

## ¿Crítica de pintura?

He aquí una buena ocasión para repensar las poco más de cien páginas del único libro escrito por el cineasta francés Robert Bresson. La célebre obra lleva por título *Notas sobre el cinematógrafo* y consiste en una colección de fragmentos o apuntes en los que el autor reflexiona sobre la naturaleza de su arte y sobre las condiciones de ejercicio del mismo. La idea básica de Bresson es que el cine tal y como se lo concibe habitualmente, el cine al que estamos acostumbrados, no es sino una suerte de teatro filmado. A su modo de ver, quienes se dedican a producir y a realizar películas no se han ocupado de conocer ni se han preocupado por comprender las características propias de este arte, y así sus exigencias y, sobre todo, sus inmensas posibilidades, sino que se han limitado a adoptar no sólo los medios, los recursos y buena parte del funcionamiento general del teatro (actores, decorados, efectos sonoros...), sino incluso –y ello se revela sin duda como el aspecto más embrutecedor del equívoco– las propias aspiraciones del arte dramático.

Desde esta perspectiva, Bresson pasa revista en su libro a los absurdos y a las disfunciones resultantes de esta errónea aproximación al arte de hacer películas, y nos llama así la atención acerca de un sinfín de conflictos tan reales y lamentables como habitualmente desapercibidos a causa de la costumbre, de la pereza y de la dejadez. A este «cine» concebido como teatro filmado, Bresson le opone el «cinematógrafo», el verdadero arte cinematográfico, plenamente consciente de sus medios y de sus posibilidades.

Pues bien, de entre los apuntes que podemos leer en el libro de Bresson, desearía destacar aquí uno en particular, que plantea una consideración muy interesante y que, a mi juicio por lo menos, puede dar lugar a alguna que otra reflexión incluso fuera del ámbito cinematográfico. Esa nota es la siguiente: «Toda una crítica que no hace distinción entre CINE y cinematógrafo. Que de vez en cuando abre un ojo ante la presencia y la interpretación inadecuada de los actores, y enseguida lo cierra. Obligada a que le guste *al por mayor* todo lo que se proyecta en las pantallas».

Podemos ver cómo, en este fragmento, Bresson va más allá de señalar los aspectos problemáticos o falaces de la forma más habitual de entender

el cine en la actualidad tanto por parte de los cineastas como por el público, para cuestionar con extrema lucidez el papel de la crítica frente a ello. Y es que si realizadores y público tienen sus razones al margen de la consideración teórica —o incluso práctica— de la naturaleza y las implicaciones del medio cinematográfico o del juicio cualitativo de la obra, ello no es así, por supuesto, en el caso de la crítica. En efecto, se supone que la crítica debe indagar y discernir, debe ser capaz de *reconocer* a fin de forjarse un criterio y, finalmente, de emitir un juicio sobre una obra. Bresson nos señala, en cambio, la que para él es una característica fundamental de la crítica de cine —esa crítica que él mismo califica, en otro lugar, de perezosa y retardataria, esa crítica que hace estragos a diestro y siniestro—, a saber, que no se plantea la duda respecto del medio, no se lo cuestiona, sino que enfoca su atención exclusivamente en la obra y, así, no logra ni siquiera advertir los compromisos fundamentales del propio arte, que se supone que no debería pasar por alto para tomar en consideración y para valorar aquella obra desde una perspectiva verdaderamente fructífera.

Pues bien, el objeto del presente escrito consiste en tratar de formular, aunque no sea más que muy sucintamente, una idea tan sencilla como la de que la crítica de pintura se encuentra —y además desde hace ya bastante tiempo— en una situación muy parecida a la de la crítica de cine tal y como hemos visto que la juzga Bresson, por lo menos por lo que se refiere a un asunto tan importante como el que está en la base del razonamiento del cineasta francés.

Por supuesto, si nos preguntamos si la crítica de pintura —en general, como institución (que lo es)— se plantea en la actualidad la cuestión del estatuto de este arte, lo primero que se nos objetará es por qué debería hacerlo, ya que, evidentemente, la pintura es un arte con una tradición larguísima, y aunque su crítica propiamente dicha —o por lo menos lo que actualmente entendemos como tal— sea una práctica relativamente reciente, lo cierto es que, por mucho que lo acerquemos, desde luego no podemos traer su origen más acá de los *comptes rendus* de los Salones decimonónicos. Sin embargo, no debería ser necesaria una larga argumentación para manifestar que esa es precisamente la cuestión aquí: la que atañe a la tradición de la pintura, y más específicamente a la evolución de las condiciones históricas y de sentido en las que dicho arte opera y tiene lugar en la actualidad.

Se trata, por supuesto, de la cuestión del «último cuadro», de si la pintura goza todavía de plenitud de sentido, o en todo caso de algún sentido verdadero y legítimo, como medio artístico —esto es, algún sentido que vaya más allá, por una parte, del mantenido artificialmente por el mercado del arte y, en el polo opuesto, del circunscrito al inviolable y libérrimo baluarte de la intimidad del propio artista, en cuyo seno nadie duda que reine la sinceridad y, en no pocas ocasiones, también el dolor—, o de si, en

cambio, de un tiempo a esta parte estamos viviendo el por lo demás completamente natural declive de una de las grandes formas del arte occidental, un declive tan traumático y conflictivo como real, inevitable y rotundo.

Así, no se trata aquí de discriminar o de juzgar la validez del impulso artístico más o menos «puro», en tanto que desligado de la forma artística que lo canaliza y lo concreta en la obra resultante –asunto, por otra parte, indefinido donde los haya–, sino de tratar de comprender con un mínimo de rigor cuál es el estatuto del «producto» de este impulso. Y con toda franqueza, no puedo negar que la figura del pintor ante un caballete o echando pintura a cubos sobre una tela, mientras en los cines se proyectan películas y en los ordenadores se inventan realidades –esto es, en un mundo poblado de infinidad de posibilidades que afectan de forma directa e insoslayable a los propios principios fundamentales del arte de la pintura–, me parece perfectamente asimilable a la de un iluminador de manuscritos enclavado en pleno siglo XII: lo que está en juego no es ni su sinceridad, ni su inteligencia, ni su talento, ni el reconocimiento económico de su obra o de su trabajo, sino simple y llanamente la vigencia y el sentido de su arte en un determinado momento, bajo unas circunstancias concretas, en definitiva, frente al mundo y a la historia.

Ahora bien, lo cierto es que no me parece ni siquiera preciso estar totalmente de acuerdo con esta opinión o diagnóstico, sino que creo que basta con aceptar que algo de esto hay –y así que, en todo caso, no es ésta una cuestión sencillamente obvia–, para considerar que merece ser tenida en cuenta por quien pretenda dedicarse a algo que, en principio, nadie está obligado a hacer, como es ir más allá de disfrutar o rechazar obras de arte –o en general fenómenos artísticos– en privado o en *petit comité*, para pasar a juzgarlas y a dictaminar sobre ellas en público, voceando a los cuatro vientos unos juicios de gusto que, si bien sabemos que poseen como característica intrínseca esa aspiración universal, no es desde luego evidente que ésta deba ser efectivamente materializada en la realidad.

Sin embargo, entre *vernissage* y *vernissage*, en el ajetreo del día a día, la crítica de pintura, por lo general, parece haber arrinconado y obviado esta cuestión, acaso tomándola como un pintoresquismo «tarabukiniano», y considerándola como un historicismo más en el acervo de una posmodernidad muy socorrida para este tipo de jugadas. Pero el peso de la cotidianidad y el de una vaga aura de prestigio (que por cierto un estudio un poco sensato de la historia de la crítica artística del último siglo contribuye en buena medida a desvanecer) no deberían impedir que nos formulásemos y, sobre todo, que tuviésemos más presentes algunas consideraciones tan elementales como básicas; en definitiva, que pensásemos un poco con nuestra propia cabeza.

Con toda probabilidad semejante ejercicio nos acercaría más a la realidad y nos resultaría infinitamente más útil para enfrentarnos a la situa-

ción actual de la pintura que la azarosa guía de una crítica como la descrita por Bresson: una crítica pasiva y perezosa, que sólo de vez en cuando se fija en tal o cual «imperfección» de tal o cual obra o se digna dudar con displicencia acerca del rumbo de tal o cual «trayectoria artística», mientras ella misma se resiste a —o, mejor dicho, es incapaz de— plantearse con seriedad la pregunta por la naturaleza y, en este caso, principalmente por el sentido de un arte, como si esta no fuese una cuestión relevante a la hora de valorar una obra concreta.

Ponerse en manos de esta crítica que se aproxima a la pintura *como si tal cosa*, de estos «profesores jurados de estética» (como los llamaba Baudelaire) que con su casuística todavía están pagando el altísimo precio de su vinculación al mercado del arte —o lo que es lo mismo, de su origen *amateur* y *dilettante*—, y a los que no se retira la confianza ni siquiera después de unas meteduras de pata que claman al cielo, y que en el ámbito científico o legal bastarían para arruinar para siempre el prestigio y la credibilidad de cualquiera, encomendarse a esta crítica, decía, se me antoja una actitud de una docilidad no sólo incomprensible, sino sobre todo de lo más inoportuna, aunque sólo sea porque, lo confieso, personalmente me caben pocas dudas acerca de que, en la actualidad, algunas de las ocasiones más propicias para que cada uno haga el esfuerzo de preguntarse qué cosa es realmente el arte, son las proporcionadas precisamente por esas meteduras de pata de la crítica, por esas ridículas pifias que de vez en cuando llegan a aparecer en los periódicos y que, acostumbrados como estamos a ellas, en lugar de movernos a la reflexión, apenas llegan a hacernos enarcar las cejas mientras pronunciamos algún que otro comentario jocoso y pasamos indolentemente la página.

Así pues, no dejemos que nos pase desapercibida la pista que Bresson nos ofrece, y preguntémosnos qué crédito merece una crítica obligada por su indolencia a aceptar *al por mayor* todo lo que le echen, a dar palos de ciego entre los productos de un arte —o *presuntos* productos, porque a veces resultan no serlo—, tan sólo porque no se cuestiona la naturaleza de ese arte, sin siquiera preocuparse del daño o de los perjuicios que su inconsciencia puede ocasionar. Neguémosle nuestra confianza a una mirada empeñada en corretear tras las obras, en rastrearlas como si fuesen trufas sin parar a preguntarse qué es lo que está buscando. Neguémosle de una vez por todas la confianza a una mirada que, enfrentada al test de Rorschach, se dispondría a pontificar sobre las virtudes o los defectos del estilo de esa época de Rorschach, en lugar de aprovechar la ocasión para conocerse un poco a sí misma.

Daniel Aragó Strasser