

Historia del arte y crítica de arte

En su prólogo al libro de Albert Dresdner *Die Entstehung der Kunstkritik* apremiaba Peter M. Bode a la crítica de arte: «Ya no basta con indicar que un cuadro está bien compuesto, que es delicado en el color y profundo en la expresión. Más bien hemos de saber cómo son sus relaciones con el mundo circundante, si se manifiestan afinidades con él, o si se han contraído préstamos extraños de otros ámbitos de la vida»¹. ¡Qué bien dicho está eso, y qué fácil resulta comprimir el contenido de «esas relaciones con el mundo circundante» a términos de diccionario de bolsillo: «surrealismo», «nueva figuración», «conceptual», «neopop»! Nada es más incómodo que esos conceptos sordos en un discurso crítico. Todo se ajusta entonces a lo previsible. La crítica se adhiere a los esfuerzos sistematizadores de la historiografía artística, adoptando las analogías que ésta ha querido establecer y legitimar. Las categorías básicas incuestionadas, como éstas, le resuelven algún problema, pero, sobre todo, le sirven para reducir tensiones.

También la historia del arte podría mejorar sus empeños. Es cierto que la historiografía artística y la crítica de arte constituyen géneros separados y que tienen encomendadas tareas distintas. Ahora bien, ni esto ha sido siempre así, ni podemos afirmar que algunos compromisos que afectan más sensiblemente a la crítica deban ser ignorados por la historiografía artística. De hecho, en la historia del arte español contemporáneo, por ejemplo, topamos con que entre las evaluaciones más celebradas se encuentran las de autores como José María Moreno Galván o Gabriel Ferrater, por sólo citar dos ejemplos muy sobresalientes, que cultivan más la crítica que la historiografía. Y el valor de tales testimonios para el historiador no estriba simplemente en que éste se halle comprometido con la historia de la crítica, como parte del estudio de la recepción artística y de los criterios que convergen en ésta; es algo más, que vale la pena glosar.

Existen muy diferentes tipos de crítica artística, aparte de que este género literario haya conocido muchas modalidades y mixtificaciones en

¹ *Albert Dresdner: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, Munich, Bruckmann, 1968, p. 19.*

el transcurso de su historia. Hay críticas que sistemáticamente se expresan desde la óptica del público, otras que se ejercen de parte del vendedor, o del arte oficial, la política del Estado, etc. Las hay incluso que no sirven más que para rellenar papel impreso, como saben los lectores del *Diario de Mallorca*. El crítico es, en ocasiones, un intermediario partidista o simplemente interesado, muchas veces guarda malas relaciones con los artistas, otras ocurre sospechosamente (o no) lo contrario, etc. Es difícil hablar de la crítica de arte con presupuestos válidos para todas las formas en las que este género se cultiva. Ahora bien, para entendernos, resulta más sencillo perfilar sus cometidos y, según éstos, intuir cuál es la orientación o la forma de conocimiento que le corresponde cuando vale para algo.

La crítica tiene un papel importante en la interpretación y en la mediación de la creación artística. Suele ser válida en los casos en los que manda la independencia de la sensibilidad y cuando se ocupa desinteresadamente de los objetos artísticos. En este punto coincide su ideal con lo que también se espera del historiador. Sólo que frecuentemente el crítico carece de la distancia histórica que aventaja la labor de éste; siempre ha de asumir el papel del arte como proclama y su efecto en el presente, y una y otra vez tienen que aplicar el instinto para atisbar lo característico de las obras. Corre, desde luego, el riesgo de equivocarse, pero esto es perfectamente legítimo en él, algo que no está tan tolerado, lógicamente, entre los historiadores, aunque siempre nos socorra algún alma indulgente. Equivocarse significa sumirse ocasionalmente en malentendidos, pero no quiere decir coincidir con lo peor. Esto sería, más bien, vivir de las faltas de ortografía.

La crítica se ejerce, en parte, como reacción o juicio estético con valores indeterminados, esto es, a partir de reacciones de placer o displacer, de acomodaciones de la subjetividad, aunque también según intuiciones puntuales de la observación. Necesariamente tales juicios se acompañan de criterios teóricos e históricos, y se les pide que sean juicios estéticos de valor. Con todo, se aplica generalmente a manifestaciones singulares, y toda obra nueva o todo nuevo artista se convierten en un nuevo problema. Es difícil asegurar que afirma por inducción. Su método es prácticamente inexistente, sólo que se exige a la crítica la capacidad de implicarse en la obra del artista y de pensarla en su inmediatez y en relación a su periferia, que somos nosotros; y ello requiere un tanteo o una búsqueda de lo que puede dar firmeza a la observación.

Desde la configuración de la crítica moderna, el ejercicio de este género, cuando ha echado cuerpo, ha tenido fuertes connotaciones éticas, que legitimaron el enjuiciamiento estético. Esto es algo que se puede colegir de algunos de los aspectos indicados, pero que necesita explicaciones algo más precisas.

Es bien conocido el papel de moralista que Diderot asumía en el enjuiciamiento de obras de arte. La apreciación moral supone un acercamiento de principio a la humanidad y a los ideales que operan en la obra artística, y en el género de la crítica es tanto un juicio formativo como interpretativo, pues supone una evaluación comprometida de sus relaciones de fondo. La crítica ilustrada instauró la noción de autonomía artística que dominó en los orígenes de la cultura contemporánea; y ésta se basaba en la correspondencia de la formación artística singular, como órgano característico, con la autarquía moral del individuo que se afirmaba en la ética como libertad. El esfuerzo por acompañar el enjuiciamiento técnico o «gramatical» con un ánimo de congenialidad con los ideales que operan en la obra, esto es, con una crítica dentro de los límites psicológicos de la autonomía, se traduce en crítica moral, en tanto el intérprete se dispone a evaluar el conjunto de sus relaciones internas, y la posible individualidad de su *virtus*.

Las pautas y las instancias éticas de la crítica son, cómo no, benignas para la historiografía. La crítica moral, con connotaciones parejas a las señaladas, es un componente muy importante, por ejemplo, en la historiografía del siglo XIX, cuando la historia y la praxis crítica no estaban tan separadas como en la actualidad aparentan estarlo. No es pertinente entrar ahora en los testimonios de Ranke, Marx o Burckhardt, tan diferentes entre sí, pero nos parece oportuno indicar que los juicios historiográficos también están necesitados de criterios orgánicos de estas características para evaluar la realidad histórica en la que se implican. Y quien dice historiografía dice historia del arte. Es más, el puerto de destino de este viaje sinuoso bien puede ser —¿por qué no?— la historia del arte español contemporáneo, que nos queda cerca.

La distancia que media entre la historiografía del arte español del siglo XX y la crítica, es suficientemente reducida, como para poder pensar en ellas, contra todo pronóstico, como pareja de baile. Esta es una relación afortunada, en la medida en que cualquier discurso histórico posible ha de pasar por la prueba testifical de los compromisarios de la crítica y, por tanto, permanecer atento a los atestados del presente. El hecho de que la lectura de la historia del arte español de nuestro siglo no cuente todavía con fórmulas literarias ni museográficas consolidadas favorece la buena práctica disciplinar: se hacen necesarias constantemente las revisiones, los reordenamientos, las reinterpretaciones, y todo ello para ganar la pertinente profundidad crítica. Qué gran favor se haría la historiografía, si siguiera manteniendo alertas sus propios sustantivos. La lectura institucionalizada de la trayectoria artística del siglo obligaría a los historiadores a razonar en función de sus compromisos institucionales, a ceder su derecho a pensar por cuenta propia, a vender baratas las expectativas de objetividad que les conciernen. Y nadie, salvo alguna autoridad suelta, pretende que ocurra nada de eso.

Pero, ¿por qué ponernos pesimistas? No hay ningún por qué, hagámonos cargo; aunque, si la crítica, esa coqueta pareja de baile, se rinde a un vocabulario corporativo, si todos quieren parecerse a los museos o, cuando menos, a los anales lexicográficos, le llegará también la hora roma a la historiografía. ¿Quién no teme quedarse atrás? ¿No se pondrá el historiador a la cola cuando llegue la hora de repartir premios a las corporaciones? «Se dice con razón que los individuos se encuentran constreñidos por las fronteras de su racionalidad, y es bien cierto que al crear organizaciones amplían los límites de su capacidad para manejar información»². En efecto, todo es más sencillo cuando las estrategias lingüísticas encuentran su vínculo institucional. Con todo, podemos dejarnos por el camino algún objeto tan valioso como, digamos, el libre uso de criterios convincentes. Y esa cosa hace falta cuando lo que se pone en juego son experiencias de la individualidad.

Javier Arnaldo

² *Mary Douglas: Cómo piensan las instituciones, Madrid, Alianza, 1996, p. 85.*