

Carrillo, Ramiro. «Elogio de la mediocridad». En *Describiendo círculos*, editado por Ramón Salas, 65-76. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2018.

[ISBN: 978-84-88919-95-3]

---

## **Elogio de la mediocridad**

Ramiro Carrillo

*La belleza será convulsiva o no será.* Así lo afirmaba André Breton en un agudo aforismo que, a fuerza de ser repetido en incontables paráfrasis, ha terminado por convertirse en un conocido cliché. Tan conocido que quizás no sea ésta la cita más original para encabezar un ensayo, pero dado el tema del que trata, tal vulgaridad resulta en todo punto coherente.

«Mediocridad» resulta una palabra curiosa. Su significado es bastante negativo (vulgar, de escaso mérito, de pobre inteligencia), y sin embargo, si atendemos a su etimología, su sentido no debiera ser tan malo: la cualidad de lo que está en medio, de lo que no destaca por exceso, pero tampoco por defecto. Lo normal, en definitiva. Nos encontramos frente a un término que, en propiedad, podría ser aplicable a la gran mayoría de nosotros, y que, sin embargo, posee unas connotaciones fuertemente peyorativas: afirmar que alguien es mediocre supone invalidar por completo el valor de su persona y de su trabajo; de hecho, no es infrecuente que el adjetivo sea empleado coloquialmente como un insulto. Estas resonancias degradantes, cuando no abiertamente ofensivas, son especialmente marcadas cuando el vocablo es usado en un contexto artístico. No sería fácil encontrar un artista que asumiera ese calificativo para su obra sin sentirse agraviado, por mucho que, siendo rigurosos, la mayor parte del arte con el que convivimos podría ser calificado de mediocre: ni espléndido ni penoso, ni profundo ni vacío, ni bueno ni malo; ni certero ni absurdo.

Sin embargo, esta connotación particularmente injuriosa del término, cuando es aplicado a una obra de arte, resulta por completo comprensible, puesto que se la estaría catalogando como «de escaso mérito, de pobre inteligencia». Además, en este terreno nos encontramos con una descalificación añadida, derivada de otro sentido de la palabra, «lo que está en el medio». Efectivamente, desde hace algunos siglos la actividad artística es alérgica a los términos medios: la mayor parte de los discursos que configuran la idea contemporánea de «arte» degradan valores como la medida, la prudencia, la moderación, la contención, el decoro, la corrección, para realzar otros como la originalidad, la imaginación, la radicalidad – incluso el exceso –, la pasión, o la autenticidad. Dicho de otra forma, la idea contemporánea de artista nos lo presenta como un personaje que es radical antes que moderado, auténtico antes que respetuoso, original antes que correcto, audaz antes que prudente, impetuoso antes que razonable, vigoroso antes que virtuoso. En resumen: la práctica del arte, tal y como la concebimos hoy en día, es antitética de la mediocridad, entendida como el término medio. Por eso, para un creador contemporáneo supone casi una injuria que su obra sea calificada, por ejemplo, de correcta, y no sólo porque éste no sea un adjetivo particularmente elogioso, sino porque al arte contemporáneo le es propio ser admirable o espantoso, impresionante o insignificante, excelso o repulsivo; pero en cualquier caso radical, nunca correcto. Ya lo decía Breton: *la belleza será* –lo que se pretenda que sea– *o no será.* Pero jamás se negociará, y jamás la encontraremos en el medio.

Obviamente, el arte no siempre tuvo esta arrogancia. Hubo un tiempo –de hecho, la mayor parte de la historia del arte occidental– en que la belleza, como cualquier otro atributo estético, no dependía de la percepción del sujeto; y por tanto no era un concepto condicionado a las determinaciones de Breton o de cualquier otro artista. Antes bien, se consideraba la belleza una cualidad inherente al objeto, y por tanto sus atributos eran objetivos y cognoscibles, accesibles a la razón, universales y permanentes en el tiempo. En aquel contexto, ser radical no servía de mucho para un artista, puesto que su trabajo se orientaba a consumir un ideal estético establecido y cultural –esto es, que no era privado, o personal–. La radicalidad, la originalidad, la autenticidad, serán valores en un arte cuyo propósito sea generar nuevos postulados estéticos, no en cumplir los existentes. Por eso la actividad artística era un asunto de excelencia: un gran artista no se distinguía por crear un lenguaje propio, sino por alcanzar la perfección desde los códigos vigentes.

Si observamos, por ejemplo, las virtudes que destacaba Giorgio Vasari en sus *Vidas de los artistas* (1550)<sup>1</sup>, veremos que ponderaba en éstos su ingenio en la composición, su maestría técnica, la verosimilitud de su fidelidad a la naturaleza, incluso cualidades personales como la gentileza o la belleza física; no empleaba calificativos que resultan más familiares a la imagen actual de un artista: interesante, apasionado, comprometido, enigmático o auténtico<sup>2</sup>. Y cuando los escritores del XVII destacaban la «invención» en la obra de un artista no señalaban un rasgo innovador o una cualidad distintiva del estilo, sino que describían su capacidad para resolver armoniosamente una determinada composición. El artista era, entonces, concebido como un «maestro», alguien que había llegado al dominio de su arte y que, por ello, era digno de admiración.

Sin embargo, en los dos siglos siguientes, los artistas fueron ascendidos de maestros a «creadores», un término que evocaba la semejanza de su trabajo al de dios, porque ahora su meta ya no era alcanzar la perfección en su arte, sino crear; dar origen a formas nuevas. Las reglas del juego habían cambiado significativamente: ya en 1765, en su *Tratado de pintura*, Dandré-Bardon exigía que la composición pictórica, además de sus tradicionales atributos académicos («verdadera, clara, ingeniosa, variada, adecuada») fuera *novedosa*<sup>3</sup>. Y el teólogo suizo Lavater, algunos años después, describía a Fuseli como si se tratara, precisamente, de un dios: «¡Su espíritu es un huracán, sus dotes llamas de fuego! Vuela en las alas del viento. Su risa es la burla del infierno, y su amor un relámpago mortal».<sup>4</sup>

Ciertamente, el arte estaba cambiando, al hilo de la revolución que, por otra parte, se estaba produciendo por aquellos años en las bases mismas del pensamiento occidental. Por primera vez se comenzaba a proponer que todos los hitos de la cultura humana: la ley, la razón, la belleza, no emanaban de una verdad unitaria y universal, sino que conformaban un conjunto fragmentado de construcciones cuyos atributos dependían del sujeto. En consecuencia, la realidad dejó de entenderse como una entidad estable y preexistente al ser, para concebirse como algo que éste conformaba con su acción, incluso con su mera percepción. Es más, pronto los pensadores de finales del XVIII afirmaron que, puesto que el sujeto no aprehende directamente la realidad, sino a través del conjunto de categorías que determinan su percepción de la realidad, es el propio sujeto quien, de hecho, instituye la realidad.

La consolidación de este nuevo paradigma filosófico y la progresiva difusión de sus implicaciones a todos los niveles del pensamiento, supuso un cambio fundamental en la concepción del fenómeno estético, modificando para siempre no sólo las condiciones en que se concebía y se enjuiciaba la práctica artística, sino incluso la importancia atribuida al arte en el contexto de la cultura. Uno de los cambios más determinantes para la construcción del arte moderno fue que, a la luz de estas nuevas ideas, el centro de interés teórico del arte pasó del espectador, en tanto que receptor estático del objeto bello, al creador, en tanto que fundador de los valores que nos permiten considerar bello al objeto.

El pensador más influyente del siglo XVIII, Emmanuel Kant, consideró a las artes como una construcción cultural determinada por un conjunto de reglas que no eran, como hasta entonces se había creído, immanentes al objeto artístico, sino que eran *originadas* por el sujeto. Como consecuencia de ello, el verdadero artista pasaba a ser sólo aquel que *creaba*: reglas, pautas, modelos; un elegido con el talento necesario para hacerle capaz de dar origen a un lenguaje que previamente no existía. El verdadero artista era el genio<sup>5</sup>.

Para Kant, el genio era un ser privilegiado por la naturaleza; su esencia era el *Geist*, el alma –entendida en un sentido estético–, el «*principio vivificante del espíritu*» que inflama las facultades, las anima, las fortalece y las mantiene vivas. Naturalmente, el genio también hace uso del entendimiento, pero, puesto que su potencial distintivo es *crear*, su principal cualidad no proviene de la ciencia o de la técnica –que pueden aprenderse– sino que es esa condición innata del espíritu que le confiere la capacidad de ser original. Por eso su obra ya no será sólo admirable, sino sobrecogedora, se convertirá en algo que aturdirá nuestra percepción, anclada en lo que sabemos, para ponernos en contacto con lo desconocido. Su obra, entonces, se presenta como un modelo para la emulación; un ejemplo del que aprehender el aliento amplio, libre y trascendental que la anima.

El genio fue la figura a la que el romanticismo encomendó llevar a efecto, fuera de manera real o teórica, esta filosofía que apuntaba al sujeto como fundador de lo real. Por ello, se convirtió en la imagen que representaba el desarrollo integral de la condición humana; era en el dominio del arte donde el ser humano podía encontrar la plena y libre expresión de todo su ser. Atendiendo a tan trascendental tarea, la teoría estética otorgó al genio plena libertad de acción: puesto que el atributo que lo definía era su formidable e irreductible potencial creador; el genio se configuró como un sujeto a quien, fundamentalmente, había que permitir *ser*, sin atarlo con reglas, presupuestos, requisitos, objetivos, límites o expectativas. El genio no debía estar obligado a cumplir normas, ni a perseguir la excelencia; ni mucho menos a satisfacer las peticiones de sus clientes: su primera e inviolable responsabilidad es consigo mismo. En su naturaleza está el ser un «espíritu irreductible», y en ello precisamente reside su valor y su misión; por eso su más alto deber es profundizar en la visión personal que lo distingue de los seres normales y expresarla libremente. Al contrario que los modelos previos de artista, el genio no sólo podía ser radical, sino que ésa era su obligación.

Este nuevo modelo de sujeto creador, que se había ido desarrollando como categoría estética durante el siglo XVIII, fue progresivamente vinculado a la idea de artista casi hasta convertir los dos términos –artista y genio– en una misma cosa. Los atributos de uno se hicieron coincidentes con los del otro, y el sistema discursivo de las artes asimiló las derivaciones de esta estética hasta el punto de integrarlas en su misma naturaleza. De esta manera, el concepto de originalidad, por ejemplo, pasó de ser un término sin sentido en el contexto de las artes a convertirse en una idea central: si a principios del XVIII en Francia llamar a alguien «original» tenía un tinte peyorativo –era algo así como llamarlo anormal–, poco más de un siglo más tarde la originalidad era un atributo consustancial a toda buena obra de arte. La actividad artística había pasado a ser creación, y ese hecho cambió el sentido y las expectativas de su práctica: si antes lo contrario del maestro era un incompetente, ahora sabemos que un perfecto incompetente puede ser un genio, porque la antítesis del genio es el mediocre.

Por supuesto, en la actualidad sólo los artistas contemporáneos más despistados o más inocentes se identifican limpiamente con la imagen del genio, una categoría que, por lo demás, hace tiempo que carece de crédito. Y sin embargo, gran parte de los discursos que la estética romántica inyectó en el arte se han quedado entre nosotros: discursos culturalmente fundamentales como la importancia atribuida a la actividad artística para la sociedad, o como la relatividad y la historicidad de los lenguajes artísticos; discursos más específicos como la identificación de los valores de «autenticidad» y «originalidad» como immanentes al arte; o

como el *aura* con que aún hoy se reviste la imagen del artista como espíritu irreductible, . Y, finalmente, discursos más cosméticos y protocolarios, contruidos al hilo de esta imagen chusca pero operativa y rentable del artista, y que lo presentan como apasionado, rebelde, audaz, idealista, marginal, extravagante, a veces abocado al desequilibrio y la locura. Este modelo de artista genial, en sus diferentes versiones, ha presidido el devenir del arte de los dos últimos siglos, hasta el punto de que muchas de las propuestas destinadas a cuestionar aspectos del arte genial presentan sus atributos ¿o no era original Andy Warhol cuando establecía un modelo radical de inautenticidad, antagónico a la también radical autenticidad de Jackson Pollock? Y es que, aunque los artistas no se identifiquen ya demasiado con la vetusta idea romántica del creador, lo cierto es que el arte contemporáneo funciona siguiendo unas dinámicas inerciales que provienen del arte genial. El sistema del arte contemporáneo se encuentra permanentemente a la espera de nuevos espíritus irreductibles que sustituyan a los viejos valores de los artistas maduros, cuya «irreductibilidad» haya quedado sometida por el desgaste de su novedad o, quien sabe, acaso por la sabiduría que da la edad.

Efectivamente, siguiendo los presupuestos románticos, la modernidad –en especial desde las vanguardias– promovió un concepto de arte al que asignaba valor en la medida que generara formas nuevas. Es decir, la función atribuida al creador era entrar en *territorios inexplorados*, los espacios donde el lenguaje aún no había llegado, para ampliar los límites del pensamiento humano, desarrollando herramientas discursivas originales que podrían ser empleadas después por otros artistas para expresar contenidos. El problema es que estos otros artistas ya no estarían *en vanguardia*, no crearían formas nuevas, y por ello no serían geniales, en rigor ni siquiera serían artistas: al usar herramientas discursivas aceptadas, al moverse en territorio *conocido* estarían, de hecho, haciendo arte mediocre. Este dispositivo crítico, que adjudica legitimidad a las propuestas originales, mientras penaliza como no artísticas las «no originales», ha ido configurando un modelo de arte que asigna un papel central al creador y a su sistema de intereses, pero que le exige sostener una actitud netamente experimental y un cuestionamiento sistemático de los modelos previos. Es decir, puesto que el verdadero creador debe originar su propio lenguaje, en realidad lo que el sistema exige a los artistas es la refutación de los lenguajes artísticos que hayan sido aceptados, que hayan mostrado su operatividad.

De esta manera, la idea moderna del artista, uno de los componentes axiales del sistema del arte contemporáneo, encuentra su imagen en un genio espléndido situado a la vanguardia de su época –y por ello incomprendido salvo por un reducido grupo de entendidos– o bien en su antítesis: un rebelde apasionado, excéntrico, alternativo y asocial –y por ello incomprendido salvo por un reducido grupo de acólitos–. Son las dos caras del mito del artista como espíritu irreductible: la una, luminosa y admirable; turbia y patética la otra. Ahora bien, lo que estas dos imágenes comparten, como versiones opuestas del mismo modelo, es que en ambas la lógica del discurso conduce a que el compromiso del artista sea, ante todo, para con sus propias determinaciones: el creador se ve impelido a trabajar, antes que nada, *para sí*. Ninguno de los modelos vigentes sobre el artista problematiza adecuadamente la eficacia de la recepción de sus propuestas en el espacio social; antes bien lo social tiende a configurarse como un suerte de campo de recepción pasiva de las evoluciones, grandiosas o grotescas, de estos seres especiales, aislados en su mundo. Y este «mundo» no es sólo una forma de hablar: los sistemas de legitimación del arte contemporáneo –todas las instancias con capacidad para sancionar la validez de las propuestas– se apoyan en unos dispositivos críticos altamente sofisticados, pero completamente autónomos en su lógica discursiva. O, dicho de otro modo, el arte de calidad será el que satisfaga las exigencias de quienes conocen los códigos del arte de calidad, independientemente de que ese arte tenga eficacia comunicativa en un contexto social no especializado. Desde el «mundo del arte», sin embargo, se considera completamente normal que el arte de calidad tenga tan poco eco social, es comprensible que un formato cultural tan exigente intelectualmente convoque el

interés de muy poca gente. Pero la «normalidad» atribuida a esta baja repercusión del arte contemporáneo resulta llamativa, si consideramos que buena parte del sentido del arte moderno se fundamenta, precisamente, en el discurso de su utilidad pública.

Al menos hasta la modernidad, las artes siempre habían estado vinculadas a la elaboración de los discursos simbólicos del poder. Los mejores artistas formaban parte de las cortes y su función general era contribuir a generar la iconografía necesaria para representar la autoridad terrenal y, con frecuencia, la legitimación celestial, de los poderosos. Las obras de arte que admiramos eran, básicamente, refinados objetos de lujo, a la vez que herramientas de dominio por medio de la representación de los discursos hegemónicos. Es sólo a raíz del romanticismo cuando el arte comienza a ser descrito como la expresión más elevada del espíritu humano, como una forma cultural cuyo sentido trascendía su mero valor material para situarse, acaso, como un medio válido para alcanzar la emancipación. Poco a poco, se deja de concebir la obra de arte como un objeto exclusivo destinado al cliente para considerarla una vía para realizar enunciados dirigidos a la sociedad al completo: es decir, es sólo desde mediados del siglo XVIII que cabe concebir el arte como un medio para elaborar discursos críticos con la lógica de la realidad, destinados a hacer resonar las conciencias de una masa amplia de personas anónimas. Es más, desde Manet, este potencial crítico del arte es su misma razón de ser: el arte contemporáneo en modo alguno está dirigido a los gustos del cliente; tanto desde una perspectiva estética como desde un posicionamiento abiertamente político, su sentido es la crítica de la realidad, y lo que de ello se deriva como beneficio para la sociedad en su conjunto.

Es por ello que uno de los criterios de autolegitimación más importantes del arte contemporáneo es su, por así decirlo, «utilidad pública». El «mundo del arte» tiende a considerar no sólo que la existencia del fenómeno artístico es en sí misma positiva para el devenir de una sociedad, sino que las propuestas artísticas de calidad enriquecen la experiencia vital de los ciudadanos y, en diferente medida, coadyuvan a su libertad. De hecho, desde la aparición del genio, los artistas tienen la autoconciencia de que su trabajo no es como cualquier otra profesión, sino que supone una forma de aportación al bien común. Sin embargo, paradójicamente, los discursos artísticos se han centrado en la esfera de problemas que rodea al hecho creativo, desinteresándose por la eficacia posterior de la conexión con ese «bien común». Es más, normalmente la mera posibilidad de subordinar los intereses creativos del artista al objetivo de una comunicación eficaz con el público se percibe como una concesión inadmisibles, incluso a veces es vista como una especie de «prostitución». Es decir, para la mayoría de los artistas contemporáneos, y para el aparato crítico que los avala, el estatus de creador es tan sagrado que no sólo se considera inadmisibles el vasallaje a los deseos de un cliente sino, incluso, una cierta cortesía de sus propuestas con las formas de lenguaje visual familiares a un público no especializado. El artista es impelido a ser «él mismo», siguiendo los modelos épicos de los creadores que perseveraron en su propia visión para ser finalmente reconocidos por la historia, o de aquellos otros, mucho más recientes, que en su audacia y radicalismo han encontrado las claves de su éxito<sup>6</sup>.

Ciertamente, las artes visuales se presentan, en tanto que fenómeno comunicativo, como un caso extremadamente singular, en la medida que, centradas en los intereses del emisor de los contenidos, éste renuncia a su responsabilidad en la comunicación, que es delegada en el receptor. Es éste quien tiene que educarse adecuadamente —y después «estar atento»— para ser capaz de interpretar los sofisticados y cambiantes códigos del arte contemporáneo. Las propuestas artísticas no son cuestionadas por su esterilidad comunicativa, porque el problema se atribuye a una sociedad que no está educada para el arte, a unos espectadores holgazanes e irresponsables que no terminan de entender que entrar en las salas de exposiciones enriquecería sus vidas. De esta manera, el mismo paradigma que postula que

el arte es un fenómeno que coadyuva a la emancipación lo inutiliza como forma de comunicación.

En este sentido, el tránsito del arte antiguo al arte moderno se verificó en dos direcciones cruzadas. Por una parte, se dio un proceso de «apertura» del espacio artístico, en la medida que se fue afianzando la idea de que la experiencia estética no tenía sentido únicamente en el contexto privado de la relación artista–mecenas, sino que se dirimía en la relación artista–público. Esta nueva ecuación situaba un contexto mucho más amplio e interesante que, además, implicó la entrada en juego de otros factores o canales de mediación –por ejemplo la crítica de arte, una instancia que aparece y adquiere importancia desde el momento en que el arte se hace público–. Pero por otra parte, se dio un proceso de «cierre», en la medida que el artista pasó de ser un maestro –el gestor competente de unos códigos preestablecidos– a ser creador –el que da origen a esos códigos–, configurando con ello un modelo de artista cuyos intereses, cuando no su mundo interior, se convierten en el eje central del hecho artístico, una situación bien sintetizada en una cita de Karl Popper: *«¿Qué es el arte en su acepción general? Expresión de la personalidad: yo, artista, soy importante en el campo del arte; es preciso que me exprese, llegado el caso es preciso que me comuniqué con los demás. Eso es todo lo que parece importar en el arte, y lo que lo ha condenado a la ruina».*<sup>7</sup>

Popper, evidentemente, aludía a las formas de arte expresionista. Pero el mito del artista genial no sólo se traduce en esos modelos, que hoy resultan caricaturescos, del autor empeñado en la expresión de su «mundo interior». Su influencia está también presente en la mayor parte de las tendencias artísticas contemporáneas, impulsando a los artistas a un compromiso inquebrantable con su discurso, en detrimento –cuando no en abierto desprecio– de la capacidad y la efectividad de la comunicación. Esta circunstancia ha ido fortaleciendo una independencia ahora doblemente efectiva: por una parte, el arte es un fenómeno autónomo desde el punto de vista teórico, pero en la práctica es también un espacio estanco, con escasa o nula visibilidad social. El inflexible compromiso que los artistas asumieron hacia sus propias disposiciones les ha relegado a un ámbito social marginal, un entorno altamente codificado y ritualizado, que la sociedad tiende a percibir como opaco y estafalario.

De esta manera, la progresiva desconexión entre el dominio del arte y el espacio social operada durante los dos últimos siglos, ha sido bendecida por ese complejo sistema de circuitos y estructuras, discursos y fenómenos, que podemos etiquetar como «Institución Arte», al amparo de la autonomía que, de manera soberbia, se encuentra reflejada en el eslogan «arte es arte». La consecuencia de ello es que el arte contemporáneo ha perdido el papel central en la elaboración de las imágenes y los códigos con que la sociedad se representa. A este respecto, quizás pueda objetarse que las artes nunca desempeñaron tal «papel» –o al menos no lo hicieron al servicio de «la sociedad» sino de los discursos hegemónicos–. Sin embargo, como ya hemos visto, desde la modernidad el arte ha encontrado su sentido en el contexto de su hipotético servicio al «bien común», de modo que su aislamiento resulta preocupante: la arrogante renuncia del arte contemporáneo a preocuparse por su legibilidad ha allanado el terreno para que sea la industria del entretenimiento, como piel icónica del sistema capitalista, la que suministre a la sociedad las imágenes con las que ésta se relaciona, y por tanto, los modelos para su representación. En un mundo en el que todo, hasta los proyectos alternativos de realidad, se somete a la lógica del mercado, que una de las formas culturales con capacidad para estimular la experiencia de los ciudadanos se encuentre enrocada sobre su propia lógica, descuidando su interlocución con el mundo, resulta un fenómeno nada tranquilizador.

Claro que esta inoperancia social del arte no termina de verse como un problema. Desde la sensacional cobertura que proporcionan los paradigmas artísticos vigentes, resulta sencillo ingeniar convincentes argumentos teóricos y posicionamientos intelectuales que excusan magníficamente la impotencia del arte y justifican su escasa repercusión: si no existe

una respuesta social adecuada, la responsabilidad recae sobre las instituciones públicas o los propios ciudadanos, que manifiestan un olímpico desinterés por la cultura, mientras que la autonomía de los discursos artísticos permanece aparentemente incuestionada.

Por supuesto, de lo anterior no se deduce que los artistas no se cuestionen críticamente o no vean discutido su trabajo, todo lo contrario: si algo caracteriza a la producción artística contemporánea es que está sujeta a unas instancias críticas de gran severidad. Sin embargo, esas instancias operan según unos criterios de legitimación que en todo momento remiten al sistema de códigos vigente de las propias artes; es decir, el aparato crítico al que está sujeto el arte contemporáneo funciona –en general– dentro de su dominio autónomo; al margen de su –supuesta– obligación de interdependencia con el espacio social. De esta manera, el devenir del arte durante el siglo XX lo ha situado como un territorio estanco con respecto a su visibilidad en el espacio público no especializado; y aunque los acontecimientos históricos –sociales, económicos, intelectuales– afectan a la actividad artística, los productos que ésta genera apenas trascienden el espacio autónomo del propio arte: el arte voluntariamente ha renunciado a su potencial para afectar al mundo y a la historia.

Este aislamiento posiblemente sea más acusado hoy que nunca. Durante todo el siglo XIX, la autonomía de la esfera estética se concretaba más en un plano teórico que en las formas de circulación de las obras de arte. Pero actualmente la Institución Arte está perfectamente caracterizada: el desplazamiento de la ecuación artista–cliente a la de artista–público como escenario del fenómeno artístico significó la introducción progresiva de una serie de instancias mediadoras que han ido evolucionando hasta convertirse en instituciones muy especializadas: los circuitos de museos, la crítica de arte, las revistas, el sistema de galerías, las empresas de subastas, las bienales y centros de arte, los espacios alternativos, las ferias, las editoriales especializadas, la creciente oferta de recursos *online*, etc. Todas estas instancias mediadoras entre el autor y el público configuran un sistema altamente específico y complejo cuya atmósfera determina no sólo la producción artística y sus formas de circulación, sino aún la naturaleza de los propios discursos artísticos y su recepción. De esta manera, cuando los artistas se ven impelidos a hacer «buen arte», no se alude a un arte capaz de intervenir en el espacio de lo social y de afectar a los ciudadanos, sino un arte capaz de posicionarse eficazmente en el circuito específico de ideas previas que operan en torno al arte. O dicho de otro modo, el buen arte es aquel que gusta a los entendidos en arte.

Además, el arte contemporáneo no sólo puede entenderse como un conjunto de dispositivos discursivos sino, lo que quizás sea más importante, como un sector económico de entidad no desdeñable, de manera que sus mecanismos intrínsecos tienden a perpetuarse. Resulta entonces comprensible que la Institución Arte viva inmersa en su propia lógica, justificándose a sí misma en un diálogo circular entre las instancias que la componen. Los artistas, los críticos, los galeristas, los coleccionistas, se interrelacionan, se justifican o se desautorizan, pero en cualquier caso se bastan a sí mismos para elaborar los discursos que amparan la pertinencia del arte y la validez de sus propuestas. De este modo, el funcionamiento y la legitimidad de los discursos artísticos se verifica en un plano especulativo, por su relación con el sistema vigente de discursos, no por su capacidad real de interacción en el ámbito social. Y así, el arte se escuda detrás de sus sofisticados dispositivos teóricos para resolver su incapacidad de cumplir el cometido para el que desarrolló sus herramientas discursivas. Las salas de arte están vacías, frecuentadas por especialistas y «amantes del arte» –no deja de tener gracia esta expresión, que parece exigir al público del arte que se entregue a él como amante– o bien, en el mejor de los casos, repletas de visitantes para quienes se ha dispuesto un marco escenográfico espectacular. Y, sin embargo, todo esto no invita a las instancias críticas a revisar los paradigmas que rigen la relación arte–público.

En vista de esta situación, sostengo que lo mejor que podría pasarle al arte contemporáneo es ser reducido a la mediocridad.

Por supuesto, la resonancia peyorativa del término hace que una propuesta así parezca una suerte de mezquindad reaccionaria. Y es lógico, en el contexto de la Institución Arte, la reivindicación de la mediocridad sólo puede ser entendida como una invocación a un arte cómodo, insustancial, romo, autocomplaciente, servil, insignificante y, en general, escaso de miras y de talento. Un arte fácil y democrático para el consumo de las mentes fáciles; un arte destinado, en definitiva, a ratificar la realidad. Resulta normal que se entienda que una propuesta así esconde un intento de validación del conformismo, del *facilismo* artístico<sup>8</sup>; una clausura de la ambición intelectual. Y sin embargo, este elogio de la mediocridad no implica la clausura de la aspiración a un arte realmente interesante, sino la firma de un compromiso con su legibilidad.

En los tiempos en que el artista era un artesano, su trabajo debía contentar al cliente. En el contexto de aquel proceso, el valor de una obra, tanto artístico como económico, se decidía dentro de la relación establecida entre el productor y el comprador del objeto artístico. Cabe afirmar que, a la escala de la Edad Media, la actividad artística se verificaba como un fenómeno de interlocución entre el autor y el destinatario de su obra; las propuestas artísticas eran asimiladas por sus –escasos– espectadores porque de su legibilidad dependía, de hecho, que llegaran a realizarse. En la actualidad, sin embargo, las cosas son bien distintas: salvo casos concretos, el objeto artístico ya no se produce para un cliente, sino como desarrollo del proyecto creativo de su autor; y el destinatario lógico del proceso es «el público», una entidad abstracta y difícil de definir pero que, en cualquier caso, constituye un conjunto amplio de espectadores ajenos al proceso de intercambio económico. Pero a pesar de que es del público, y no específicamente del comprador final de la obra, de cuya recepción emanan los discursos y las estrategias vigentes en los procesos artísticos, no existe un compromiso del artista para con la legibilidad de su trabajo, porque en la práctica lo importante es que el arte sea bien acogido por las instancias mediadoras. Pensemos que, si en el contexto de la ecuación autor–cliente el arte se legitimaba porque era adquirido, en la actualidad la proposición es inversa: el arte es adquirido porque está previamente legitimado.

Sin duda, restaurar el interés del artista por la legibilidad de su trabajo implicaría un ejercicio de mediocridad, puesto que comprometería las bases mismas del arte contemporáneo: no sólo desplazaría el eje de la actividad artística desde el creador y sus circunstancias hasta la calidad del proceso comunicativo, sino que supondría desviar el foco de las expectativas de recepción de la obra desde las instancias mediadoras hasta el público no especializado. Pero lo cierto es que si se pretende que la actividad artística recupere en alguna medida su potencial para actuar en el espacio social, se precisará un compromiso del artista para con el campo de recepción lógica de su trabajo.

El asunto no es fácil, quizás no sea siquiera posible; formular un modelo convincente de arte así requeriría, aunque parezca paradójico, un puñado de artistas de verdadero talento. Sin embargo, no se trata de pregonar una imposible revolución en los paradigmas artísticos, sino de hacer una llamada a la sensatez: por un lado, apelar a los artistas para que se reconozcan en la mediocridad, es decir, que atiendan a la legibilidad de su trabajo, desmitificando la «pureza esencial» de sus intereses creativos, desmantelando su inviolabilidad y abdicando, en definitiva, de su trono de creador para asumir otro papel; el de un profesional cuya autoconciencia no se funde en el prestigio del valor trascendental que el romanticismo asignó a la actividad artística, sino en su capacidad de enlazar con la realidad. Y por otra parte, proponer la idea de que el lugar del arte no está en su espacio autónomo, sino precisamente en los contextos que le son ajenos; en los entornos donde realmente haría falta la acción artística. Cabe sostener que los discursos artísticos deben



confrontarse en el plano de la realidad, cruzándose con otro tipo de discursos, y no remitir constantemente hacia la lógica del propio arte. Cabría incluso considerar que el arte quizás debería ser presentado no en espacios puros –el cubo blanco de la sala de exposiciones– sino mestizos, contaminados de vida: en la calles, en las asociaciones, en los colegios, en los sitios donde aún pueda articularse una idea de lo social, donde el arte pudiera rehacer su valor de uso y reconsiderar su sentido.

Este elogio de la mediocridad, sin embargo, no es una apelación al populismo, ni a un arte torpe o de escasa ambición. Antes bien, es una invitación a asumir la verdadera dificultad de la actividad artística, que es su sentido. En realidad, el concepto de artista mediocre es una imagen básicamente llamativa que tiene valor en tanto que antítesis, que impugnación, de la poderosa figura del artista como creador. La reivindicación de la mediocridad debe ser entendida como una invitación a cuestionar el paradigma del arte centrado en el creador, a favor de otro centrado en la legibilidad de sus enunciados.

No obstante, todo esto no es más que una declaración, un torpe manifiesto. No se puede desde aquí, ni se ha pretendido, sentar las bases de un corpus teórico desde el que resolver el problema, ni tampoco proporcionar al artista estrategias para abreviar la distancia entre el público y el arte. Lo que se ha intentado es tan sólo señalar un problema que suele pasarse por alto: declarar que el arte contemporáneo se sostiene en contradicción con sus propios presupuestos, que ha evolucionado hacia su propia neutralización.

Sin duda algo tiene que cambiar, pero el arte contemporáneo es un animal que muda su piel cada pocos años, en una ceremonia que celebra el triunfo de lo nuevo. Y en un sistema que encuentra su forma en su constante renovación, seguir apostando por el concepto de arte como «creación» no es más que sostener la inercia. En su lugar, valdría la pena revisar los paradigmas que impelen al arte a estar inmovilizado en su movimiento; anclado en el modelo del cambio de modelos. Quizás reduciendo al creador a la mediocridad se consiguiera renovar la idea de artista, rehacer el sentido de su compromiso y, acaso, contribuir a restaurar el potencial del arte para actuar en el espacio de lo social. Porque si las cosas siguen igual, estaremos ratificando que el arte actual sólo formalmente es algo distinto a lo que siempre fue: un pasatiempo de lujo para aquellos privilegiados con fortuna para adquirirlo y bienestar para disfrutarlo.

El modelo vigente de arte, el que teje la trama visible de la Institución Arte, respira el aliento mítico del artista como espíritu irreductible, cuya hazaña será, con su arte, conmover nuestra visión de las cosas y «cambiar el mundo». Quizás debiéramos impugnar definitivamente esta idea y suplirla por la imagen de un artista mediocre, cuya meta sea rebuscar estrategias para hacer un arte capaz de afectar –modestamente– a un número amplio de ciudadanos, un arte que problematice la efectividad de su interlocución con el espacio social. Un arte, en definitiva, cuya ambición sea ensanchar su legibilidad para mantener abierta la tensión entre lo que el mundo es, y lo que podría llegar a ser.

---

<sup>1</sup> VASARI, G. (1550): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos (Antología)*, selección y traducción de M. T. Méndez Baiges y J. M. Montijano García. Madrid: Tecnos, 1998.

<sup>2</sup> De hecho, cuando Vasari empleaba la expresión *terribilità* para referirse a Miguel Ángel, no describía aspectos emocionales o expresivos de las obras, sino técnicos; aludía a la impresionante grandeza de unas esculturas que habían alcanzado los más elevados niveles de perfección.

---

<sup>3</sup> BOIME, A. (1971): *The Academy and French painting in the Nineteenth century*. London: Phaidon, p. 175.

<sup>4</sup> BOIME, A. (1987): *Historia social del arte moderno. Arte en la época de la revolución 1750–1800*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. p. 279.

<sup>5</sup> «Las bellas artes deben necesariamente ser consideradas como artes del genio.» KANT, E. (1764–1790): «Crítica del Juicio» en *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir; Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime; Crítica del Juicio*. México: Porrúa, 1985. [§46] p. 279. Curiosamente, el propio Kant advertía contra el uso grandilocuente de la palabra genio, que se comenzó pronto a usar, como el resto del vocabulario romántico, como aval de todo tipo de comportamientos extravagantes—: «Como la originalidad del talento constituye una parte esencial — pero no la única— del carácter del genio, creen espíritus superficiales que, para mostrar que son genios nacientes, no pueden hacer nada mejor que desasirse de toda la violencia de escuela de las reglas, creyendo que se va más gallardo en un caballo salvaje que en uno de escuela» *Op. cit.* p. 281.

<sup>6</sup> No me resisto aquí a citar a Julian Schnabel, respondiendo, a una entrevista en que se le pregunta por su costumbre de salir a la calle en pijama: «No me suelo vestir, un pintor no tiene por qué doblegarse a las normas». Fuera una respuesta seria o irónica, la apelación al modelo de artista genial es suficientemente ilustrativa.

<sup>7</sup> POPPER, K. y LORENZ, K. (1995): *L'avenir est ouvert*, Symposium Popper, París: Flammarion. p. 119. Cit. en CLAIR, J. (1998): *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor. dis, SA. p. 103.

<sup>8</sup> Debo citar aquí a Fernando Castro Flórez, a quien oí hablar de «facilismo» en una conferencia para referirse a un cierto tipo de pintura contemporánea, bastante generalizada a su juicio, que parecía haber abandonado la dificultad del arte a favor de unos planteamientos tan resolutivos como intachablemente «actuales». No deja de resultar significativo que pueda existir tanto arte contemporáneo con articulación intelectual muy básica, y que, sin embargo, formalmente no haga sino profundizar en el hermetismo de la «textura visual» del arte de vanguardia. La apariencia del arte postvanguardista se ha convertido ya en una especie de barniz con que se puede maquillar perfectamente las propuestas más cándidas, cuando no abiertamente vacías.