

alberto gonzález r.

EN TORNO A LA CRITICA DE ARTE

1. INTRODUCCION

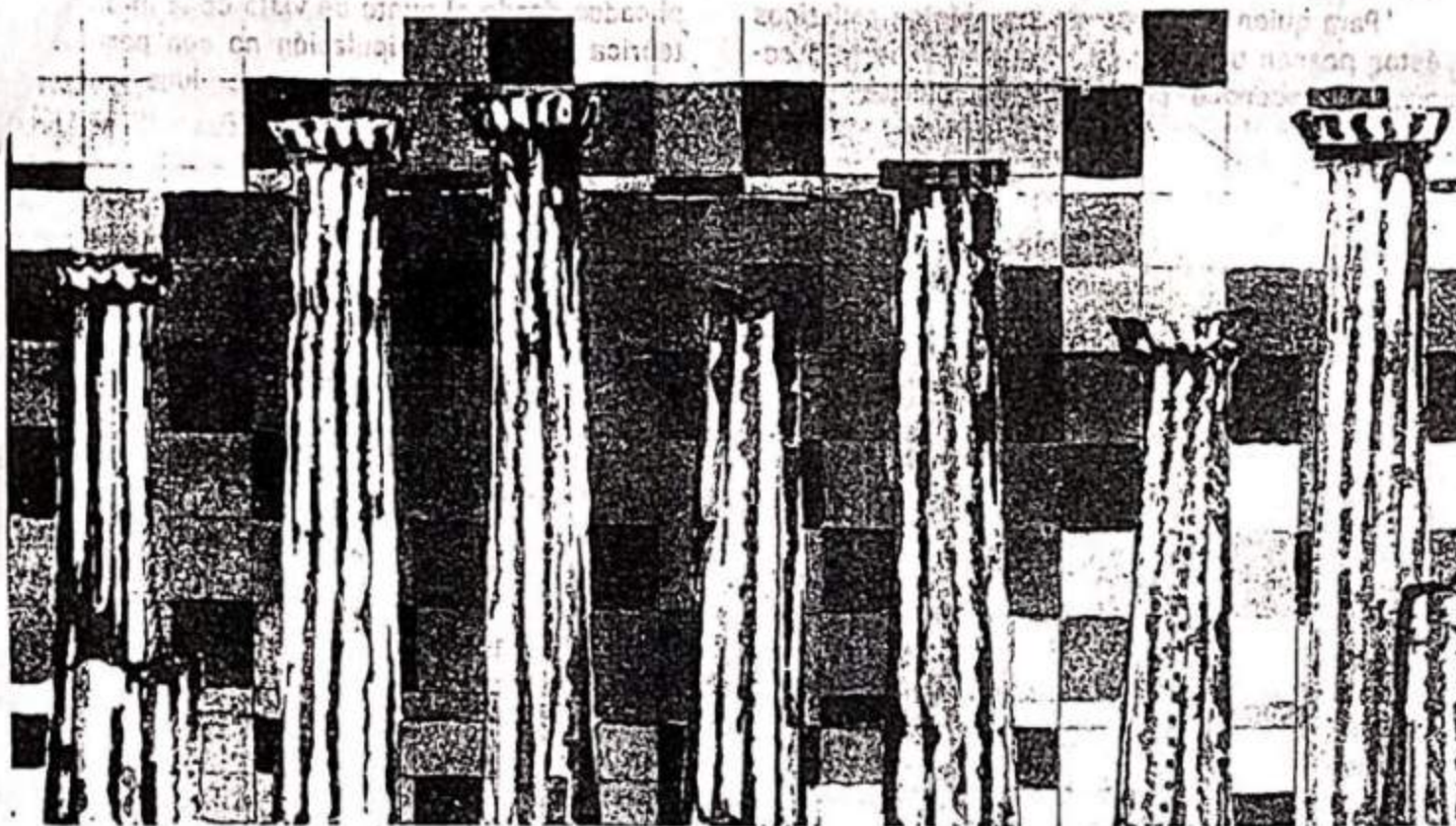
Hace casi sesenta años escribía Lionello Venturi en su "Historia de la crítica de Arte": (1).

"Si se tiene en cuenta los progresos realizados por la historia del arte en los últimos años uno no puede hacer otra cosa que maravillarse y regocijarse por sus prodigiosos resultados. El gran número de monografías de artistas y monumentos, las historias generales del arte, o las dedicadas a naciones, épocas o tipos de arte en particular, los tratados de iconografía y técnica, las publicaciones de documentos, los catálogos de museos y colecciones, las revistas técnicas para entendidos o culturales para el público en general, y por último sobre todo, las reproducciones de las obras de arte de todos los tiempos y países, todo ello constituye una monumental masa de material de estudio... Si después de haber admirado el trabajo de publicación de los materiales artísticos y documentales, queremos pasar revista a las ideas que sirven de guía a la historia del arte actual, de los valores espirituales que éste representa y de las relaciones que mantiene con la filosofía, la historia y la literatura,

observamos que no existe unidad y el caos reina... ¿De dónde proviene esta ausencia total de unidad, es decir este caos metodológico que se constata en la historia del arte, dejando aparte el trabajo museográfico?

La respuesta es fácil: el progreso alcanzado en la publicación de documentos y en su comentario filológico desaparece cuando se trata de emitir un juicio sobre una obra de arte o un artista. Y lo que es peor, a menudo falta incluso la conciencia de la necesidad de este juicio".

Estas lejanas palabras aún mantienen su vigencia, en efecto al menos en nuestro medio, la crítica artística no está en una situación mejor que la que describe Venturi en 1936; de ahí que una de las motivaciones del presente artículo haya sido la de intentar examinar algunos conceptos que posibiliten superar o al menos interrogarse sobre muchos de los prejuicios y opiniones acerca del juicio crítico en el terreno de las artes, y de ahí entonces que nuestro objetivo primordial sea el de indagar por las condiciones necesarias y suficientes de los juicios de valor sobre la obra artística, así como las premisas teóricas que podrían validar tales juicios.



2. EL JUICIO CRITICO: UN JUICIO VALORATIVO

Quizás el primer problema que enfrenta el estudioso del arte es el hecho de que su dominio fenoménico es difícilmente delimitable: cronológicamente las manifestaciones artísticas comprenden realizaciones que van desde la más antigua prehistoria hasta nuestros días, geográficamente engloba todas las áreas habitadas por comunidades humanas independientemente de su grado de desarrollo cultural y técnico, además no comprende sólo las llamadas artes visuales tradicionales sino también la poesía, la danza, la música, el teatro, los happenings, las instalaciones y hasta el diseño de jardines tal como lo pensaba Kant; aún restringiéndonos al campo de las artes visuales es imposible indicar categorías de objetos que sean objetos artísticos por el sólo hecho de pertenecer a una de tales categorías. Puede considerarse obra de arte un complejo monumental o aun toda una ciudad, pero también lo pueden ser los elementos que componen aquel conjunto: edificios, plazas, fuentes, calles, etc., en el otro extremo de la escala dimensional pueden ser obras de arte las miniaturas, los diseños de tejidos, estampas grabadas o aún un salero, como aquel hecho por Cellini para Francisco I. Las funciones prácticas, representativas, ornamentales o simbólicas que poseen los objetos tampoco proporcionan criterios de discriminación: pueden ser

obra de arte: un palacio, una iglesia, una fotografía, un libro, una casulla para la liturgia, una "máquina inútil" o un orinal; del mismo modo: las técnicas empleadas en la elaboración de los distintos objetos tampoco permiten calificar como artístico a un producto, casi cualquier técnica practicada por el hombre ha servido como instrumento de la producción artística, además que por otra parte, ninguna técnica valida de suyo la calidad de artístico que pueda poseer una obra. Si no son las funciones, ni los medios técnicos, ni la escala, ni la procedencia en el tiempo o en el espacio, ni la finalidad, lo que define el carácter de artístico de una obra, ¿de qué modo podríamos estudiar las determinaciones de lo artístico en las obras de arte?

En primer lugar, las obras de arte son objetos, producto de la actividad humana a las que va unido un valor, y por tanto hay diversas maneras de ocuparse de ellos, por ejemplo: se les puede buscar, identificar, clasificar, conservar, restaurar, exhibir, comprar, hurtar, etc.; pero también es posible pensar en sus valores, investigar en qué consisten, qué significan, cómo se generan, cómo se transmiten, de qué manera se reconocen y cómo se disfrutan; siguiendo la distinción que hace Max Scheler en su teoría general de los valores, diremos que por un lado está el bien o cosa que tiene valor (Wertdinge) y por el otro está el valor del bien (Dingwert).

L.O.O.R.

Tondo:

contexto: representativo y simbólico es lo que caracteriza una obra de Arte.

¿En se ocupa de los objetos artísticos
¿En un valor en sí que el experto o co-
reconoce por medio de ciertos signos
cerca de los cuales no se interroga —tal
el perito que examina un diamante por ejem-
- pero para quien se ocupa del valor de tales
tos, éstos sólo son la ocasión de su produc-
- on, el medio a través del cual el valor se comu-
- ica. En este punto conviene remitirse a la discu-
- sión de Sartre acerca del retrato de Carlos VIII
de Fouquet en su libro sobre lo imaginario (2).

Así, el interés por los objetos da lugar a un
conocimiento empírico pero amplio y diferencia-
do de los fenómenos artísticos; el interés por el
valor en cambio trasciende los hechos particula-
res y generaliza el conocimiento del arte en pro-
posiciones teóricas: conduce pues a una filosofía
del arte.

Queda claro entonces que el concepto de
arte no define categorías de cosas sino un tipo
de valor, valor que está ligado siempre a un tra-
bajo humano y a sus técnicas, es así índice de
una relación entre una actividad mental y una ac-
tividad operativa. Pero esta relación no es la úni-
ca existente: en una obra de Ingeniería, una cons-
trucción matemática o en una fórmula química
puede también realizarse una relación entre la ac-
tividad conceptual y la operación y no por esto
son obras de arte. El valor artístico de un objeto
es aquello que se da en su configuración percep-
tual o como se dice comúnmente en su forma,
cualquiera que sea su relación con las realidades,
una forma es siempre algo que tiene que ser per-
cibido, algo que es comunicado vía percepción:
un poema, una sonata, una pintura, un performan-
ce o una instalación, valen como formas signifi-
cantes sólo en cuanto una conciencia accede a
sus significados, esto quiere decir que una obra
es obra de arte sólo en cuanto la conciencia que
la percibe y la aprehende la juzga como tal; de
ahí que la historia del arte pueda ser pensada no
tanto como una historia de una clase de objetos:
las obras de arte, sino más bien como la historia
de los juicios de valor acerca de tales obras.

Nuestra relación con las obras de arte tiene
un carácter diferenciado cualitativamente distinto
a las relaciones que establecemos con el mundo
fenoménico cotidiano, en la práctica diaria esta-
mos inmersos en realidades que implican rela-
ciones supremamente complejas pero que la con-
ciencia no las considera pertinentes como objeto
de examen; piénsese sólo en la operación senci-
lla de manipular un interruptor en un aparato elec-
trónico: los fenómenos electromagnéticos, acús-
ticos, de linealización de frecuencias, etc..., im-

plicados desde el punto de vista de la información
teórica en esta manipulación no son pertinentes
a la conciencia ya que en primer lugar no todos
están en capacidad de acceder a tal información
y sobre todo porque a muy pocos interesa, pero
ante las acciones humanas —y éste es el caso
del arte— nuestro comportamiento es completa-
mente distinto: las juzgamos y sabemos que po-
demos juzgarlas, y si renunciamos a hacerlo nos
disponemos a soportarlas pasivamente. Juzgando
se acepta o se rechaza, con el acto del juicio ca-
lifico a esa cosa que posee un valor como objeto
y paralelamente me califico como aquél para
quien la cosa tiene valor, es decir soy un sujeto
que juzga, y cuanto mayor sea el valor que se
reconoce al objeto, mayor será el valor del sujeto
que lo aprehende, lo hace propio. La apropiación:
ese hacer para sí el valor de la obra, nada tiene
que ver con la propiedad sobre el objeto. Valga
aquí recordar lo que nos decía Jorge Romero
Brest hace ya algunos años: él aseguraba que era
un coleccionista de arte muy rico pero que no
poseía ninguna obra; en realidad había hecho su-
yo los valores de la "Ronda Nocturna", "El Monte
Santa Victoria" y "Las Meninas", y lo interesante
es que nadie se los podía quitar y en realidad eran
suyos.

El valor de la obra de arte evidentemente es
un plus de experiencia en el sujeto gracias al cual
el objeto trasciende su instrumentalidad inmedia-
ta, pero este plus no pasa del objeto al sujeto si
la conciencia que lo recibe no reconoce que se si-
túa más allá de lo contingente, es decir en la his-
toria.

Ahora bien, ninguna obra de arte ha sido re-
cibida nunca por una conciencia sin este juicio
crítico-histórico que es formulado según procedi-
mientos más o menos arbitrarios y que evidente-
mente puede ser justo o erróneo. El ciudadano
"clase media" que admira a Norman Rockwell pe-
ro que desprecia a Rotkho ciertamente juzga mal
—como un juez que se equivoca en el veredicto
por ignorar la jurisprudencia— pero juzga; ahora
bien, si esta persona hubiese profundizado en la
historia y en la crítica entorno a la problemática
de la pintura norteamericana, habría comprendido
que era el arte de Rotkho y no el de Rockwell el
que podía entrar en un discurso histórico cohe-
rente; la función de las diversas metodologías de
la crítica de arte consiste ciertamente en propor-
cionar los elementos que constituyan una base
de experiencia que minimicen el margen de arbi-
triedad, el riesgo de introducir un no-valor en
una serie de valores y de construir así un juicio
falso.

- El Signo: lo religioso en una Exposición y en la Iglesia

3. CRITICA E HISTORIA

La exploración acerca de los valores en una obra de arte es un problema reconocidamente complejo, es claro que debe existir una serie de presupuestos a ser satisfechos como condición mínima necesaria para un primer análisis; por ejemplo es evidente, que tiene que ser superada al máximo cualquier conjetura sobre la autenticidad, la falta de información acerca de las condiciones de producción y las circunstancias posteriores que pueden influir en la obra de arte (mutilaciones, posibles restauraciones, etc.) esta información historiográfica sin duda ayuda a enfocar muchos problemas pero NO resuelve el del significado y el de las significaciones de la obra en la cultura en la cual opera, esto es claro cuando se estudia el arte contemporáneo: a pesar de poseer una información historiográfica completa, desde el punto de vista de la interpretación puede ser muy problemático, por otra parte es común la distinción entre el punto de vista "externalista" que comprueba la solidez de los hechos y además recoge y controla los testimonios, y el punto de vista "internalista" que indaga por las motivaciones y los significados de los hechos en la conciencia del productor de la obra; sea como fuere, se admite generalmente que en el estudio de la obra de arte la indagación erudita exhaustiva de tipo historiográfico y documental, no es un fin en sí mismo sino un elemento preparatorio auxiliar pero necesario de la investigación histórico-crítica que se propone evidenciar los niveles de significación y los valores, así como una correcta lectura de los mismos.

Quiero detenerme en este punto en el término "histórico-crítica", ya que con él se quiere señalar que la investigación crítica carece de sentido si no se encara considerando un constructor histórico coherente. Lionello Venturi en el libro ya citado señala acertadamente:

"Una cuestión fundamental que no constituye, si bien se mira, un problema de estética, sino que se refiere, más que nada a la filosofía de la historia es la relación entre historia del arte y crítica del arte. En Francia se acostumbra 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 el arte del pasado. Definición que es tan definitiva como insidiosa porque induce a los críticos a ignorar la historia y a los historiadores a carecer de punto de vista crítico. Si Michelet por un deseo de ser objetivo ha dicho que la historia "est témoin et non juge" y si el juicio de una obra de arte se puede atribuir a la crítica, perte-

nece al mero sentido común el entender que también el testigo tiene necesidad de juzgar para comprender".

En realidad la historia y la crítica se implican mutuamente: no se hace historia sin crítica y el juicio crítico no distingue la "calidad" artística de una obra si no reconoce que se sitúa mediante un conjunto de relaciones en una determinada situación histórica y, en definitiva, en el contexto de la historia del arte en general.

A diferencia del análisis empírico-científico de la obra de arte en su realidad de cosa —análisis que no se limita al soporte, a la técnica, al estado de conservación, sino que puede extenderse a la temática, a la iconografía o a los análisis estadísticos— la investigación histórico-crítica no se circunscribe a la cosa en sí, aún en el estudio de una obra específica, el examen crítico sobrepasa los límites de lo singular para remontarse a los antecedentes e indaga por los vínculos que la enlazan a toda una situación cultural —y no sólo específicamente artística— tratando de individualizar los momentos sucesivos de su configuración.

En la investigación, la obra es analizada entonces en sus componentes estructurales y lo que parecía antes como una unidad indivisible se nos aparece en cambio como un conjunto de experiencias estratificadas y divididas, un sistema dinámico de relaciones, es decir un proceso. De hecho cada obra no es solamente la resultante de un complejo de relaciones sino que a su vez determina todo un campo de nuevas relaciones que se extiende hasta nuestra contemporaneidad y la sobrepasan, ya que como algunos hechos notables del arte pasado han ejercido una influencia determinante a muchos siglos de distancia, no se puede excluir que sean asumidos como nuevos puntos de referencia en un futuro próximo o lejano.

En realidad la obra de arte justamente produce su propio código por las relaciones que establece entre sus signos, genera por así decirlo una especie de idiolecto o subsistema interior que puede entrar en relación de afinidad, de diferencia o de contradicción con los sentidos de los signos empleados; en síntesis la obra de arte redefine con su operar el campo de relaciones que la produjo, es por esto, por lo que no podemos considerar que la obra de arte es un hecho estético que también posee un hecho histórico, más bien es un hecho que posee valor histórico porque tiene un valor artístico: porque es una obra de arte, los frescos de Rafael y su escuela en el Vaticano o el "Arte de la Fuga" de Bach constituyen realidades históricas no inferiores a la po-

Carlos V, el Concilio de Trento o los descubrimientos científicos de Newton, y por tanto, pueden ser estudiados históricamente se estudian los hechos de la historia política, religión o la ciencia.

En este sentido, historia y crítica de arte convergen "en aquel tipo de comprensión de la obra que no se da sin el conocimiento de las condiciones de su surgimiento y que no es mera descripción sino juicio" (1). El juicio es pues la culminación de la historia-crítica del arte y si pensamos en el postulado Kantiano según el cual toda intuición que no esté ligada a un concepto es ciega y que todo concepto sin intuición es vacío podemos afirmar que en el juicio crítico se realiza el pensamiento concreto del arte.

Quizás fue Benedetto Croce —ese viejo filósofo idealista visto hoy con desprecio y hasta odio por algunos novísimos pensadores— quien más claramente teorizó la identidad entre historia del arte y crítica de arte, en "Problemas de Estética" escrito en 1910, decía:

"La crítica de arte parece enredarse en antinomias semejantes a las que 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" seguido de su perfecta demostración que si 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, así mismo 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, el todo no se conoce si no es mediante las partes —y aquí reside la verdad acerca de la primera proposición— las partes no se conocen si no es a través de todo —y ésta constituye la justificación de la segunda proposición—. La antinomia es de tipo kantiano, la solución hegeliana. Dicha solución establece la importancia de la in-

terpretación histórica para la crítica estética, o mejor establece que la verdadera interpretación histórica y la verdadera crítica estética coinciden" (2).

De una forma esquemática se podría decir entonces que el juicio crítico hace recaer su interés sobre los juicios acerca del valor de la obra de arte en concreto: esto es, o no es una obra de arte, pero la historia crítica está muy lejos de contentarse con esto, ella examina todas las condiciones mediante las cuales la imaginación del artista, su bagaje técnico y conceptual ha concretado (o no) su actividad en la obra, dichas condiciones son las "partes" en la terminología croceana por las que es atravesada la obra de arte, es decir: los elementos históricos y culturales que son condicionantes y son también condicionados por la obra de arte, sin el conocimiento de estos elementos, el análisis se convierte en imposible.

4. UNA OJEADA A LA LITERATURA

ARTISTICA

En todas las épocas y en todas las culturas se ha tenido la conciencia del valor artístico. Las cosas de valor artístico han estado siempre, dignas de ser admiradas y de ser imitadas. La conciencia del valor artístico ha sido siempre una conciencia que ha estado presente en la vida de los hombres. La conciencia del valor artístico ha sido siempre una conciencia que ha estado presente en la vida de los hombres. La conciencia del valor artístico ha sido siempre una conciencia que ha estado presente en la vida de los hombres.

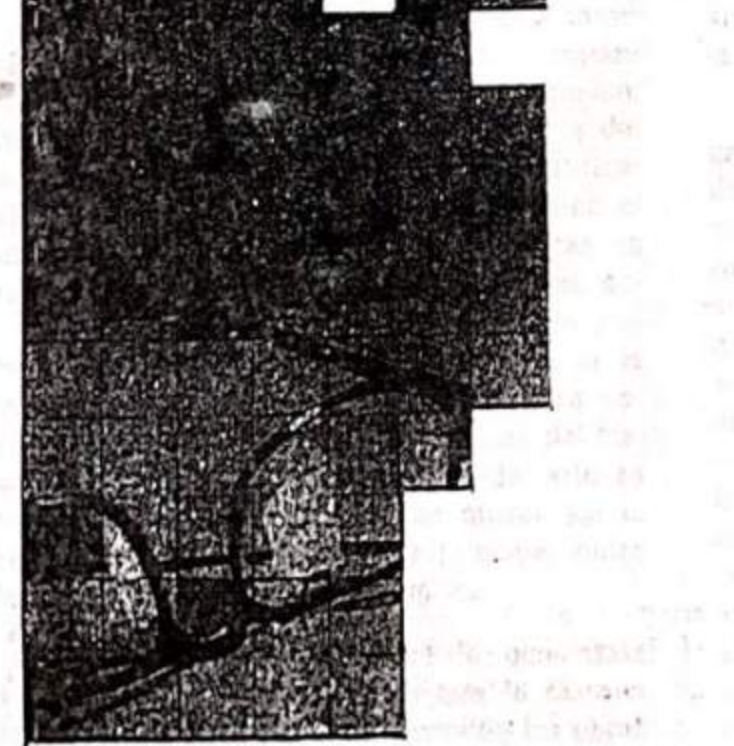
o indirectamente relacionadas con aquellos en la sociedad consideraba sus ideales supremos, el culto a lo divino, la memoria de los muertos, la autoridad del Estado, la razón, la historia, etc., siempre y en todo lugar las cosas de las cuales se reconocían portadoras de valor artístico han sido objeto de atención particular: han sido expuestas, admiradas, estudiadas, celebradas, conservadas, protegidas y cuidadas por la cultura que las considera "valiosas". La literatura que de varias maneras se ha ocupado del arte es sólo un testimonio parcial del valor atribuido al arte.

Desde la antigüedad clásica el arte ha sido considerado como uno de los componentes esenciales de la cultura humana; pensadores de distinta posición filosófica se han ocupado del que hacer artístico, conscientes de la imposibilidad de construir un sistema del saber sin tener en cuenta la realidad del arte. A este respecto véase (1).

Hacia mediados del siglo XVI aparece con las "Vidas" de Giorgio Vasari la primera específica historia del arte que traza el desarrollo orgánico de los hechos artísticos en un arco de cerca de tres siglos ilustrando las contribuciones originales de las personalidades artísticas más sobresalientes entre Cimabue y Miguel Ángel.

En la obra de Vasari se ve ya el arte como una actividad humana que evoluciona y se perfecciona a través de los siglos.

En la obra de Vasari se ve ya el arte como una actividad humana que evoluciona y se perfecciona a través de los siglos.



En la literatura sobre el arte ocupa un puesto muy importante la tratadística que intenta fijar normas y preceptos, que imparte instrucciones con el fin de que los artistas eviten errores e imperfecciones en su labor y por otro lado indicando también logros ideales o metas programáticas con base en ciertos modelos que los artistas deben alcanzar. Durante el medioevo los tratados se referían casi con exclusividad a la técnica y tenían un carácter exclusivamente preceptivo. En el siglo XV "El libro del Arte" de Cennino Cennini describe detalladamente los procedimientos técnicos de la pintura de su época, pero no indaga ni por los orígenes ni por la finalidad ideal del arte y sobre todo insiste en muchas ocasiones que la técnica descrita es la misma que practicaron el gran maestro Giotto y sus discípulos.

Con Leon Battista Alberti los tratados asumen un carácter teórico: enuncian y explican la teoría a partir de la cual es posible deducir la praxis del operar artístico específico, mucho más numerosos son entonces los tratados sobre arquitectura, casi todos guardan un esquema común: empiezan por describir y analizar modelos antiguos, luego pasan a dictar reglas tipológicas (edificios sagrados y civiles, planimetría centralizada y longitudinal), morfológicas (los cinco órdenes de la arquitectura clásica), estilísticas (simetría y proporciones) y técnicos constructivos (estática, materiales y procedimientos constructivos).

A su vez la tratadística se empieza a preocupar de los problemas generales de la representación en las artes visuales: perspectiva (Piero della Francesca), proporciones (Luca Paccioli-Durer) y el "disegno" (Vasari).

Un caso especial pero de enorme importancia es el "Tratado de la Pintura" de Leonardo que aún cuando carece de una propia estructura teórica recoge de manera viva las reflexiones del artista acerca de su propia experiencia como pintor y geómetra.

Otro sector de la literatura artística es el de la crítica: entran en este ámbito por ejemplo las vigorosas disputas que se dieron en el siglo XVI sobre los méritos comparativos entre las varias artes, así como las preferencias acerca de las diferentes escuelas: dibujo florentino vs romano, colorido veneciano vs pintura romana, etc. Por primera vez aparecen las descripciones de las reacciones emotivas que el contemplador tiene ante las obras de arte (Pietro Aretino).

A partir del siglo XVII la crítica y la valoración de determinadas situaciones artísticas se hacen con la intención clara de apoyar una corriente o concepción artística determinada. Para

SECRET

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

SECRET

2. JUSTIFICACION DE LA HISTORIA DE LA CRITICA

El afirmar que la actividad del arte es el tiempo su historicidad, tiene implicaciones importantes en lo que puede ser nuestra interpretación del arte del pasado en relación a nuestra cultura actual contemporánea. En rigor no es posible una comprensión del arte del pasado si no se comprende el arte de nuestra época, los movimientos y los desarrollos del arte del siglo XX han influido de manera profunda en la construcción de la perspectiva histórica en los cuales se han encuadrado los hechos artísticos del pasado, y esto no es exclusivo de nuestro tiempo, valga por ejemplo el caso del Renacimiento italiano: no ha sido, como exponen los manuales, el interés por el arte clásico lo que determinó el desarrollo del arte italiano de la tradición gótica y que produjo luego una mutación radical de la cultura artística, más bien lo que se dio fue exactamente lo contrario, fue la crítica hacia el gótico lo que llevó a los artistas a interesarse por el arte clásico, tanto es así que los primeros investigadores y estudiosos de la antigüedad grecorromana han sido los artistas y luego a partir de su trabajo ellos mismos ponen las bases para los primeros desarrollos de la arqueología —el caso de Rafael Sanzio es iluminador a este respecto— de modo análogo, fueron a las tendencias inclinatadas en el romanticismo lo que permitió la recuperación del arte medieval, el expresionismo alemán de las primeras décadas de nuestro siglo ha lanzado una luz reveladora sobre ese arte de gran poder y dramatismo que fue el arte de los siglos XV y XVI en Alemania, el casi olvidado Gernwald, máximo exponente de una pintura de fuertes tensiones interiores viene a ser colocado por encima de la gran cumbre del arte alemán: Dürer cuyas intenciones habían sido las de orientar el arte nórdico en la dirección del clasicismo medieval, finalmente en nuestro siglo debemos a Picasso y a los expresionistas el descubrimiento para occidente de los altos contenidos estéticos del arte negro que hasta entonces era considerado como mero material etnográfico: se ve una vez más cuánto tiene de absurdo el prejuicio de la supuesta división de dominios de trabajo entre los críticos y los historiadores, pero a esto se le suma un prejuicio opuesto y es aquel que cree que el crítico al ocuparse —si esto es posible— del arte de su tiempo no deba proceder según una metodología rigurosa desde el punto de vista de la ciencia de la historia, como si el arte contemporáneo no fuese en sí un problema histórico.

Ahora bien lo que demuestra la historia de la crítica no es, sin duda que los valores sean absolutos y permanentes sino que vuelven a proponerse en términos diferentes en las condiciones que son evidentemente condicionadas de manera variada por los cambios y mutaciones de las civilizaciones y también de la cultura artística, pero sea la que fuere su antigüedad y su nexo con otros dominios culturales en que fue producida, la obra de arte aparece como algo que sucede en el presente, lo que llamamos juicios sean éstos negativos o positivos son en realidad actos de elección, tomas de posición, ante un hecho artístico no podemos prometer juicios indiferentes.

Por consiguiente, una historia de la crítica debe ser considerada como la necesaria introducción a cualquier estudio de historia crítica del arte.

Los principios y las experiencias históricas señaladas hasta aquí constituyen las bases y el objetivo de la historia de la crítica de arte desarrollada en los siguientes capítulos. Dicha historia, de hecho, no ha sido imaginada con base en una mera curiosidad erudita, sino como una experiencia generadora del juicio artístico. Si de la historia de la estética se puede obtener una comprensión del concepto de arte en general, de la historia de la crítica se puede extraer el conocimiento de las relaciones hechas, en el transcurso de los siglos, entre este concepto y las intuiciones de las obras de arte en concreto y, así mismo, todas las deducciones del concepto y todas las intuiciones, que conforman, como ya se ha dicho, el ámbito del gusto.

En realidad el estudio debe reconstruir precisamente la cadena de juicios que han sido producidos entre las obras de arte de las que se ocupan en este punto conviene señalar de manera explícita que la historia de la crítica no es una mera herramienta auxiliar o complementaria como pensaba Schiller cuando escribió su insuperable "Historia de la literatura artística", fue Lionello Venturi quien vio en la historia de la crítica un procedimiento metodológico indispensable, que es la clave de la historia crítica del arte.

Como bien lo señala Gaston Artzt es "posible hacer historia del arte antiguo con una metodología moderna y se puede hacer historia del arte moderno con metodologías antiguas y superadas porque en muchos momentos cuando se revisan muchas de las historias del arte no dentro los autores no han seguido pensando en que antes que una historia en más de lo que se trata es de hacer una historia moderna del arte, y esto implica necesariamente tener de presente también la tradición crítica".

js, tenemos que optar si prestamos atención o no, si aceptamos o rechazamos sus propuestas, de ahí la pertinencia de la petición de Audelaira quien exigía "una crítica, parcial, apasionada, esto es, ejecutada desde un cierto punto de vista pero que abarque más amplios horizontes" (11).

A decir verdad, cuando se acepta o se rechaza una obra lo que se acepta o se rechaza es en realidad la coexistencia con la obra físicamente presente, que aunque producida materialmente en el pasado ocupa una porción de nuestro espacio y nuestro tiempo real, no tenemos alternativa posible: si le reconocemos un valor, éste debemos insertarlo justificándolo en nuestro propio sistema de valores, si no debemos liberarnos de la obra fingiendo no verla, desplazándola, ignorándola o ¿por qué no? —como sucedió tantas veces y sigue sucediendo— destruyéndola.

Visto que la obra de arte no vale para nosotros de la misma manera que valía para el artista que la hizo, y para los hombres de su tiempo —ya que aunque la obra en su materialidad es la misma pero las conciencias cambian— no es cierto sin embargo que en la obra haya algo que decaiga y algo que conserve su valor, de modo más preciso, que decaigan los contenidos de la comunicación y que conserven su valor los signos con los que son comunicados, si así fuese el arte sería un lenguaje y el historiador crítico del arte un lingüista interesado sólo en la mecánica de los sistemas lingüísticos (no vamos a tocar aquí el problema de la posibilidad de pensar el arte como lenguaje, pero ha sido una de las más deterioradas constantes de la crítica reciente el empleo de una terminología imprecisa y confusa así como la de seguir en forma servil las modas culturales y hasta los movimientos del mercado, sin precisar los alcances de los términos: se habla de "lenguaje artístico", "lenguaje cinematográfico", etc.; en realidad expresiones como éstas no son sino meros "abusos de lenguaje").

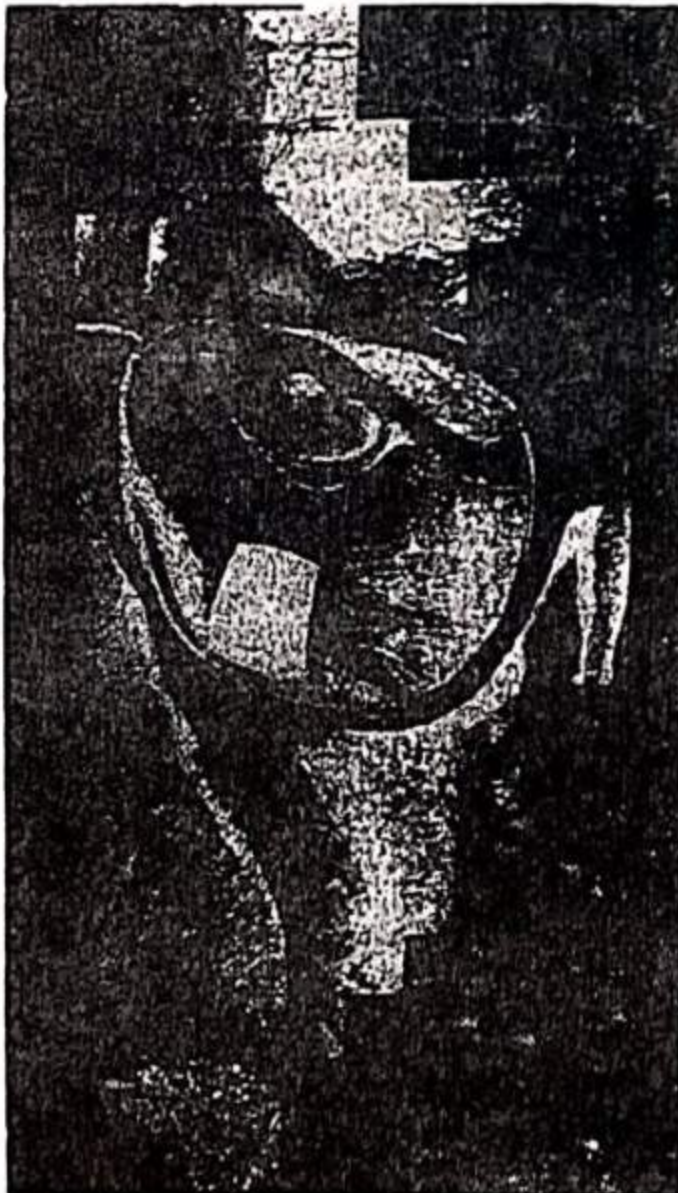
Las temáticas y los contenidos manifiestos o conceptuales no son irrelevantes respecto al valor artístico de una obra, la cultura de un período se construye con el arte tanto como con el pensamiento filosófico, la ciencia, la política o la religión; la iglesia católica se aprovechó de la pintura de Corregio de manera más efectiva que de la erudición de los teólogos de la curia romana, así como la música de Bach opera sobre las conciencias de modo más vigoroso que los escritos de Lutero y es que muchos contenidos culturales se han estructurado y se siguen estructurando con base en sistemas comunicativos. El arte es en síntesis, el gran responsable de la cultura que se apoya, se organiza y se desarrolla a tra-

vés de la percepción y los procesos simbólicos vinculados a la imaginación y el lenguaje, de ahí pues que el arte pueda operar en distintos sectores de la cultura no necesariamente artística, más aún, nada impide en principio que todo pueda ser estructurado u organizado como arte, de igual modo como todo puede ser estructurado como filosofía o conocimiento. Lo que el juicio de valor distinguiría en una obra artística es el ámbito cultural específico —esa especie de caja de resonancia— según la cual pueden ser recibidos sus valores, de ahí que el juicio no aparece al término de un proceso de análisis y reflexión sino que se produce en el momento mismo de la percepción o de recepción de la obra y es por tanto, como ya se dijo, el momento inicial de la operación del historiador-crítico.

Debo insistir en que una historia-crítica del



arte es legítima sólo a condición de que dé cuenta del fenómeno artístico en su globalidad, no es posible la crítica sino se admite la existencia de nexos, cruces y traslajos en todos los fenómenos del arte, sea cual fuere la dimensión espacio-temporal en la que hayan sido producidos, por eso es por lo que hoy se tiende a sustituir la noción de arte por el concepto de serie fenoménica del arte, y esto en razón de la existencia de un espacio mental, quizás una especie de museo imaginario como el de "las Voces del Silencio" de Mairaux, en el que los fenómenos que llamamos artísticos están ligados entre sí, forman un sistema; explicar un fenómeno significaría por tanto individualizar en el interior del mismo las relaciones de las que es producto y en el exterior las relaciones por las cuales es productor o sea aquellas y sólo aquellas que lo vinculan con otros fenómenos para configurar un sistema o campo.



6. DE LA NO EXISTENCIA DE LA CLASE DE OBRAS DE ARTE. CONSECUENCIAS

Hemos visto ya en el inicio de esta exposición de qué manera es prácticamente imposible definir los límites y los contenidos del campo fenoménico del arte; ningún criterio de reagrupamiento o de clasificación resulta útil: ni la tipología, ni las funciones operativas o simbólicas, ni su materia, ni las técnicas proporcionaban las relaciones suficientes para producir clases de equivalencia entre los objetos artísticos; aun cuando nos encontramos en presencia de objetos hechos con la intención y el propósito de producir objetos artísticos no podemos menos que reconocer que algunos lo son y otros no, una pintura mural, una escultura o una sinfonía no tienen posibilidades mayores de ser obras de arte que una casa, una cerámica o una custodia, más aún, es posible admitir como ocurre en el contexto de las poéticas dadaístas, que un mismo objeto pueda ser simultáneamente calificado o no calificado como arte, bastando para ello la intención o la actitud de la conciencia del artista o hasta del espectador.

Si el arte es uno de los grandes tipos de estructura cultural, el análisis de la obra de arte debe preocuparse por una parte de la materia estructurada y por otra parte del proceso de estructuración. Pero la composición del contenido cultural —ese sedimento de ideas, conceptos ligados a preferencias estilísticas y a conocimientos técnicos de una época o de un ámbito propio de una cultura artística— puede aparecer como extremadamente heterogéneo con respecto a los patrones de una época, en ocasiones los materiales que utilizan los artistas no siempre son de primer orden, se ha dado muchas veces el caso en que materiales absolutamente vulgares han dado pie a realizaciones de gran densidad significativa como ocurre por ejemplo con algunos trabajos de Duchamp o de Gustav Malher, y esto en razón, tal como ha mostrado el psicoanálisis, a que los mecanismos de selección de la memoria y la imaginación operan libremente en los niveles más profundos del inconsciente individual y colectivo, de ahí que algunos no admitan que la obra de arte sea comunicación de mensajes o de contenidos dados ya que si alguna vez fuesen traducidos con fidelidad en palabras y conceptos resultarían en muchos casos incoherentes o meramente insignificantes.

El primer acto de quien pretende estudiar el arte es separar los fenómenos artísticos de los fenómenos naturales, ya que es indiscutible que todos los fenómenos artísticos son producidos

hombre y en este sentido artificiales. El pensamiento clásico antiguo al considerar el arte como mimesis sancionó de una vez para siempre el paralelismo y por tanto la imposibilidad de encuentro entre las categorías fenoménicas de la naturaleza y las del arte. Se imita lo que no es y si el arte fuese "natural" no imitaría. Pero es obvio que no todo lo artificial posee valor artístico: la conciencia que recibe un objeto como objeto artístico no lo separa de la categoría de los productos pero trata de colocarlo también —como si poseyera una doble naturaleza— en la categoría de los productos que tienen un valor artístico.

Es evidente que un objeto puede pertenecer a varias clases: una casulla pertenece tanto a la clase de los ornamentos litúrgicos como a la de los objetos bordados, pero si esa casulla posee además un valor artístico ella no pertenece ya a una clase de objetos artísticos porque tal clase no puede ser formada, más bien esa casulla se admite a una serie (más precisamente a una red o filtro) de hechos artísticos en las que no está dicho que los elementos más próximos en la relación que define la red, sean: casullas, ornamentos litúrgicos y objetos bordados, puede suceder que los objetos con los cuales se relacione la casulla sean arquitecturas, pinturas o vitrales.

Si esto es así, ello estará indicando que la cultura en la cual estos objetos son conectados toma poco en consideración las relaciones que inducen clases por ejemplo: la de funcionalidad, sino más bien aquellas que inducen nexos de valor, como se ve pues, la relación entre elementos de la red no es como los de la clase: un nexo de valor es más bien un nexo histórico que sólo el discurso crítico y no un proceso clasificatorio puede sacar a luz.

Examinemos por vía de ejemplo una de las casullas diseñadas por Matisse para la capilla de Vence, esta casulla pertenece desde el punto de vista tipológico a la clase de objetos producidos por el hombre, a la subclase de objetos para el culto religioso y a la subclase de casullas, pasando del criterio tipológico al técnico la casulla pertenece a la subclase de objetos tejidos y bordados, si la miramos desde el punto de vista iconológico ella pertenece al conjunto de los símbolos litúrgicos, mientras que si adoptamos un criterio sociológico la casulla pertenecería a la clase de los objetos destinados a ser usados en el culto católico romano y por tanto exige requisitos especiales en cuanto a los materiales, al contenido de los diseños, etc., pero también en el dominio de las clases y subclases se pueden establecer criterios distintos diciendo por ejemplo que

esta casulla está hecha con refinamiento, que pertenece a la clase de las casullas de diseño simple, etc. Obsérvese que para colocar este objeto en cada una de las clases y subclases no se ha recurrido a ningún criterio histórico, simplemente se han dado las propiedades de la casulla y se ha hecho la clasificación en los conjuntos respectivos de acuerdo con distintos criterios, lo importante es que cada una de las proposiciones de clasificación en principio es verificable.

Pero cuando pasando al criterio histórico-crítico valoramos a través de un análisis la casulla de Matisse como una obra de arte del siglo XX de hecho la vinculamos con objetos que no necesariamente guardan relación tipológica, técnica, iconográfica, etc. con la casulla: recientemente esto se acaba de dar en la práctica en el Museo de Arte Moderno de New York, cuando en la retrospectiva de Matisse los curadores hicieron lo correcto: relacionaron visualmente las casullas con las piscinas —aquellas magníficas composiciones hechas con papeles de recortes— y con las ilustraciones del libro "jazz". Ahora bien a diferencia del proceso clasificatorio en clases y subclases, la valoración como obra de arte implica una proposición que siendo inverificable debe ser probada y esto lo haremos a través del examen crítico, interpretando ese texto denominado "casulla de Matisse", pero para explicar tal fenómeno hay que recurrir a muchos otros fenómenos que pueden ser de naturaleza muy diversa por ejemplo: la teoría entre relación color y forma que desarrolló Matisse a lo largo de su práctica artística, la concepción de los equivalentes plásticos que fue formulada en el seno de la pintura de las vanguardias históricas a principios del siglo, etc.

En lugar pues de una clase construida por analogías se opera con una red constituida por relaciones, y si ya es claro que cuando decimos "este objeto es una obra de arte" es un abuso del lenguaje, entendiendo es como inclusión en una clase, de lo que se trata no es de indagar por aquello que pueda ser común a las obras de arte sino más bien por examinar la manera como los valores artísticos son producidos y leídos en tal o cual obra; en síntesis lo que se valora no es un cierto tipo de obra sino un tipo de proceso: la forma en que se establecen las relaciones, proceso en el que un conjunto de experiencias culturales de diferente naturaleza se condensan en la unidad de un objeto que se presenta a la percepción y que se nos da como totalidad.

No es cierto por tanto que el arte sea un lenguaje universal que todos puedan entender. Cualquiera puede contemplar una obra de arte, inclu-

no emocionarse hasta el límite con ella, cualquiera puede disfrutar leyendo una gran novela o aún "divertirse" con el Otello de Shakespeare, pero sólo la conciencia crítica que coloca la obra dentro de una red de fenómenos indicativos, y que conoce su lógica que la conecta con los demás elementos de la red, alcanza a captar sus significados; en el arte la comprensión de un hecho será más lúcida y profunda cuanto más extensa sea la red de relaciones en que logra ubicarlo, en última instancia la serie puede abarcar un amplísimo espectro de fenómenos artísticos y culturales de modo que podría decirse que la comprensión de una obra aislada sería técnicamente completa cuando se pudiera justificar en relación con la totalidad fenomenológica de una cultura artística.

Quizás el único criterio con el que ha venido trabajando la crítica del arte contemporánea parece ser el de la individualización y el análisis de situaciones problemáticas. Por individualizar se entiende aquí el recoger y el coordinar un conjunto de datos cuyo sentido y valor individual no pueden ser emitidos más que en relación con los demás; finalmente la noción de campo de fuerzas es la que más nos acerca al examen de los problemas; obviamente ningún problema existe en

el mismo, como tal, la problematización de una situación surge de la capacidad con que el crítico enfrente el análisis de las fuerzas actuantes, a menudo opuestas entre sí en un determinado campo; la necesidad actual de razonar por problemas, de tratar las situaciones límite, de ver la crítica como el examen de los conflictos, desajustes y readaptación de procesos en el interior de un campo no es más que la necesidad de ver históricamente animado un panorama que muchos consideran como regular y sin sobresaltos. En ningún momento el desarrollo del arte ha sido algo pacífico y sin conflictos, todo lo contrario; si algo muestra la historia-crítica es que los procesos, los cambios, las mutaciones en el seno del arte han sido producto de juegos de fuerzas que se interfieren y contrastan constantemente.

Hoy la crítica de arte, especialmente en nuestro medio es un tema para debatir, es necesario conocer a fondo las metodologías, hallar nuevas herramientas, pensar cómo organizar el estudio serio en los grupos interesados en el trabajo crítico. La renovación radical en los conceptos y métodos con los que se trabaja en la crítica acá, en la cultura nuestra, en nuestro tiempo, es una tarea inaplazable.

NOTAS

1. VENTURA, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
2. SARTRE, Jean Paul. *L'Imaginaire*. Paris, Gallimard, 1940.
3. VENTURI, Lionello. Op. cit. p. 32.
4. ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona, Lala, 1984.
5. VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 33.
6. CROCE, Benedetto. *Tutte le Opere - Problemi di Estetica*. Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1955.
7. PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Madrid, Cátedra, 1984.
8. SCHLOSSER, Julius. *La Literatura Artística*. Madrid, Cátedra, 1981.
9. ARGAN, Giulio Carlo y FAGIOLO Maurizio. *Guida a la storia dell'arte*. Firenze, Sansoni, 1977.
10. VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 40.
11. BAUDELAIRE, Charles. *Pequeños poemas en prosa y críticas de arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968.