

Por qué la crítica es tan aburrida

La crítica de arte, que en otros tiempos fue apasionada y polémica, se ha vuelto exquisitamente *diplomática*. Así como las novelas, las piezas teatrales o las películas siguen sufriendo valoraciones adversas, los cuadros, las esculturas y otros objetos artísticos se han librado ya de este inconveniente. En las reseñas de las exhibiciones retrospectivas de los museos encontramos todavía opiniones desfavorables; pero no sobre las obras de arte, sino sobre la selección y la instalación de las mismas. En cuanto a las exposiciones de artistas vivos, el crítico actual puede elogiar con más o menos énfasis o incluso aprobar sin entusiasmo; pero nunca o casi nunca se permite pronunciar un juicio negativo: para evitarlo recurrirá a cualquier subterfugio. El crítico se muestra tolerante, benévolo, complaciente con todo y con todos, aunque esta indulgencia universal no supone, desde luego, verdadero aprecio: es más bien una prudente abstención, suspensión del juicio *por si acaso*.

Los críticos de arte —con algunas excepciones notables— han renunciado así por fin a lo que en el pasado les trajo tan mala fama: a la *crítica* misma. En 1747 publicaba La Font de Saint-Yenne una de las primeras piezas de crítica de arte: una reseña del Salón del año anterior, titulada *Reflexiones sobre algunas causas del estado presente de la pintura en Francia*. Aunque poco severo, aquel texto sentaba un peligroso precedente, y no tardó en recibir respuesta; Charles Coypel, recién nombrado primer pintor del rey y director de la Academia, pronunció ante ella un discurso contra la crítica, alegando el daño que sus opiniones temerarias causarían a la reputación y a la clientela de los artistas. «Es triste —decía Coypel— abrumar a gente honrada que no ha trabajado sino con la esperanza de agradarnos y a quienes una mala acogida ya ha mortificado bastante». La Academia llegó a apelar a la autoridad del gobierno para que prohibiera la publicación de críticas; el ministro Lenormant de Tournhem invitó a los artistas a ignorar a los impertinentes y sugirió que se estableciera un jurado para seleccionar las obras dignas de exponerse en el Salón.

Coypel no velaba sólo por los intereses de los artistas; defendía un privilegio exclusivo de la Academia como institución. La Academia basaba sus

veredictos en ciertas reglas generales codificadas en los tratados: normas sobre el dibujo y la composición, la expresión y el color. Los juicios de los críticos intrusos, en cambio, expresaban un gusto personal, espontáneo y subjetivo, sometido a las vicisitudes del capricho y de la moda. La reacción del crítico ante la actualidad artística era peligrosa porque resultaba —como ha destacado Calvo Serraller— *improvisada, aleatoria, relativa*. En los *Salones* de Diderot nos sorprende siempre la libertad insolente del crítico, que no respeta ni siquiera a sus amigos: Chardin o Greuze pueden recibir de él una encendida alabanza y, al año siguiente, un vapuleo despiadado. En su *Salón de 1767*, Diderot advertía: «Si me sucede que me contradigo de un momento a otro, es que de un momento al otro he sido afectado diversamente, igualmente imparcial cuando alabo y cuando me desdigo de un elogio, cuando censuro y cuando me aparto de mi crítica».

Del gusto crítico al genio creador

La pretensión del crítico de actuar como juez independiente, combatida por el *establishment* académico, sería atacada también por una nueva generación de rebeldes a las academias. En la época de Diderot germinaban ya las ideas del romanticismo: la exaltación del arte como revelación del absoluto, la consagración del artista como una especie de profeta. La balanza entre los derechos del creador y los del espectador se inclinaría en adelante del lado del *genio*, dejando al *gusto* en una posición inferior. Así se planteaba al crítico un dilema: o ponerse al servicio del artista creador o bien convertirse él mismo en artista, respondiendo a su creación con otra creación.

La primera de estas soluciones sustituía la valoración crítica por la *interpretación psicológica e histórica* de la obra de arte. Por ejemplo, en sus *Fragmentos sobre la nueva literatura alemana* (1767) Herder sostenía que el crítico debía ser, no el señor del artista, sino su *servidor y amigo*; su tarea sería entender al autor desde dentro, compenetrándose con su espíritu. Esta comprensión, basada en la identificación o empatía (*Einfühlung*) excluía la crítica propiamente dicha. En vez de señalar los defectos de una obra de arte, había que aceptarla como resultado inevitable de un temperamento y una circunstancia histórica. *Tout comprendre, c'est tout pardonner*.

La segunda salida era el reverso de la primera. El mismo Herder sostenía que la comprensión de una obra sólo sería posible si el lector-intérprete compartía en alguna medida las dotes geniales del autor. El romanticismo alemán inventó la idea de la crítica como *creación*. El poeta Novalis afirmaba en uno de sus fragmentos: «Quien no puede hacer poemas sólo juzgará negativamente. A la auténtica crítica le pertenece la facultad de producir el producto mismo criticado. El mero gusto juzga

sólo negativamente». Hasta el más notable de los críticos románticos, Friedrich Schlegel, incurría en declaraciones por el estilo, cuando decía por ejemplo que «la poesía sólo puede ser objeto de crítica para la propia poesía» y que sólo puede admitirse «un juicio artístico que en sí mismo sea a la vez una obra de arte». Pero Schlegel no fue consecuente con tales afirmaciones y cultivó la crítica en sentido estricto, esto es, como discriminación de lo bueno, lo mediocre y lo malo sobre la base del gusto. Lo mismo podría decirse, en el campo de la crítica de arte, de Baudelaire. Aunque en su *Salón de 1846* afirmaba que «la mejor crítica es la que es amena y poética y la mejor reseña de un cuadro podría ser un soneto o una elegía», enseguida matiza: «Pero ese género de crítica está destinado a los libros de poesía y a los lectores poéticos». Baudelaire no llegó a sustituir la crítica como juicio por la crítica *creativa*; este paso estaba reservado a los Walter Pater y Oscar Wilde.

En todo caso, a partir del romanticismo, el devenir de la crítica quedaría marcado por la sumisión del *gusto* al *genio*; se suponía que la función del crítico era descubrir y promover al artista original, convertirse en su agente y su compañero de viaje. Esto fueron Baudelaire para Delacroix, Ruskin para los prerrafaelitas, Zola para Manet y los impresionistas, Félix Fénéon para los neoimpresionistas, Roger Fry para el postimpresionismo, Apollinaire para Picasso y los cubistas, y así sucesivamente. Y no obstante, ninguno de aquellos críticos aceptó ser comparsa de todo candidato a genio, ni propagandista de cualquier novedad. Baudelaire guardó a Delacroix una fidelidad excepcional, pero mantuvo hacia los demás pintores contemporáneos una actitud más propiamente crítica y resistió a la marea creciente del realismo aun sabiendo que era una batalla perdida de antemano. Zola defendería a Manet y los impresionistas sin dejar de señalar lo que consideraba sus limitaciones y fracasos. Lo mismo puede decirse de los demás; se reservaron el derecho a juzgar, porque creían todavía en la existencia de diferencias de calidad y en el deber de valorarlas.

El último de estos críticos partisanos y a la vez comprometidos con la autonomía del juicio estético fue, ya mediado el siglo XX, el norteamericano Clement Greenberg. Valedor de los expresionistas abstractos, de Pollock, De Kooning, Kline y tantos otros, Greenberg se negó a conceder carta blanca a sus defendidos. Nunca dejó de insistir en que la primera preocupación del crítico debía ser la decisión sobre la calidad de cada obra de arte, basada en el ejercicio del propio gusto.

Indiferencia estética

A finales de la década de 1950, cuando Greenberg se convertía en uno de los árbitros supremos en el mundo del arte norteamericano, su prácti-

ca y su teoría de la crítica comenzaban a ser impugnadas como arrogantes y dogmáticas. Una nueva generación de artistas se rebelaba a la vez contra el expresionismo abstracto y contra la idea de la modernidad representada por Greenberg. Esta generación, que encabezaron Jasper Johns y Robert Rauschenberg, seguidos luego por Warhol y el *Pop*, adoptaría como mentor a Marcel Duchamp: ante todo en su polémica contra el imperio del gusto. Duchamp solía decir que su elección de los *ready-mades* había estado presidida por una completa *indiferencia estética*: ausencia total de buen gusto o mal gusto. ¿No resuena en esta declaración el sometimiento romántico del gusto crítico al genio creador? El profeta del evangelio duchampiano en Norteamérica, el músico John Cage, exponía esa actitud de indiferencia estética en una larga y divertida entrevista con Richard Kostelanetz:

«**Kostelanetz:** *¿Son unas piezas mejores que otras?*

Cage: *¿Por qué pierde su tiempo y el mío intentando hacer juicios de valor? ¿No ve usted que cuando consigue un juicio de valor, no se queda más que con eso? Son destructivos para nuestros propios intereses, que son la curiosidad y la conciencia. [...] Perdemos tiempo centrándonos en esas cuestiones de valor y de crítica y además, y haciendo afirmaciones negativas. Debemos utilizar positivamente nuestro tiempo. [...]*

K.: *Si uno no puede decir que una pieza teatral sea buena o mala, entonces no hay ninguna base para la crítica.*

C.: Bueno, la mejor crítica será el hacer tu propio trabajo. En lugar de dedicar tiempo a atacar lo que ha hecho otro, lo que uno debe hacer, si se siente crítico, es contestar con una obra propia.

K.: *Digamos que yo soy un crítico, y únicamente asisto a un happening y decido que simplemente no me gusta.*

C.: Bueno, utiliza ese hecho para hacer algo propio.

K.: *Según la nueva moral, entonces, la crítica debe transformarse en creación.*

C.: Antes teníamos barreras entre las artes, y podías decir [...] que la mejor crítica de un poema era un poema. Ahora tenemos una tan maravillosa destrucción de barreras que su crítica de un happening podría ser una pieza musical o un experimento científico, o un viaje a Japón o también un viaje a un supermercado local. [...] Yo cada vez dudo más de la función profesional del crítico. No me parece que lo que tienen que decir sea interesante. Lo que ellos hacen no parece cambiar lo que yo tengo. Lo que cambia lo que yo hago es lo que yo hago. Lo que hacen los artistas cambia lo que yo hago. No sé de ningún caso en que lo que haya hecho un crítico haya cambiado lo que yo hago».

La negativa de Cage a juzgar, que a veces se ha vinculado al pensamiento oriental, tiene más que ver con las premisas románticas citadas. Esta actitud fue adoptada también por los artistas de orientación *concep-*

tual que, desde Robert Morris a Joseph Kosuth, rechazaron la valoración estética y la preocupación por la calidad como hábitos de una concepción formalista del arte. Más recientemente, el fotógrafo y artista conceptual Victor Burgin renovaba el ataque: «No hay razón alguna –decía– para que los críticos sigan quejándose de que ‘no tenemos el arte que necesitamos’. Hoy día, cualquier crítico que profiera esta queja debería ponerse a ello o callarse; ninguna habilidad técnica especial es necesaria para hacer arte hoy».

Autocrítica

No resulta extraño que tantos artistas despojaran al crítico del derecho a un juicio negativo que podría perjudicarles. Lo curioso es que los mismos críticos hayan llegado a asumir tales tesis. Una de las primeras y más claras manifestaciones de este complejo se encuentra en una conferencia pronunciada en 1960 por el crítico Leo Steinberg: *El arte contemporáneo y los apuros de su público* (*Contemporary art and the plight of its public*). Allí plantea Steinberg el viejo problema de la resistencia del público al arte de vanguardia, pero desde un punto de vista nuevo. A través de algunos ejemplos significativos (las opiniones de Signac sobre Matisse y de Matisse sobre Picasso), muestra cómo los artistas modernos avanzados se comportaron como reaccionarios al juzgar a sus sucesores. No son sólo algunos estúpidos filisteos quienes se oponen a la novedad en arte: «cualquiera de nosotros se vuelve académico respecto a lo que rechaza, y en la medida en que lo rechaza». Nadie está libre de culpa, y el crítico debe hacer autocrítica. Steinberg emprende entonces un examen de conciencia: analiza sus sensaciones de disgusto e irritación ante las obras de Jasper Johns y descubre en sí mismo «todos los síntomas clásicos de una reacción filistea ante el arte moderno». Con decidido propósito de enmienda, Steinberg adopta una nueva actitud positiva: admite ignorar si la obra de Jasper Johns es arte, si es grande o buena, pero renuncia a juzgarla y la asume sin más: «El valor que atribuiré a esta pintura atestigua mi coraje personal. Aquí puedo descubrir si estoy preparado para soportar la colisión con una experiencia novedosa». En realidad, el supuesto coraje encubre un impecable conformismo: el crítico acepta la obra de Jasper Johns, aunque no le guste, porque supone que el joven genio terminará por imponerse.

En otros textos ha elaborado Steinberg su propuesta de una nueva crítica. Al afrontar las novedades artísticas, el crítico debe renunciar a su propio gusto, que se ha formado sobre el arte del pasado y no es válido para los objetos que rompen con él. El crítico debe suspender el juicio y procurar comprender los objetivos, las intenciones de la obra, con actitud

empática (*sympathetic*). A propósito de la obra tardía de Picasso observa Steinberg: «La cuestión no es si es buena o mala, [...] sino si funciona. Y esta cuestión [...] sólo puede responderse si uno sabe lo que la imagen se propone». El crítico juzgará cada obra según sus intenciones inmanentes, valorando sólo si esas intenciones llegan a realizarse. Ahora bien: al juzgar así no se valora la obra misma sino la capacidad del artista; aun suponiendo que el último Picasso hubiera logrado lo que se proponía, el crítico todavía tendría que preguntarse si ese propósito merecía la pena. Y en el fondo, ¿importan mucho las intenciones del artista si sus resultados no nos satisfacen?

El crítico escarmentado

Han pasado más de tres décadas y entre tanto se ha proclamado el final del ciclo de las vanguardias, pero, por una extraña inercia, la actitud de Steinberg persiste aún en la crítica de arte y explica su indulgencia universal. El crítico actual no es vanguardista; es un crítico escarmentado por un siglo de vanguardias. No se adhiere a la novedad por un sentimiento espontáneo, sino porque ha comprobado que la mayoría de las novedades, por absurdas o triviales que parezcan, terminan por consagrarse. ¿Por qué oponerse a la marcha de la Historia? No es la audacia temeraria lo que determina hoy la adhesión a una novedad, a cualquier novedad, sino el miedo a comportarse como un reaccionario.

Pero de este modo el crítico olvida aquello que justifica su trabajo. La crítica no existe, como se ha creído tantas veces, para promover al artista, sino para guiar al público, para orientar su mirada. El crítico está comprometido a juzgar sobre la calidad, no para que el espectador acate sin más el veredicto, sino para inducirle a juzgar por sí mismo. Como ha advertido Francisco Calvo Serraller: «Una buena crítica de arte es la que suscita e incita la capacidad crítica del lector, tanto en relación con la obra de arte juzgada, como, por supuesto, en relación con la manera de juzgarla del crítico». El crítico cauteloso, al reprimir o disimular sus gustos, abandona a los espectadores, y es natural que ellos, a su vez, terminen por abandonarle.

Al principio de su *Comedia*, Dante describe la suerte de los ángeles que no secundaron la rebelión de Luzbel pero tampoco fueron fieles a Dios; ellos, como todas las almas tibias, están condenados para siempre, no al Infierno, sino a la *antesala* del Infierno. Este es también el lugar de la crítica complaciente: el aburrimiento de un eterno vestíbulo.

Guillermo Solana