

peldaño que subsume y supera a todos los anteriores. Damien Hirst o Sarah Lucas empezaron a producir en el mismo instante en que la palabra «instalación» entró en el vocabulario artístico. De ahí su desprecio a la pintura tradicional: tal desprecio tiene su origen en la convicción de que es «imposible» hacer nada nuevo en pintura; en otras palabras, es un género agotado, no ofrece posibilidades ni de mejora ni de progreso. Y lo mismo se aplica a la escultura, incluso aquella más reciente que ha sabido ampliar el abanico de materiales y tratamientos.

Nada más ajeno al arte, sin embargo, que la idea de progreso. La distancia entre ambos términos se nos antoja tan evidente que sorprende que algunos de nuestros contemporáneos no la hayan advertido: Rafael no invalida a Paolo Ucello, Velázquez no invalida a Rafael, Monet no invalida a Ingres. La vigencia de un artista o un grupo o un estilo no implica necesariamente el exilio de sus precededores. Es posible hablar de progreso, sí, al repasar técnicas o materiales, del mismo modo que un científico acoge lo ya hecho e intenta que la rueda del conocimiento se desplace un difícil y siempre provisional milímetro. Pero el conocimiento que aporta la tarea artística no ha cambiado desde los tiempos de Giotto o Jorge Manrique. La relevancia de sus logros no ha sufrido (no puede sufrir) merma alguna.

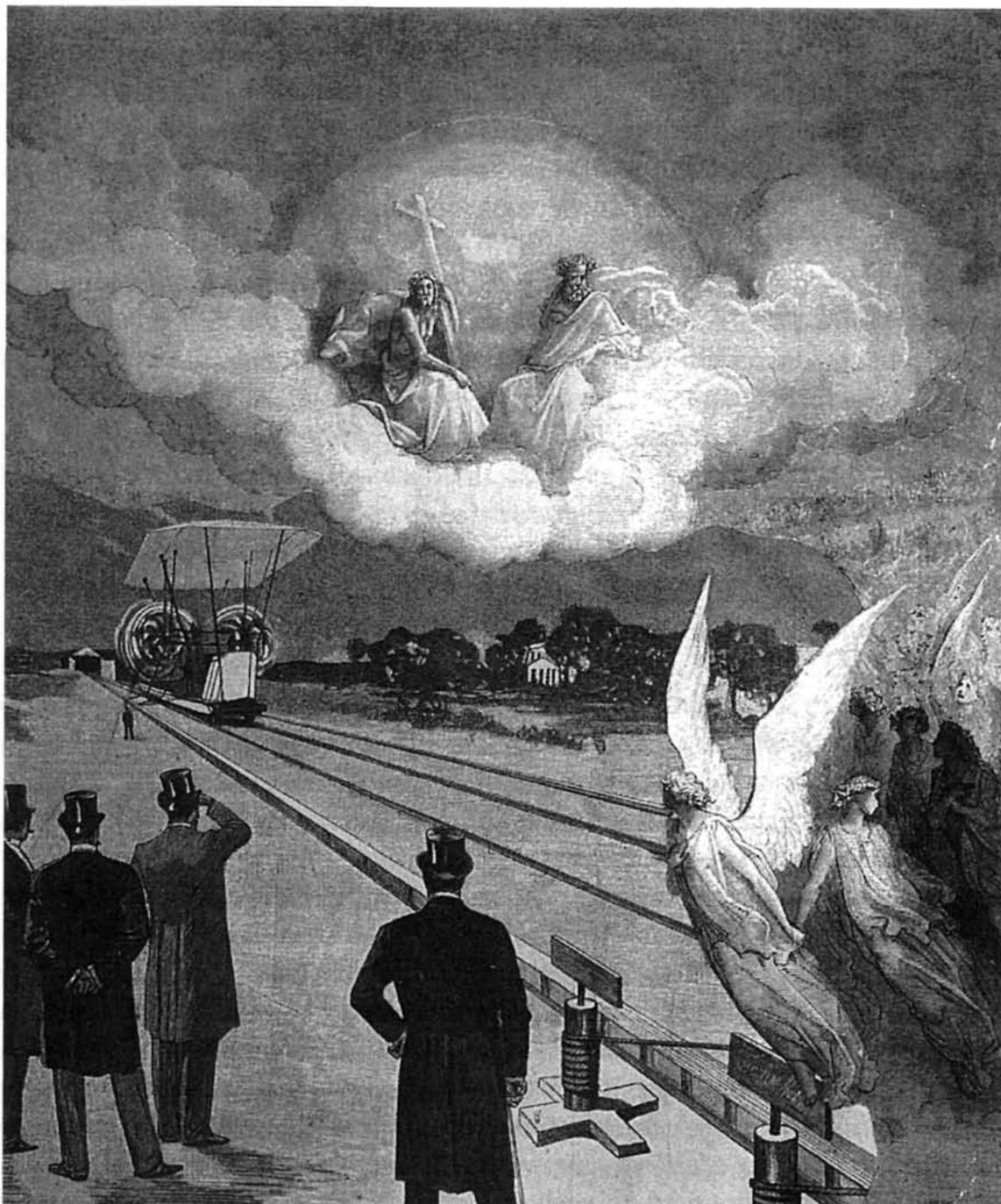
De ahí mi certeza de que un Broto o un Sicilia hubieran tenido difícil salida en la Inglaterra de los últimos veinte años. De igual modo, veo muy difícil, pese a mi seguimiento *amateur* de la escena artística española, que una Tracey Emin o similar sea tomada en serio en nuestro país. Pese al fuerte imán que representan las modas norteamericanas o simplemente extranjeras, hay resistencias que operan en planos más profundos, entre las que destacaría el mayor conocimiento y aprecio de la tradición y una relación mucho más franca, aparte de duradera, con los usos y frutos de la vanguardia, algo de lo que siempre, aun con altibajos, hemos sabido disfrutar.

Este relato, claro está, no es tan sencillo como parece: viene asociado a dos o tres argumentos secundarios que lo complican y hacen muy difícil aventurar un desenlace. El primero se refiere al fuerte elemento de especulación financiera a que se halla sometido el mercado del arte en Inglaterra, lo que ha distorsionado la percepción de la obra de arte con resultados que en España todavía estamos por intuir. Un segundo argumento haría referencia a lo que las obras incluidas en *Sensation* nos dicen sobre la peculiar relación de los artistas ingleses con la vanguardia: se diría que, llegados tarde al carro de la experimentación (sorprende que el grupo de Bloomsbury, cultivadores de un impresionismo tardío y amable, fueran vistos en los años veinte como innovadores), han decidido tomar sus riendas con un entusiasmo que roza la parodia. La crudeza y falta de matices del imaginario manejado por gran parte de esta generación última, en especial en lo que toca a las referencias sexuales, acerca su obra al reino del chiste visual propio

de infantiles o burdos anuncios publicitarios, y oscurece o banaliza los logros de una vanguardia mucho más hábil en su ejecución y mucho más sabia en su lectura y desarrollo de las posibilidades de la tradición.

El último argumento se refiere, claro está, al escaso o nulo papel que el conocimiento o la habilidad técnicas juegan en la realización de la mayoría de las obras que componen *Sensation*. La distancia entre artista y artesano jamás ha sido tan grande ni tan insalvable. Las llamadas «obras» de Damien Hirst o Tracey Amin escapan, *por fuerza*, a cualquier modalidad de juicio crítico: pueden ser aceptadas o rechazadas *in toto*, pero no valoradas ni juzgadas. Su propia naturaleza lo impide, entre otras cosas porque su *status* no es tanto el de obra artística como el de ilustración visual de una idea o concepto previos. Como receptores o contempladores, no podemos ni tan siquiera iniciar un diálogo: sólo nos queda aceptar o rechazar la idea en cuestión, expresar nuestro acuerdo o nuestro desacuerdo. Los criterios de valor no sirven cuando no sólo es imposible saber si una obra está bien o mal hecha, sino que tampoco importa saberlo. Las ideas no tienen cuerpo: da igual que en la tienda de campaña de la señorita Amin los nombres de sus ex-amantes aparezcan bien o mal cosidos; en tanto que ilustración de una idea, la tienda es un objeto amorfo.

Todo esto supone, no faltaría más, una coda siniestra. La obra del artesano es, en muchos sentidos, ajena a él: puede ser un encargo, ha sido trabajada de acuerdo con normas más o menos aceptadas por el gremio, ha exigido una inversión de tiempo, esfuerzo y experiencia, puede ser juzgada, examinada y corregida. En este último caso, el artesano puede sentirse herido por lo que él considere afrenta a su orgullo profesional, pero en ningún caso el deseo de corrección de la obra implica un comentario a su personalidad. Sin embargo, las ideas son consustanciales al individuo: contestarlas es contestar a quien las hace públicas. Si alguien aparta los ojos o se tapa los oídos mientras otra persona le hace un comentario, será un maleducado. Por otro lado, si alguien insiste en exponer ideas banales u ofensivas abusando de la buena fe de su interlocutor, mal podrá pedir respeto a quien le escucha. No se trata ya de reivindicar el viejo y manido adagio de que las buenas ideas o los buenos sentimientos no suponen por sí solos la bondad de la obra artística, sino de exigir que el contacto con la obra suponga un diálogo y no la confrontación a cara o cruz con la personalidad del artista convertida en icono. En *Sensation* abundan las ideas y las afirmaciones de personalidad pero escasea el trabajo de la imaginación y la materia. Una forma pretendidamente artística que sólo deja espacio para la aceptación o el rechazo, tiene algo de autoritario, por muy sutil o no evidente que sea su código de obediencia.



Juan Benet: *Ensayos de la catástrofe* (1984)