

A manera de huída

VANGUARDIA. Los andaluces presentamos una bajísima reacción ante el enunciado «arte actual». La mitad de nosotros ni se detiene a calcular si le sugiere alguna cosa; de la otra mitad acaso uno de cada cinco esboza cierta idea más o menos concreta¹. Como creo que no se ha consultado algo así a otros universos de opinión pública, no es posible comparar ni por tanto tener un dato de referencia de mayor significación demoscópica; sí tenemos, en cambio, una larga *sensación* de que existe una suerte de divorcio entre el ciudadano común y los artistas, los críticos, los degustadores y, por extensión, los resultados materiales y virtuales de la tarea que estos llevan a cabo; además, en el conjunto de ciudadanos comunes hay que incluir para el caso a bastantes intelectuales contemporáneos, entre los que no faltan artistas plásticos o músicos que cabría suponerlos del otro lado. También cada vez son más las voces que salen a la palestra para confesar que ante muchas producciones del «arte actual» sienten que les están tomando el pelo. O intentándolo. Me sumo.

Sin embargo es inevitable tomar en consideración que el estupor, o la desconfianza o la incompreensión suscitados por ese arte «actual» o coetáneo es una percepción de alguna manera *cíclica*, que se trata ahora de una sensación extendida en sociedades con multitud de medios de información y que, muy probablemente, algo así no habría sucedido en Occidente desde los siglos del primer románico —salvadas las distancias mentales, demográficas y comunicacionales—, pues sólo en aquel tiempo la abstracción, la exclusión de perspectiva y tridimensionalidad tuvieron una pujanza comparable. Probablemente pues, sea sólo la segunda vez en la historia en que el «arte actual» desconcierta a una mayoría de quienes se acercan a él. A una mayoría de sus destinatarios occidentales, conviene puntualizar. Visto así, intervendría en nuestra sensibilidad cultural, especialmente en lo que hace a la emotividad plástica, una elusión temporal comprensible pero de no poca relevancia: en el tiempo largo esta situación parece menos trascendente, o menos singular, que para el horizonte de las generaciones que alcanzamos a coexistir en el último siglo. Nuestro arte actual parece inmerso en una secuencia de innovación *reciente*, cercana en la memoria, que fuerza a contrastarlo con cánones estéticos anteriores más y mejor asentados en esa misma memoria y que forman parte de ideas del mundo y las cosas ya seculares. Dicha perspectiva es la que sigue asociando las artes plásticas contemporáneas —en menor medida a la música o la arquitectura— con el concepto de vanguardia, o con el calificativo «vanguardista», en la mentalidad común.

Ahora bien, ya sabemos que *las vanguardias* como sucesión de movimientos artísticos compusieron una tendencia que, historiográficamente hablando, surgieron hacia 1900 y decayeron con la segunda guerra mundial, hacia 1940. Esos fueron sus márgenes temporales en la historia occidental. Después de eso, ¿ya no hubo ni hay más vanguardias? Parece ser que no, con los manuales en la mano y Wikipedia en la pantalla. Estamos entonces des-
 conmemorando o contra-celebrando el siglo transcurrido desde que el fovismo puso colorines a la modernidad del cambio de siglo; y todo aquello, más lo que vino después, desencadenó en nuestra idea de arte efectos estéticos identificables aún hoy día que, sin embargo, apenas cabe rastrear por lo que se refiere a factores eidéticos. Porque una razón capital de aquellas vanguardias *históricas* que ahora resulta inconcebible fue precisamente su vocación eidética,

1 [□] Resultados del Barómetro de la Cultura en Andalucía (BACU 2010), en www.iesa.csic.es.

ideológica en algún caso, materializada en manifiestos y en otros textos de diferente corte y destino².

No podemos saber cuál fue el grado de influencia o de impacto de esa literatura de proclamas estéticas fuera de los limitados grupos de artistas, escritores, marchantes, críticos en que circularon, porque se trató de movimientos de y para minorías, casi grupúsculos a los que solamente internacionalidad y notoriedad confieren trascendencia histórica. Casi con seguridad puede decirse que la proyección más patente de cierta popularidad que las vanguardias alcanzaron en sociedades de su tiempo se debió más a la arquitectura —especialmente la racionalista— que a otras disciplinas, por razones obvias y aunque no quepa deducir de ello sin más que aquella arquitectura fuese dimanante de ninguno de los movimientos. Y si en algún otro plano de la cultura material dejaron una huella singular y duradera ese fue el de una estética editorial y tipográfica que, sin embargo, casi ni se percibe o se reconoce al cabo del tiempo³ pese a que sus propuestas y hallazgos siguen vivos en la edición contemporánea.

Pero la idea de vanguardia como «ruptura» desde el ámbito de la estética, que implicaba la necesidad de proveer de espacio cultural a transformaciones socio-económicas y a la pujanza de ideologías de masas —fascismo, comunismo, anarco-sindicalismo—, es la que efectivamente desapareció con la IIGM. La guerra, el desastre sufrido y experimentado por Europa en 1914-18, había parecido de imposible repetición para una o dos generaciones en que afloraron las vanguardias: ese contexto mental ayuda a comprender que, tras 1945, estas quedasen atrapadas en un reproche general a las extravagancias y frivolidades de los años de entreguerras. Atrapadas, pero no muertas.

ESTUCHE. Como registró Fernán Gómez en *Las bicicletas son para el verano*, en lugar de la paz tras las guerras estalla la victoria. Victorias y desquites. Después de 1945 hubo dos victorias: de la *civilización* del orden y del estalinismo. Dos ambientes poco propicios para experimentos ni acrobacias estéticas, aunque al menos el primero abierto a la reinención de la épica, la introspección urbanita y la decoración de interiores —de diferentes géneros de interior—. Aquello de la «*american way of life*», que nosotros vislumbramos en blanco y negro con doblaje de urgencia, parecía desembocar en los sobrinos de Donald saliendo a corretear por un enésimo jardín idéntico, al punto de que efectivamente desaguó en Andy Warhol. El impulso de las rupturas y las búsquedas desde las artes, la literatura, la historieta, el cine, siguieron vivos aunque replegados en el taller, el aula o el plató, y lejos de cabarés o tugurios en los que había quedado exangüe el aura de las transgresiones. Ecllosionó, eso sí, la *música popular* como un torrente llamado a convertirse en Nilo fertilizante de la modernidad, el confort y las libertades —orden, bienestar y fantasía—. Para cuando Warhol alumbró una idea de arte con despena, heroínas familiares y cuatricromía, Presley, Sinatra, Beatles, habían ganado la calle, la multiplicidad y los dormitorios.

Con todo, quedó y queda flotando un prejuicio de vanguardia asociado a las artes plásticas, convertidas oportunamente en *artes visuales* para gozo errático de la crítica y desazón del Tío Gilito llamado a sostener una verbena sin horario de cierre. El problema está en la perspectiva histórica, en el empleo de plazo corto o largo. O las vanguardias fueron una fiebre o han sido un

2 [□] La recopilación más completa y útil en castellano es la de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. [1979] 1999. Akal.

3 [□] Entre nosotros, una aportación que se agradece es la de Juan Manuel Bonet, *Impresos de vanguardia en España, 1912-1936*. Valencia, 2009. Campogràfic-Diputación de Valencia-Junta de Andalucía.

desgarro seminal —qué simpática esta palabra, «seminal»—. Juan A. Ramírez, en su último ensayo, infería que lo ocurrido en el siglo XX en el orden visual cabe compararlo con la ruptura acaecida en el Renacimiento y que imperó durante varios siglos —ese canon que forma parte de nuestra idea del mundo y las cosas—; por lo que se precisa un tiempo largo para ponderar en qué desemboca cuanto alumbraron las vanguardias *históricas*, máxime teniendo en cuenta que, según Ramírez, el arte virtual ha abierto la perspectiva de «fabricar la inmaterialidad»⁴. Parece no sólo una posición cauta sino una deducción documentada y analizada con rigor.

Claro que la perspectiva de plazo más corto también ha dejado otra senda de reflexión. Carlos Granés explica⁵ que lo que ha perdido sentido con el transcurso del siglo XX ha sido el *vanguardismo épico*; sobre todo ha perdido vigencia, habría que añadir, dado el corte brutal que la guerra impuso en las formas de confiar en el futuro, en el optimismo como motor de proyectos generacionales. La épica del bienestar ya no tuvo que ver con las ideas y sí con una moralidad del esfuerzo en múltiples facetas y secuencias: bélico, industrial, estatal, familiar, hasta descender al diván del psicoanalista. La vanguardia entonces habría quedado al cargo de galerías, museos, ferias y festivales, como reguladores de la sorpresa y sus arcanos. Por eso puede tener razón Calvo Serraller⁶ al tratar de consolarse y consolarnos cuando afirma que:

«Tras el "entusiasmo" con que la década de 1980 "democratizó" la afición social por el arte contemporáneo, que por lo cual ya nunca más podría volver a llamarse vanguardista, la última década del siglo XX y la primera del XXI, a pesar del ensalmo mágico que suscitan los números redondos, no han hecho sino seguir la senda abierta de la precedente, que tuvo, sobre todo, un cariz, en efecto, marcadamente sociológico: la creación y el desarrollo exponencial de un público definitivamente cautivado por los placeres de lo moderno también en ese campo hasta entonces más refractario al consumo comercial masivo...».

Proponer al público del arte como vanguardia en nuestro tiempo parece optimista, si es que no se trata de una argucia para eludir una valoración del arte actual. En todo caso la consideración de «público» forma parte del optimismo, pues al seguimiento de las artes plásticas le sigue cuadrando mejor el viejo concepto de auditorio por más que venga ensanchando su espectro. Y en el fondo ese público entusiasta no puede desligarse de la inquietante relación entre la especulación estética contemporánea y la rentabilidad de su mercado, ni de las estrategias de préstamo, giras y apertura de sucursales puesta en pie por museos y grandes colecciones con el consiguiente aparato publicitario que, a veces con calzador, despliegan como ocasión consensuada propuestas o eventos cuyo propio envoltorio mediático pone en evidencia su precaria trascendencia ciudadana. No es el problema que así sea.

Aunque es verdad que existe un mercado de arte que funciona entre clases acomodadas —las que vayan quedando— y explicaría el protagonismo del «público». Hace tiempo que los múltiples, el grabado, los móviles, más tarde lienzos y piezas exentas sustituyeron a los bibelots de toda la vida. Hay, o se ahorma, un arte para consumo si no de masas sí de una casta fugaz y emergente, pasada por una mayor formación y cierto ascenso profesional, pero mejor aún aupada por coyunturas prósperas. Un arte que efectivamente viene descomprimiendo los excesos curriculares de escuelas y facultades de bellas artes, manteniendo un leve esplendor de

4 [□] Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. 2009. Akal.

5 [□] Carlos Granés Maya, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. 2011. Taurus.

6 [□] Francisco Calvo Serraller, “La vanguardia es el público”, *El País*, “Babelia 1000. 22/1/2011

galerías, racionalizándose por secciones, como las grandes superficies, según el gusto del adquirente derive a espiritualidad abstracta lindante con el Tíbet, a revelación de un erotismo desprejuiciado, a irrenunciable militancia de efigies de Che Guevara o, qué caramba, al homenaje en tizas, grafito o acuarela del terruño de los ancestros. A diferencia de los antiguos bibelots —que han quedado para un *kitsch* de todo a un euro— este arte viene sin estuche, que era algo que también se atesoraba en los armarios.

COLECCIONISMO. El arte actual implica el segmento económicamente más poderoso del sector cultural a la vez que el menos decisivo para éste, el más opaco y el peor regulado, el menos responsable, el más despreocupado de las tendencias sociales y el gran burlador de las políticas públicas. Sus ocasionales discursos justificativos, junto con ser difícilmente legibles, balbucean algo, casi y todo lo contrario. Lo que se alcanza a racionalizar es el negocio internacional, pues la búsqueda de sustancialidad se hace cada día más ardua. José Ramón Amondarain, artista plástico, admitía hace poco que *«hay una resignación a no inventar nada»* (*El País*, 26/11/2011), y el ya citado Carlos Granés ha descrito pormenorizadamente, con crudeza, el proceso que nos ha traído al presente, hasta advertir en un momento dado que *«...No se puede premiar sistemáticamente la estupidez y esperar que esto no traiga consecuencias sociales y culturales...»*.

El coleccionismo tradicional ha pasado a un segundo plano; se mantiene como práctica irreductible pero limitada a pocos potentados amantes del arte, a ciertos museos o fundaciones ahora básicamente del ámbito privado. Hace dos o tres años los primeros compases de la crisis llevaron al mercado hacia los valores seguros en arte y antigüedades, lo que hacía pensar en el anclaje de ese coleccionismo con solera y encendía las alarmas por los nuevos valores que habrían de quedar en la cuneta. Pero o ha sido el último coletazo de un *viejo* orden o el vaivén táctico para mantener la tensión oportuna, porque ya está sucediendo lo contrario y con una estructura decididamente económica y especuladora. En 2012 son los *emergentes* —artistas y clientes— los que animan pujas y operaciones en las ferias. Se estima que hoy día existen unas doscientas galerías en el mundo que *fabrican* artistas, de las que apenas unas treinta deciden el escenario final de las artes visuales. En abril de 2010, cuando los precios de esos artistas *fabricados* caían estrepitosamente ya habían irrumpido sin embargo los nuevos compradores —desde China, Brasil, Rusia, principalmente—, además habían aparecido artistas chinos como novedad arrasadora y sucedido otro fenómeno esencial para la estructura de negocio: la proliferación de ferias de manera prodigiosa destinadas, más que a presentar los correspondientes valores domésticos, a atraer flujos de compra al escenario local.

Ese es el contexto en que sigue la rueda de montajes, espectáculo, gurús, curadores, bienales, etc., componiendo una especie de teatro de sombras con el que se pretende publicitar la integración del arte como demanda *popularizada*, como objeto justificadamente mediático hasta llegar a pronunciar su necesidad *vital* en tiempos de crisis... En realidad el negocio del arte no precisa semejante operación: más bien preferiría la mayor de las discreciones. Pero sí parece exigirle el mantenimiento de una casta de parias creativos, intocables *emergentes*, legión de artistas amarrados al sino de esas doscientas galerías mantenedoras del fuego mágico hurtado al resto de mortales, sostenedoras de la extravagancia como síndrome de vanguardia. Los grandes coleccionistas —de antes o recién incorporados— pueden prescindir de semejante galimatías, pero no el tratante medio, ni el curador local, ni el crítico comarcal. En la segunda y aun la tercera división es imprescindible dotar a la provocación estética de los atributos del bibelot,

esto es, imperiosamente hay que actualizar la filosofía de lo «kitsch», cosa que exige un pacto universal y de arriba a abajo⁷.

El mercado del arte funciona sobre dos pilares, dos escenarios, encargados de modular alza y baja, oportunidad única y rebajas de autor, que son galerías y casas de subastas. A ellos se suma un instrumento de intermediación, hasta hace pocos años preservado de toda vulgarización y mareado en el sahumero de la letra impresa, que son las *ferias*. Como señalaba, ahora son decenas de ellas, en contraste con la exclusividad vaticana de que disfrutaron Kassel, Venecia, São Paulo y pare usted de contar. Y lo importante es que hoy son las ferias las que mandan, las que fijan cauces, márgenes, genialidades, las apuestas *seguras* e, igualmente relevante, la imprescindible quincalla. El mercado del arte no existiría sin clientes, claro, y estos atienden a dos grupos genéricos y difícilmente intercambiables: grandes e inasequibles colecciones y pequeño y entrañable comprador mesocrático. Este último puede ser visto como reserva inestable, pero es el eslabón preciso para vestir el auditorio limitado de público circundante: público que, al parecer, exige novedad y que por tanto retroalimenta la rueda.

Si en aras de esa rueda de explotación del arte se está liquidando al arte mismo, como se ha preguntado Calvo Serraller, queda fuera del alcance de estas consideraciones. De momento lo que trasciende es la eclosión de los fondos de inversión en arte, dicen que más rigurosos que esos otros que vendieron filatelia y no sé qué más. Al empezar 2012 figuraban cincuenta de esos fondos manejando unos 900 millones de dólares y se preveía el aumento de entidades similares, pese a la falta de transparencia explícitamente reconocida por unos y otros especialistas. Lógicamente, la consabida cadena de curadores, críticos, representantes, consultores juegan un papel delicado y jugoso a la vez, especialmente mientras la crisis de las economías occidentales se agudiza y un dos por ciento de chinos resulta que se han lanzado a comprar arte. Un dos por ciento que significan el 23% de todo el mercado mundial, en el que también se abren paso inversores brasileños y rusos; el fondo de estos últimos ya cotiza en bolsa por valor de más de 450 millones de dólares.

MANGA. Si van a seguir leyendo, gracias ante todo. Pero quizá cuadre una invitación a reflexionar individualmente antes de regresar a la deferencia con que me obsequian: todo este asunto, ¿les interesa?, ¿les parece que en ello han de encontrar pistas acerca de una, o la, *agitación* cultural de nuestro tiempo? Por si están decididos a huir, ahí va antes la consideración de Pepita Sanahuja, la literata pastoril capaz de convertir en tortura el paseo del más petimetre: «*La verdad es que no hay tormento mayor que la superioridad de cultura y de gusto...*»⁸. Me da que BPG tenía hecha una reflexión propia. Personalmente creo que el arte, con su historia a cuestas, merece una búsqueda más, un esfuerzo intelectual porque nos consta que moda tras moda, tormento tras tormento de quienes guardan el fuego sagrado a cada coyuntura, nos ha ido haciendo mejores, algo más humanos; porque sabemos que, afortunadamente, no hay superioridad de gusto ni cultura que al final explane el surgimiento del genio: nadie pudo empantanar que surgiera Picasso.

Como la historiografía tiene documentado, el hilo conductor de las vanguardias históricas tiene que ver con los impulsos de cambio que se sucedieron, aproximadamente, desde la Comuna de

7 [□] Recuperen, por ejemplo, el acertado enfoque de Javier Montes en *ABC Cultural*, “El «Kitsch» y sus farsas”, de 7 de julio de 2012.

8 [□] Benito Pérez Galdós, *El audaz*. Cap.IV

París hasta la IIGM, de manera que las provocaciones estéticas durante más de medio siglo difícilmente son comprensibles sin el *combate* ideológico de ese mismo tiempo en Europa. Para hablar de vanguardia en la actualidad tendríamos entonces que estar debatiendo en términos ideológicos, cosa hoy día poco menos que impensable. A base de *causas*, por muy solidarias e igualitarias que las presentemos, a base de *islotes* éticos capaces de replicarse desconectados de cualquier interpretación genérica de la realidad o de cualquier proyecto de transformación social, no es imaginable la ruptura, como resulta inviable señalar quién o quiénes se ponen al frente de un ideal de cambio. Más bien sucede lo que Juan Eslava Galán ha sintetizado el último verano refiriéndose a la popularidad de la novela histórica: que padecemos una suerte de escapismo buscando en el pasado modelos que arrojen luz hacia el futuro.

En la producción plástica, o *visual*, tal búsqueda de modelos ya cumplidos seguramente arrancó con Andy Warhol o, si se concede, a partir de él. La denuncia reiterada desde entonces de que el arte no estaba siendo sino repetición, versiones de lo ensayado hasta mediados de los sesenta del siglo XX, apunta en esa dirección. El arte, si nos atenemos a la idea de ruptura por las vanguardias planteada por J.A. Ramírez, habría entrado en una etapa de *manierismo* contemporáneo que, como el que sucedió al renacentista, viene acoplándose a modelos, reconstruyéndolos, interpretándolos, recargándolos y, como también entonces sucedió, produciendo un género nuevo de belleza capaz además de verdaderos horrores *visuales*⁹. Me parece, en todo caso, una comprensible huida hacia adelante en la que está incurso la cultura en su conjunto desde hace dos o tres décadas y que al comenzar el siglo XXI parece haberse agudizado, o hecho más explícita. Pueden haber pocas dudas de que el modelo genérico está en las vanguardias y muy pocas igualmente de que la praxis es rebuscada, artificiosa, refinada en el mal sentido del término. Las instalaciones y «*performances*» que de los setenta a esta parte han adobado nuestra idea de modernidad hunden sus raíces en el dadaísmo, coquetean aún con lo estridente y no pueden prescindir de una complicidad existencialista. La innovación llega sólo por el manejo de recursos técnicos y tecnológicos que en los veinte apenas si se imaginaron.

Lo interesante, o que acaba suscitando interés, es que la prosperidad, la afluencia social, el bienestar y las tecnologías han incorporado esa praxis del arte a formas de cotidianeidad que, casi sin sentir, se nos han vuelto habituales hasta pasar —casi— inadvertidas. La hegemonía del *modelo* como expresión hipotéticamente creadora se nos ha instalado en *modos* de vida y hasta de corporeidad individual, trasladada a la acotación visual de *tribus* urbanas, a la asunción del tatuaje como simbología estética —y hermética por lo visto—, a la curiosa validación del grafiti que va adquiriendo pomposidad de *muralismo*. Están siendo, por así decir, *democratizaciones* de la pulsión manierista hacia los modelos del arte con sus catálogos y series listas para ser reproducidas sobre el soporte que el ciudadano elija; puede ser su vestimenta, la tapia más o menos recóndita o su propia piel. Se trata, eso sí, de modelos cerrados bajo apariencia de *diversidad* y libertad de expresión que no pueden evitar un enquistamiento estético ni rebajar cualquier propuesta de «ideario» a la condición de micro-dogma: a la postre, vías de empobrecimiento eidético. Pueden resultar agresivas como las estéticas punk y neonazi, coquetear con la astracanada como el «*drag*» y el *gótico*, o provocar el más hondo desconsuelo ante la estupidez humana: *manga*. ¿O no?

SORPRESA. Si antes me refería a una casta de parias creativos para el negocio del arte, esta dimensión consuetudinaria de nuestras *maneras* estéticas debieran avivar, y mucho, la reflexión acerca de

9 [□] El DRAE define «manierismo» como 1. *m. Estilo artístico y literario del Renacimiento tardío, caracterizado por su refinamiento y artificiosidad.* / 2. *m. Tendencia al rebuscamiento expresivo.*

la cultura, pues se trata desde hace ya demasiados años de manipulaciones mercantiles sobre generaciones con casi todas las salidas bloqueadas. Una cosa es la gracieta intelectualizada para público emergente, y otra que la cultura, el arte, el audiovisual, la literatura, dejen discurrir acriticamente la industrialización de los errores sistémicos envuelta en purpurinas de provocación. De forma que si podemos debatir sobre esta u otra «civilización del espectáculo» es porque sólo en el artificio puede hoy día simularse un asomo de novedad. Es la razón por la que los grandes *eventos* conmemorativos, deportivos, aun religiosos recurren al montaje espectacular; porque sólo en sus claves modélicas, manieristas, es posible que las grandes audiencias identifiquen un mérito estético tácitamente asociado a la idea de avance, de progreso, que es el mensaje incrédulo, quién sabe si vergonzante, que se suscita engalanado de cultura basta, replicante y paupérrima, pero con halo de sorpresa.

La imitación de modelos con envoltorio «rompedor» alcanzó un paroxismo —pues no sería de extrañar que se proponga otro algún día— con el manejo de sonoridad e imagen. El sonido a partir de sintetizadores, la electroacústica, el «ruidismo», ha proporcionado lo que posiblemente sea la culminación del manierismo contemporáneo: la estética de los «*dj's*». Hay que rebuscar en la ornamentación arquitectónica de mediados del XVI para encontrar un seguidismo de corta y pega comparable en desasosiego resultante. Por su lado, el «video-arte» ha sintetizado cuanta desazón estética introdujeron las vanguardias añadiéndole un virtuosismo de manejo primero de videoconsola, luego de ordenador, que nos permite documentar paso por paso la aplicación puesta en el aprendizaje por sus ejecutantes. El cine en cierto modo y sobre todo televisión y publicidad han sido los grandes beneficiarios de tanta exploración que, de haber tenido que financiarla, jamás la habrían acometido.

Lo que resulta es que disponemos de una cultura audiovisual muy capaz de sorprender, de deslumbrar a golpe de tecnología, pero cada vez menos de sumar conocimiento, de enriquecer la vida de cada persona sea individual como socialmente. Nos entretiene, pero no abre la perspectiva ni las expectativas pues éstas están confiadas a la tecnología. Si lo piensan, ese suplemento que se espera de la cultura sigue dependiendo de una cultura *amortizada*: de Jane Austen o de Tristan Tzara, de Twain o de Picasso, de Flaubert o de Henry Moore y así hasta la nómina que se les ocurra y que les guste. Sordamente, mientras tanto, los fondos de inversión en arte y las ferias y los festivales que por miles suben y bajan están tejiendo una parte del patrimonio de la humanidad de los próximos cuarenta o cincuenta años: ¿qué mediación es la que opera al respecto? Nos va a dar igual, claro está, porque esas mediaciones apenas han cambiado; siguen ejercidas por gentes variopintas en cuanto a formación, legitimidad, promiscuidad institucional o, desde luego, también rigor y honestidad intelectual como la historia se ocupa de aclarar en unos u otros casos. Pero existirá una idea, una muestra paradigmática de nuestra *agitación* cultural y puede que, si tuviéramos la insólita oportunidad de repararla, nos desvelara una cultura que nunca tuvimos la suerte de que pasara por nuestra calle. El asunto, no crean, es viejo también. Miren si no:

«...he ido muchas veces solo al Prado. También al viejo Museo de Arte Moderno que destruyó Juan de la Encina con su doctrinarismo estético... «Un museo no es una colección particular. Es la expresión de la Historia en un aspecto. Yo como coleccionista puedo inundar mi casa de Zuloagas y Echevarría, como lo hizo Juan de la Encina en su reforma y con su criterio de joven tremebundo de 1915, o de Mirós o Grises. Pero si en un tiempo hubo en España un pintor con éxito e influencia que se llamó don Dióscoro Teófilo de la Puebla, u otros que eran don José Padilla, o don José Moreno Carbonero, no hay Juan de la Encina que tenga autoridad para deshacer la memoria de esto en nombre del 'buen gusto'. Hoy habrá en España muchos jóvenes que creerán, frente a lo que creía él, que Zuloaga o los Zubiaurre son 'abomination'...»
(Julio Caro Baroja, *Los Baroja (memorias familiares)*. Madrid, 1997. Ed. Caro Raggio. Pp.194-195).

No sé si es importante que exista algo como vanguardias hoy día. Sí lo es que los consiguientes emblemas de la cultura dejen indiferente a la mayoría de los ciudadanos, empezando por los andaluces que respondieron a la encuesta; porque lo cierto es que esta cultura, por ahora, es lo más cierto de que disponemos, lo más seguro con vistas a seguir pisoteando el planeta. Quiero quedarme con la visión de J.A.Ramírez y que esta sensación de vaguedad y reiteraciones sea el tránsito necesario de un nuevo orden visual y, por tanto, de una cultura viva e imparable como a la fuerza habrá de ser. ¿Manierismo? Bueno. Estará al caer un barroco triunfante (¡qué dolor de cabeza!).