

Libertad moderna y crítica de arte. Lectura de historia de la crítica de arte

MATEU CABOT

Texto publicado originalmente en:

Azafea. Revista de Filosofía, Ediciones Universidad de Salamanca, ISSN 0213-3563, vol. 9, 2007, pp. 29-39.

Resumen: *La crítica de arte nació tras la caída de valores absolutos y jueces arbitrarios. Su objetivo era formar a la opinión pública en una sociedad abierta y libre. La crítica de arte de la sociedad postindustrial ha hecho de todo el pasado un valor absoluto. En su formato periodístico que llega más a la mayoría de ciudadano se ha erigido en juez supremo y arbitrario.*

Abstract: *The art criticism was born after the fall of absolute values and arbitrary judges. Its aim was to form to the public opinion in an opened and free society. The art criticism of the postindustrial society has done of all the past an absolute value. In its journalistic format that comes more to the majority of citizen it has been raised in supreme and arbitrary judge.*

Desde que hay arte hay crítica de arte. La función de la crítica es valorar un objeto artístico de acuerdo a unos criterios. Para que sea posible y necesario valorar es necesario pretender evaluar o comparar, pues de lo contrario la crítica no tiene ninguna finalidad. En aquellas épocas históricas en que lo que ahora denominamos “obra de arte” aún no tenía tal nombre, los objetos en cuestión se veneraban, se admiraban, se vivían, pero no se contemplaban estéticamente, esto es, con un distanciamiento desinteresado en el sentido kantiano. Por ello no podía haber “crítica de arte” en sentido estricto, pues no tenía sentido evaluarlas o compararlas. Igual que antes de Hegel no había “historia de la filosofía” en sentido estricto, por mucho que Diógenes Laercio hubiera escrito ya su *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, no más que un anecdotario o crónica, pues se necesitaba un hilo conductor de la historia, nociones tales como “progreso” o “finalidad”.

Tampoco la habría, al menos en el sentido que nosotros la entendemos actualmente, si no existiera un espacio público donde poder comparar las diversas valoraciones, cuando menos para tener seguridad de que se trata de auténticas valoraciones, es decir: veredictos ajustados a un criterio, todo ello sin la injerencia de poderes ajenos a la valoración, tal como un monarca absoluto o un inquisidor. Por eso la crítica de arte como tal nace en la misma época en que nace la estética como tal, y con mayor o menor intensidad y resonancia ha estado presente en toda la historia del arte desde entonces hasta la actualidad. Incluso en formatos diferentes y con diferentes *tempo*, destacando su renacer en todas las épocas críticas de cambio de paradigma en lo artístico; esto es: en aquellas épocas en que ha sido necesario “explicar” el arte nuevo pues representa un giro radical respecto del anterior y, por tanto, escasean los referentes.

Cuando en 1948 Lionello Venturi publicaba la segunda edición de su influyente *Historia de la crítica de arte*,¹ se estaba fraguando ya el que a la postre sería el segundo gran seísmo artístico del siglo XX. Cuando debía emprender una tercera edición de la obra, la muerte en 1961 le impidió terminar el último capítulo, el que dedicaba a los problemas teóricos y críticos del arte contemporáneo, en el sentido en que él lo entendía: de Picasso a Wols y Pollock. A partir de la segunda fecha surgen sin parar los cambios teóricos y artísticos que Venturi veía como una nueva época, el momento hasta el presente más necesitado de crítica y, a la vez, más distante de ella. Este último tiempo debe considerarse teniendo dos referencias claras: por una parte el momento histórico-cultural en el que aparece, por otra el nivel de desarrollo no sólo artístico sino también social y tecnológico. La primera referencia es la que deriva de aparecer en el primer momento en que claramente pueden mirarse los movimientos de vanguardia del siglo XX con cierta perspectiva (la Segunda Guerra habría terminado con cualquier epígono que hubiera podido darse) y, de esta forma, valorarse serenamente sus logros. La segunda viene dada por aparecer justo en el arranque de lo que hemos llamado “sociedad de con-

¹ L. VENTURI: *Historia de la crítica de arte*, Mondadori, Barcelona 2004, trad. de Rossend Arqués. (Primera edición de 1936, publicada en inglés en el exilio de los Estados Unidos, segunda, y última debida a la mano del autor, del año 1948 ya de vuelta en Roma. La tercera edición prevista se truncó con la muerte del autor en agosto de 1961).

sumo” que, como sabemos, ha tenido en lo que Adorno y Horkheimer llamaron anticipadamente “industria cultural” uno de sus mayores, y más determinantes, sectores productivos (y el mayor filón de consumo). Este hecho, y el haberse volcado la tecnología hacia ese sector, constituyen el segundo gran hito.

Entre las actividades relacionadas con el arte, la crítica empezaría a vivir su momento más crucial, tal vez el más crucial, del arte que se desarrollaría en occidente a partir de aquel momento: el llamado arte contemporáneo. Y era crucial porque en el tiempo posterior a Venturi, la crítica de arte se convierte en el punto de contacto de la historia del arte y la estética, a la vez que la más desprestigiada, menos estudiada, pero de calidad ínfima, cuando es la más necesaria, pues crear criterios nuevos es propio de etapas de libertad, como la conseguida solamente hoy. La aparición de criterios nuevos es, como ya hemos dicho el lugar o momento propio de la crítica.

Respecto de la primera referencia, los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, era clara la función de la crítica de arte: hasta entonces se habían valorado las obras de arte desde un horizonte o sentido común en el que ciertos presupuestos tenían el carácter de naturales, de eternas e invariantes reglas objetivas (la perspectiva, por ejemplo). Después de las vanguardias se había demostrado que ninguna de estas reglas eran en realidad, ni naturales, ni eternas ni invariables. Por tanto debían tejerse otras categorías y valores para la nueva situación. Respecto de la segunda, la industria cultural, se transformaban radicalmente como mínimo algunos de los componentes del arte: cambiaba el “receptor” (pues éste ya no es el sujeto autónomo, cultivado y propietario, sino que se había universalizado y masificado, esto es: democratizado) y también el medio (pues la tecnología de la imagen y el sonido ha substituido a cualquier medio anterior en el centro de las preferencias del nuevo público).

Veamos pues si la crítica de arte tal como la sostiene Venturi es la adecuada para esta nueva situación.

2

En la *Introducción* Venturi nos ofrece lo suficiente para comprender los presupuestos de su obra. El punto de partida es la constatación de la disparidad de avances entre, por una parte, el trabajo museográfico y, por otra, el saber teórico. Esta constatación es el resultado de comparar las monografías e historias del arte de diversos países y obtener como resultado tantas versiones diferentes como países consultados. Inmediatamente Venturi formula la cuestión: “¿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?”.² A lo cual se responde: “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 concien-

² Ibid., pág. 23.

cia de la necesidad de este juicio”. Por tanto, el resultado final y, a la vez, la causa de este proceso de pérdida moderna de la capacidad valorativa y, por ende, gustativa, es la pérdida de la conciencia de la necesidad de someter a un juicio crítico, valorativo, las obras de arte. Esto es, aunque sea ya discutible que Venturi esté de acuerdo con esto último, el olvido de que no se necesita la crítica (conscientemente) cuando ésta se ha interiorizado y parece no realizarse y, por tanto, no necesitarse.

Esta situación tan poco halagüeña precisa ser reflexionada, necesita de un trabajo clarificador de la “estética”, precisa y concretamente de esta disciplina, pues su principal tarea es encontrar, fundamentar y definir el *concepto* de arte.³ Del análisis que realiza Venturi ya sabemos cual es el objetivo (“la inconsciencia de la necesidad de la crítica”), vamos viendo a medida que progresa cuál es su método (separación clara y distinta de los diferentes grupos de hechos u objetos que contengan una propiedad común) y, de esta manera, extrapolamos el resto del armazón teórico del autor recordando la historia de la filosofía del principio del siglo XX.

De esta forma podemos reconstruir los presupuestos del análisis. El problema para Venturi es el positivismo (pág. 24), los rescoldos del positivismo lógico traspasado a la estética, la aplicación de métodos de las ciencias naturales al arte. La hegemonía de ese positivismo en la explicación teórica de los objetos agrupados en el Museo conduce inevitablemente a una separación antinómica entre los hechos y los valores, en la línea de lo expuesto por Wittgenstein en el *Tractatus*. Una recopilación, catalogación y descripción de todo cuanto objeto sea obra de arte, por una parte. Por la otra una ausencia de todo discurso explicativo en la mayoría de ocasiones, y cuando este se da queda reducido a una colección limitada de tópicos por la falta de formación y entrenamiento en la crítica.

Con la falta de atención al trabajo crítico, valorativo, éste acaba convirtiéndose en vacío, abstracto y sin sentido. En parte es por desconocimiento, pues construir una valoración, un juicio crítico, para que sea realmente digno de este adjetivo, requiere conocer el elenco de causas y problemas que convergen en una obra de arte, pues ésta siempre se encuentra en un estadio determinado con unos materiales, técnicas, problemas, relaciones sociales, etc. Por eso Venturi afirma: “La historia de la estética es el útil necesario para el historiador del arte. Aquella lo liberará de muchos prejuicios comunes y lo situará en las condiciones favorables para obtener excelentes intuiciones críticas” (pág. 25). La crítica, pues, necesita de un conocimiento completo y preciso de los hechos que ingresan en la obra de arte, pero también de las causas de cada una de las partes del hecho artístico y de las causas de las causas, algo que no puede obtenerse por observación de hechos, sino por su interpretación.

La llamada de Venturi es a una comprensión del arte, frente a la mera descripción defendida por el positivismo. Por esto en ocasiones tal vez generalice demasiado: “Toda actividad mental genera conocimiento; si el arte no produjera conocimiento sería un juego inútil” (pág. 27). Abundando creo en la misma línea, poco después realiza otra afirmación reveladora: “Una preferencia en arte es siempre el inicio de una crítica de arte. No obstante, una crítica sin concepto universal, un juicio sin pretensión universal, constituyen una tendencia a la crítica, un deseo de crítica, un

³ *Ibid.*, pág. 25.

juicio de los sentidos. Aún no es ni arte ni crítica, es un proceso y no un resultado; es individual y puede pertenecer a un grupo de individuos. No es crítica, es *gusto*” (pág. 31). Nos libramos de la naturalización y cuantificación inherente al positivismo, pero no del funcionalismo productivista que se apoyó sobre él. Tal vez por aquí pueda trazarse el peso y el límite de los presupuestos de Benedetto Croce que están tras Venturi.

La propuesta es en contra de la unilateralización de uno de los polos de la eterna dualidad entre forma y contenido, material y espiritual, blanco y negro en definitiva, y a favor de la síntesis al modo de Hegel, tan difícil de explicar al vulgo como comprender íntimamente en qué pueda consistir en las presentes coordenadas históricas. Esto es lo que le permite afirmar que “aparte del concepto de arte en tanto que eterna creatividad humana, y del concepto de gusto como preferencia contingente, condicionada por el tiempo y por el lugar, ninguna directriz más se ha hallado para el juicio crítico” (pág. 33) y “tampoco el conocimiento artístico se debe a la razón, pero en lugar de someterse a lo universal, es conocimiento de lo individual, un conocimiento individual en el que se intuye que lo universal se refleja” (pág. 28). Tampoco esta propuesta nos lleva mucho más lejos del marco de problemas en que nos enredamos en la Modernidad y que Kant hace visibles en la formulación que realiza de las antinomias del gusto en su *Crítica del juicio* (que, por cierto, Venturi introduce según la formulación que realizó Croce en 1910 en sus *Problemas de la estética*).

Concretamente encontramos en Venturi el mismo y manido recurso a categorías metafóricas como explicación de la síntesis concreta alcanzada como superación de las antinomias planteadas, entre particular y universal, por ejemplo. Los conceptos utilizados han ido variando a lo largo de la historia, pero siempre se ha manifestado en esa síntesis pretendidamente superadora la ignorancia de quien o de quienes enuncia/n la síntesis. En un momento de extrema sinceridad los franceses la llamaron “*ne sais pas quoi*”, el no-se-qué que debe añadirse a un trozo de piedra para que sea una estatua. En otros momentos se revistió de potencia irracional y se le llamó “genio”, aunque en otras épocas esta misma palabra tuvo un significado bien diferente. Para mí que frases como la siguiente de Venturi pertenecen a esa tradición. Dice así: “Todos los gustos son relativos si se parangonan con lo absoluto que constituye la creación artística; lo importante es que la creación exista” (pág. 32). La creatividad es así el criterio supremo para valorar y separar lo bueno de lo malo. Pero es la presencia de creatividad en abstracto la que es valorada. “Cualquier gusto es excelente cuando se halla en concordancia con la creatividad del artista” (pág. 33), esto es: cualquier criterio es nada o, como mucho, ser “coherencia en los presupuestos de la obra de un artista, coherencia consigo mismo”, podría enunciarse. Otro criterio claramente formal y, posiblemente, vacío. Con lo cual, y como conclusión, la Modernidad ha reproducido el esquema de la Antigüedad: un esquema dualista que imposibilita la crítica en cuanto tal; no es posible la crítica en la Antigüedad porque es superflua, en cuanto existe un Absoluto, Dios, que marca objetivamente las leyes y criterios, con lo cual una Obra es obra o no es nada, no cabe la distinción entre obra buena y obra mala; no es posible la crítica en la Modernidad porque no se sabe muy bien en que consiste realmente lo artístico pues no hay norma ni concepto universal, sino solo el gusto de cada individuo existente, cada monada del sistema social.

Ahora debemos preguntarnos, no por el contenido del pensamiento de Venturi, sino por el significado de su vuelta a una cuestión que llevaba algún tiempo sin plantearse. “Crítica de arte”, en el sentido de una valoración argumentada de acuerdo con criterios racionales y comunicables públicamente, existe desde los tiempos de Denis Diderot, en el siglo XVIII, en el momento del arranque del pensamiento moderno y de una sociedad en la que la industrialización es aún un proyecto de futuro. Sería interesante concretar el nexo que une este momento de nacimiento de la crítica de arte y el período que se abre con el “arte contemporáneo” a partir de los años sesenta; por de pronto nos conformaremos con algunos paralelismo respecto de la “libertad creativa”.

En el siglo XVIII nace la crítica de arte como respuesta a la necesidad en la nueva sociedad de voces autorizadas para procurar argumentos en el debate que se abre en la esfera pública una vez desaparecidos los valores incontestables, eternos y objetivos. No se trataba de sustituir unos dogmas por otros, al menos no conscientemente, sino de valorar el individuo y sus opiniones. Las valoraciones individuales debían estar a salvo de la imposición de una valoración única so pretexto de mayor dignidad. La forma en que se conseguía todo ello es haciendo de la controversia, el debate, la crítica, el principio organizador del nuevo espacio.

Si esa crítica se levantaba en defensa de unas ideas de mayor libertad, en el momento en que Venturi plantea sus tesis aquellas ideas se han convertido ya en el incólume bastión que hay que derribar. Los que se conocen como “movimientos de vanguardia” de principios del siglo XX fueron un grado más de libertad para la creación artística. Se liberaron de los corsés que se habían ajustado en el Renacimiento en lugar de las corazas más antiguas. Frente al academicismo o a lo catalogado como clásico, la crítica de arte debía analizar y valorar las aportaciones que realizaba el arte más nuevo. Después de los tiempos de Venturi otra transformación de igual o superior magnitud plantea los retos a la crítica de arte. Los movimientos artísticos (y no tan sólo artísticos) acaecidos desde los años 60 del siglo XX suponían, en muchas ocasiones, radicalizar o, simplemente, llevar a la práctica el programa vanguardista diseñado a principios de siglo desde diferentes tendencias.

Algunos ejemplos podrían ser: el cubismo, de la mano de Picasso, pone en cuestión la representación en perspectiva como representación natural y como el modo óptimo de traducir las tres dimensiones del espacio a las dos del lienzo, tal como se había establecido a partir del *quattrocento*, hasta el punto de que en la vida cotidiana se confunde la representación en perspectiva como la única representación posible o, simplemente, como *la mejor* sin discusión, o la “occidental” por excelencia; el dadaísmo, seguido por Marcel Duchamp, pone en cuestión el estatus mismo del “Arte”, esto es, lo que medio siglo después se habrá institucionalizado como “mundo del arte”, además de interrogar las categorías de “obra de arte”, “artista” o, incluso, “re-presentación”.

Lo que hoy es de sentido común, es decir, pertenece a los modos de ver generales de la mayoría de la población (lo cual significa: la población ha aprendido los mo-

delos y significados básicos de ese tipo de imágenes), fue en su nacimiento (en el mejor de los casos) simplemente transparente para sus contemporáneos, no vieron nada, no sabían que tenían que ver. La crítica realizó la labor, lenta y en ocasiones involuntaria, de traducir aquellas cosas que no se veían en objetos, acciones o sonidos con un significado. Ciertamente aún hoy pervive y con pretensiones de exclusividad el gusto clásico en la época moderna, el de los siglos XVIII-XIX, pero son de “mal gusto” o, peor, de ignorancia las opiniones belicosamente anti-cubistas, anti-surrealistas, etc. dichas en voz alta. Síntoma inconfundible que se han integrado en el paisaje del sentido común.

Hoy no pertenece al sentido común lo que llamamos “arte contemporáneo”. Más bien es el objeto incómodo que hay que tener en casa, en la cultura, pero que igualmente y por ello mismo puede ser motivo continuo de chiste, de anécdotas en el periódico, de noticia del nuevo record en la subasta de Sotheby’s, o tema de una conocida obra de teatro: *Arte* de Yasmina Reza.⁴ El arte contemporáneo nace en los sesenta reaccionando aún más radicalmente contra las normas a las que atacaron las vanguardias de principios del siglo XX. Si allí había quedado algún dique a la inventiva, aquí, en los sesenta, era pulverizado. Cualquier tipo de límite es considerado arbitrario, artificioso y contraproducente, la libertad creativa es el constituyente último y primero del ser del artista, sin el cual éste no existiría. Hasta tal punto que, aunque en algunas ocasiones se haya censurado en casa al artista inmoral, la defensa de la libertad artística general es fuera de casa una bandera política, como lo fue el expresionismo abstracto durante la guerra fría.

Fruto de todo este movimiento hacia la desregulación, por llamarlo en analogía al neo-liberalismo que vendrá, esto es, la desaparición radical de normas y preceptos en lo que hace a la definición y diferenciación de géneros, de motivos, temas y significados permitidos o prohibidos, de materiales dignos y aceptables, es decir, de todo lo que alguna vez constituye el canon; fruto de este movimiento, decíamos, es el abismo abierto entre el “arte contemporáneo” y el público.

Dos precisiones: (a) “arte contemporáneo” es una forma de tomar la parte por el todo, pues como mínimo lo que se conoce por esos términos entrecomillados no deja de ser el descendiente de algunas de las artes clásicas, mientras que quedan fuera muchas otras manifestaciones artísticas, considerándoselas incluso como “no arte”; (b) “público” es un término forjado en el siglo XVII, que en el siglo XXI significaría algo así como “élites” o, en todo caso, “público especializado”. Llamar al resto “masa” o “masas” es claramente despectivo y poco democrático. Invocar el buen o mal gusto de la mayoría es, además, rescatar otro término del siglo XVIII e incluso anterior que apenas circulaba entre el 1% de la población, ya suficientemente ambiguo en su tiempo para utilizarlo en una sociedad donde la mayoría de la población sabe leer y escribir.

Se da por tanto una similitud entre anteriores épocas de “cambio de paradigma” en cuestiones artísticas, por utilizar la terminología de Kuhn, y la nuestra, la de ahora. Nuestra época actual, y escribo esto en el verano del 2006, posiblemente sea una gran unidad epocal que se inicia, cronológicamente, en la década de los noventa del siglo pasado.

⁴ Escrita en francés en 1994, editada en castellano en 1999 con 6 reimpressiones desde entonces. Todo lo que quiera saber sobre este título lo encontrará (a fecha de hoy: 25/7/2006) en <http://www.chez.com/theatrat/>

Entonces la labor de la crítica sería traducir a términos inteligibles para la mayoría de la población las propuestas estéticamente relevantes de los artistas, creadores de un nuevo lenguaje, para que pudieran incorporarse como esquemas, estructuras o patrones de percepción por parte de la mayoría. Esto hasta que este nuevo lenguaje se incorporara al del sentido común, y entonces la crítica de arte sería más bien superflua.

4

No hace falta buscar mucho para encontrar ejemplos o ejercicios de crítica de arte. Podemos encontrarla de tres tipos, aunque más bien tendríamos que decir: en tres “formatos”.

Existe una crítica especializada que viaja en revistas específicas, tipo *Art Forum*. Son publicaciones con una pretensión de artisticidad en sí mismas. En ellas colaboran especialistas, conocedores de la historia del arte, de los diferentes movimientos que viven en la actualidad, de los pormenores de una historia ya complicada y se han formado en el trabajo científico o académico, esto es, riguroso. Sus lectores, amén de algún *snob* despistado, son lectores por lo general especializados, con conocimientos académicos o mundanos sobre la vida artística, visitantes asiduos de galerías de arte, museos y grandes eventos, en posesión del lenguaje técnico propio de todos los que forman el mundo del arte, según la expresión que le dio Arthur Danto en 1966.⁵ También entra como componente de la crítica lo que precisamente destacó Danto en ese artículo: el mundo del arte, la instancia multipersonal que difusamente crea el canon o la opinión de lo que es correcto en la valoración de los distintos elementos del arte. Es ésta una crítica metodológicamente estable y rigurosa, y un nivel de razonamiento y juicio elevado. En contrapartida el grupo de individuos es influyente pero minoritario, incluso extraordinariamente minoritario si sólo hiciéramos caso al número de individuos potenciales totales.

Un segundo grupo sería la telaraña de sitios web que se dedican a la información puntual acerca del mundo del arte, a la formación general en historia del arte, a ofrecer colecciones de imágenes de obras, al marketing de instituciones culturales públicas y privadas, etc. Avanza en extensión al ritmo que marca la expansión de la propia red. Su acceso es voluntario desde un ordenador y ha realizado cuando menos aquella increíble profecía de Paul Valéry en 1928 cuando, escribiendo sobre los cambios sucedidos en aquellos años, predecía que “tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo”.⁶ Este grupo variopinto y aún minoritario tiene algo del grupo anterior y un poco del posterior.

⁵ En el archiconocido artículo titulado “The Artworld” publicado en el número 61 del *Journal of Philosophy*, pp. 571-584, publicado en 1964.

⁶ P. VALÉRY: “La conquista de la ubicuidad” (1928), en: *Ibid.: Piezas sobre arte*, Visor, Madrid 1999, pp.

Un tercer grupo sería el de la prensa general periódica. Como su función es “informar al público de todo lo que ha tenido lugar”, entonces también informan de los eventos que se llaman artísticos, generalmente exposiciones temporales en galerías y museos. Evidentemente puede discutirse si esa es la función de la prensa diaria y si las exposiciones entran dentro del grupo de “eventos” o “hechos”, “noticias”, en suma. En cualquier caso es significativo que se dé tal formulación, al menos a nivel de auto-presentación oficial, y de que esta presencia en el periódico tenga una respuesta o posibilidad de ser criticada razonadamente, incluso a través de los mismos medios.

Pero lo auténticamente importante de este tercer grupo es que se trata del que justifica y sanciona un determinado “sentido común”, a la vez que se retroalimenta de las miserias humanas, que anteponen los factores emocionales a los argumentales, para filtrarlas e incorporarlas en el corpus del sentido común. Esto es empíricamente observable con el análisis de una simple muestra de la prensa regional (y en ocasiones no sólo regional), en la que no falta nunca la sección de “Ocio y Cultura”. Podríamos encontrar en ella un catálogo completo de tesis conservadoras y antimodernas en cuestiones artísticas. La crítica, en este caso, en lugar de poner el lenguaje del arte en términos traducibles al del sentido común, lo que hace es negar total o parcialmente el (arte) contemporáneo por no ser precisamente arte (clásico); ofreciendo, generalmente, una de dos: o una “crítica”, por llamarla de algún modo, que sólo utiliza los tecnicismos del grupo I para disimular tras ellos la ausencia de razones, o un desprecio hacia tal o cual obra, usando los tópicos conservadores más al uso, con lo cual lo que hace es simplemente decir en voz alta lo que opinan aquellos que no saben nada y a los que debería ilustrar la crítica misma.

Hacer del arte contemporáneo objeto de chiste nos dice dos cosas, una sobre la ignorancia del que cree que sabe, otra sobre los ocultos mecanismos que se disfrazan tras lo audible. Sobre esto último habría que empezar por la obra de Freud sobre el chiste y su relación con el inconsciente. Sobre lo primero sería más difícil y, sobre todo, más extenso explicar que puedan darse agujeros de tan evidente ignorancia en medios de comunicación que invocan, como ideología propia, la objetividad, la veracidad, la información, etc. etc. Sería extenso, pero podría mostrarse la conexión entre esa ignorancia proclamada por escrito y la ideología del liberalismo que sustenta la de la empresa editora. Esa conexión podría mostrarse en la diferente racionalización y valoración del mismo objeto: el actual momento del arte. Se le califica de época de “libertad total”, en palabras de expertos como Arthur Danto, por ejemplo, y de “todo vale” según la idea más extendida entre la población. Nos muestran así dos concepciones distintas, por tanto, del significado concreto del concepto de “libertad”. En el primer caso significa la ausencia de normas arbitrarias, propias de un determinado lapso histórico o gusto coyuntural, erigidas como si se tratase de leyes de la naturaleza (universales y necesarias), para asegurar determinadas técnicas, o lenguajes expresivos, o ideas sociales; todo esto último suele presentarse entonces como “natural”, por contraposición a lo “históricamente surgido”. En el segundo caso significa la ausencia de cualquier tipo de norma o criterio, el reino absoluto de la arbitrariedad de individuos, instituciones o poderes, para los que el arte, y esto lo piensan internamente los sujetos que sostienen esta tesis, es un objeto de lucro o de representación de poder social; es lo que en la literatura marxista de la década de los setenta del siglo pasado se llamaba espíritu pequeño-burgués, para el cual “libertad total” significaba inme-

diatamente caos, anarquía, desestabilización, peligro,... escondido tras el dicho “no hay que confundir libertad con libertinaje”.

En lugar de proseguir este camino citamos al viejo y sabio Hegel. En la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817), en una nota explicativa al § 5 de la “Introducción”, cuando da pistas para diferenciar entre la filosofía y la charlatanería, escribe: “Se concede que para fabricar un zapato es necesario haber aprendido a hacerlo y, por mucho que todo el mundo tenga la horma en su propio pie, se ha de haber ejercitado en ello, ha de tener además manos y, juntamente con ello, el talento natural para dedicarse a tal ocupación. Sólo para filosofar sería superfluo estudiar, aprender y esforzarse”.⁷ Análogamente, en las sociedades postindustriales postmodernas, cualquiera se cree capaz de pensar por tener cerebro y, como en el arte contemporáneo “todo vale”, enjuiciar el arte y la cultura, pues no es necesario estudiar, aprender y esforzarse ejercitando la historia, los problemas, los símbolos y todo el trasfondo, esto es, la estética, sino que basta abrir la boca y dejar que las palabras fluyan.

La crítica auténtica, cuando menos la fiel a su etimología griega (el verbo *kríno*), es separar, distinguir, cribar, interpretar, explicar, interpretar, esto es: separar lo que se atiene a una determinada regla o norma dada de antemano y lo que no, igual que el cedazo separa los áridos según el tamaño que hayamos elegido de antemano para la malla. Si no quieres distinguir los materiales no necesitas la crítica, pero cuando quieras comenzarla debes decidir de antemano el diámetro de la criba.

Sabemos bien, Kant fue el primero que intentó dejarlo claro, que los hechos son hechos y que a los valores los creamos nosotros. Desinteresadamente. En terminología kantiana esto es la diferencia entre los dos sentidos de libertad antes explicados.⁸ La función de la crítica sería acomodar la criba, el criterio, a que se llegara a entender algo hecho según el primer sentido de libertad, la ausencia de barreras a la expresividad, desde el segundo sentido, el caos de la ausencia de reglas. No tendría porque ser algo más difícil de hacer que, por ejemplo, pintar con los pies. Con ello habríamos creado “sentido”, otra muestra de lo peculiar que resulta el poder distinguir entre el nombre y la cosa, el símbolo, origen último de la experiencia estética.

Tal vez éste sea el camino para hacer caso a la intención profunda de la crítica moderna, la cual anima la obra de Venturi. La crítica no es tanto una cuestión de sentimientos, como pudiera parecer ser en algunos momentos, como de conocimiento para una atinada comparación con el criterio. Sería deseable que el criterio fuera adoptado de una forma democrática, pero esto aún está en proceso de conseguirse totalmente; como en la democracia que rige en la sociedad civil. Mientras tanto podríamos ir entrenándonos en razonar, aunque en el “mundo del arte” a veces no sea lo más rentable.

⁷ G.W.F. HEGEL: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*, Alianza Editorial, Madrid 1997, traducción de Ramón Valls, pág. 105.

⁸ “Llamase interés a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto”, *Crítica del juicio*, § 2.