

Teoría de la retaguardia

Iván de la Nuez

(Diez cuestiones y una expulsión)

Uno. Cuando Marcel Duchamp resucitó, el ready-made estaba todavía aquí. Cuando murió, en 1968, la vanguardia daba sus últimos coletazos y la revolución, a la vuelta de los adoquines, vivía la ilusión de que podía instalarse para siempre. En ese año de su muerte, el ready-made era un capítulo de la vanguardia o la revolución. Más o menos importante, pero siempre un fragmento de esos estratos mayores.

En la época actual, cuando Duchamp ha vuelto con fuerza -a la vida, las galerías, los museos-, se ha topado, sin embargo, con una realidad inesperada. Y es que, al contrario de lo que ocurría en sus tiempos, son los grandes temas -la política y la vanguardia, la revolución y los movimientos sociales- los que han quedado reducidos a meros capítulos del ready-made. En el año de su muerte -aquel 68 instalado definitivamente en la memoria colectiva de Occidente-, el arte se expandía hacia todo. Hoy, en cambio, opera como el espacio que aloja la implosión de todo, porque *todo* se ha vuelto un ready-made.

A partir de esa colonización, y contra esa colonización, es posible situar hoy la experiencia crítica y ensayar sobre este presente en el que cualquier cosa es susceptible de reciclarse como *artístico*, y en el que nos van cambiando las cosas de sitio para que sigan existiendo en los espacios más neutros: así el museo y el campus, el parlamento o las colecciones.

Dos. Si llamamos a esta época La Era de la Imagen es porque la vida desplegada en ella se ha convertido en un inmenso *display*. Una exposición infinita en la que desde lo más sagrado hasta lo más profano, es carne de museo: el comunismo y la Guerra Civil, el grupo armado Baader Meinhof

y los trajes de Gadafi, Guantánamo y la acción social (siempre y cuando la asumamos como “una de las bellas artes”).

Nuevas tecnologías y viejas vanidades se acoplan para diseminar esa continuación del ready-made por otros medios. Pero... ¿qué significa “por otros medios”? Pues, que si Duchamp y más tarde Jeff Koons, le concedieron entidad artística a algunos objetos -un urinario, una aspiradora- por el hecho de colocarlos en un museo o una galería, ahora ha llegado el turno de los sujetos.

Antes fueron las cosas, hoy las causas.

De hecho, la última vuelta de tuerca va más allá de exponer la revolución o las batallas sociales, las guerras de género o las injusticias. Ahora avanzamos hacia la exposición de las personas. Así, un museo de Malmö ha exhibido dos mendigos rumanos. Antes, en Londres, el dramaturgo Brett Bailey se inspiró en los zoológicos humanos de la época colonial para mostrar a personas de raza negra en situaciones de sumisión o dominación. Un poco más allá, el Museo Judío de Berlín nos deleitó con otra obra “humana”: *Judíos en la vitrina*.

No hace falta decir que todo esto dice responder a las mejores intenciones y enfila su crítica contra los estereotipos o el racismo, la remoción de nuestras occidentales conciencias y las más variadas denuncias. Y, desde luego, si a algunos nos cuesta discernir entre crítica y frivolidad, verdad e imagen, arte y provocación, cultura y publicidad... ¡Es debido a nuestra insensibilidad! Da igual. A estas alturas, resulta difícil tragarse estas operaciones que establecen la denuncia del crimen reproduciendo el crimen, que redoblan la dominación para que la veamos mejor, y que llegan a la exposición de seres humanos con el objetivo de relatarnos la crisis del humanismo.

Todo a base de ignorar que -salvo en los estereotipos de los paladines del llamado arte relacional- los “otros”, los “sujetos subalternos” o los “sometidos” son tan diferentes entre sí como aquellos que los encasillan en

su presunciones.

Tal vez estemos asistiendo al último ramalazo de una estética. A la confirmación de que el ciclo comenzado por Duchamp ha llegado a su fin. No se trata, en todo caso, de una nimiedad. Porque si este declive es real, lo que está en juego es el sentido mismo de eso que seguimos llamando Arte Contemporáneo.

Tres. Henri Michaux solía definir al artista como aquel que se resiste de manera absoluta al impulso de no dejar huellas. Y lo cierto es que nunca como hoy la fiebre por dibujar un rastro ha cifrado la cultura de una manera tan rotunda. Ahí están, para confirmarlo, Facebook, Twitter, decenas de millones de *blogs*, las llamadas redes sociales... Y esa irrefrenable compulsión por dejar una señal capaz de probar cualquier experiencia.

Lo que pasa es que esa necesidad de marcar huellas ha dejado de ser competencia exclusiva de los artistas. De modo que, o bien la definición de Michaux ha caducado, o bien las antiguas labores del arte ya no necesitan de los artistas para ser ejecutadas.

En esto, dicho sea de paso, consistía la utopía para el joven Marx. En un esparcimiento creativo donde la gente común, en sus ratos libres, podría cazar, pescar, escribir o hacer crítica sin necesidad de ser “exclusivamente cazador, pastor o crítico”. Joseph Beuys dio un paso más radical en esta línea cuando anunció que, por el hecho de realizar esas tareas, todo el mundo podía considerarse un artista y no un “simple mortal” que actúa *como si lo fuera*.

La vida, de cualquier manera, ha continuado sin contemplaciones. Y el malestar del arte ya no radica en su invisibilidad ni su misterio, sino en su ubicuidad y en esa multitud de rastros que pueblan el horror al vacío que gobierna cada uno de sus pasos.

Todo ello nos habla de un estilo de vida en el que la gente despliega la exhibición permanente de su epopeya diaria. A fin de cuentas, ¿para qué tardar años en llegar a un museo, una editorial, cualquier templo de la cultura, si tenemos a mano la posibilidad de ser el *curator* de nuestra propia exposición, el editor de nuestra propia novela o el DJ de nuestro propio hilo musical? Con el soporte de cualquier artefacto o medio, *With a Little Help from My Facebook*, hoy podemos diseñar el *display* cotidiano de esta comunidad confesable que surge en la Era de la Imagen. Una curiosa comunidad sin comunismo que explota, en toda su magnitud, en la etapa posterior a la caída del muro de Berlín, y transita desde el PC (Partido Comunista) al otro PC (Personal Computer) con la entrada, a lo grande, de Microsoft en escena a partir de 1989.

Facebook, por así decirlo, es el resultado de una mezcla entre el sueño de Beuys (todos somos artistas) con la actitud de Duchamp (todo puede ser convertido en arte).

Ante esta apoteosis de rastros y señales, la crítica de arte puede explorar, a contracorriente, un cambio en la condición del artista que conoció Michaux. Tal vez ahora lo más inquietante se juegue en la negativa a dejar rastro, con el artista convertido en un borrador de pistas. (Algo así como un Señor Lobo, de *Pulp Fiction*, después de un curso de Photoshop). Alguien, en fin, que no iría de manera obsesiva hacia nosotros y que, además, eliminaría las huellas que nos permitieran encontrarle.

Cuatro. Hay un momento crucial del Arte Contemporáneo en el que nadie se ha detenido a pensar. Ese momento alcanza su clímax a finales de los años ochenta del siglo XX. Digamos que coincide con la crisis del comunismo, la explosión de Internet y la promulgación de la Era Global. Alrededor de esa fecha, quedó marcada una extraña manera de narrar el Arte Contemporáneo: de súbito, los currículums de los catálogos

comenzaron a escribirse *hacia atrás*. Esto es: desde el presente hasta los primeros pinitos de los creadores.

En semejante coyuntura, el relato del arte sobre sí mismo sufre un trastorno temporal y deja en evidencia su horror al futuro. ¿Terror, acaso, de no sobrevivir? La verdad es que el currículum del artista se transforma en un artefacto freudiano que describe el viaje al útero materno. Comienza en el presente y va desandando el camino hasta la fecha del nacimiento, real o artístico, del protagonista.

Además de con Freud, ese currículum “al revés” guarda más relación con la ficción que con la crítica o la teoría. Por eso es un periplo más próximo a *El curioso caso de Benjamin Button*, de F. Scott Fitzgerald, o a *Viaje a la semilla*, de Alejo Carpentier, que a cualquier pieza de Arthur Danto o Brian Holmes. Esos dos cuentos citados ilustran un desplazamiento hacia el grado cero de un presente que da la espalda al porvenir. Por eso mismo, el currículum deja de ser un dispositivo fiable. Sobre todo, por su notable diferencia con la *biografía*.

El currículum privilegia los honores. La biografía se alimenta de un material más escabroso. El currículum -para cumplir sus objetivos- *vela*; la biografía, si es honesta, *desvela*. Frente a la asepsia profesional del currículum, se levantan los vicios y obsesiones, vanidades y rencores, que pueblan esa novela del arte que no ha parado de crecer en los últimos años. El currículum va hacia atrás mientras que la biografía avanza hacia un lugar donde espera la decrepitud y el fin.

Desde el nacimiento de la imagen -adjudicada muchos años más tarde a una figura llamada “artista”-, los seres humanos intentaron dejar constancia de que habían “pintado algo” en esta vida. Vale la pena reparar en esta frase común, que pone al mismo nivel “existir” y “pintar”.

O el arte y la vida, como le gustaba a esa vanguardia que tanto había insistido en quebrar la frontera que separaba estas dos esferas. Algo nos

dice que su fracaso tiene que ver, además, con la sublimación de una de las partes en conflicto: *el arte*. Con el hecho comprobable de que, para los vanguardistas, la vida –minúscula y finita- ha “pintado poco”.

Quizá, los defensores a ultranza del arte como una entidad eterna, así como sus enterradores profesionales, han perdido el tiempo. Ningún decreto hará desaparecer el arte; ninguno conseguirá sellarlo con el marchamo de la inmortalidad. Si continuara, no parece posible que pueda hacerlo como hasta hoy, corriendo al revés del tiempo y con el artista narrando su vida hacia la pureza. Y si no fuera otra cosa que un oficio sublime, pero percedero, sólo lo averiguaremos poniendo en marcha el reloj hacia adelante. Marcando, hacia el futuro, la medida del arte a partir de nuestro calendario mortal.

Siete. La liquidación de la vanguardia dio lugar a la estética posmoderna, así como a los discursos pos o transvanguardistas. Pero una teoría de la retaguardia se plantea algo distinto. Especialmente, porque hoy la medida de todas las cosas no es la vida, sino la *supervivencia*. Que es la continuación de la vida por otros medios (medios más precarios, todo sea dicho). Por eso su descreimiento de un arte que, al final, representa “el peligro sin el peligro”, tal como definía José Lezama Lima a las epifanías que no alcanzaban a serlo del todo.

Hoy, tal vez, el problema del arte radica en que no representa ningún problema; simplemente lo simula. Y si todavía persevera como un oficio remoto que se resiste a capitular, no es porque su relato sea más o menos *real*, más o menos *verdadero*, que el de otros quehaceres que han desaparecido en el largo tiempo de la historia. Es, sobre todo, porque aún puede presumir de *excepcional*. De ahí que insista en mantener espacios y estilos de vida “especiales” que le están vedados a otros mundos. Su problema, entonces, ya no lo encontramos únicamente en el hecho de no

poder dotar a las cosas con un nombre que invoque una aparición en el horizonte. Su *handicap* -aunque no el único- radica en el desplazamiento instrumental de su vocabulario. Así el “proceso” y el “proyecto”. Las “estrategias” y los “modelos”... Y en todo eso que hoy nombra y que, más que al lenguaje del arte, pertenece al lenguaje de su *display*.

Ocho. En el siglo XXI, el Terror -del islamismo, del narco, de los iluminados occidentales- ya apenas quema libros. Sigue quemando personas, eso sí, o decapitándolas. Pero su psicosis cultural prefiere enfilarse contra las estatuas, los museos al aire libre que todavía abundan en Oriente, la arquitectura misma. En fin, contra cualquier patrimonio artístico o evento humano que nos recuerde la pertinencia de la civilización.

Pocas palabras, pero muchas imágenes. Ese parece ser el lema.

Dado que ese horror suele alternar la demolición con la construcción filmica -el *videoterrorismo*-, las soflamas inverosímiles de otros tiempos han quedado aparcadas o reducidas. Aquellos comunicados ampulosos, los manifiestos mesiánicos a lo Unabomber o a lo Bin Laden, parecen menguar ante el impacto visual que nos ofrece, en directo, la barbarie.

El nuevo imaginario de la violencia parece reafirmar ese criterio mayoritario según el cual, gracias a la expansión de la cultura visual, el arte ha derrotado a una literatura que ha quedado aplastada por el peso de las imágenes. Es posible, sin embargo, ensayar a contrapié de esa extendida superstición. Y, todavía más, asumir que la apoteosis de las imágenes es, al contrario de lo que se llora en todas las esquinas, una prueba irrefutable de la supervivencia de la literatura.

Es cierto que cierran las *librerías*, pero también es verdad que los *libros* permanecen. Es innegable que muta el soporte del texto, pero no es posible negar la evidencia de que persiste la lectura.

Eso fue precisamente lo que advirtió Aldous Huxley, hace más de seis décadas, en *Si mi biblioteca ardiera esta noche*. Allí y entonces, Huxley argumentó que el fuego de una biblioteca podía afectar el coleccionismo y, si se quiere, hasta el fetichismo –arrasaría incunables, primeras ediciones, volúmenes anotados- pero, en los términos estrictos de defunción literaria, quemar una biblioteca era un acto inútil, dado que los libros podrían volver a leerse e incluso tenerse.

Imaginando otra dimensión, poniéndonos en el caso de que los museos ardieran hoy -y a pesar de tanta tecnología a su disposición para la reproducción de las obras-, debemos admitir que buena parte del arte se evaporaría entre las cenizas del incendio. Vale añadir que también quedaría carbonizado, y sin contemplaciones, uno de los géneros museísticos por excelencia: la *exposición*.

Así las cosas, la profusión de imágenes visuales no ha fortalecido el arte sino que lo ha diluido -en algún caso lo ha llevado a arder por combustión espontánea. Lo curioso de todo, sin embargo, es que insistimos en no percatarnos de esa discreta victoria de la escritura, como tampoco parecemos darnos cuenta de esta evidente derrota del arte. O tal vez hemos preferido, como siempre, no mirar las cosas de frente.

Fijémonos, si no, en este detalle: cuando el mundo del arte –El Sector- se reúne, lo hace para discutir sobre asuntos sindicales, sobre directores o concursos políticos, pero casi nunca para hablar de arte, de sus propios procedimientos, su lugar en el mundo. Los escritores -quizá acosados por su cacareada hecatombe-, sí suelen hablar de literatura. Tan angustiados por el promulgado final de su mundo como los artistas parecen eufóricos con el final del suyo.

Quizá todo se deba a una distinción que, a la luz de esta época, no resulta menor: mientras la literatura contemporánea está instalada desde hace mucho tiempo en la *resistencia*, el arte contemporáneo sigue teniendo como

norte a la *revolución*. (Uno resiste para sí mismo, pero suele hacer la revolución para los demás).

Esa, y no otra, es la porfía de la llamada literatura expandida, que no surge como resultado de una colonización pletórica de otros campos, sino como un intento de sobrevivir después de la implosión del suyo: de las imágenes, de las nuevas tecnologías, de la transformación de la lectura y del libro mismo como soporte ideal durante siglos. Esa expansión, más que a una relajada elección, ha respondido a una agónica necesidad. Y más que un alegre travestismo lo que denota es una angustiosa adaptación, muchas veces forzada, ante su llegada al precipicio.

Nueve. Por lo que respecta a los artistas, su obsesión por la ideología, la documentación, el activismo social, la moda, la publicidad o las reivindicaciones políticas, es probable que le haya llevado a descuidar la tarea más importante que les deparaba esta Era de la Imagen. Y que, ante el triunfo definitivo de sus propios medios —la fotografía, el vídeo, las innumerables posibilidades visuales de Internet—, no hayan sido capaces de convertirse en los intelectuales de una época en la que el conocimiento se distribuye, cada vez más, a través de los soportes visuales.

El malestar del arte no emerge de su dificultad sino de su *factibilidad*. Y de la presencia abrumadora de unos medios que antes eran sólo suyos y hoy registran, segundo a segundo, los infinitos rastros que testimonian el inmenso horror al vacío que gobierna a la cultura contemporánea. El problema es que, una vez cumplido el sueño de Beuys, lo que se proponía como terapia empieza a manifestarse como un virus; más que la curación, lo que se explaya es la enfermedad.

De ahí, ese estilo de vida artística sin arte, la estética sin poética, esa irrefrenable exposición sin necesidad de museo...

Tanto han apostado los creadores contemporáneos por la expansión del arte que, al final, no han podido controlar las esquivas que han quedado gravitando en una galaxia desde la que apenas funciona como un abastecedor de *imágenes*, justamente allí donde estaba llamado a operar como un generador de *imaginarios*. Esa propagación, en parte, ha despoblado al museo pero no lo ha incendiado. Antes bien, lo ha congelado, manteniéndolo como ese ámbito neutro que se sigue llamando White Cube.

En este punto, al artista podría trasladársele la misma pregunta que Kłosowski, a propósito de Nietzsche, le remitió al filósofo: “¿Es posible hoy esta figura? ¿Es necesaria?”

En 1979, Rosalind Krauss publicó *La escultura en el campo expandido*, un ensayo que describía el salto del arte minimalista más allá de sus propios confines. Ante un malestar que ya no podía resolver en sus predios, el resultado no apuntaba a que el arte se refugiara de la tecnología. Es que, ante la avalancha de los nuevos medios (a veces olvidamos que otras épocas también han sido “tecnológicas”), buscó una dimensión antropológica desde la cual salvaguardar la escala humana.

Ya el hombre había pisado la luna y Kubrick había estrenado *2001: Odisea del Espacio*. Ya Paul Virilio había hablado de la estética de la desaparición y Nan Jun Paik había desplegado el videoarte. Ese mismo año, 1979, Lyotard publicaba *La condición postmoderna*. Pero Ana Mendieta o Robert Smithson prefirieron remontarse en el tiempo para descolocar las jerarquías del mundo occidental, indagar en la perseverancia del humanismo previo a la vida moderna o investigar ese momento en el que aún la cultura no circulaba como mercancía. Es obvio que estos artistas se valían de la tecnología del momento, pero su inquietud no estaba determinada por esta. No era la revolución tecnológica, ni siquiera la política, lo que les alentaba —aunque no fueran ajenos a una y otra— sino una resistencia humana, acaso

demasiado humana, para que podamos entenderla a plenitud en los días que corren.

El arte vivía una incomodidad que ya no podía resolver dentro de sus límites y, entonces, como apuntara Engels sobre el capital, no tenía otro remedio que expandirse o morir. Hoy su dilema se presenta, prácticamente, al revés: o se contrae o desaparece.

De ese encogimiento dio cuenta Huxley, para quien no había otra salida que aligerar la abundancia que abocaba al arte de su tiempo a la mediocridad de la misma manera que la mediocridad abocaba a la literatura, digámoslo así, a la abundancia. Por eso el incendio no sólo le parecía un mal menor. En realidad lo entendía, secretamente, como un mal *necesario*. Y no tanto porque arrasara con la biblioteca o el museo, sino porque gracias a ese fuego nos obligaríamos a reconstruir su orden y su escala de valores.

Por eso, hablar hoy de Arte Contemporáneo apenas tiene algo que aportar desde el punto de vista intelectual. Llamarse “contemporáneo” ha acabado por remitirnos a no decir nada. Sobre todo porque esa contemporaneidad no nos habla de una magnitud temporal y tangible sino “profesional” e inasible. Un pertrecho para nuestras ínfulas de eternidad en el que se cruzan Lenin, Fukuyama o Arthur Danto, y desde el cual la muerte del arte aparece como uno de los más rentables géneros estéticos: ese que supone el fin del arte como una de las bellas artes.

Por eso, lo que necesitamos, con urgencia, no es un arte de vanguardia sino un arte de *retaguardia*. Un arte que, ante la imposibilidad de amalgamarse con la vida, consiga al menos una fusión fructífera con la supervivencia. Un arte conectado clandestinamente con Duchamp, pero no con el inmortal del ready-made, sino con el superviviente que se calificaba a sí mismo como un *respirador*.

Desde ese horizonte, es posible soñar con obras agazapadas que consigan validar esa frase lanzada por Huxley para ahora mismo: “Si tuviéramos tiempo de pensar en otra cosa que no sea la crisis económica, nos daríamos cuenta de que también estamos en las garras de una crisis estética e intelectual.”

De eso tratarían las obras de retaguardia, que funcionarían como protectores ante la facilidad ígnea de una época que arde por multiplicación, por abundancia, por sobreexposición, por cantidad, por las cifras incontables, y por el triunfo definitivo de lo posible sobre lo necesario.

Diez. No debe ser casual que sean la historia –encargada de reescribir los hechos- y el arte –que se ocupa de estetizarlos- los dos estamentos en los que la idea inamovible de *lo contemporáneo* haya encontrado una raigambre tan fuerte como asfixiante. Ni que “la historia después de la historia” que nos endosara Fukuyama para definir el fin de la era contemporánea corriera tan plácidamente en paralelo al “arte después del arte” con el que Arthur Danto nos atizó para acomodar la estética contemporánea.

La caída de una de estas eternidades falsas, y el ascenso de la otra, son más parecidas de lo que se suele asumir. Ambas coinciden en la sublimación de un presente continuo; certificado por ese prolongado velatorio en el que hemos subsistido durante generaciones, avezados en el arte de amortajar cadáveres a los que ha sido más fácil asesinar que enterrar. La catarata funeraria no ha conocido fronteras, y así ha ido notificando las defunciones del comunismo y el arte, la historia y el Hombre, la verdad y las ideologías. A partir de ahí, nuestra contemporaneidad sólo podría aspirar a una existencia prefijada -en el post de todas las cosas- y a esa posteridad sin porvenir que Peter Sloterdijk bautizó como la “era del epílogo”.

En esa cuerda, da lo mismo que Luis Goytisolo decrete el fin de la novela, que Fukuyama valide el final de la historia, que Milan Kundera piense en Bacon como “el último pintor”, que Roger Caillois defina a Picasso como el “gran liquidador del arte” o que Adorno niegue posibilidad a la poesía después de Auschwitz...

Todo eso es secundario comparado con nuestra disyuntiva, que ha sido la de unos zombies obligados a hacer arte después de Picasso, pintura después de Bacon o historia más allá del comunismo.

Acaso el reto para las actuales generaciones -las habitantes del “post”-, ya no consista en notificar, muerte a muerte, todo eso que se acaba y de cuyas carroñas, sin embargo, no dejamos de alimentarnos, en la persistencia de una práctica forense que empieza a aburrir soberanamente. Tal vez sea el momento de nombrar en positivo nuestra experiencia; y esto pasa por enterrar de una vez los cadáveres que le sirven de lastre.

Y es que, luminoso o cruel, producto de la lógica o de las supersticiones, añorado por las masas o urdido por los tiranos, el porvenir dibujó durante siglos los planos de la historia y de las relaciones entre las personas. Sembró el poder y alentó la resistencia. Las pirámides y la Muralla china fueron el futuro. La catapulta y la locomotora fueron el futuro. Da Vinci y Verne fueron el futuro... Y una perra en el cosmos y el hombre en la luna. El futuro fue la Revolución francesa y la democracia. Los bolcheviques y Mao con su larga Marcha. El futuro perteneció a la imprenta y al librecambio, a la máquina de vapor y al comunismo.

Los padres trabajaban, iban a la guerra o hacían revoluciones para que sus hijos tuvieran, precisamente, un porvenir mejor que el suyo. Así que el futuro es, también, todo eso que un buen día no se cumplió. Y eso, tal vez,

se precipitó, aplastándola, la tesis de Fukuyama sobre el fin de la historia, que nunca significó la muerte del pasado sino la muerte del futuro.

Así las cosas, ya no es que merezcamos un futuro mejor. Es que nos merecemos un futuro a secas. No un futuro mañana, sino ese futuro que está sucediendo hoy y que se nos esquilma en favor de una contemporaneidad que no le deja resuello.

No se trata de una tarea fácil, dado que una causa fundamental de esa pulverización del porvenir en los últimos años no sólo está vinculada a la caída del comunismo. Al mismo tiempo, viene aparejada a la remoción provocada por el auge de las nuevas tecnologías: no fueron pocos los que creyeron que al porvenir ya no llegaríamos por caminos humanísticos sino tecnológicos. El futuro, digámoslo así, sería un destino por el que no deberíamos preocuparnos, para eso estaban las máquinas.

Estos dos grandes eventos -desplome del comunismo, apoteosis de la tecnología- removieron asimismo los temas propios del futurismo, que pasó de ser un asunto optimista para alcanzar visiones apocalípticas. Si rastreamos la ciencia ficción de los últimos veinte años, constatamos que, mientras más verosímiles pueden ser las tramas -la tecnología puede conseguirlo casi todo en una pantalla-, menos habitable resulta ese futuro poblado por cyborgs, congelamientos, sectas poshumanas, catástrofes ecológicas. En casi todas, el hombre es parte del pasado, no sólo porque no tenga lugar en el porvenir sino porque no puede mejorarse a sí mismo como ser humano ni a ese porvenir en el que está obligado a habitar como un *homeless*.

Si el desvanecimiento del futuro estuvo vinculado al fin del comunismo, su reaparición tiene mucho que ver con la creciente certeza sobre el carácter finito del capitalismo. Eudald Carbonell, por ejemplo, no tiene duda de que

el capitalismo desaparecerá en el siglo XXI, más que por una revolución, por un proceso de “muerte térmica”. De esto, y del porvenir, habla en sus recientes memorias, que tienen este sugerente título: *El arqueólogo y el futuro*.

Que un arqueólogo nos ofrezca esas pistas para habitar el mañana podría considerarse, en principio, una ironía. Entre otras cosas porque no se está hablando aquí en términos metafóricos ni en la cuerda utópica que recorre Frederic Jameson al hablar de su arqueología del futuro. Tampoco en la línea de Foucault y su arqueología del saber. Habla la experiencia de alguien que se dedica a horadar el terreno, convencido de que el arcano de nuestro porvenir no lo encontraremos en un juego de anticipación, sino en un ejercicio de excavación. Y esto es así porque el futuro no ha sido aplazado, sino escondido; es preciso sacarlo a la luz antes que esperar por él.

Necesitamos, entonces, una historia del futuro en condiciones. O, al menos, un “recuerdo del porvenir”, como reza en la puerta de una taberna mexicana.

Porque si el futuro ya está aquí: si es *esto* que estamos viviendo, más nos vale hurgar en las distintas capas de la superficie que lo ocultan antes que seguirlo tapando con las capas de barniz que lo recubren.

Ya lo hemos apuntado: no es una tarea fácil. Es complicado hablar del futuro cuando se nos repite por todos lados el estribillo de que los jóvenes se han quedado sin él. Esto es: clamar por el porvenir entre gente a la que se le ha negado.

Hace medio siglo, en *El libro que vendrá*, Maurice Blanchot se enfrentó a algo parecido cuando se preguntó por el porvenir de la literatura. En ese libro hay un capítulo -“De un arte sin porvenir”- que esta *Teoría de la retaguardia* y

la proyecta a pensar el mañana. Porque lo paradójico, lo creativo, es que precisamente en esa falta de destino Blanchot encontró las cifras para esbozar ese mañana. Y porque el futuro de una vida sin futuro tendría al menos una ventaja: la de no tener como corolario “el poder y la gloria”, sino la condición excepcionalmente precaria del punto de partida. (“Cualquier gran arte se origina en una carencia excepcional”).

Aquel futuro de Blanchot se parece suficientemente al punto en que nos encontramos ahora. Como si nos hubiera anticipado nuestro presente y a la vez nuestra cobardía por haber cambiado el porvenir por ese presente continuo al que hemos nombrado, para siempre, *contemporaneidad*.

Mas, a diferencia de lo que entonces veía Blanchot, no parece que el futuro de hoy pueda identificarse con la figura de Moby Dick, la ballena inalcanzable que agita en el horizonte nuestros sueños de grandeza, sino con aquel animal asediado que el pescador de *El viejo y el mar* sabe que tiene que arrastrar hasta la costa.

Un monstruo que mostramos en la orilla como la prueba definitiva de que hemos lidiado con él, de que está aquí y de que podemos llamarle, por fin, nuestro contemporáneo.

Expulsión. Cuando Peter Burger concibió su *Teoría de la vanguardia*, enfocó su libro hacia dos retos muy precisos que se le imponían al arte: eliminar la representación y disolver la frontera con la vida. El fiasco de esta doble empresa certificó, para el autor alemán, el fracaso de la propia vanguardia, y al incumplimiento de esa meta dedicó su obra más conocida, publicada hace cuatro décadas.

Es pertinente intentar una teoría de la retaguardia en el ámbito de esta derrota, aunque no para perder el tiempo llorándola o regodeándose en

ella. Entre otras cosas, porque esa teoría no percibe esta época como un tiempo marcado por la relación entre el arte y la vida, sino entre el arte y la *supervivencia*.

A partir de esa convicción, una teoría de la retaguardia se plantaría ante el apogeo de la tecnología o la Era de la Imagen, la posibilidad de que todo el mundo pueda ser artista o la certeza de que la política ha quedado convertida en pura performance, el uso de la acción social como una de las bellas artes o el encumbramiento del videoterrorismo, los alojamientos del arte en la ficción o la demagogia propia de unos modelos artísticos que continúan buscando sus causas fuera del arte, aunque se sigan beneficiando encontrando las consecuencias en los premios que sólo pueden conceder el museo o el mercado.

Esa teoría de la retaguardia estaría obligada a ser enfática en el último de sus desenlaces, que bien podría ser la proclamación del fin del Arte Contemporáneo.

Iván de la Nuez es ensayista y comisario de exposiciones. Su próximo libro se publicará este año bajo el título de Teoría de la retaguardia. Entre otros de sus libros están La balsa perpetua, El mapa de sal, Fantasía roja, Inundaciones o El comunista manifiesto. Como comisario, entre sus exposiciones se encuentran La isla posible, Parque humano, Postcapital, Atopía o Iconocracia, así como las retrospectivas de Javier codesal y Joan Fontcuberta.