

La Crítica Creativa

Jeffrey Michael Swartz

Con esta intervención quisiera plantear la cuestión de la versatilidad de la crítica de arte desde varias ópticas, para después llevarla hacia consideraciones más bien históricas y esenciales. La idea es hacer un puente entre el tema de la versatilidad y una problemática poco contemplada en la actualidad, que es la idea de la crítica de arte –y por cierto de la función crítica en general– como una práctica creativa de pleno derecho. Si la crítica de arte se puede entender en clave creativa, tendría la obligación de girar su mirada hacia dentro, hacia su propia identidad y razón de ser, hacia sus propias preocupaciones y dinámicas de desarrollo, sin tener que definirse únicamente en relación con el arte, los artistas y sus instituciones artísticas.

La versatilidad puede significar muchas cosas en la actualidad. Una manera de abordar el tema sería definirla a partir de un inventario de todas las cosas que hacen los críticos, dentro de la concepción global de la crítica como la visión, lectura, interpretación y después reordenación de manifestaciones plástica-visuales. Esto puede ocurrir a través del texto escrito, el discurso oral, la enseñanza, el diseño de exposiciones, o bien la gestión o dirección de instituciones culturales. Seguramente hay otras actividades, tanto individuales como colectivas, que cumplen el requisito. Así se podría entender la versatilidad de la crítica de arte en función de la multiplicidad posible de sus tareas, algo así como la diversificación y complejidad de su concepción laboral. Así entendida, la versatilidad de la crítica diferiría de la multiplicidad en el arte contemporáneo, donde la ampliación de su campo de acción surge de una exigencia interna de no aislarse de la vida sino de unirse a ella, lo que significa una radicalización de la capacidad inclusiva del arte. El arte del último siglo ha acabado estirándose para reconfigurarse en función de franjas importantes de la vida –perceptivas,

psicológicas, ópticas, éticas, lingüísticas, sociales, comunitarias, y también críticas— que previamente no se habían incluido explícitamente entre las formas del arte. No está claro que la ampliación de la acción crítica en el sentido de la versatilidad de prácticas obedezca al mismo impulso interno.

Ser versátil como crítico de arte también puede tener relación con la manera en qué el agente crítico desempeña su tarea dentro de una categoría de acción concreta. Me refiero, por ejemplo, a consideraciones de forma o de estilo. Hace muchos años dirigí un taller para jóvenes críticos —en aquella época yo también era un crítico joven— que se centró en el aspecto estrictamente retórico-literario de la crítica. Yo sostenía que muchas otras tradiciones críticas y filosóficas habían encontrado en géneros como el aforismo, el epigrama, o el proverbio —el texto corto directo, y a veces irónico o satírico— maneras de enfrentarse a la realidad que no sólo sirvieron para dar color literario a sus ideas, sino también posibilitaban un mejor acierto e inmediatez en el trato. Pensaba, y todavía pienso, que en función del tema entre manos, el crítico en el acto de escribir pueda optar por una variación estilística o bien lingüística para así enfrentar el problema con más relevancia. Por supuesto puede ocurrir algo parecido en el discurso oral e incluso el comisariado. De alguna manera supongo que yo quería desafiar la hegemonía del discurso ensayístico, que todavía hoy domina la crítica de arte. Sólo tenemos que mirar los textos ganadores de uno de los pocos premios para la crítica de arte existentes en este país, el premio otorgado por la Fundació Espais de Girona, para ver hasta qué punto persisten prejuicios de este tipo.

Hay otra concepción de la versatilidad que puede derivarse en parte de lo expuesto anteriormente. Me refiero a la posibilidad de que el crítico de arte se presenta como un agente abierto y dinámico, capaz de actuar con gran capacidad de reacción, empleando una riqueza de matices. Concebido así, la versatilidad

del crítico de arte se halla en su actitud ante la realidad; el crítico se expresa con fluidez a través de una multitud de manifestaciones, de naturaleza variable, en medio de una sociedad desbordada por un alud de estímulos visuales y plásticos. Si no puede cumplir con esta concepción de la versatilidad sólo, siempre hay la posibilidad de unir a muchos críticos en una acción colectiva; esencialmente las revistas especializadas, con representación geográfica diversa, con especialistas en temas diferentes, con espacios dedicados a vías comunicativas variables, podrían desempeñar esta función. Entiendo que para que esto ocurra, los críticos necesitan más herramientas de lo expuesto anteriormente. No es suficiente añadir a la diversidad de oficio, el manejo de voces comunicativas. Lo que falta, me parece, es una motivación, un impulso motivado o razonado capaz de llevar el crítico hacia la plenitud creativa en el desarrollo de su práctica. Para ahora no voy a decir si esta motivación tiene que ser ideológica, ética, política, psicológica, o todas a la vez, o bien ninguna.

Lo que sí me parece lícito, sin embargo, es hacer hincapié en la idea de la crítica de arte como un acto creativo –no menos creativo que la práctica de arte– que tiene un lugar merecido entre los géneros creativos, a la vez que se alimente de los impulsos generales de la acción crítica en las democracias contemporáneas. El crítico, como el artista, recoge materias, datos e ideas existentes en estado primario en el mundo, y los reordena para mayor expresividad y sentido. Sobre todo ahora, cuando los propios artistas han asimilado los recursos de análisis e incluso las herramientas de la crítica, como el lenguaje escrito, en sus obras, no tiene sentido negar al crítico la capacidad artística. ¿La crítica como una de las bellas artes? ¿Porqué no?

Permitidme decir, después de haber introducido el tema, que es bastante común encontrar que los propios críticos están incómodos con la noción de su práctica como, en primer lugar, creativo, y segundo, como una actividad que comparte

las concepciones más amplias del discurso o la acción crítica en el sentido general. Más de una vez en debates como este que tienen como su tema la crítica de arte, me he topado con una postura extraña donde el crítico se proclama en feliz subordinación al arte, definiéndose como un tipo de hincha o apasionado de arte al servicio de su avance. Junto con esta postura muchas veces se encuentra una visión a la baja de la tarea crítica en sí. De todos modos, ya que no me veo como aficionado o servidor de arte, no puedo estar más en desacuerdo con sus justificaciones y sus consecuencias.

Si aceptamos que la versatilidad de la crítica tiene que estar motivada, la pregunta que podemos plantear es esta: ¿Como puede la crítica de arte alcanzar cuotas máximas de creatividad y relevancia en la actualidad? Voy a asumir desde el principio que estas virtudes tienen que generarse con independencia del arte o del artista que se está tratando en un momento dado, ya que si no fuera el caso, la crítica de arte iría subiendo y bajando en función de unas pautas dudosas e imposibles de sostener. Una manera de abordar la cuestión es de preguntar sobre el grado en que la crítica de arte se impregna de las tradiciones, ideales y problemáticas de la práctica crítica en general, tal y como se ha desarrollado en las sociedades modernas. Sería igualmente importante considerar si existen, de manera complementaria, dimensiones de la crítica de arte que pertenecen específicamente a su práctica, siendo por consecuencia merecedoras de una atención especial y un trato diferenciado.

A lo largo de los años he defendido en textos y conferencias que el discurso crítico y la acción crítica aplicada a la práctica artística tienen una obligación de defender su función primaria más allá del arte, en vez de posicionarse como un mero hecho suplementario. Su papel no es de suplemento o adjunto, tal y como muchos críticos quisieran creer, sino primario, y eso significa que su esencia se

mantiene con independencia del arte, atendiendo al arte sólo como una consideración secundaria.

La razón porqué insisto en esto es sencillo: la crítica de arte no surge de la mano de arte, que tiene una historia milenaria, sino a lado de una naciente esfera pública tolerante y liberal, que apuntaba y todavía apunta hacia las condiciones más encomiables de una sociedad democrática, plural y libre.

Si lo que constato es correcto, si la crítica de arte nace y florece con el desarrollo de la libertad de expresión y la consolidación del principio crítico en su sentido más amplio, no es razonable persistir en la devaluación de su importancia social o de su capacidad creativa. Con unos orígenes tan vitales y una esencia tan digna, los críticos de arte, y quizás otros agentes en la sociedad interesados en el arte y su encuentro inteligible, necesitan defender y profundizar en la crítica de arte como una práctica independiente del arte con valores propios irrenunciables.

El mero hecho de que esto puede sonar extraño para muchas personas dentro del mundo artístico –entiendo que para los que están fuera de este mundo podría parecer aún más raro– sugiere que la crítica actual se beneficiaría de un proceso de revalorización. Yo contiendo que no puede ser ni efectiva ni relevante, ni, por cierto, bella, tal y como debería ser, si se insiste en tratar la crítica como el consorte de arte, limitándola a un papel necesariamente adjunto o de acompañante en relación con los artistas y su práctica.

Un repaso rápido de la historia nos demuestra que mientras el arte ha acompañado la civilización humana desde la pre-historia, la crítica de arte es una práctica relativamente nueva. La mayoría de los estudios de la historia de arte sitúan sus orígenes en la pre-historia, con la primera evidencia de sistemas

pictóricos o iconográficos ligados a periodos concretos, a su vez distinguidos por la marca de un sello cultural. Hasta bastante tarde, la expresión visual o plástica todavía se manifiesta como parte de sistemas de imagen ligados a civilizaciones o culturas muy específicas. En contraste, la crítica de arte tal y como se entiende actualmente tiene sus orígenes en los comentarios escritos por intelectuales ilustres –Diderot sigue siendo el más citado– sobre las obras expuestas en los salones públicos que surgieron más emblemáticamente en Francia, pero también en otras naciones europeas, en el siglo XVIII. No nos sirven los ejemplos de la Grecia clásica, ya que los comentarios importantes sobre los grandes escultores del siglo V antes de Cristo, como Miron, Fidias y Policleto, o bien el pintor del siglo IV Apeles, aparecen siglos después, en los escritos de Plinio o Plutarco. Los comentarios detallados sobre un artista que es más o menos contemporáneo al comentarista no llegan hasta el Renacimiento, como en el texto de Vasari sobre Miguel Ángel y algunos ejemplos más del mismo periodo. En el texto de Vasari hay un cierto tono hagiográfico, y abundan las anécdotas que ahora nos parecen graciosas; de las descripciones de obras concretas hay muchas observaciones de mérito, pero poco sentido analítico aplicado desde el distanciamiento crítico, tal y como lo entendemos hoy. Y aún así, *La Vida de Miguel Ángel* de Giorgio Vasari, no apareció hasta después de la muerte del artista (y, por cierto después de la muerte de sus más importantes patrones papales).

La crítica del arte, si aceptamos esta lectura, sólo ha existido en alguna forma parecida a la actual desde hace unos 250 años, una vida relativamente corta comparada con las otras tradiciones críticas en su conjunto. Se levanta al lado de un modelo de una sociedad donde algún tipo de debate público es posible, y donde se puede entrar en juicios sobre la expresión plástica o visual sin correr el riesgo de ofender poderosos patrones políticos o religiosos, y exponerse a la censura. Algunas condiciones fundamentales tenían que haber para que este

ocurriese. La primera, bastante obvia, fue la aparición de la imprenta, de la reproducción en serie, que permitía la producción relativamente rápida de documentos y la difusión casi simultánea de la opinión a una audiencia más amplia. La segunda fue la consolidación de mayor libertad de expresión y tolerancia ante la diferencia de opiniones, la historia de la cual nos es familiar. Un tercer factor fueron los primeros intentos de edificar una esfera pública; su naturaleza, sus ideales y sus fracasos han sido el tema de una bibliografía extensa en las últimas décadas. Sin la seguridad que existe ahí fuera, más allá del inmediato círculo personal o profesional del crítico, una comunidad receptiva capaz de asimilar y dar repercusión al acto crítico, la crítica de arte no hubiera emergido donde y como lo hizo.

En el periodo en que Denis Diderot dedicaba sus atenciones a los Salones de París, del primero en 1759 hasta el séptimo en 1781, estas condiciones todavía eran frágiles. Buena evidencia es de ello, es el hecho de que el folleto donde publicó sus opiniones sobre los Salones, la *Correspondance littéraire*, sólo tenía un par de docenas de suscriptores, entre ellos algunos miembros distinguidos de la aristocracia europea. En su favor fue el hecho de que apareció con relativa rapidez después de sus visitas a las exposiciones, más o menos como muchas revistas de arte en la actualidad. Ya que los comentarios sobre el Salon en *Correspondance littéraire* no se publicarían juntos para una audiencia más amplia hasta 1795, podemos concluir que todavía en tiempos de Diderot la importancia de una esfera pública receptiva dependía más de quién leía el texto del crítico que de cuantos. La cuestión de privilegiar un fragmento del posible público lector sobre otros para mayor rendimiento continúa hoy de total relevancia, aunque por razones algo diferentes relacionadas con la fragmentación de la esfera pública, su alta capacidad de asimilación de información, y cuestiones del mercado cultural en la sociedad de la información.

Los elementos que todavía hoy son componentes esenciales del entorno ideal de toda crítica los podríamos resumir en tres: los medios a través de los cuales podemos hablar o igualmente actuar con fines comunicativos; la falta de restricciones a la libertad de expresión; y acceso a una comunidad receptiva dentro de la sociedad. La crítica de arte, como otras formas de discurso crítico, descansa sobre estos pilares. Traducido en términos actuales, es tan importante que el crítico tenga un lugar donde puede escribir o hablar o incluso montar una exposición, acompañado por un público receptivo que le escuchará, que tener talleres de artistas o galerías o museos o colecciones privadas llenas de obras a su disposición. La crítica de arte en la actualidad todavía tiene la obligación de buscar y defender estas condiciones y abogar abiertamente por su desarrollo, ya que la versatilidad de la crítica de arte depende de su buena salud.

Para acabar, tenemos que reconocer que hemos dicho muy poco sobre los valores que motivan al crítico a la hora de dedicar sus atenciones al arte. El valor del arte, sin definir en qué consiste, es una parte fundamental de la crítica para muchos que la practican. Yo he argumentado aquí que no tiene por qué ser ni el único, ni siquiera el más importante, ya que la crítica de arte puede encontrar sus propios valores creativos. No es menos verdad que en el arte moderno y contemporáneo, la crítica es un valor que muchos artistas han querido asimilar en sus obras; como sabemos, esto es uno de los rasgos que más distingue el espíritu de las vanguardias hasta el presente. En este sentido, y sin entrar en una exposición de cuáles tienen que ser los valores del arte para la crítica, me gustaría citar un fragmento, bien conocido, del libro de Lionelli Venturi sobre la historia de la crítica de arte, de los años 30 (la traducción es mía):

“La historia de arte necesita una teoría que la permita distinguir si un cuadro o una estatua es una obra de arte –una creación artística– o bien un hecho racional, económico o moral. De manera similar, si el crítico sólo

tiene que obedecer sus propios sentimientos es preferible que se aguante la lengua, ya que si ha renunciado toda teoría, no puede saber si sus sentimientos estéticos tienen más valor que los del hombre de la calle. Finalmente, una estética que ignora todas las creaciones artísticas concretas no puede ser más que un juego intelectual, ni ciencia ni filosofía. Aparte de esto, para poder captar lo absurdo de tales distinciones, sólo es necesario recordar el principio de Kant, según el cual cada concepto sin intuición es vacío y cada intuición sin concepto es ciego.” (Lionelli Venturi, *History of Art Criticism*, 1936)

Gracias por su atención.

Barcelona, 7 de octubre de 2003