

# 11

JAIME BRIHUEGA

## Política y Arte

La construcción del territorio  
de *lo artístico*  
en el imaginario  
colectivo contemporáneo



Desde la Revolución Francesa hasta hoy, pero visiblemente a partir de los años treinta del siglo XX, la noción de política artística ha sufrido innumerables transformaciones, incluso devaneos. También la de arte político o todas las que se han ido suscitando en el juego entre ambas o en sus alrededores. Es un asunto obsesivamente presente en el fondo de nuestra conciencia contemporánea, que resulta gratuito siquiera recorrer a vuelapluma. También recurrentemente escamoteado o pervertido en la superficie de dicha conciencia. Optemos pues por una definición de emergencia, y por tanto de bolsillo, que nos permita salir del paso y componer las líneas que siguen:

Entendamos como *política artística* la calculada intervención de una determinada instancia de poder (administrativo, económico, social, intelectual, tribal...) en la construcción del imaginario artístico colectivo.

La expresión imaginario colectivo procede directamente de la antropología social. Al optar por ella siendo historiador del arte, propongo como destino final de mi disciplina su integración en el marco general de una antropología de la cultura visual; un contexto epistemológico dentro del que la cultura artística sería sólo una parte, contingentemente definida en cada coyuntura histórica. Eso sí, una parte muy suculenta y regida por unos mecanismos altamente específicos.

En el radio de acción de dicha antropología y en diálogo con la historia del arte serían competentes otras muchas disciplinas (cada una requerida para funciones específicas): historiografía, sociología, psicología, teoría y filosofía del arte, estética, semiótica, iconología, teoría de la comunicación, análisis formal, teoría, sociología y psicología de la cultura de masas, etc. Sólo trenzando así las ópticas de análisis es posible romper ese talante tautológico o sectario que con frecuencia adoptan las diversas disciplinas cuando intentan protagonizar la exégesis de hechos complejos.

Es obvio que habitamos en el interior de un imaginario común, aunque, como es evidente, dotado de una estructura social y culturalmente fragmentada que abarca, desde las formas más elevadas de interpretación y expresión del hecho y la pulsión de existir en el mundo y en la historia, hasta los subproductos más miserables de la cultura-basura. Se trata de una especie de versión paralela y articulada del mundo real, donde nutren su razón de ser nuestras ideas, valores, sentimientos, apetitos, temores y conductas. Donde se archiva la memoria y el relato hermenéutico de lo acontecido y se dibujan prospectivamente los perfiles de su futuro. Donde se tejen los rasgos de nuestras formas de identidad (familia, clase, mafia, grupo, gremio, secta, raza, tribu, casta, reli-

gión, gusto, partido, patria, orden civilizado...) y las de nuestros míticos enemigos, apodícticos depositarios de contravalores contruidos por reversión de imágenes. A *ellos*, a esos que el imaginario designa como *nuestros enemigos*, suele ocurrirles lo mismo con respecto a *nosotros*. Comprobémoslo, si no, proyectando este asunto sobre algunas coyunturas significativas del pasado siglo XX: primera guerra mundial, totalitarismos de los años veinte y treinta, segunda guerra mundial, guerra fría, nuevo orden mundial, escenario internacional tras el ataque a las Torres Gemelas... En todas estas coyunturas las imágenes del *ellos* y el *nosotros* resultan reversibles.

Un sector sustancial del imaginario colectivo es de carácter visual. A su vez, dicho ámbito visual del imaginario está desdoblado, ya que por un lado muestra una apariencia sensorialmente tangible y, por otro, es conceptual-emotivo. El carácter tangible se manifiesta configurado como una verdadera iconosfera (según feliz expresión de Gilbert Cohen-Seat), esto es, como el conjunto de las imágenes culturalmente codificadas que de una u otra forma circulan sobre nuestro escenario civilizado. El carácter conceptual-emotivo articula el paradigma de los referentes que configuran y traducen las imágenes de la iconosfera (ideológicos, estéticos, simbólicos, éticos, míticos, rituales, literarios, religiosos, emocionales... políticos).

Finalmente, y con ello centramos definitivamente nuestro campo de reflexión, hay un fragmento del imaginario visual y de su iconosfera que es (o si se prefiere que *tiene* o al que *otorgamos colectivamente*) el carácter de artístico.

La configuración de este imaginario artístico carece de un carácter estable. Y no ya en virtud de la evidente evolución histórica y estética del arte (historicidad asumida plenamente por el pensamiento a partir de la dialéctica hegeliana de la *muerte del arte*) sino en la medida en que la propia definición y demarcación del territorio de *lo artístico* se transforma continuamente. Ello supone, pues, que en el seno de la iconosfera se asienta una dialéctica permanente de demarcación entre cultura visual y cultura artística, cuya resolución es tan mutable como lo son los propios presupuestos de definición del arte.

Por tanto, hemos de entender *el arte* como una región coyunturalmente demarcada en el seno del imaginario visual colectivo. Llevada al extremo, tal noción supondría, por ejemplo, que hasta el tiempo del Renacimiento (con la peculiar excepción, tal vez, de lo acontecido en el mundo clásico antiguo) carece de sentido hablar específica y propiamente de arte, ya que los criterios de deslindamiento de lo artístico como una entidad diferencial en el seno de la cultura visual sólo empiezan a cristalizar, precisamente, a partir del Renacimiento. Sin embargo habrá que esperar hasta el pensamiento neoclásico para tener una demarcación estructurada: un verdadero y cerrado *sistema de las Bellas Artes*.

Eludamos rozar siquiera (para no quedar varados en interminables precisiones adyacentes) el alma romántica, la pulsión decimonónica de modernidad, las vanguardias históricas, la fría postguerra que sucedió a Hiroshima... Situémonos abruptamente en nuestros días. Preguntarnos hoy ¿qué es arte? resulta tan infructuoso como desasosegante. Tan asumidamente estéril como meramente retórico. Y es que aún resuenan como una trituradora en nuestros oídos palabras como las de Adorno, fundamentales para cualquier dirección que pueda adoptar el pensamiento contemporáneo:

*Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni su relación con la totalidad, ni siquiera su derecho a la existencia. En el arte todo se ha hecho posible. se ha franqueado la puerta de la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello (1970).*

O ironías mayéuticas como las de Dino di Formaggio: *Arte es todo lo que el hombre llama arte (1976).*

O conclusiones, en el fondo epistemológicas, como las que en su día enunciara Donald Judd, al hilo de una entrevista periodística:

*Si alguien me dice que lo que hace es arte, es arte* (1993).

A pesar de la situación de perplejidad que emana de tales afirmaciones, más potente aún que la que no hace mucho se entreveraba obscuramente en los juegos desmovilizadores de la posmodernidad, hoy tenemos la certidumbre, casi apodíctica, de que en el seno del imaginario colectivo existe tal *territorio de lo artístico*. O al menos *un recinto, más o menos privilegiado culturalmente, dentro del territorio visual*. Al margen de en qué consista. Independientemente de cómo se defina y para qué sirva. Sean quienes fueren los agentes sociales que lo controlan.

No nos engañemos. Teorizaciones y terminología aparte, tal certidumbre se ha tenido siempre, así como también la del protagonismo operativo que tal territorio ostenta en sus relaciones con el cuerpo social. Es algo que puede atestigüarse a través de una simple cascada de ejemplos, cada uno de los cuales podría dar lugar a un pequeño tratado sobre el asunto:

La aglutinación ideológico-cultural de Egipto durante tres milenios (sin necesidad de acudir al hauseriano ejemplo del cambio iconográfico promovido por Amenofis IV); la mundialización de la cultura visual en el mundo romano; los conflictos iconoclastas del mundo bizantino y su controlada resolución; la difusión del lenguaje románico a través de las rutas de peregrinación; el conflicto, paralelo a otro entre poderes de diverso radio de acción, que manifestaron los sistemas visuales del románico borgoñón, el cisterciense y el gótico durante coyunturas precisas del siglo XII (releamos a Jean Gimpel); la rubricación de edificios preexistentes a base de líneas de bolas alusivas a la conquista de Granada, ordenada por los Reyes Católicos (o los enclaves sobre *topos* simbólicamente políticos de la Catedral y el Palacio de Carlos V, en la Judería y la Alhambra de Granada, respectivamente, o de la Catedral de Córdoba sobre la gran Mezquita); las estrategias icónicas de los poderes adictos a la Reforma y a la Contrarreforma durante el siglo XVII; las de los totalitarismos de entreguerras; la que puso en marcha la CIA con respecto al arte abstracto durante la guerra fría (como ha pormenorizado con rigor Frances Stonor); la del régimen de Franco con respecto a las bienales hispanoamericanas de arte (al margen de las de interminables matizaciones de este asunto); la mitografía artística de la modernización de España durante la década de los ochenta del siglo XX (doblemente mítica tras los usos culturales de la derecha en el poder)... y así, sucesivamente.

A partir de ejemplos tan significativos como estos resulta fácil deducir que las políticas del arte han estado actuando entre nosotros desde los orígenes mismos de la civilización. También comprobar que, aunque hoy no poseamos una definición estable y solvente de *arte*, el territorio que el imaginario colectivo reserva para *lo artístico* puede ser *eficazmente ocupado*. Y esto, en el fondo, equivale a la definición (contingente aunque no por ello menos contundente) de su significado.

La nuestra es todavía una historia inmersa en lo que tradicionalmente venimos llamando Edad Contemporánea, periodo que hunde sus raíces en el Siglo de las Luces. Hasta la llegada de este trecho de la Historia, lo que hoy llamaríamos cultura artística constituía un sector del imaginario con naturaleza heterónoma, ya que vinculaba fuertemente una buena parte de sus funciones y reglas de juego a las de otras formas de cultura. Pero a lo largo del siglo XVIII la cultura artística se constituye (o al menos lo pretende, o lo simula) en una entidad autónoma dentro del imaginario colectivo, e incluso dentro del propio imaginario visual. Es el momento en que Kant arguye que el goce estético es *una finalidad sin fin* y cuando el arte pretende comportarse como si fuera algo *en sí*. Y esto último aun cuando, a partir precisamente de entonces (despotismos ilustrados, revolución francesa, imperio napoleónico, nacionalismos europeos, hegemonía social burguesa...), su dependencia de otros fundamentos y fines ajenos a sí mismo pueda aumentar hasta llegar, en ocasiones, a cotas tan visibles como las que hemos ejemplificado al principio ¿Qué otra cosa, si no, significó poco después la existencia del arte llamado *pompier*?

Lo que resulta innegable es que a partir del Siglo de las Luces la cultura artística poseerá sus propios espacios y plataformas de configuración, finalmente desligados del templo y el palacio, de la teología y la retórica política explícita. Aunque estas plataformas componen una cantinela conocida para el historiador del arte de nuestros días, resulta imprescindible siquiera enumerarlas tal y como fueron cristalizando a lo largo del siglo XVIII, ya que todas ellas se mantienen en pie en nuestros días y todavía son las que configuran el territorio de lo artístico.

Fue a lo largo del siglo XVIII cuando las exposiciones periódicas que celebraba la absolutista Academia de Luis XIV para su contemplación por los círculos de palacio se convirtieron en públicas (1725). Independientemente de cuál fuera su contenido temático y el efecto final de su presencia histórica, cuando estaban emplazadas en una exposición las obras de arte no eran ya sólo imagen religiosa, ni propaganda política explícita, ni alegoría moral, ni visualización de lo literario. Eran, previamente a ante todo eso mismo: obras de arte. Luego, las primitivas exposiciones se transformaron en certámenes sujetos al arbitrio de un jurado de notables (1737), y de estos encuentros dejaba constancia histórica la edición de un libretto que catalogaba lo expuesto (17.550 de estos *protocatálogos* se vendieron en la edición de 1781). Poco a poco, estas exposiciones *oficiales* verían nacer otras de carácter alternativo como el *Salon de la Correspondence* (1778-1787) o la de *La jeunesse*.

Paralelamente al fenómeno de las exposiciones surgió también la crítica de arte. A partir de 1738 fueron pequeñas glosas en la prensa periódica. Luego, mediando el siglo, Lafont de Saint-Yenne y Denis Diderot pusieron los fundamentos de la moderna crítica de arte.

El siglo XVIII vio también nacer una de las más poderosas plataformas de instauración, veneración y contemplación de lo artístico: el museo (el Museo Británico se funda en 1753 y París contó con su primer museo público en 1791). Verdadero templo-palacio específicamente concebido para albergar el arte (ya sea en su calidad de documento o de monumento), su capacidad de configuración del territorio de lo artístico sigue siendo hoy más poderosa que ninguna otra.

El XVIII es el siglo en que cobran forma las disciplinas que se ocupan del arte, y por tanto lo definen, fundamentan, describen, lo guardan en la memoria colectiva y proponen su singladura: estética, historia, teoría, filosofía... incluso una rudimentaria sociología del arte (en 1741 se publica el *Ensayo sobre lo bello* de André, en 1742 los *Ensayos sobre la norma del gusto* de Hume, en 1750 la *Estética* de Baumgarten, en 1757 la *Indagación sobre los orígenes de lo sublime* de Burke, en 1759 el *Ensayo sobre el gusto* de Gérard, en 1764 la *Historia del arte en la Antigüedad* de Winckelmann, ese mismo año *Lo bello y lo sublime* de Kant, y así, sucesivamente).

En la génesis de todas estas nuevas situaciones se entremezcla, en una enmarañada dinámica de causas y efectos, la aparición de un nuevo concepto de definición y división social: el público del arte. Aunque este público pueda coleccionar o realizar ocasionalmente un encargo o la adquisición de un objeto artístico, no necesariamente se confunde ya con lo que significaron los comitentes tradicionales. Aparecen, por supuesto, nuevas formas de clientela, pero también un grupo social que se limita a mirar el arte (y en consecuencia a descifrarlo, gustarlo, valorarlo, opinar sobre él o experimentar de una u otra forma su influencia). La consecuencia fundamental para el asunto que nos ocupa es que este nuevo y creciente grupo social que va configurando el público del arte se transforma en objeto y objetivo de una nueva forma de acción política: da lugar a unas políticas del arte propiamente dichas y específicas como tales políticas.

Recogiendo la herencia del pensamiento inmediatamente anterior, Hegel dotó a la noción de arte (y en consecuencia a la naturaleza del territorio que este construye dentro del imaginario colectivo) con dos rasgos fundamentales de los que aún no se ha desprendido. El primero es el de su historicidad; esto es, la liquidación del carácter atemporal del arte y sus atributos y su substitución

por una naturaleza dialéctica asociada al devenir histórico. El otro es el de su condición de necesidad consubstancial al comportamiento humano:

*La necesidad general por el arte es pues racional, que el hombre eleve el mundo interno y externo a la conciencia espiritual como un objeto en el que reconozca su propio yo (Estética I. 42).*

Así pues, el arte que configura una parte del imaginario visual colectivo es concebido ya, desde principios del siglo XIX, como una pulsión anímica mediatizada por la historicidad. Baudelaire verá en ello los rasgos fundamentales de percepción y expresión de la modernidad (*La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente*, en *El pintor de la vida moderna*, 1863). Y en esta *modernidad* una legitimación fundamental del arte y, sobre todo, de la vigencia de su territorio en el imaginario colectivo.

Pero cuando Baudelaire escriba esto, se estará produciendo en su entorno un desarrollo sin precedentes de la cultura visual. Por un lado, de la cultura propiamente artística, cuya extensión cuantitativa será enorme tanto en lo que se refiere a los mecanismos de su producción como a los de su recepción. Pero, sobre todo, el siglo XIX contemplará un desarrollo hipertrófico de la cultura visual de masas. A partir de este momento, la fluctuante relación dialéctica entre cultura visual de masas y cultura artística determinará los rasgos básicos del imaginario visual colectivo.

No me resisto a condensar en unas pocas líneas los perfiles fundamentales de esa cultura visual de masas que comienza a desarrollarse explosivamente en el siglo XIX y aún continúa haciéndolo, ya que ello determina el lugar que a su vez le compete a la cultura artística y por tanto, condiciona o pone en evidencia cualquier tipo de estrategia política.

Lo primero que debemos considerar es la omnipresencia topológica que ha ido adquiriendo la iconosfera visual de masas; esto es, la prodigiosa extensión de su cartografía, ya que inmediatamente esta cobró asiento sobre diversos ámbitos:

- **El ámbito público** (esa iconosfera urbana con respecto a la que los *passages* de que hablara Benjamin constituyen un verdadero paradigma).
- **El ámbito privado** (con los nuevos hogares burgueses y su *decoración* como sistema icónico madre).
- **El ámbito de registros-ventana** (escenario, pista, escaparate, vestíbulo teatral... y luego pantalla cinematográfica, receptor de televisión, videojuego...).
- **El ámbito de comunicación visual impresa** (artes de la estampación, ilustración de publicaciones periódicas, cartel, productos de diseño gráfico en general...)

A ellos se incorporaría, ya en nuestros días y vaticinando nuevos horizontes, el **ámbito de la realidad virtual**.

Las causas eficientes de este desarrollo desorbitado de la iconosfera fueron fundamentalmente cuatro, relacionadas a su vez con diversos avances técnicos y con la rentabilización económica y cultural de estos a través de los diversos procesos desencadenados por la revolución industrial:

- **Reproductibilidad de las imágenes** (serigrafía, estampación desde soportes metálicos, xilografía a la testa, litografía,...)
- **Mecanización de la producción de imágenes reproducidas** (en 1814, el *London Times* realizaba ya toda su tirada, por supuesto ilustrada con imágenes, en 3 horas).
- **Fotogénesis de las imágenes** (fotografía, fotomecánica, cine, fototelegrafía, imagen catódica...)
- **Ubicuidad del ojo que mira y de las cosas que este puede ver** (extensión del ferrocarril, de la navegación a vapor y en general de la automoción, aerostación y aviación, reportaje cinematográfico, televisión, exposiciones universales, extensión del turismo...).



A ellos vendría a sumarse en nuestros días, el nuevo universo icónico posibilitado por la **producción infográfica de imágenes**.

Consecuencia de toda esta situación es el asentamiento cultural de nuevas técnicas y géneros de expresión visual íntimamente asociados a este desarrollo de la cultura de masas: prensa ilustrada, cartel, diseño gráfico, cómic, fotonovela, cine, *graffitti*, diseño industrial, *gadget*, miniatura y/o facsímil decorativo y/o coleccionable, juguete industrial, diseño de vestuario y objetos portables, objetos decorativos, estuchería...

Pero como he dicho, además de la cultura visual de masas, fue también la cultura artística propiamente dicha la que experimentó una expansión portentosa durante el siglo XIX. Paralelamente a ello aumentaba su protagonismo en la configuración del imaginario colectivo.

Ante todo, la dimensión de las exposiciones oficiales creció en progresión geométrica. Así, fijándonos en París, capital cultural del mundo a lo largo del siglo XIX, vemos que el *Salon* de 1801 mostraba 485 obras, mientras que el de 1855 reunió ya más de 5000 cuadros. Pero también es importante advertir cómo, a través de las secciones de Bellas Artes insertas en la estructura general de las exposiciones universales, la cultura artística se mostraba como una parte más (aunque siempre privilegiada) de un imaginario global: y es que las propias exposiciones universales aspiraban a representar la plasmación tangible de ese imaginario colectivo.

Nada más elocuente que esa frase de Baudelaire extraída de su crítica a La Exposición Universal de 1855, en la que decía que dicha muestra representaba:

*la idea de orden y de jerarquía universal de la comparación de las naciones y de sus productos respectivos.*

Imposible encontrar definición más descarnada de una estrategia política para el arte.

En paralelo al crecimiento cuantitativo de las exposiciones oficiales, junto a las que paulatinamente van apareciendo las exposiciones en galerías privadas, se produce el del público del arte, la clientela privada, la crítica de arte en los medios de comunicación de masas y, en general, el desarrollo del mercado de obras de arte.

De hecho, las propias exposiciones se transforman en una estrategia prospectiva, ya que dejan de ser esos paradigmas de lo preexistente a través de los que se define el presente del arte, para pasar a ser adelantos de lo que va a acontecer, prefigurando el futuro desde metonimias paradigmáticas afinadas en la inmediatez del presente.

A partir de este momento, la cultura del arte adoptará las pautas de comportamiento de la emergente cultura de masas, aumentando con ello la relevancia de su papel en la configuración del imaginario colectivo. Pero esta emulación comportará un quebranto trascendental de la dignidad del arte y del artista, de la que alguna vez les prometieron o creyeron tener, fruto del cual se reorganizarán profundamente las relaciones entre arte y sociedad. Lo mejor es contarlos como si de una fábula se tratara (no es la primera vez que lo hago):

*A partir del Renacimiento, el artista logra conquistar una dignidad sociocultural proporcional a la que un sector de sus patronos está dispuesto a reconocer. Adquiere las matrices conformadoras de un status que le predisponen, desde el protagonismo en el proceso creativo, tanto a los laureles de la gloria como a la perpetua inconclusión de horizontes o al apetito endémico de un ansia insatisfecha. Pero no ocurre con todos los artistas. Como colectivo, su figura comienza a crecer vegetativamente y se diversifica a través de una amplia tipología, siempre subsidiaria de confrontaciones con los sistemas de fuerzas que modelan la Historia, cuyos resultados le van adjudicando diferentes papeles y conformando una nueva y compleja 'microsociedad de artistas'. Algunos de estos papeles provienen todavía de la inercia del Medioevo y se limitan a adaptarse a las nuevas necesidades simbólicas; otros, muestran perfiles inéditos.*



*Incorporado al palacio civil o religioso se sueña a sí mismo en la piel de un demiurgo creador, como el poeta o el filósofo. Al frente de la estructura comercial que representa su taller toma ahora conciencia de seguir siendo el simple instrumento mediador entre el cuerpo social y sus aristas de poder, un constructor de atributos simbólicos confeccionados a la medida de una clientela cuya tipología va tendiendo, también, a diversificarse estructuradamente. En algunos casos, como el de la Holanda del siglo XVII, experimenta en carne propia un ensayo general de lo que luego será su huérfana indefensión ante los avatares del mercado regido por el azar de una clientela anónima; ello le hace optar entre las muchas posibilidades que median entre el ser un simple proveedor de deseos precocinados y un poeta libre ante la blanca soledad del lienzo. A lo largo del siglo XVIII esta tipología crece y se fragmenta más aún, entrando en exaltada crisis a través del hondo espacio del Romanticismo. De esta forma, cuando se desencadenen las aceleradas transformaciones sobrevenidas con la Revolución Industrial que tiene lugar en el Nuevo Régimen, todos los perfiles posibles de su papel ante la Historia y el ejercicio de estos papeles en el interior de su propia conciencia han sido ya experimentados y forman parte de un paradigma del artista asentado en la memoria colectiva. Botticelli, Miguel Ángel, Rembrandt, Rubens, Luca Giordano, Chardin, David, Friedrich, Goya, Ingres... constituyen algunos ejemplos especialmente oportunos para ilustrar la amplitud de ese abanico de 'máscaras' a través de las que el artista actúa y la sociedad lo tipifica.*

*Pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX las cosas van a complicarse notablemente hasta rayar en un proceso involutivo. Poco a poco, el patrono habitual ha dejado de ser el Hermes de un paraíso escatológico, intelectual, ético o estético, como lo habían venido siendo el monarca, el prelado, el aristócrata humanista o el burgués ilustrado. La Academia va perdiendo su dimensión de artefacto para una apodíctica teología de lo estético, y el 'gusto' pasa a ser una abstracción inestable y no siempre consagrada por escrito que toma cuerpo, o lo metamorfosea, bajo la presión de un sistema de confrontación de fuerzas no divergente del que está moviendo la configuración del mapa social desde la economía o la política. Aristocracia, Iglesia o la alta burguesía culta pasan a ser instancias residuales a las que sólo accede una pequeña parte de la legión de artistas que ya circulan en la sociedad. La pequeña burguesía culturalmente activa y comprometida con la dignidad esencial del arte como atributo configurador de futuro aparece todavía como un sector sociocultural cuya influencia es aún mero proyecto. En general, el nuevo patrono no tiene cara ni nombre hasta que no se involucra tangiblemente en la dimensión comercial del hecho artístico o se mantiene sumergido en el limbo de las probabilidades plausibles. Confundido entre el marasma del nuevo público burgués que visita las exposiciones oficiales, puede llegar a ser tal cosa por un simple vaivén de la fortuna: es lo que venimos llamando 'cliente anónimo'. Simétricamente, también puede dejar de serlo para ceder el paso a un nuevo cliente, recién emergido por causas similares.*

*En ese punto, al artista le quedaron dos opciones. Podía integrarse en el cuerpo de un academicismo burocratizado por sistema de los galardones oficiales e intentar satisfacer el apetito estético, ético e intelectual, cada vez más banalizado, de la nueva legión de parvenus. Si algo caracterizaba a estos potenciales clientes era la carencia del hilo conductor familiar de una formación profunda en sus ideas y en sus gustos. Por satisfacer esta vía optaron la mayoría de los artistas que hoy conocemos como pompiers. Jurados, enseñanzas artísticas, poderes públicos, museos de arte contemporáneo, gran parte de la crítica... toda la 'institución arte' (tal y como la definió Peter Bürger en 1974 en su Teoría de la vanguardia), se iría haciendo cómplice de esta operación, en la que el artista se convertía en un mero confeccionador de recipientes visuales para unos contenidos estéticos trivializados, preexistentes o fácilmente injertables en la conciencia del público y la potencial clientela contenida en él. El artista perdía así la dignidad que le confería disfrutar del 'poder sobre el hecho artístico' conquistado a partir del Renacimiento.*

*La recuperación de esa dignidad perdida fue el otro camino posible, el que emprendieron los artistas de las vanguardias. Aun a riesgo de entrar en una esfera de marginación, flanqueada por la soledad, la incompreensión, la bohemia miserable, la insatisfacción e incluso la desesperación, la alienación o el suicidio (algo que arranca claramente con Courbet y eclosiona aparatosamente con Gauguin o Van Gogh), el artista de las vanguardias optó por ser de nuevo profeta y demiurgo, conductor del diseño*

*de un alma colectiva o conciencia implacable de sus debilidades y apetitos falsificadores. Para ello echaba mano de una buena parte de los fermentos inmediatos contenidos en el ideal romántico y, en general, de la extensa memoria acumulada en torno al mitologema de su dignidad.*

*El fin de siglo señalaría una etapa de compleja amalgama de ambas direcciones en la conducta del artista. En su prosopon.*

La consecuencia es que esta nueva situación vino a complicar el escenario sobre el que se producía la configuración de las políticas del arte, ya que a los parámetros de su comportamiento cultural ya existentes (dialéctica cultura visual-cultura artística, conciencia de autonomía asumida por el arte incluso en circunstancias que aumentaban su heteronomía, noción apodíctica de que el arte es una necesidad consubstancial al género humano y en consecuencia a los diversos colectivos sociales y certidumbre de que su definición está sujeta a contingencias de historicidad que debe asumir incluso como garantía de su modernidad...) venía a sumarse una nueva confrontación dialéctica: la que se producía entre la cultura artística hegemónica (degenerada mayoritariamente ya en *pompier*) y una cultura artística de carácter alternativo (en líneas generales, representada por las vanguardias históricas que se desencadenan a partir del Pabellón del Realismo montado por Courbet frente a la Exposición Universal de 1855).

Como ya he avanzado, el tránsito del siglo XIX al XX fue una amalgama compleja, evidenciada entre otras cosas por la experiencia singular del *Art Nouveau*. Con este movimiento y aunque durante un breve lapso de tiempo, cultura artística de élites y cultura visual de masas se comportaron a través de referentes comunes capaces de organizar todo el imaginario visual. Sin embargo, no por ello la iconosfera dejó de estar jerárquicamente estructurada a través de los diversos niveles de excelencia (y de rango económico-social) que ostentaron los distintos productos visuales generados por el *gusto Art nouveau* (los que van, por ejemplo, desde una joya de Lalique, de tirada única, hasta un vulgar pasador de pelo, serialmente estampado en relieve sobre latón, pintado con purpurina barnizada y configurado a base de formas biomórfico-vegetales, que podía adquirirse en cualquier mercería de barrio de la época)

¿Acaso se trataba de una estupefaciente metáfora política de la comunión estética de todos los miembros del cuerpo social (fraudentemente edificada sobre las cenizas del utopismo de los *Arts & Crafts* de William Morris), para una época de intensa lucha de clases?

De esta manera, el siglo XX arrancaba desde unas condiciones de partida complejas y resbaladizas para quien quisiera instrumentar políticas de arte, que aún se desorbitarían mucho más a lo largo del siglo recién inaugurado.

Durante el siglo XX y lo que llevamos de XXI, la expansión de los *mass-media* se acentúa cuantitativa y cualitativamente en proyección geométrica, y con ella sus lenguajes icónicos, técnicas géneros y productos. Además de multiplicarse exponencialmente tras la aparición del universo virtual contenido en la red: cine, automóvil, fotografía popular, prensa ilustrada, diseño de objetos cotidianos y del vestuario, decoración del hogar, espectáculos de masas, *star-system*, televisión, turismo vacacional, escaparatismo y grandes superficies comerciales, expansión ilimitada de la moda y del sistema de los *top-models*, *disneylandias* y otros parques temáticos, videojuegos y todo tipo de *realidades virtuales*, iconografía del *fitness* y del sistema de los alimentos simbólicos-milagrosos para el remodelado del cuerpo... hasta desembocar en la coexistencia de todo ello, a su vez, con los enormes imaginarios visuales miserables que se asientan en tiendas de *todo a cien*, prensa-basura, deporte-basura, cine-basura, telebasura en general (ahora mismo el 90 % de la programación televisiva), política-basura, medicina-basura, místicas-creencias paranormales-religiones-basura (predicadores, sectas, sortilegios, milagros de bolsillo, etc. que vienen a sumarse o a competir con las manifestaciones de los últimos estadios adoptados por los viejos sistemas místico-religiosos), sistema de los *famosos-basura*, basura visual para internautas...

Para comprender la dimensión del cambio que se produce en la dialéctica cultura visual-cultura artística basta, por ejemplo, contemplar el desarrollo sin precedentes del fenómeno publicitario que se produce, sobre todo, a partir de la Segunda Guerra Mundial. El universo publicitario se extiende en estos momentos sobre todos y cada uno de los rincones de la iconosfera. Sus referentes y códigos han acabado por canibalizar los de la literatura, el arte, el cine, la religión, la ética, la política, las relaciones individuales y de grupo e incluso las meramente zoológicas... hasta el punto de producir una resurrección, cínicamente controlada, del pensamiento mítico ausente de nuestra civilización desde los tiempos preneolíticos, los anteriores al *logos* griego, los de la Contrarreforma, el de los totalitarismos...

La consecuencia es que, según avanza el siglo XX y sobre todo a partir de su segunda mitad, se produce una especie de *jubilación emérita del arte*, cuyas funciones primitivas van siendo detentadas progresivamente por los *mass-media*, aunque con frecuencia rebotan en estos para ser reabsorbidas miméticamente por el arte.

De ello han sido conscientes, y lo son hoy más que nunca, las sucesivas políticas del arte: exposiciones-espectáculo, museos-espectáculo, objetos artísticos con una fisicidad y una propuesta de recepción configurada para el espectáculo, artistas-estrella, críticos y teóricos-estrella, galeristas-estrella, comisarios-estrella...

El proceso ha sido escalonado. Para ser fiel una vez más al forzado tono simplificador que he ido adoptando a lo largo de mi intervención, paso a resumirlo escuetamente:

- a) Después de la Gran Guerra las vanguardias históricas ganan la batalla contra el trasnochado arte oficial y comienzan a convertirse en el soporte básico de la ideología artística dominante.
- b) A mediados de los años veinte, el *Art-Déco* vuelve a proyectar (como había hecho el *Art-Nouveau* a principios de siglo) el mito de un gusto global interclasista que difunde la modernidad por todo el cuerpo social y toda la iconosfera. La *vuelta al orden* de las vanguardias colabora en este proceso aunque lo complica. Simultáneamente, nuevas formas de vanguardia toman el relevo.
- c) Durante los años treinta, junto a la modernización visible del gusto de las masas y la aparición de nuevas formas minoritarias de cultura artística, se intensifica el compromiso político en algunas vanguardias. Los totalitarismos de uno y otro signo vuelven a intentar canibalizar la totalidad del imaginario visual colectivo, insuflándole su propia ideología, o adhiriéndola postizamente a formas visuales preexistentes.
- d) Tras Hiroshima, el arte de vanguardia encarna el nivel dominante de la cultura artística, pero esta queda recluida en un universo de élites, mientras que la mayor parte del imaginario visual colectivo es configurado y satisfecho por la cultura icónica de masas. El *Pop-Art* expresó visiblemente la ambigua complejidad de esta situación. Incluso contra la voluntad de sus protagonistas, las reglas de juego de la guerra fría consiguen *totalitarizar* en ambos bandos buena parte de las propuestas y debates del arte contemporáneo (la CIA y el arte abstracto, el bloque socialista y el realismo, Franco y las Bienales, Mao y los cómics que fascinaron a Eco, los debates sobre el realismo comprometido en la España de los sesenta...).
- e) Hacia fines de la década de los setenta, la cultura artística se dispone a salir de sus criptas. Para ello comienza a adoptar formas de comportamiento que la asimilan a la cultura de masas. La creación del Centre Georges Pompidou de París fue pionera en este sentido, y algunos de sus presupuestos publicitarios se desorbitan en nuestros días con fenómenos fundamentalmente mediáticos como el Guggenheim de Bilbao.

Finalmente, hoy, como en el tiempo de los salones oficiales de la segunda mitad del siglo XIX, las masas acuden a las exposiciones, a los museos, a las ferias y otros parques temáticos del arte, cumpliendo una especie de liturgia de la democratización de la cultura que es, a la vez, un factor de creación de identidad y diferencia con respecto a los sectores más bajos. Y ello sin que haya mediado una previa educación artística emanada de la escuela o los media, verdadera palanca de una democratización eficaz y no retórica del usufructo cultural. La llegada masiva de población inmigrante presagia mutaciones trascendentales en las políticas que orientan la cultura artística, cuyo destino inmediato dependerá en gran parte del grado y naturaleza del compromiso con el cuerpo social que seamos capaces de asumir quienes integramos la tribu del arte.

Y, en ultimísima instancia, la presente recesión económica nos vuelve a colocar ante la incertidumbre del porvenir ¿Tendremos algo que decir o hacer?

En fin, como quien utiliza una pastilla de caldo concentrado, *desestúchese* este escrito y disuélvase en muchos litros de papel calentándose al fuego. Después de diez minutos de ebullición tal vez consiga parecerse a un texto serio.

