

LA DISOLUCIÓN DEL FUTURO

José Jiménez

Universidad Autónoma de Madrid
España

En este artículo se plantea que estamos asistiendo al necesario nacimiento de una nueva moral de la actividad artística o a su disolución. Desde sus inicios, la idea de Modernidad ha estado ligada a la realización de un proyecto en el tiempo. Pero ese proyecto: sociedad libre y justa, predominio de la racionalidad, ha ido dilatándose sin llegar a cumplirse. Como una promesa siempre relegada. La línea ascensional, la flecha del tiempo, se diluye. Para que el arte pueda seguir existiendo como tal ha de ser capaz de hacernos partícipes de una experiencia de plenitud temporal, como rescate del instante hermoso en el círculo indiferenciado del tiempo en que vivimos. La alternativa no es ya vanguardia o tradición, sino compromiso, formal y temático, con una nueva sensibilidad temporal, con un uso creativo (y, en consecuencia, crítico) de las imágenes. O desaparición del arte en la técnica, fundido en esa unidad técnico-comunicativa que constituye los lenguajes hiperestetizados de la cultura de masas.

This article postulates that we are witnessing the necessary birth of a new moral of the artistic activity or its dissolution. From its beginning, the notion of Modernity has been bound to the accomplishment of a project in time. But this project: a free and right society, with predominance of rationality, has been postponed without being carried out. Just as a relegated promise. The ascending line, the arrow of time, is diluted. If Art is to survive as such, it has to be able to engage us in an experience of temporal plenitude, rescuing the beautiful moment within the indefinite circle of time we live in. The alternative is no longer between avant-garde or tradition; but on a formal and thematic compromise, with a new temporal sensitivity and a creative use (and, consequently, critical) of the images, or the disappearance of Art into technique, melted in that techno-communicative unit that constitutes the hyper-aesthetized languages of the mass culture.

Un espejismo nos paraliza. Desde sus inicios, la idea de Modernidad ha estado ligada a la **realización de un proyecto en el tiempo**. Pero ese proyecto: sociedad libre y justa, predominio de la racionalidad, ha ido dilatándose sin llegar a cumplirse. Como una promesa siempre relegada.

Ahora vivimos sin futuro. Sin confianza en la realización de aquel proyecto extraviado y sin alternativas. El umbral de un nuevo siglo, de un milenio desconocido, genera en la **cuenta humana del tiempo** el sentimiento de que todo ha llegado a su fin.

En realidad, ese vértigo ignora que el siglo XXI ha comenzado ya, aunque la cuenta de los años diga otra cosa. Pero el siglo XX terminó en 1989, cuando el Muro de Berlín fue derribado y se inició el proceso que llevaría a la desaparición de la Unión Soviética. Un nuevo giro en el proceso desgarrado y convulso de la experiencia moderna.

La opacidad de una época oscura sobreviene en nuestros ánimos, en un mundo configurado por la técnica y la hiperabundancia de la comunicación. En ese horizonte, abierto a lo desconocido, ¿dónde queda situado el arte...?

El arte, precisamente, arrastra desde el siglo pasado el interrogante de su muerte,

de su final. Y siendo uno de sus componentes centrales la dimensión temporal, el vértigo de estos años acelerados y sin rumbo refuerza los sentimientos de estancamiento y pérdida. La imagen de su desaparición definitiva.

1. LA VIDA ES RÁPIDA, EL ARTE ES LENTO

Detener el tiempo. Atrapar el instante de plenitud. Durante siglos hemos dado al arte esa función. Hablando de la pintura, y en la época en que se inicia el proceso que cristalizará la institución "Arte" (el sistema de las bellas artes), Leone Battista Alberti (1435, 110) afirmaba: "tiene en sí una fuerza tan divina, que la pintura no sólo, como dicen de la amistad, hace que estén presentes los ausentes, sino que incluso exhibe como vivos a difuntos desde hace siglos".

En el famoso "Parangón", de Leonardo da Vinci, la superioridad de la pintura sobre la poesía y la música tiene uno de sus motivos en que el objeto de éstas es el oído, al que Leonardo considera un sentido "menos digno" que el de la vista, "pues muere en cuanto nace, y tan rauda es en nacer cuanto en morir" (Da Vinci, 1651, 58). Es la **intensificación del proceso temporal** lo que da mayor dignidad a la pintura. Mientras el oído, escribe Leonardo (Da Vinci, 1651, 57), "transmite a la sensibilidad la representación de las cosas nombradas con mayor confusión y demora", el ojo en cambio "comunica con presura y verdad máximas las cabales figuras de lo que delante se le aparece"

Los rasgos decisivos son, por tanto, **precisión y rapidez**, que el ojo proyecta circularmente en el universo pictórico: "La pintura te presenta en un instante la esencia de su objeto en la facultad visual" (Da Vinci, 1651, 57). "En un instante": la expresión de Leonardo asocia, en el giro de la metáfora, el arco de la pintura con el veloz relámpago del tiempo.

Y por eso, la armonía de una belleza humana, ante la que todos los sentidos vibran, sólo queda perdurablemente fijada en el espejo de la pintura. "El tiempo" —dice Leonardo (Da Vinci, 1651, 58)— "destruye en pocos años la belleza de tal armonía, lo que no ocurre con esa misma belleza si el pintor la imita, pues para largo el tiempo la conserva"

Alberti y Leonardo desarrollan sus argumentaciones en el período en que el arte se diferencia y separa de la técnica. Y en el texto de Leonardo podemos apreciar también una confrontación o escisión de los sentidos, importante en el proceso de configuración de la autonomía expresiva de las distintas artes.

Tres siglos después, el **Laocoonte** (1766) de Lessing nos da ya una formulación teórica plenamente definida de esa autonomía expresiva de cada una de las artes. Y, aunque su propósito es el contrario de Leonardo: destacar la superioridad de la poesía sobre la pintura, también asocia Lessing lo específico del arte visual con la mimesis o representación del instante.

Si bien el objeto propio de "la pintura" (el arte visual) es, según Lessing, la representación espacial, la imitación de los cuerpos, a diferencia de "la poesía" (la literatura), que imita acciones y es por tanto un arte temporal, sin embargo, concede Lessing (1766, 106), "todos los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Duran, y en cualquier momento de esta duración pueden ofrecer un aspecto distinto o contraer relaciones distintas con las demás cosas".

La conclusión de Lessing es que, por lo antes dicho, la pintura puede también imitar acciones, aunque sea de modo alusivo; es decir, **por medio de cuerpos**. Pero, llevando al límite el texto de Lessing, lo que ello implica es que el arte visual permite la **representación corporal del tiempo**. Lo que Lessing considera una limitación: que la pintura sólo puede utilizar un único elemento de la acción, constituye en realidad la razón última de su

vinculación con la representación de un tiempo de plenitud, con el instante, como ya había hecho notar Leonardo.

El arte visual no opera mediante la serialización de sus signos. Se ve por ello forzado a elegir entre los distintos momentos "el más pregnante de todos, aquel que permita hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue" (Lessing, 1766, 107).

Detener el tiempo. Dar cuerpo (figurativo) al instante. Y no a cualquier instante, sino al **más intenso**. Lo que el arte permite es, nada menos, romper la secuencia temporal, parar el flujo irrepitable del tiempo. Naturalmente, esa misión del arte nos muestra la profunda asociación entre su destino y el proceso de la cultura moderna.

La idea misma de modernidad "sólo pudo concebirse en el entramado de una conciencia de tiempo específico, es decir, la de **tiempo histórico**, lineal e irreversible, caminando irresistiblemente hacia adelante" (Calinescu, 1987, 23). De hecho, nuestra concepción tradicional del arte, la que, con no pocos cambios, sigue aún hoy vigente, comienza a configurarse, como ya he aludido antes, en esa época que se percibe a sí misma como "diferente" respecto a los siglos inmediatamente anteriores. En la época que vive su presente como un "Renacimiento" de los tiempos antiguos, desdibujando el inmediato pasado en la invención del oscuro rótulo de "Edad Media".

Y, sin embargo, es en esos siglos medievales donde se irá extendiendo la percepción del tiempo como un flujo irrepitable, sobre el soporte de la doctrina escatológica del Cristianismo. Pero cuando el espacio de la representación, de la mimesis, deje de estar subordinado a las creencias religiosas, y cuando, además de la autonomía temática, el arte alcance también su autonomía respecto a la técnica, se convertirá en una de las pocas formas posibles de detención del flujo lineal. De apropiación del instante fugaz. Ser modernos significará, simultáneamente, vivir un tiempo lineal y representarlo (secuencial o corporalmente) en las artes.

El laicismo creciente, la intensa secularización de todas las dimensiones de la vida pública, que implica el desarrollo de la cultura moderna deja cada vez más a solas al ser humano frente a ese tiempo huidizo y punzante como un agujón. El mejor perfil simbólico de esta experiencia del tiempo como **agobio** que caracteriza a la modernidad es el Fausto, de Goethe.

Fausto vive el rejuvenecimiento no como un fin sino, embriagado por la acción, como una forma de hacer viable una experiencia intensa de la vida, perdida por él en su deambular por los libros y el conocimiento. Su altiva apuesta con Mefistófeles implica la ilusión de poder vencer el relámpago del tiempo, de no desear detener al instante. Así se fija la apuesta: "Si a un instante le digo alguna vez:/ ¡Detente, eres tan bello!./ puedes atarme entonces con cadenas" (Goethe, 1808, 50).

Ensimismado en la acción, volcado en el impulso del dominio técnico del mundo, Fausto, hombre moderno al fin y al cabo: como todos nosotros, acabará por invocar la detención del instante, perdiendo así su apuesta: "Querría yo decir a este momento:/ ¡Detente, eres tan bello!/ La huella de mis días terrenales/ No puede disiparse eternamente..." (Goethe, 1831, 339). Obsérvese que el instante en el que Fausto quiere perdurar es el instante **estético**, el tiempo de plenitud donde vivimos la experiencia de la belleza, de la hermosura.

Y ese es el horizonte privilegiado del arte. Esa experiencia irrepitable, intensa, que consigue hacernos olvidar que somos tránsito, **fugacidad**. Que nos permite vivir, sólo por "un instante": el instante de plenitud estética, **fuera del tiempo**, más allá de su pinchazo implacable.

Únicamente las diversas formas de **éxtasis**: mística, amorosa, alucinatoria, pueden

equipararse con esa capacidad del arte para hacernos vivir la plenitud del instante. También en ellas se rompe o evapora toda noción de sucesión, por esa sacudida que nos zambulle en una experiencia de duración sin antes ni después, y que quisiéramos conservar **para siempre**.

Ahora bien, el éxtasis místico es sumamente difícil de alcanzar, y mucho más en la época en que la cultura de Occidente asocia su destino al declive público de la religión. El éxtasis alucinatorio fuera de los contextos rituales que lo sitúan bajo control se torna destructivo, aniquilador, como se aprecia hoy en su deriva secular en el consumo masivo de drogas. Y, por último, el éxtasis amoroso, que brota en la vida misma, **pasa tan fugaz como ésta**.

Sólo el arte hace brillar en nuestros ojos la ilusión de lo perdurable, de **lo que permanece**. Y, en el decurso de nuestra tradición cultural, depositamos en él un ritmo **ascensional**, un aliento que brota en lo sensible y alcanza el vuelo del espíritu. Una promesa no ya sólo de felicidad (Stendhal), sino de **plenitud temporal**. Por eso, y frente al torbellino fugaz de la vida, el arte, en el marco de esa tradición, **va despacio**. Como escribía a fines del siglo XVIII el artista suizo Heinrich Füssli, "la vida es rápida, el arte es lento"

2. LA SENSACIÓN DINÁMICA ETERNIZADA.

¿Lento el arte...? Si la tradición situaba la tarea artística más allá de la fugaz rapidez de la vida, la irrupción de las vanguardias proclama una nueva aproximación entre arte y vida, el abandono del academicismo y, en términos generales, la impugnación del pasado. La acentuación del dinamismo, la velocidad, incluso la prisa, caracterizarán al arte de nuestro siglo.

En 1910, en el **Manifiesto de los Pintores Futuristas**, redactado por Umberto Boccioni, se dice que si los antiguos buscaban su inspiración en la atmósfera religiosa, "nosotros debemos buscarla en los prodigios tangibles de la vida moderna, en la férrea red de velocidad que cubre la tierra, en los trasatlánticos, en los 'Dreadnought', en los maravillosos aeroplanos que surcan los cielos, en la tremenda audacia de los navegantes subacuáticos, en la lucha espasmódica por la conquista de lo desconido".

Lo que mejor define la nueva situación es la expresión "lucha espasmódica"; **combate y convulsión**. Situarse en la vanguardia era, en efecto, asumir la responsabilidad **moral** del arte. Sostener la creencia de que un "lenguaje" artístico innovador abría paso, en la primera línea de combate, al progreso de toda la humanidad. Pero el carácter espasmódico de la lucha no surgía sólo de la actitud combatiente. Tenía que ver, también, con la asunción extrema, intensa, en el arte del espíritu (volcado hacia la acción y el futuro, "**hacia el progreso**") de la modernidad. El lema de Rimbaud: "Es preciso ser absolutamente moderno", había abierto un horizonte en el que la actividad artística quedaba concebida bajo el signo del distanciamiento de la tradición.

Ese momento inicial de exaltación de la imagen "radiante" del futuro, con toda su ingenuidad, y con ese militarismo que tanta inquietud nos produce hoy, es, en mi opinión, el que mejor define el territorio zozobante, laberíntico, por el que se aventuraba el arte.

En otro manifiesto del mismo año, **La pintura futurista**, redactado también por Boccioni, leemos: "Para nosotros, el gesto no será ya un **momento detenido** del dinamismo universal: será, resueltamente, la **sensación dinámica** eternizada como tal". Estamos ante una reiteración, ¡en y desde el arte!, de la apuesta con Mefistófeles. "Nosotros", artistas futuristas y del futuro, no vamos a detener el instante, sino a hacer "eterno" el dinamismo de la acción. El espíritu fáustico, la voluntad de dominio del mundo, se introduce y propaga, como un veneno, en las redes del arte. Y claro, una vez más, la apuesta **se perderá**.

"Todo se mueve, todo corre, todo se torna veloz", indican los futuristas. Y, años después, Le Corbusier afirma: "La juventud de hoy tiene un motor en el estómago y un aeroplano en el corazón"

Por un lado, como ya indicó Georg Simmel (1903), el proceso inmanente de la cultura moderna había conducido, a través de la configuración de las grandes ciudades, a una aguda y nerviosa intensificación del tiempo de la vida. Por otro lado, el desarrollo de la técnica había tornado sumamente problemática la preeminencia tradicional del arte sobre la misma.

El proceso de escisión del arte sobre la vida, iniciado en el Quattrocento italiano, implicaba hacer del arte un modelo esencial, un punto de referencia jerárquica, para todas las prácticas artesanales. Es algo que tiene aún carta de validez en el período romántico, y que fue perspicazmente señalado por Novalis (1798-1799, 358): "El artista dirige las prácticas artesanales (artesano). A través de una unidad superior concentra varios oficios que mediante esa concentración superior adquieren una significación más elevada"

Pero según avanza el siglo XIX el desarrollo del maquinismo conlleva la obsolescencia progresiva de la manufactura artesanal. Y la emancipación de la técnica respecto a la manualidad implicará, a su vez, el final de su dependencia ideal respecto al arte. La "buena mano" y el ojo corporal del artista ya no sirven como referencia en un mundo que va siendo crecientemente configurado por la máquina y representado por el "ojo mecánico". Esa convulsión es la que alienta en el nacimiento de las vanguardias, y en la nueva relación que intentan establecer con la técnica.

La **quiebra de la mimesis**, de la representación clásica (con sus registros diversos en las distintas artes) es indisociable de ese complejo proceso. Y, en el caso específico del arte visual, del impacto que supone la invención de la fotografía, la reproducción visual a través de la máquina.

El 21 de mayo de 1853, Eugène Delacroix anota en su Diario uno de los mejores registros de ese impacto. Realiza, junto con sus amigos, una experiencia que él mismo había ya hecho dos días antes: comparan unos grabados con una serie de desnudos fotográficos de no muy buena calidad. El resultado, según Delacroix, fue "un sentimiento de aversión y casi de asco" por los grabados. Y una conclusión bifronte: "En verdad", dice, "si un hombre de genio se sirviera del daguerrotipo como es preciso, se elevaría a una altura que desconocemos". Es decir, el reconocimiento de la **potencialidad expresiva**, estética, del nuevo medio. Pero Delacroix observa también: "Hasta ahora ese arte a máquina no nos ha prestado sino un detestable servicio: nos echa a perder las obras maestras, sin satisfacernos completamente"

Lo que implica una de las admisiones más tempranas y sinceras del **cuestionamiento profundo del sistema tradicional, manual, de representación** artística que implicaba el nuevo "arte a máquina"

La fotografía hacía posible la fijación corporal del tiempo, la detención visual del instante, sin depender de la mano privilegiada del artista. Todo el mundo podía acceder a ello a través de la máquina. El ojo mecánico lo fija todo: los seres queridos, los momentos felices... Y configura, incluso, nuevos espacios de visión: la desnudez de los cuerpos abierta a la mirada pornográfica, la representación desnuda de la muerte (pocas imágenes tan impresionantes como la de los muertos de la Comuna de París en sus ataúdes), o la percepción de las masas humanas como unidad. Puesta al servicio del poder, como soporte documental, la fotografía se convierte rápidamente en una de las formas más perfectas de control social.

Son, todas ellas, intervenciones en el flujo temporal que, sin embargo, por su

repetibilidad y disponibilidad acaban produciendo una experiencia aún más intensa de fugacidad. El arte clásico espiritualizaba el instante, lo tornaba trascendente, lo hacía “bello”, “hermoso”. Transmitía la experiencia, y la promesa, de un tiempo de plenitud. La reproducción mecánica de la imagen propicia, en cambio, la nivelación de cualquier momento, la fijación del instante anónimo y, en último término, la **indiferenciación de los tiempos**.

Todos los instantes se superponen en la oscuridad y el tiempo, ese futuro que pensábamos dominar, se hace cada vez más densamente opaco. Recordemos los versos de Paul Celan (1968, 11): “INSTANTES, de quién signos,/ no duerme ninguna claridad./ No-sidos, de todas partes,/ reúnete,/ y en pie permanece”.

3. IMAGEN CONGELADA, IMAGEN REVERSIBLE.

Mantenerse erguidos, a pesar del diluvio que caía, es el impulso que late en las vanguardias de entre guerras. Una posición moral, combativa, arraigada en el hundimiento de la vieja sociedad y en los dolores de parto de un mundo nuevo. Nunca el arte alcanzó un grado mayor de politización en los tiempos modernos. Lo que conllevaba, de hecho, una intensificación más aguda de su linealidad evolutiva, de su determinación temporal como “progreso”.

La escena artística quedaba configurada como una línea ascensional, como un proceso evolutivo. Cualquier tendencia a la codificación se impugnaba como repetición estéril. Si la emancipación de la técnica tendía a hacer de nuestro mundo el reino de la **redundancia**, el arte reclamaba para sí el lenguaje de la sorpresa y el signo de lo irrepetible. Innovación y ruptura han sido, de hecho, los ejes centrales del arte de nuestro siglo.

Pero hace ya algún tiempo que el impulso moral y rupturista de las vanguardias se ha ido debilitando. Cuando es “lo nuevo” lo que se convierte en tradición (Harold Rosenberg), el arte acaba por reducirse al gesto y contentarse con él, termina por vaciarse en el estereotipo.

Creo que el giro más profundo de ese cambio se advierte en el momento en que se configuran realmente las primeras sociedades de masas. Lo que en la Europa de entre guerras era aún algo incipiente: un sistema cultural de comunicación masiva y articulado como totalidad, se consolida definitivamente en el mundo anglosajón, sobre todo en EE.UU., tras el final de la guerra.

El **pop art** es el registro más intenso de esa consolidación, en la que nace un nuevo universo de la imagen. La investigación formalista o las temáticas comprometidas y rupturistas son sustituidas por la reproducción en el arte de las formas de comunicación y los procedimientos expresivos de la nueva cultura. Se produce una fuerte transitoriedad entre medios de comunicación de masas, publicidad, diseño industrial y arte.

Roy Lichtenstein sustituye la pintura por la viñeta del **comic**. Y Andy Warhol privilegia como un publicista la hoy famosa (en el arte, y no sólo en el consumo) lata de sopa. El universo de la representación artística, impregnado desde su constitución en el Renacimiento de un halo sacro, se ha tornado definitiva e irreversiblemente **laico**. Y el sueño vanguardista de un mundo nuevo es sustituido por la certidumbre del espejo. El arte ha dejado de proponer alternativas.

Por eso hoy se vuelve la atención crítica, con más interés que nunca, hacia una reconsideración de la importancia del **pop**, en el que se anticipaban ya todas las perplejidades y desgarramientos de estos años finales del siglo.

En la “desacralización” brusca del arte operada por la mirada **pop** (que vista hoy

en perspectiva y en comparación con las vanguardias históricas puede resultar casi brutal) podemos identificar, una vez más, un rasgo específicamente ligado al proceso moderno. Me refiero a la tendencia a la “desacralización” o desencantamiento del mundo, según la expresión de Max Weber.

Pero si queremos ir aún más al fondo en la situación que el arte vive en este nuevo final de siglo es preciso advertir, ante todo, en qué medida la escisión respecto a la técnica **ha desaparecido**, o se encuentra en proceso de desaparición. Y, además, que en un mundo donde la técnica impregna la comunicación, y ésta se introduce en el corazón del arte, la vieja situación jerárquica **se invierte**: la técnica se convierte en el modelo ideal, en el punto de referencia para el arte.

La reproducción mecánica invade la obra y desplaza la antigua “manualidad”. Los aspectos formales y técnicos en el arte visual son, hoy, básicamente los mismos de los medios de comunicación y de la publicidad.

Ahora sabemos que el nuevo Mefistófeles con el que el arte de vanguardia no pudo sino perder su apuesta no posee rasgos demoníacos ni humanos, sino mecánicos, técnicos. Y no hablo en un sentido maniqueo: en ningún caso cabe identificar la técnica con “el mal”, en un sentido ético.

Su despliegue irreversible, la expansión de su predominio, ha ido produciendo un **nuevo sentido del tiempo**, generado en buena medida por el uso masivo de las imágenes. Es ésta una dimensión **antropológica**, cultural, y que afecta no sólo al arte. Tiene que ver, también, con la quiebra de los proyectos emancipatorios totalizantes, concebidos sobre el soporte de un tiempo lineal.

El proceso de reproducción técnica de las imágenes (de todas, no sólo de las visuales) permite la producción y recepción masiva de las mismas. Pero así el arte se vacía. Y las diversas técnicas comunicativas se apropian de sus procedimientos y hallazgos, estetizando la vida, estilizando la existencia.

No sólo cabe hablar de **fugacidad** y de **rapidez**. De la sucesión vertiginosa de imágenes que van y vienen. En ese punto se insertaba la operación más densa del **pop**: en la individuación de las imágenes de la cultura de masas, en su fijación, que las rescata del flujo devorador del tiempo.

Más importante aún me parece la doble posibilidad en el uso de la imagen cada vez más intensamente posible en la cultura de masas: su **congelación** y su **reversibilidad**. Es ya una experiencia cotidiana. Podemos detener, y así apropiarnos, de cualquier imagen. Y también hacer reversible su fluido, ir de atrás hacia delante, o de delante hacia atrás.

Hemos ido así más allá de lo que fue posible con la fotografía: podemos no sólo detener el tiempo, sino romper su secuencialidad. La percepción cultural del tiempo se disuelve en la **fragmentación**, en una nueva **porosidad**. Los tiempos se oscurecen y confunden aún más, se superponen e interpenetran.

Lo que en realidad estamos viviendo es una disolución del “futuro” (**There’s no Future**), en la que el tiempo presenta un perfil **cíclico**, **circular**. La línea ascensional, la flecha del tiempo, se diluye. En este universo, la contraposición entre vanguardia y tradición desaparece. Y la pretensión de autonomía del arte queda en entredicho.

De la posibilidad de congelar la imagen, que tiene ya un siglo de historia en nuestra cultura, derivan tanto la acentuación del **narcisismo**, como la **impregnación pornográfica** presente en todos los registros de la mirada contemporánea. Una impregnación difusa y englobante. Se trata de algo que produce una forma específica de vaciamiento del arte: el paroxismo **kitsch**, tan prolijamente abundante en nuestros días.

Pero la imagen congelada y reversible sitúa también al artista en una vía de **experimentación** con el cruce de dos lenguajes y técnicas, y en un proceso de **apropiación del cuerpo** escindido y fragmentado por el uso masivo de la imagen.

El primer aspecto supone una tarea de investigación expresiva, una nueva línea de emancipación del arte respecto a la técnica, pero utilizando y apropiándose de sus soportes. Liberar las formas y procedimientos de un uso meramente comunicativo, romper y entrecruzar los diversos lenguajes de la información, permite al arte un **distanciamiento** en los espacios de la representación.

El segundo aspecto, que asume la pérdida de toda idea de unidad de la mimesis, proclama la voluntad de lo irrepetible, subraya la individualidad asediada, frente al anonimato de la indiferenciación y la mutilación electrónica de los cuerpos.

En definitiva, para que el arte pueda seguir existiendo como tal ha de ser capaz de hacernos partícipes de una experiencia de **plenitud temporal**, en una época en que esa plenitud no puede ya proyectarse hacia adelante, hacia el futuro. Sino como rescate del **instante hermoso** en el círculo indiferenciado del tiempo en que vivimos.

Esta es, me parece, la nueva encrucijada en la que se sitúa el arte en el final de siglo. No ya vanguardia o tradición. Sino **compromiso**, formal y temático, con una nueva sensibilidad temporal, con un uso creativo (y, en consecuencia, crítico) de las imágenes. O **desaparición** en la técnica, fundido en esa unidad técnico-comunicativa que constituye los lenguajes hiperestetizados de la cultura de masas. En definitiva, estamos asistiendo al necesario nacimiento de una **nueva moral** de la actividad artística o a su **disolución**.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, L.B. (1435). *Sobre la pintura* (ed. cast. a cargo de J. Dols). Valencia: Fernando Torres editor, 1975.
- Calinescu, M (1987). *Cinco caras de la modernidad* (tr. cast. de M^a T. Beguiristain). Madrid: Tecnos, 1991.
- Celan Paul, (1968). *Hebras de sol* (ed. bilingüe, tr. cast. de M. Fernández-Palacios y J. Siles). Madrid: Visor, 1990.
- Da Vinci, L. (1651). *Tratado de la pintura* (edición preparada por A. González García). Madrid: Editora Nacional, 1979.
- Delacroix, E. *El puente de la visión. Antología de los Diarios* (introd. y notas de G. Solana, tr. cast. de M^a D. Díaz Vaillagou). Madrid: Tecnos, 1987.
- Goethe, J. W. (1808 y 1831). *Fausto*, Partes I y II (introd. de F. Palau, tr. cast. y notas de J. M^a Valverde). Barcelona: Planeta, 1980.
- Lessing, G. E. (1766). *Laocoonte*, (introd. y tr. cast. de E. Barjau). Madrid: Tecnos, 1990.
- Novalis (1798-1799). *La enciclopedia* (tr. cast. por F. Montes del Tomo I de los *Fragments*). Madrid: Fundamentos, 1976.
- Simmel Georg (1903). "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (tr. cast. y pról. de S. Mas). Barcelona: Península, 1986, pp. 247-261.