

PERSPECTIVA Y FUNCIÓN DE LA CRÍTICA DE ARTE*

JOSÉ GARNERÍA

Académico Correspondiente

Excelentísimo Sr. Presidente de la Academia, D. Salvador Aldana,
Ilustrísima Sra. Teniente de Alcalde Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Valencia, Doña María José Alcón

Ilustrísima Sra. Subsecretaria de Promoción Cultural de la Generalitat Valenciana, Doña Consuelo Ciscar,
Excelentísimo Sr. Académico de Honor, D. Vicente Aguilera Cerni,
Ilustrísimos Señores Académicos,
Señoras y Señores, amigos todos.

Debo agradecer, antes que nada, a quienes en su momento han promovido y aceptado la propuesta de mi nombramiento como Miembro Correspondiente de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En especial al escultor y Académico de Número, el Ilustrísimo Sr. D. José Esteve Edo, discípulo en París de Ossip Zadkine, e iniciador del proceso que hoy culmina en este acto.

A todos los Académicos, con el Presidente a la cabeza, quiero agradecerles tan alta distinción a la vez que me pongo a la plena disposición de esta Institución y de sus Miembros con el deseo de colaborar en todo aquello que me soliciten y con la satisfacción por poder hacerlo.

He escogido para este acto, un tema, la crítica de arte, por haber dedicado a esta tarea la mayor parte de mi tiempo desde hace más de treinta años, cuando aún estaba en la Universidad. Entonces, en Valencia, éramos muy pocos los que trabajábamos en la crítica. Personalmente tuve la suerte de encontrarme desde un primer momento con quien ha sido mi padre espiritual, el Crítico de Arte Vicente Aguilera Cerni, a quien me siento unido desde entonces. Ello me permitió la práctica de la crítica en revistas nacionales e internacionales, antes que en mi propia

ciudad, tarea que en la actualidad está invertida y que me permite estar más en contacto con todo lo que aquí sucede, aunque siempre mi preocupación se ha situado en el arte valenciano.

Para establecer la "*Perspectiva y función de la crítica de arte*", pienso que deberíamos volver a definir su papel, reflexionando sobre su propia identidad; aunque para ello sea necesaria la autocrítica. Filiberto Menna, con la publicación de "*Crítica de la Crítica*", ya presentó una reflexión para aquellos que están en el campo de las selecciones artísticas y de los juicios de valor, pero creo que en esta perspectiva de la crítica de arte conviene acercarnos a su inicio, a los antecedentes de la actual crítica.

Encontramos los primeros escritos sobre arte en la antigüedad griega, mediante biografías de artistas, tratados técnicos, o guías artísticas... referenciadas en la obra de Plinio el Viejo. Se empieza a dar

* Discurso leído por el autor en el acto de recepción pública como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos celebrado el día 28 de mayo de 2002.

importancia a la figura del artista, y también se exige un fundamento teórico a su acción. Son tratados que pretenden encuadrar diversos aspectos del arte, como en Leonardo da Vinci, tratados de perspectiva a través de Piero della Francesca, o tratados de arquitectura en el caso de Vitrubio.

Más cercanos en el tiempo y en el ámbito de la Academia de Francia, a través de las exposiciones periódicas que realizó a partir de 1713, toma forma la crítica de arte en sentido específico: las reseñas de las exposiciones de estos salones, crean la figura del crítico especializado, del experto que formula juicios de valor sobre las obras contemporáneas, ejerciendo la función de mediador entre artista y público. Algo que en el siglo XIX, con la ampliación del mercado artístico, la multiplicación de las exposiciones y el nacimiento de una prensa especializada, llega a ofrecer un campo cada vez más dilatado para la intervención de los críticos.



CLAUDE MONET: La emblemática exposición impresionista de 1874, rechazada por la crítica oficial, se realizó en un espacio alternativo al académico.

Hay también quien considera que la crítica de arte nace tras la publicación en 1750, del primer volumen de la *"Aesthetica"* de Alexander Gottlieb Baumgarten. Se produce, por tanto, una profunda dicotomía entre la actuación del historiador, que se ocupa de las obras de arte del pasado, y la del crítico de arte contemporáneo. No en balde los movimientos de vanguardia entre el siglo XIX y XX son apoyados por literatos y poetas como Baudelaire, Apollinaire, o André Breton.

Por otra parte, el crítico alemán Peter Bürger, autor de *"Teoría de la Vanguardia"* establece su principal argumento en que la crítica vanguardista del arte burgués depende del desarrollo de este arte, en concepto de tres estadios dentro de su historia. El primero, que data de finales del siglo XVIII, cuando la estética de la Ilustración proclama como ideal la autonomía del arte. El segundo, de finales del siglo XIX, cuando esta autonomía se convierte en el mismo asunto del arte, es decir, en arte que aspira no sólo a la forma abstracta, sino a un distanciamiento estético del mundo. El tercer estadio, en fin, se sitúa a comienzos del siglo XX, cuando este distanciamiento estético es atacado por la vanguardia histórica.

Existen múltiples definiciones respecto a lo que se entiende por crítica de arte. En sentido estricto, crítica de arte es la formulación de un juicio de valor sobre productos artísticos, mientras que si se contempla en sentido amplio, entran en su ámbito todos aquellos escritos, de tipología bastante variada, que se ocupan del arte y de los artistas.

En la mano del crítico está el determinar lo que es bueno, lo que es válido, frente a lo que se rechaza. Sin embargo, si ello no se realiza con una total independencia de criterios, procurando ser más objetivos que subjetivos, caeremos finalmente en los condicionamientos del mercado y por tanto en las modas, sean estas buenas o malas.

Es así como nos planteamos la función de la crítica de arte, dando paso a la idea de que el crítico es la persona que debe facilitar la realidad del arte, a las personas que son sus destinatarios. Por ello uno debe hacerse comprensible y fácil de entender. Su tarea, nuestra tarea, es lograr que la obra actúe como instrumento mediante el que el hombre de la calle llegue a entender con mayor claridad el mundo que nos rodea. De hecho la obra de arte sólo es válida si va destinada a favorecer la integración del hombre con su entorno; de la misma forma, la crítica de arte alcanza su justificación cuando colabora a este tipo de tareas.

En 1967, el escritor mejicano Octavio Paz decía que *"la misión de la crítica no es inventar obras, sino ponerlas en relación, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una."* Y, aunque en ocasiones establezcamos diferencias entre crítico de arte y analista de arte, no

es menos cierto que sin recurrir al análisis, no existe la crítica.

Ser crítico requiere poseer conocimientos suficientes para valorar la calidad de la obra y demostrarlo, en consecuencia nos debemos esforzar en hacer verdadera crítica, explicando al público lo que pensamos, decirles lo que es bueno y lo que es malo. De ahí la importancia de la cualificación del Crítico de Arte, de su profesionalidad, de tener clara su función social.

A lo largo de muchos debates se ha puesto de manifiesto la dificultad de definir con objetividad el estatuto, teórico y funcional, del crítico de arte, ya que su campo, y los enfoques metodológicos con que es abordado, son tan amplios que dificultan cualquier intento de definición de un modelo único de crítico y de crítica. No es la intuición la que debe trabajar ante la presencia de una obra de arte; si así se entendiera, sería diletante, sin criterio alguno e incapaz de orientar respecto al gusto, amén de no contribuir en absoluto a la cultura.

Tampoco el crítico debe depender del mercado, ya que reduciría su campo de interés llegando a ser tan sólo un informador del propio mercado y anunciador de mercancías. Hay que permanecer independiente, sin subordinación a intereses mercantiles ni de cualquier otra índole.

En el I Congreso de la AECA (Asociación Española de Críticos de Arte), y con motivo de una mesa redonda, se llegó a la siguiente definición:

“La pluralidad de tareas de la crítica, así como los diversos niveles y espacios de su ejercicio, implican la existencia de no una sino varias figuras del crítico, pero todas ellas deben poseer un mismo principio de base: un cualificado y solvente dominio del campo cultural específico de su ejercicio crítico”. Indudablemente esto resulta bastante ambiguo, aunque queda claro que es exigible en nosotros mismos una formación cultural sólida en el campo específico del arte, así como un dominio seguro del medio a través del que ejercemos la crítica.

Queda por tanto, descartada la vinculación entre actividad artística y actividad mercantil, ya que con ello, casi siempre, se llega a confundir crítica con publicidad, actuando de encubridores y estando

subordinados a intereses mercantiles. Hay que procurar por tanto, no vernos convertidos en una especie de publicistas, de todo aquello que el mercado del arte nos brinda.

Como muy bien nos explicó Aguilera Cerni, *“El crítico de arte es un personaje que participa tanto de los problemas culturales en general como de los artísticos en particular. Practica la crítica de arte, una actividad humana que estudia, capta, explica e investiga, no sólo el significado profundo de determinadas actividades humanas, sino su condición de datos para entender el mundo en que vivimos. Puede ir, pues, desde la pura catalogación o la descripción, hasta las zonas más arriesgadas del interpretar, el conocer y el comprometerse. Además, como cualquier otra actividad potencialmente artística, tiene también la posibilidad de ser un arte”.*



TRISTAN TZARA: Los escritos de los dadaístas sobre el arte se convirtieron en obra de arte.

En primer lugar, hay que tener en cuenta, de forma clara, cuál es nuestra función social. El crítico produce para el consumidor, el lector, y debe ser consciente de ello. Tampoco debemos escribir para nosotros mismos, logrando ser ininteligibles, sino preocuparnos de una actualización constante de nuestros conocimientos en torno a las innovaciones artísticas y situarnos en el lugar del receptor y eventual consumidor, con la intención de que tenga cierta repercusión.

Ya el crítico americano Hal Foster nos dice que *“la dificultad del arte contemporáneo exige que el crítico*

sea cada vez más transparente, y pasa todo lo contrario, se vuelve más difícil y opaco”.

Tenemos que realizar, por tanto, una crítica interdependiente, llegando incluso a la autocritica, y tener en cuenta que firmamos nuestras aseveraciones, y ello, en el tiempo, significa un elemento referencial de prestigio y de peso, sea este positivo o negativo.

Quisiera recordar las palabras del crítico de arte argentino Jorge Glusberg cuando dice:

“El crítico es un verdadero operador comunicacional y semántico de las obras, por cuyo intermedio se cumplen distintas clases de funciones:

1. Se evalúa la obra.

2. Se informa acerca de los nuevos acontecimientos artísticos.

Y 3. Se prolonga la acción de los museos que, de otra manera, quedarían limitados a un radio restringido de adeptos permanentes sin cumplir con una verdadera función social”.

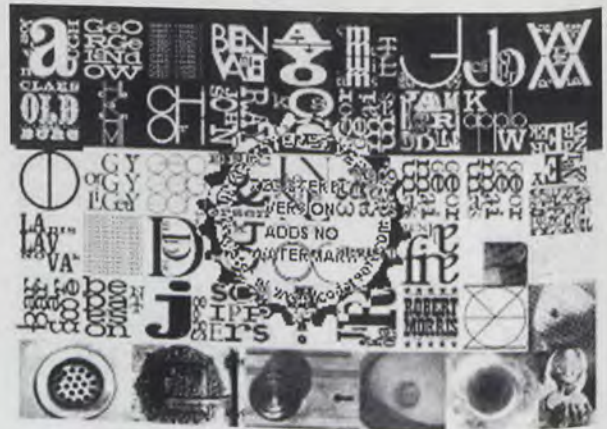
Es cierto, la función del crítico de arte no es única. Pero en gran medida, la comunicación y relación del crítico de arte con la sociedad y el individuo como receptor, lo relacionan, a menudo, con la organización de muestras y con el engranaje de ese circuito cuyo destino es el público.

En 1956 Vicente Aguilera Cerní consideraba que el oficio de crítico había caído en desprestigio, al “...estar situado entre el público (personaje teóricamente pasivo) y el artista (factor supuestamente activo)”... con lo que “se ve en constante peligro de hibridez infecunda si se deja llevar por las solicitudes de esos dos grupos que, lícitamente, desean verse atendidos. Dedicarse con preferencia al público, que pide explicaciones y síntesis claras, presupone el riesgo de la vulgarización de brocha gorda; atender al artista significa colocarse en una posición de segundo grado”. Como vemos, tras casi medio siglo después, algo ha cambiado, pero Aguilera Cerní podría seguir suscribiendo estas frases.

La crítica de arte española no está, en calidad de interés, al nivel de calidad de nuestro arte. Esta es una realidad y una crítica a nosotros mismos, a no

vivir en el siglo de la información, de la interdisciplinariedad y de la comunicación entre pueblos y culturas. Nuestra proyección viene condicionada por nosotros mismos, depende de lo que podamos movernos, nacional o internacionalmente y de los espacios que tengamos en medios de comunicación, así como de los contactos y amistades con otros críticos extranjeros, galeristas, artistas y gente relacionada directamente con el arte. Mayor será la proyección del crítico de arte cuanto mayor sea su poder de comunicación, su poder de convencimiento y su constatación de honradez y profesionalidad.

Por suerte todo ha ido cambiando, evolucionando y ahora tenemos más información. De finales de los 60 y principios de los 70 en que comencé en esta labor crítica, hemos pasado de surtirnos de información recogida en viajes al extranjero, a encontrarnos con profusión de catálogos y libros y la posibilidad de obtener información a través de la Red.



FLUXUS: El desarrollo tecnológico favoreció la interrelación entre disciplinas.

Un tema importante, a tener en cuenta, es el de las relaciones que la crítica de arte tiene con otras disciplinas; en cuanto al lenguaje, en cuanto a la historia del arte, en cuanto a la filosofía y en cuanto a la estética, sin olvidar la relación existente entre crítica de arte y lingüística: es decir, la relación con la semiótica.

La crítica de arte es, por lógica, anterior al discurso estético e históricamente posterior a él. Así es como surge la relación entre crítica y estética. En la

actualidad, la crítica puede tener el apoyo de la filosofía, la estilística, la retórica, la sociología, la psicología del arte, la semiótica, la lingüística y en general de la totalidad de las ciencias humanas al servicio de la comprensión rigurosa del hecho artístico, como indiqué. Francastel o Panosky son ejemplos que han respondido a un esquema de acción teórico y crítico pluridisciplinar.

En el Congreso Internacional de Semiótica e Hispanismo, que se celebró en Madrid en junio de 1983, se apuntaba como conclusión *"la necesidad de que la semiótica sea utilizada como instrumento crítico de interpretación de la realidad y que sus investigaciones se centren en los aspectos pragmáticos de la comunicación o proceso de transmisión de mensajes culturales por cualquier medio"*.

Muchos son los críticos, entre los que me encuentro, que durante algún tiempo se han expresado dentro de esta terminología; hoy ya son menos, parece que ha pasado de moda. Además, si debemos comunicar, lo tenemos que hacer con claridad, no mediante vericuetos lingüísticos. Personalmente, el tiempo me ha hecho ir quitando lo superfluo, aún permitiendo realizar una segunda lectura en algunos textos escritos. Es lo que denominamos como *"escribir entre líneas"*.

Hoy, y entre otras posibilidades, se acostumbra a llamar críticos de arte a aquellas personas que escriben en los periódicos sobre la actualidad de las exposiciones, e historiadores del arte a los que escriben de arte antiguo. Por ello, y como decía Lionello Venturi en su *"Historia de la Crítica de Arte"*.

"...¿cómo podría comprender un crítico una obra de arte sin enmarcarla dentro de la actividad general de su autor, sin ponerla en relación con las demás obras de tendencia afín u opuesta y, en suma, sin hacer su historia? Concluamos: un crítico que juzga una obra de arte sin hacer su historia juzga sin comprender".

Abundando en ello vemos que la identidad entre crítica e historia de arte ya la teorizó Benedetto Croce, crítico, historiador y filósofo italiano, fundador en 1903 de la revista *"La Crítica"*, al indicar que:

"La crítica de arte parece enredarse en antinomias, semejantes a las que ya Immanuel Kant tuvo que

formular. Por un lado, la tesis: *"Una obra de arte no puede ser juzgada ni comprendida si no es haciendo referencia a los elementos que la componen"*; seguida de su perfecta demostración que, *"sí no se hiciera de este modo, una obra de arte se convertiría en algo desarraigado del conjunto histórico al que pertenece y perdería su verdadero significado"*. A cuya tesis se contraponen, con igual fuerza, la antítesis: *"Una obra de arte no puede ser comprendida ni juzgada si no es por sí misma"*; Y sigue, asimismo, la demostración: *"si así no se hiciera, la obra de arte no sería obra de arte ya que los distintos elementos de ésta están presentes aún en los espíritus de los no artistas, y artista es sólo quien encuentra la nueva forma, es decir, el nuevo contenido que es además el alma de la nueva obra de arte."*

"La solución de la antinomia que acabamos de exponer es la siguiente: una obra de arte posee, ciertamente, valor por sí misma, sin embargo, ésta en sí no constituye algo simple, abstracto o una unidad aritmética, es ante todo algo complejo, concreto y viviente, un todo compuesto de partes. Comprender una obra de arte es comprender el todo en las partes y las partes en el todo. Ahora bien, si el todo no se conoce si no es mediante las partes (y aquí reside la verdad de la primera proposición), las partes no se conocen si no es a través del todo (y ésta constituye la justificación de la segunda proposición). La antinomia es de tipo kantiano; la solución hegeliana".



MARCEL DUCHAMP: El objeto en sí mismo carece de sentido, si el crítico no es capaz de explicar la circunstancia que lo produce y sus consecuencias en la Historia del Arte.

“Dicha solución establece la importancia de la interpretación histórica para la crítica estética, o mejor, establece que la verdadera interpretación histórica y la verdadera crítica estética coinciden”. Esto es, como indicaba, lo que escribía Croce.

Por todo ello hay que tener en cuenta tres factores principales en lo que respecta al juicio que como críticos emitimos:

1. El factor pragmático, consecuencia de la obra de arte sobre la que se va a establecer el juicio;

2. El factor conceptual, aportado por las ideas estéticas del crítico y, en general, por las ideas filosóficas y sus necesidades morales, es decir, por la civilización en la que vive y a cuyo desarrollo pretende contribuir;

y 3. El factor psicológico, que depende de la personalidad del crítico.

No olvidemos, sin embargo, que los críticos creamos las ideas no sólo a partir de la crítica de las ideas anteriores, sino sobre todo en base a la experiencia intuitiva de las obras de arte, a la acumulación de la información visual.

Hasta Hegel nos decía que *“Ya Winckelmann había sentido, al contemplar las obras de arte de la Antigüedad, un entusiasmo que le había permitido introducir en el estudio de las obras de arte un sentido nuevo, al sustraerlas a los juicios basados en la vulgar finalidad y en la exactitud de la imitación, y le había incitado a buscar en las obras de arte y en la historia del arte sólo la idea de arte”*.

Por otra parte, Heinrich Wölfflin, uno de los creadores de las ideas del formalismo, escribió que *“en cualquier nuevo estilo visual se plasma un nuevo contenido del mundo. No sólo se ve de otro modo, sino que también se ve otra cosa. Y entonces, ¿por qué complicarse, y no hablar simplemente de expresión?”*

Venturi nos explicaba que: *“La tarea de la crítica consiste en superar este dualismo (se refiere a la expresión artística y a la visión del artista) y llegar a comprender el proceso por el cual la expresión psicológica se ha convertido en pintura y cómo la visión del artista expresa su modo de sentir. Empero, no es posible llegar a una síntesis si no se conoce bien la tesis y la antítesis. Por esta*

razón resulta natural que los críticos se hayan ocupado y preocupado de estudiar los fenómenos psicológicos y los de la visión. Por lo referente a los primeros, no ha sido necesario inventar ninguna disciplina especial, puesto que ésta siempre ha existido y se denomina psicología”.

De esta forma es como nos vemos implicados en la fenomenología de la visión, en el conocimiento de los símbolos visuales, algo que Rudolph Arnheim en su libro *“Arte y percepción visual”*, nos hace ver. Existen diversos caminos que nos llevan al formalismo, y entre ellos se encuentra la *“Einfühlung”*. Es la línea del formalismo del padre de la ciencia pedagógica, el alemán Johann Friedrich Herbart, a principios del siglo XVIII, y de los símbolos visuales de Zimmermann; es la teoría de Konrad Fiedler, en la segunda mitad del siglo XIX, que afirma que el ámbito propio del arte es la percepción objetiva. Dentro del formalismo, había que renunciar al valor normativo y eso lo realizó uno de los principales representantes del formalismo en la historia del arte, Aloïs Riegl, a principios del siglo XX, con su relatividad de los modos de ver, con su *“Kunstwollen”*, su *“intención artística”*.

Por su parte Stephen C. Pepper, que estableció la base para la enseñanza de la historia del arte, en 1942 nos habla de sus hipótesis cósmicas, con respecto al arte y a su naturaleza, y las divide en cuatro:

1. La crítica mecanicista que define el ámbito estético como placer objetivizado.

2. La crítica pragmaticista, que considera el terreno estético como el de las intuiciones vivaces y voluntarias de una cualidad. Cuanto más viva es la experiencia y más amplia y rica su calidad, mayor es su valor estético.

3. La crítica idealista, que considera la obra de arte en tanto que un todo integral y en sí misma, del que toda intuición de una cualidad no es sino un fragmento. Definición sugerida por Bernard Bosanquet.

Y 4. La crítica formalista que subraya el carácter normal de los placeres y de las percepciones artísticas. El valor estético significa representación de una norma, conformidad con la norma implícita en la obra de arte, con un género o un estilo y, por último, con la cultura de la que es expresión. También la idea

de catarsis está ligada a la satisfacción de la normalidad. Esta es la crítica más antigua, sus orígenes se remontan a Platón y Aristóteles”.

Por ello, y centrándonos en la actualidad, hay que tener clara la evolución de la crítica de arte, tanto antes como después de la denominada vanguardia. El historiador de arte, como ya indiqué al comienzo, nació en el siglo XIX, pero más interesado por el pasado que por el presente, por la actualidad, con lo cual los únicos que destacaron fueron los no-científicos como Gautier o Baudelaire, sin olvidar a Ruskin o William Morris, pero es en el siglo XX cuando nace ese crítico que podríamos llamar militante, unido a la vanguardia que dominaba el panorama artístico. Por contra también existía el crítico interesado asociado al mercantilismo, que no deseaba para nada las novedades. Y por último, cómo no, el crítico no-beligerante, al cual le sucede como a los apolíticos, siempre está en el consenso de la mayoría de gente que no termina de enterarse qué es esto del arte.

Nosotros, como críticos debemos conocer las obras que vemos, la interpretación de las mismas, así como todo aquello que rodee al arte; también estar al tanto de lo privado y lo público, de la organización y propagación del arte. Por ello, podemos ser muchas cosas, además de crítico de arte, bien publicista, profesor o tratadista, organizador o comisario de exposiciones, técnico asociado al mercado galerístico, técnico de museos o animador cultural, así como la colaboración en los más diversos medios de comunicación, desde los especializados a aquellos dirigidos al público en general. Ello nos obliga, en cierta forma, a practicar un tipo de literatura, un léxico, que puede ir variando según a quien vaya dirigido.

No cabe duda de que el cambio experimentado en la crítica de arte, proviene de los últimos decenios más que de siglos anteriores, aún manteniéndose la crítica tradicional de tipo histórico y académica. Otra vía, como ya hemos indicado con anterioridad, es la de tipo lingüístico, en decadencia. También está la crítica basada en el psicoanálisis y la de inspiración liberal: es la crítica de tipo científico. La crítica actual casi es, pues, un lujo social, pues hay que reflexionar y tener tiempo para ello, dentro de una sociedad que desconoce casi la existencia del tiempo.

Quiero hablar de la teoría de los valores, de este cúmulo de ideas vertidas por el Crítico de Arte Vicente Aguilera Cerni, discípulo internacional del gran maestro Giulio Carlo Argán, y maestro de ingente cantidad de críticos entre los que creo estar.

Vicente Aguilera, partidario de la “teoría de los valores”, se distancia de la crítica que se resume en el valor “judicial”: el más ínfimo de ellos; el “profesoral”, preferentemente didáctico, caracterizado por su horror hacia los hechos vivos, su prudencia y su abusiva utilización de la tijera, y otro particularmente antipático, el de los que se creen investidos de poderes especiales para decir al prójimo qué cosas han de hacer y cómo han de hacerlas; son los “mentores” o consejeros. Algo que Bruno Munari también nos hace ver en sus publicaciones.



SANDRO CHIA: La Transvanguardia es un ejemplo característico de corriente artística surgida a la sombra del mercantilismo crítico.

De hecho en su libro “Artista y Designer” editado por Fernando Torres en Valencia, en 1974, indicaba que:

“La crítica de arte sostiene casi siempre la obra del artista. A los cuadros, esculturas y otras formas de expresión personal les suele añadir –en los catálogos de las exposiciones y en las páginas de las revistas y de los diarios– una serie de comentarios, datos, documentación, referencias históricas y opiniones personales. Todo esto debería tener la función de situar históricamente una actividad artística, una personalidad o una investigación. Todo esto debería tener también la función de explicar con claridad a la gente los diversos problemas que se plantean los artistas, de tal manera que la gente pudiera comprenderlos y participar en ellos activamente. Algunas veces la función de la crítica es también la de desenmascarar a los falsos artistas, la de devolver a sus justas proporciones los fenómenos artísticos que se han hinchado artificialmente, la de desmitificar ciertos mitos, la de dificultar la especulación y otras cosas”.

Para ello Munari, y con cierta jocosidad establece algunas categorías, como pueden ser: la “*crítica literaria*”, en la que la presentación del artista no es más que un pretexto para escribir un “*fragmento*” literario de tipo personal. Cualquier artista sirve para ser presentado, dejando aparte su arte; la “*crítica lírica*”, la “*crítica hermética*”, la “*crítica interrogativa*” y la “*crítica supererudita*”, que se definen por sí solas, y la “*crítica simulada*”, que es aquella que le va bien a cualquier artista de cualquier tendencia.

Retornando a las palabras de Aguilera Cerní, la Crítica creadora, que es la que nos interesa, se resume en:

“1. El pensamiento ordenador de lo disperso, edificador contribuyente a la luz que puede ayudar a estructurar el propio ser y a perfilar su vocación ante lo absoluto.

2. En los hechos vivientes, sin que importe la fecha de su nacimiento; es decir: lo que vale la pena ordenar porque contiene los materiales válidos para la edificación.

Y 3. En buscar con todo ello el sentido de nuestro mundo, pues ese rumbo nos proporciona la posición, el punto de referencia”.

Así es como se comprime un poco la historia de la crítica de arte a través de los tiempos, hasta que llegamos a nuestros días.

Quien dé por sentado que la crítica de arte no debe pasar de una táctica divulgatoria, fluida o enmarañada, daña su propio tejado y favorece la mala opinión que de nuestro oficio tienen bastantes. El espectador de la obra de arte nos exige cierta creatividad, pero sin que ello implique el convertirnos en seres aburridos. Por ello, no hay que anclarse, como algunos, en la consideración de que sólo el arte tradicional es el que vale, así como tampoco decir que todo lo que no depende del arte americano moderno, carece de interés. Como críticos de arte, tan sólo somos unos espectadores supuestamente más preparados cuya misión es la de comunicar.

Como bien dijo Lamberto Pignotti con motivo de la referencia a “*Arte y Crítica*”, exposición celebrada en 1980, en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, “*sería ingrato ordenar sistemáticamente y sintetizar las acusaciones antagónicas: incompetencia, falta de rigor, selección sobre la base de criterios mercantilistas, eclecticismo, desinformación, provincialismo, exterofilia, individualismo, oscuridad e incoherencia en la presentación de los catálogos de arte...*”. Con ello se ponía en el banquillo a ciertos críticos conocidos por todo el mundo.

Tanto dio de sí el catálogo de esta muestra que hasta Umberto Eco, en “*L'Espresso*”, sugería una verdadera y propia tipología para uso de la crítica más comprometida y militante. Sus notas se planteaban como instrucciones para uso de presentadores de catálogos de arte.

También, y en torno al mismo tema, en “*La República*”, Guido Alamansi destacaba tres momentos de crítica de arte:

Un primer tipo de lenguaje representado por alisonantes afirmaciones cósmico-filosóficas que intentan desentrañar el universo mediante análisis que profundizan en signos banalísimos.

Un segundo tipo que recurre a citas bizantinas y complicadas.

Un tercero que es el triunfo de la cautela, de un hablar con aspecto conceptual sin decir nada y que sirve para descubrirse en exceso.

Como bien lo sintetizaba Alamansi: “*No podría decirse mejor, si es que no se quería decir nada*”.

Como críticos podemos seguir emitiendo juicios axiológicos y seleccionar, pero siempre actuando con las cartas boca arriba, descubriendo las reglas en las que nos basamos y aportando los datos en los que nos apoyamos. Estructurando nuestras funciones vemos que se pueden reducir a tres: la función histórica, la función teórica y la función crítica. Por la primera, hay que situar la obra; en la segunda se establecen los criterios, datos y códigos en que nos basamos; y por último, sobre la base de los datos históricos recopilados, y en aplicación de la teoría, debemos emitir juicio y elegir.

Esta tercera función es realmente lo que nos da legitimidad. Y como decía el filósofo John Dewey, fundador de la "Escuela de Chicago", en "El Arte como experiencia", "el crítico ha de tener en cuenta que su afirmación sobre lo bueno y lo malo, en determinada medida, es cosa a confirmar por otras personas en su relación perceptiva directa con el objeto. Su crítica se extiende como un documento social y puede ser controlada por otros que tienen el mismo material objetivo a disposición".

El tipo de crítica al que me refiero es aquel que se centra en los temas concretos de la actualidad, un tipo de crítica que se pregunta y se define. Ya hemos hablado de la diversidad de funciones que el crítico de arte puede tener en la sociedad actual, pero podemos repasarlas: como historiador de arte, como juez, como ideólogo, como esteta, como periodista, como coleccionista, como comisario de exposiciones, como profesor, como artista...; esto hace que volvamos a incidir en la interdisciplinariedad del crítico que la acercan en cierto modo a lo que Lászlo Beke definía como "todología" y que puede además entenderse perfectamente si tenemos en cuenta la expresión de McLuhan al decir: "Que venga a mi oficio, como dijo el cerebro electrónico al especialista".

Sin embargo, el paso del tiempo ha propiciado que nos fuéramos olvidando de los lenguajes antes utilizados. Este periodo de revisión de planteamientos, creo que es en el que estamos desde hace años; ya no sirven los modelos tradicionales, como tampoco resulta válido hablar de crisis de la crítica como consecuencia de la supuesta crisis del arte.

La crítica, como arte, no puede ser científica, como tampoco puede teorizarse sobre el arte contemporáneo, apartándose de él. Debemos realizar una crítica consciente, evitar el hacer literatura, ser libres y a la vez imprevisibles. Hay que vivir más en el presente que en el futuro. No hay que olvidar, como decía Unamuno, que "arte y crítica de arte, son hermanas gemelas".

Tampoco hay que olvidar que la crítica la hacen los artistas mismos con sus obras, y que nosotros describimos, y transcribimos, traduciendo lo que el artista realiza. De hecho, la verdad está en la historia que se hace, no en el historicismo ni en la nostalgia del pasado. A pesar de que el arte, desde 1960, recupera inventos de la vanguardia con fines contemporáneos, la cuestión de los retornos históricos es antigua en la historia del arte, lo que puede situar al crítico en un punto crucial del arte moderno y, por tanto, llevarlo a prestar más atención a sus tradiciones que a sus triunfos.

Como Hal Foster indicaba: "Si los artistas esperaban ser elevados por la teoría, los teóricos contaban con ser apoyados por el arte; pero a menudo ambas proyecciones no respondían más que a sendos malentendidos: el arte no es teórico, no produce conceptos críticos, por derecho propio; y la teoría es únicamente suplementaria, aplicable o no según se considere conveniente. Un punto de partida es recuperar las prácticas críticas interrumpidas en los ochenta, que es precisamente lo que algunos artistas, críticos e historiadores hacen hoy en día".

Con estas palabras, y termino, lo que pretendo es que nos demos cuenta de cual es nuestra labor en esta sociedad, y cual es nuestro presunto poder. Algo sobre lo que reflexionar y hacer autocrítica.

Antes de despedirme, deseo reiterar mi agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, a la vez que ratifico mi disposición a colaborar estrechamente con ella.

Muchas gracias a todos por su presencia.