ajustarse a la acción aleccionadora protagonizada por dioses y héroes de un remoto pasado

mítico. En suma, los griegos definieron el arte como, por así decirlo, una buena representación del bien, donde se conjugaban el orden formal y el orden moral. Pues bien, este canon artístico estuvo vigente, en el seno de la civilización occidental, durante aproximadamente veinticuatro siglos, creando una tradición histórica conocida unitariamente como «clasicismo». Es evidente que esta tan prolongada tradición padeció sucesivas crisis, cuya gravedad, a veces, abrió algunos amplios paréntesis como el muy significativamente denominado «Edad Media», donde, sin desaparecer por completo, los principios artísticos clásicos estuvieron muy corrompidos, pero precisamente por ello, al comienzo de la época moderna se utilizó la fórmula restauradora del Renacimiento, que lo era de los valores y criterios de la Antigüedad clásica grecorromana. A partir del siglo XV, esta restauración del ideal artístico clásico, tomada al principio con dogmático entusiasmo, sufrió no pocos embates polémicos al hilo del discurrir de los profundos cambios de toda índole que deparó el mundo moderno, pero consiguió resistir en su esencia doctrinal justo hasta los albores de nuestra revolucionaria época, que cambió de forma radical lo que hasta entonces se entendía como arte.

Tras esta sucinta, sintética y reductora versión de la historia artística del clasicismo occidental, se puede entender quizá mejor la revolución subsiguiente. El primer cariz de

esta revolución artística fue insinuar que el fundamento exclusivo del arte no sólo no podía ser la belleza, sino que ésta constituía una barrera insoportable para el potencial desarrollo de aquél, que exigía un horizonte mucho más amplio. Fue entonces, a lo largo del siglo XVIII, cuando se buscaron ideales para el arte distintos y contrapuestos a la limitadora belleza como lo «sublime» o lo «pintoresco», que postulaban que el «desorden» y la «irregularidad» podían proporcionar al hombre experiencias estéticas nuevas, más íntimas y reveladoras que las tradicionales.

En el primer párrafo del capítulo tercero de su obra *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, publicada en Berlín en 1776, su autor, G. Ephraim Lessing, escribió lo siguiente: «Pero, como ya hemos observado, en los últimos tiempos el arte ha adquirido dominios incomparablemente más vastos. El campo donde se ejerce su imitación se ha extendido a la Naturaleza entera visible, y de ésta lo bello es solamente una pequeña parte. La verdad y la expresión, se dice, son la expresión suprema del arte; y del mismo modo como la Naturaleza está sacrificando continuamente la belleza en aras de designios más altos, asimismo el artista debe subordinar esta belleza a su plan general, sin buscarla más allá de lo que le permiten la verdad y la expresión. En una palabra, la verdad y la expresión transforman la fealdad natural en belleza artística». Entre otros muchos testimonios contemporáneos, la clara y rotunda explicación que nos proporciona este texto de Lessing nos enfrenta de una forma inapelable con el problema del revolucionario arte de nuestra época, que ya no será un arte basado en la belleza. Más aún, se puede afirmar que las polémicas estéticas y el desarrollo del arte mismo durante la segunda mitad del siglo XVIII se rigen por el común afán de librar una auténtica guerra de liberación contra la belleza, cuyo canon clásico es asaltado con el fervor que se empleó en la toma de la Bastilla.

Ahora bien, ¿cómo fundamentar de nuevo el arte despojado de su tradicional cimentación? Ni el placer por lo ilimitado de lo sublime, ni por lo irregular de lo pintoresco son en sí mismos fundamentos, sino desafíos al concepto tradicional de belleza. En cualquier caso es evidente que cambian la perspectiva, un poco al modo de giro copernicano en la física clásica, porque recomponen o resitúan el horizonte que ya no se centra en el consabido más acá, sino en un desconocido más allá. ¿Cómo abarcar ese cosmos estético desconocido sin imponerle unos restrictivos límites como los de la belleza? Por otra parte, es importante retener que esta rebelión contra el dominio hegemónico de la belleza clásica nunca significó que los partidarios de la revolución artística anulasen el valor del arte tradicional, sino que se obligase a su cumplimiento universal; esto es, que se negase valor artístico a los que querían explorar nuevas sendas. En suma, al tomarse conciencia de que el horizonte artístico podía ser indefinidamente más amplio que el clásico, pero todavía sin haber encontrado unos límites precisos que acotasen su nueva

dimensión, es lógico que la cuestión se zanjase de la forma más abierta y negativa posible, es decir, buscando el fundamento de lo artístico en lo infundamentado, en la libertad. Es lo que formula Schiller, ya en la crucial última década del siglo XVIII cuando, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* afirma que es propio del estadio estético «dar la libertad por medio de la libertad», o, lo que es lo mismo, que el fundamento del nuevo arte revolucionario sería, en efecto, la libertad, cuya única circunstancial limitación no es estética sino «técnica».

Si el único fundamento que cabe poner al arte es que a través de él se accede a lo libre que por fuerza niega cualquier limitación anterior, ¿cómo cartografiar el nuevo mapa del arte sino de la forma obvia que señala que su territorio es el que van descubriendo sus sucesivos exploradores, o, lo que es lo mismo, que «arte es lo que llamamos arte» porque así nos lo indican los artistas y nosotros lo damos por bueno? Quien, al margen de estas apresuradas disquisiciones generalistas, observe la evolución material del arte desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta ahora mismo, comprobará que no es que el arte haya ido cambiando continuamente de forma o estilo, sino que, cada vez, al hacerlo, ha redefinido de nuevo lo que es arte. Significativamente, si analizamos las reacciones del público artístico ante cada nuevo cambio experimentado por el arte en nuestra época, veremos, la mayor parte de las veces, que no niegan el valor de su forma o de su contenido, sino que eso sea arte. La postura contraria no modifica tampoco nada porque cuando, como ahora, el público acepta todo lo nuevo porque es nuevo, indefectible y simétricamente está reconociendo que, de entrada, todo puede ser arte, es decir, que si nada es arte o todo es arte, es el arte en sí el que constantemente está puesto en cuestión.

Hasta cierto punto, es verdad que no fue igual la perplejidad producida por el arte nuevo cuando éste todavía utilizaba soportes y técnicas tradicionales, pero no podemos atribuir a ello, como a veces se hace, el quid de la cuestión. Quiero decir que ni la postulación de que un urinario de fabricación industrial firmado por un artista, ni el desarrollo de nuevas técnicas como la fotografía o el cine fueran rechazadas o aceptadas resuelven nuestra perplejidad, que es producto de tener que descubrir constantemente qué es arte. Esta incertidumbre ha provocado una polarización social entre quienes descalifican o defienden absolutamente el arte contemporáneo, los primeros agarrándose al concepto tradicional del arte como su única manifestación genuina, o, lo que es lo mismo, no mirando más que al pasado, mientras los segundos simétricamente postulando que sólo un arte innovador es el que verdaderamente responde a las exigencias del hombre actual que lo cifra todo en la expectativa del futuro. Ahora bien, ¿es indiscutiblemente cierto que se haya abierto un abismo insalvable entre el arte tradicional y el de nuestra época? ¿Es sólo el del pasado el auténtico arte y el contemporáneo una simple superchería o viceversa? La ansiedad lleva

al hombre a afirmaciones tajantes, cuyas formulaciones teóricas diáfanas no lo son tanto cuando se confrontan con la realidad vivida. Y aunque, desde luego, siempre es más fácil explicarse el pasado que el presente, que el arte contemporáneo no responda al canon clásico no significa que su práctica sea arbitraria, sino, en todo caso, no reglamentada de manera objetiva. Basado en la anticánónica y elástica libertad, el arte de nuestra época está necesariamente volcado a la exploración, que no se detendrá hasta que encuentre un límite, el cual, a su vez, permitirá fijar las nuevas fronteras, pero es evidente que no hemos llegado a este momento. De todas formas, los dos siglos y medio de práctica artística contemporánea han dejado un curso histórico susceptible de ser comprendido y ordenado, lo que indica que la incertidumbre se sitúa siempre en el presente pero no en el pasado, que es también un pasado moderno, o, como se suele decir al respecto, que hay ya una sólida tradición vanguardista. Las sucesivas novedades o modas artísticas han pasado un filtro crítico que, como en la anterior etapa clasicista, ha dejado fuera de la memoria gran parte de lo realizado, es decir, que sigue operativa la selección de lo mejor, que sólo se revalida con el paso del tiempo. De manera que, el hecho de que no sepamos adónde va el arte no ha supuesto el imperio de la indiscriminación, entre otras cosas porque salirse de un camino trillado no lleva necesariamente a perderse, porque entonces no se habría producido jamás ningún descubrimiento en nada. Para terminar con esta cuestión hay además una prueba histórica irrefutable: que ninguno de los artistas contemporáneos más revolucionarios, desde Goya a Picasso, han dejado de innovar sin tener en cuenta el pasado. Y aunque de una forma sucesivamente diferente, esto sigue siendo hoy así, como se pone de manifiesto a través de incontables ejemplos.

Por otra parte, ¿no está ocurriendo lo mismo en todos los campos contemporáneos del conocimiento y de la experiencia? Es cierto que el hoy hegemónico conocimiento científico y, aún mejor, su excrecencia técnica, se rigen por una dinámica de progreso, cada uno de cuyos nuevos pasos invalida los anteriores, pero no está claro que esta ideología se pueda aplicar al terreno del arte, cada uno de cuyos ámbitos e incluso los de índole revolucionaria nunca han implicado la invalidación de lo anterior. En realidad, el aprecio de Duchamp no ha restado valor a Fidias o a Rafael, ni el de éstos debería descalificar a quienes no siguiesen repitiendo su fórmula. El arte, así pues, hasta el presente, ha cambiado de manera constante, pero sin que esa acumulación de novedades anule el valor a las antigüedades. ¿No habrá que considerar, por tanto, esa radical contraposición entre el arte de hoy y el de ayer una falacia desmentida constantemente por los hechos? Por lo demás, que no tengamos ninguna garantía de que ocurra lo mismo en un indeterminado e indeterminable futuro tampoco nos autoriza a adoptar una perspectiva apocalíptica que, de producirse, será, en todo caso, más grave

en cualquier otra dimensión que en la artística, cuya área de acción es comparativamente inocua. En realidad, por lo general, el arte propende más que cualquier otra práctica a establecer puentes históricos, no sólo porque no responde a un modo de conocimiento unívoco sino porque es una constante reflexión indagatoria sobre la experiencia, lo vivido, lo pasado, y su móvil existencial principal es hacerse duradero, memorable, inmortal.

Pero ¿cuál ha sido la huella histórica que ha dejado el arte de nuestra época durante sus aproximadamente dos siglos y medio de vigencia? Es difícil discernirla si no se entiende previamente el motor modernizador que la ha regido. El término «moderno» etimológicamente procede del latín y significa lo «actual», con lo que modernizar el arte supone «actualizarlo»; esto es, hacerlo girar en torno al presente tal y como se nos presenta, con sus modos o modas, con, en fin, sus novedades o innovaciones. Modernizar el arte clásico o clasicista significó, en primer lugar, modernizar su contenido, su concepto de historia, lo que hasta entonces narraba, que no era el presente y menos lo presente tomado de forma indiscriminada. Según la jerarquía estética establecida por los griegos, el punto más elevado y profundo de una historia era su modo trágico: la celebración renovada de un sacrificio ancestral y fundante cuya rememoración tenía un efecto aleccionador traumático —catártico— sobre el espectador. En el punto más bajo, por su parte, estaba el modo cómico, cuya característica era tratar de las historias contemporáneas de los hombres mortales y su efecto aleccionador era mucho menos intenso y, hasta se puede decir, que «relajante». Trasladado este esquema al mundo de las artes plásticas, se entiende que el género superior fuese el de la narración trágica, mientras que los restantes, subordinados e inferiores, representaban episodios cómicos hasta casi bordear lo insignificante. Teniendo en cuenta lo antedicho, modernizar artísticamente la representación de lo histórico supuso no sólo ocuparse preferentemente de las historias menores de los mortales, ellos mismos carentes de importancia social y significación simbólica trascendente, sino incluso hasta obviar su presencia directa, haciendo que un paisaje o cualquier objeto alcanzasen por sí solos la misma dignidad que la acción humana. En este sentido, la modernización artística del contenido fue similar a su «democratización», haciendo que los temas tratados estuviesen al alcance de cualquiera y su mensaje fuera inmediato, puntual, como cogido al vuelo de lo que pasa sin más. Quien observe este proceso modernizador se percatará de cómo progresivamente es un continuo acoger no sólo las historias comunes, sino lo más común o intrascendente de cada una de ellas hasta, ya en el ecuador del siglo XIX, iniciar la senda de la insignificancia.

Llegado el arte de vanguardia al punto de contar todo, casi el siguiente paso renovador obligado era no contar nada, es decir, «desnarrativizar» o «desliteratular» el arte, cuya identidad auténtica ahora se cifraba en ser For-

ma, o, si se quiere, en todos los elementos materiales que constituyen una obra de arte al margen de lo que represente o simbolice. Esta segunda gesta modernizadora del arte, que concluyó aproximadamente con la Primera Guerra Mundial, fue la que centró su esfuerzo revolucionario en los hasta entonces considerados elementos formales, que constituían lo que el arte era por sí mismo, y su objetivo fue dar al traste, en primer término, con el sistema de representación en perspectiva heredado, y, en segundo, por así decirlo, abordar la «nada» resultante. Porque ¿qué quedaba de una obra plástica sin su contenido y su forma tradicionales? El instrumento quirúrgico para esta operación revolucionaria fue el cubismo, que abocó a un arte anicónico o abstracto, pero además, y casi de inmediato, replanteó por completo lo que se entendía como arte, que ya no requería ser un cuadrado o una escultura, sino cualquier cosa y a través de cualquier medio, como de alguna manera dio a entender ese heteróclito y nihilista movimiento que se denominó dadaísmo. Si tenemos en cuenta que, durante esa procelosa segunda década del siglo xx, además de los *collages* y de los *ready made* también cobraron una arrolladora presencia la fotografía y el cine, se puede comprender que ya se pudiera dar por liquidado por completo, fondo y forma, el arte tradicional. Si la modernización del contenido dejaba abierta la posibilidad para que el nuevo arte careciese de cualquier restricción temática, y si la modernización de la forma permitía en principio que cualquier cosa fuera arte, tal y como ha venido ocurriendo desde entonces hasta hoy, ¿qué límites habría de tener el insondable horizonte artístico resultante, esa «nada musical», como le gustaba comentar a Mallarmé?

Pero ¿qué pasó desde ese momento en que la vanguardia ultimó los postreros residuos del arte tradicional hasta ahora mismo, unos ochenta años después? En cierta manera, se puede afirmar que, tras el salto cualitativo dado por el arte de vanguardia durante el primer cuarto del siglo xx, no se ha producido ninguna innovación esencial más, lo que no significa que no hayan dejado de ocurrir incidencias en el mundo artístico desde el punto de vista social, económico y tecnológico. Tampoco se puede desdeñar el fenómeno estético de la propia autodestrucción de la vanguardia como tal, que no logró sobrevivir durante el último cuarto del siglo xx, que no en balde no cesa de autoproclamarse, de una manera harto equívoca, como un periodo artístico «posmoderno», algo que hay que interpretar como el periodo del definitivo triunfo social de la modernidad y de la inanidad de seguir usando una estrategia de pugna lineal para su afirmación. Hoy, en efecto, el consumo de novedades no necesita de ninguna falange organizada de apoyo. Así parece demostrarlo el que el mercado de arte actual se haya convertido en hegemónico y el que las plataformas institucionales de legitimación, como los museos de arte contemporáneo, no sólo se multipliquen de forma exponencial sino que ellos mismos se hayan transformado en obras artísticas.

Este asunto, ya que sale al paso, merece una cierta consideración monográfica. Antes que nada, hay que recordar al respecto que los museos públicos fueron una creación de nuestra época justo en la transición del siglo xviii al xix, pero que los denominados «de arte contemporáneo» surgieron a finales del xix y se han desarrollado durante el xx. La razón de ser de estos últimos inicialmente fue la respuesta política ante el rechazo social de que el arte sucesivamente nuevo se integrase en los museos históricos, porque producía una auténtica perplejidad pública que un Manet o un Monet se alineasen junto a las consagradas obras de los antiguos maestros. Con la intención de resguardar al nuevo arte del rechazo social se creó el Luxemburgo parisino, que pronto sirvió de pauta para otros países afectados por el mismo problema, como España que, en 1895 creaba su primer museo de arte contemporáneo. Fue entonces cuando se creó una tripartición de los museos públicos, que se dividieron en arqueológicos, históricos y contemporáneos debiendo su identidad los primeros y los terceros significativamente a ocuparse, por así decirlo, «del arte que no está claro que sea arte». Habiéndose «descubierto» hacia fines del siglo xix el arte rupestre paleolítico, una de las sorpresas antropológicas que no dejaron de sucederse por aquel tiempo, no es extraño que se buscara un cobijo para conservar, estudiar y clasificar toda una serie de extraños objetos, cuya belleza formal en ocasiones les hacía acreedores de ser considerados como artísticos, pero de los que se desconocía por completo su intención original; en suma, que en los museos arqueológicos se emplazó todo aquello que despertaba interés por su antigüedad más que por su calidad artística. Por su parte, los de arte contemporáneo, siendo cada vez más éste un arte en constante redefinición, generaban un paréntesis temporal en espera de que en un futuro pudieran integrarse o no dentro de los históricos. En cualquier caso, la primera afirmación «positiva» de un museo de arte contemporáneo fue la que estableció, en 1928, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fruto de la mente brillante de un joven historiador y crítico de arte, Alfred H. Barr, y dos audaces mecenas que sufragaron esta aventura de carácter, no puede obviarse, «privado». Para Barr la cuestión no era ya dedicar un espacio a un arte rechazado por su rareza, sino a un arte con personalidad propia que estaba generando una historia singular. Sin restar el indudable mérito debido a esta empresa, no hay que olvidar que tuvo lugar en plena etapa de entreguerras, cuando, por primera vez, entró en crisis la idea de vanguardia, pues no en vano había consumado sus dos etapas de agitación moderna antes descritas y, además, entre otras cosas porque, también por primera vez, el arte de vanguardia despertó un interés social, aunque todavía restringido a una élites. El que, por ejemplo, Picasso, ya considerado tras la Primera Guerra Mundial como el fascinante y temible epitome de la modernidad artística, no sólo alcanzase una proyección internacional más allá de los foros artísticos y, en conse-

cuencia, que obtuviese rendimientos económicos dignos de un multimillonario ya durante esa década de 1920, nos puede servir de elocuente ilustración al respecto.

De todas formas, entre 1930 y 1960, el arte contemporáneo, aun habiendo generado ya un cada vez más importante mercado y una cada vez mayor credibilidad social, no superó la cota de los círculos minoritarios, con lo que tampoco se convirtió en un producto de consumo masivo, como ocurrió a partir de 1970 hasta la actualidad. Significativamente, durante aproximadamente los últimos veinticinco años, no sólo se han multiplicado de manera abrumadora los museos de arte contemporáneo, sino todo tipo de plataformas institucionales y comerciales para el apoyo, no ya del arte de nuestra época ni del siglo xx, sino, cada vez más, de lo «último». Esta ansiedad polarizada en la novedad no sólo representa, en efecto, el triunfo de lo moderno, sino también el replanteamiento del museo de arte contemporáneo, que ha superado sus dos fases de temporal guarida protectora de un producto en discusión y la de afirmación exultante.

Pero ¿qué problema puede crear un arte contemporáneo apreciado masivamente y reconocido desde todas las instancias para una institución como el museo? Aunque hay quien cree que el problema es meramente funcional y, por tanto, se ciñe al hecho de que el nuevo «tipo» de obras, que emplean soportes y materiales diferentes de los tradicionales, exigen un nuevo modelo de edificio y unos servicios complementarios, hay que estar ciego para no reparar en el calado estético del asunto. Un museo es un archivo cultural que no sólo ordena la memoria del pasado, sino que periódicamente ingresa los productos nuevos del presente en esa secuencia. Así sucedió durante el primer siglo de existencia de los museos públicos, que, como se ha comentado, sólo a fines del xix interrumpieron provisionalmente esta práctica para calmar la inquietud social. Durante el xx, acabó cuajando la idea de que era mejor mantener separado este ámbito de lo contemporáneo, cuya generación de novedades era lo suficientemente amplia y compleja como para formar una historia propia. No obstante, de un tiempo a esta parte, o, como hemos dicho, desde aproximadamente la década de 1970, la creciente polarización en exclusiva hacia lo último, planteó la necesidad de reciclar cualquier pasado que, como tal, resultaba un lastre insoportable. De esta manera, en una primera etapa, hemos comprobado que muchos de los «nuevos museos» de arte contemporáneo decidían, primero, prescindir de la primera mitad del siglo xx, y, luego, iban recortando décadas de arte de la segunda mitad hasta prácticamente convertirse en provisional lecho donde yace la moda o lo nuevo mientras lo son.

Pero ¿qué significa que un museo sólo sea la sede de la cambiante novedad, como si se tratase de una plataforma de exposiciones temporales en exclusiva, al modo de lo que se estuvo llamando estos años una *kunsthalle*? Y si es así, ¿por qué seguir llamándoles museos? A esta

segunda pregunta se puede responder con una obviedad: sea cual sea la interpretación que se haga de lo que es y debe ser un museo, si lo que ahora se entiende como tal no tiene nada que ver con lo que hasta el presente ha definido a este tipo de institución, sería mejor que se buscara una nueva denominación que despejara el equívoco. No hay que olvidar que el arte durante casi toda su larga historia ha vivido al margen de los museos e incluso de cualquier cosa que pudiera parecerseles, así como que los llamados museos públicos, como ya se ha señalado, tienen apenas un par de siglos de historia, con lo que la desaparición de éstos, de llegar a producirse, no debería ser planteada como ninguna tragedia. Por otra parte, aunque la ansiosa deriva hacia lo último, que se insinúa en los «nuevos museos» o «museos de la última generación», entre progresivamente en contradicción con el concepto tradicional de museo como archivo histórico del pasado o del constante ingreso del presente en el pasado, tampoco, a mi juicio, hay que rasgarse las vestiduras por ello, porque los tales, de continuar así, no sólo pueden usar, en efecto, un nuevo y más adecuado nombre para su función, sino formular ésta de otra manera como, por ejemplo, se me ocurre, el lugar artístico donde se recogen novedades que puntualmente se creen artísticas, lo cual es lo mismo que decir: un museo, él mismo, como obra de arte total y no en función de lo que circunstancialmente en él se exhibe. En cualquier caso, se piense lo que se quiera al respecto, lo que parece evidente es que este asunto de los museos de arte contemporáneo está, como se dice, de «rabiosa actualidad» y su debate tiene garantizado futuro, que es justo lo que nos ocupa en el presente ensayo.

Por lo demás, creo que ha llegado el momento de recapitular sobre lo que se ha escrito hasta aquí, porque, tratando de conjeturar acerca de lo que creemos que será el futuro del arte, no sólo es obligado abordar, en primer término, si acaso el arte tiene futuro, lo cual por el momento es tan incierto como indemostrable, sino, en segundo, para dar cierta solidez a nuestras conjeturas, centrar nuestra reflexión en lo único que sabemos: qué es lo que ha sido hasta ahora el arte —su pasado— y, todo lo más, qué es lo que creemos que está pasando ahora, que no es fácil averiguarlo con un simple vistazo, porque lo que verdaderamente está pasando ahora no se parece ni por asomo a lo que se publicita como «actualidad», que es sólo lo que avanta hoy el poder mediático más operativo; es decir, la «actualidad» es tan sólo lo mediaticamente publicitado o, sin más, la publicidad.

En todo caso, ninguna de estas incertidumbres debe descorazonarnos, porque no saber a ciencia cierta todo de algo es característico del parcial o limitado conocimiento humano, sea cual sea su método o su contenido. Quiero decir que lo revolucionario de nuestra época no se ciñe en absoluto a los constrictivos límites de lo que llamábamos o llamamos arte, ni a los muchos más amplios y difusos de lo que queremos embutir en el terreno cultural, ni tan

siquiera los que afectan a la ciencia, que consideramos con dogmática ingenuidad que es el único asidero fiable para nosotros hoy como exploradores adelantados del caos, que es toda la inmensidad abrumadora de lo que no hemos sido capaces todavía de discernir y, por tanto, minimamente constatar su presencia real. ¿Por qué entonces hay que elegir una pequeña, casi insignificante parte de este aterrador «vacío» de conocimientos para cebarse en que no hay en ella tampoco una certidumbre sobre nada? Por otra parte, a diferencia de los demás conocimientos y experiencias más revalidados hoy socialmente, el arte, ayer u hoy, jamás se ha arrogado la facultad de darnos respuestas, sino, en todo caso, la de hacernos preguntas a través del testimonio de lo que hemos sido y somos sin ser todavía capaces de aprehender su sentido, de manera que se puede afirmar que el arte ha sido y es el «memorizador» de aquellos reflejos que irradiamos sin saber a ciencia cierta por qué y cómo, pero sobre los que tenemos la intuición de que su pérdida –su olvido– nos arrebataría a nosotros y a nuestros descendientes claves esenciales.

Desde la perspectiva que acabo de sugerir se atenúan nuestras ansiedades mal proyectadas sobre la «responsabilidad» por ser incapaz de orientar nuestra fatal irresponsabilidad. Me parece, sin duda, más fértil la vía antitética: sumarnos a las preguntas que el arte actual nos plantea, ahondando en ellas en vez de descalificarlas o trivializarlas. En este sentido, a la legítima inquietud que nos produce hoy no poder abarcar, ni por asomo, los límites del territorio de lo que seguimos nombrando como arte, hay que añadir la todavía más vasta y compleja de la cada vez más indiscriminada extensión social de los «consumidores» de mismo, ese «público» que acoge en su seno a todo el que quiere

entrar sin preguntarle previamente el calado de su saber previo al respecto, de su afición ni de nada. Parece claro, no obstante, que la desbordante extensión del horizonte del arte contemporáneo es simétrica a la de la grey de sus seguidores, con lo que, por lo mismo, las revelaciones de aquél, de producirse, también recaerán sobre muchos más.

Pero ¿qué tiene que ver todo esto con lo que periódicamente se publicita como lo más nuevo entre lo nuevo, atribuyéndolo a banalidades como lo insólito de su soporte material, de su renovado instrumental técnico o cualquiera de sus reformulaciones simbólicas? No creo, por poner ejemplos, que los interrogantes que se hace un vídeo-artista actual o cualquier miembro de esa tribu de los llamados «inmaterialistas» sean diferentes de los que se planteó Francisco de Goya, Miguel Ángel o Fidias, y no lo creo, entre otras cosas, porque aún no hemos acertado a darnos una respuesta pausable del porqué del arte rupestre paleolítico, aunque desde la cuevas de Altamira a Demien Hirst segregamos unas luminosas radiaciones que sentimos que nos son imprescindibles para conocernos y vivirnos más y mejor. De manera que ¿cuál es, en efecto, el futuro del arte? Una buena manera de afrontar esta pregunta sin respuesta es volver a considerar todo lo que el arte ha sido hasta hoy, que por igual forma parte de su pasado. Quizá eso nada tendrá que ver con lo de mañana pero, para conocer el mañana, no existe otra fórmula definitiva que llegar vivo a él y vivirlo. ¿Cómo será, por tanto, el arte del futuro y el futuro del arte? Pues, permítaseme la perogrullada de responder que «lo iremos averiguando», y la averiguación no es sino constatar cómo, cada vez, se nos «presenta» el futuro, o, lo que es lo mismo, cómo se manifiesta como presente.