

La crítica de arte no existe

David G. Torres

La crítica de arte no existe. Más allá de una clasificación sindical (la asociación de críticos de arte que asegura que es una profesión) y más allá de un régimen económico que divide los sectores de la producción cultural (el escritor publica libros, el artista expone, el galerista vende...) se hace difícil, sino imposible, desgranar cual es su especificidad. Esta es la premisa de la que parto: que más allá de una estructura clasificatoria profesional y de un régimen económico de las artes, la crítica de arte carece de especificidad. Para suavizar la cosa convendrá aclarar que tampoco el artista o el escritor tienen una especificidad más allá de esos órganos de clasificación laboral. Y justamente ahí es encontraremos puntos de confluencia, en la ausencia de diferencia, y, casi como un juego de prestidigitación, podremos apostar por una reivindicación de la crítica (a secas).

Según ese régimen económico, la crítica de arte quedaría definida por los lugares de los que saca tajada económica, es decir, por los lugares en los que cobra. Básicamente dos: la escritura de textos en torno al arte y los artistas, en revistas, catálogos, periódicos, ensayos...; y en el comisariado de exposiciones. El comisariado es una de las labores del crítico de arte no tanto porque el crítico escriba un texto en el catálogo, como porque la exposición en sí es un texto. Implica la puesta en práctica de los mismos elementos que se dan en la escritura. Allí donde en un texto entran estrategias retóricas hechas en base a giros del lenguaje, ejemplos y descripciones, en la exposición entran contextos, afinidades entre obras, puntos de vista, organización del material... La exposición es un texto. Un texto que se lee y que se escribe.. Quien, entonces, no existe es el comisario. El comisario es un crítico que escribe un texto.

Primer problema. El crítico no detenta la potestad de escribir o hacer exposiciones sobre arte. En un simposio celebrado en el Musée Les Abattoirs de Toulouse y dedicado a los modos de transmisión de la cultura (con el paródico título de "Transmettre le sensible") un profesor de historia del arte de la universidad de Toulouse rebatía a Catherine Millet (fundadora de la revista Art Press) que la crítica de arte existiese, que no fuese más que una extensión de la labor del historiador del arte. Al fin y al cabo, este también escribe sobre arte, reflexiona sobre el arte de todas las épocas de la misma manera que el crítico no sólo se dedica al arte contemporáneo; también el historiador puede montar exposiciones; y, asumido que no hay una objetividad histórica, sus apreciaciones, textos, reflexiones o exposiciones también están sujetas cuestiones como el juicio, el criterio, el análisis y la contemporaneidad. Es decir, el historiador, como el crítico, actúa contemporáneamente. De tal manera, que la única especificidad del crítico sería de orden estrictamente pragmático y sólo afectaría a una parte de su labor: cuando escribe una crónica de una exposición. Y esa especificidad dependería más bien de un cruce con la labor del periodista que poco ayuda a desvelar su idiosincrasia. Cuando la discusión parecía quedar en tablas, un

nuevo argumento vino a marcar una distancia entre crítica e historia del arte: la distancia estaba en que la primera surge de una actitud o mantiene una actitud. Una actitud, evidentemente, crítica. Una actitud en la que los compañeros de viaje no están tanto en otros campos afines en el estudio del arte, el historiador por ejemplo, como en la crítica misma (de cine, de teatro, de literatura...). Lo que califica al crítico es una actitud crítica, la puesta en marcha de un pensamiento crítico. Su especificidad, en todo caso, sería no la de ser crítica de arte, sino la de ser crítica.

Justamente, en una entrevista que en mayo de 2007 realicé a Catherine Millet hablábamos del papel de vigilancia que Art Press se había autoimpuesto y como esa vigilancia tenía que ver con la función crítica. A partir de ahí surgían las inevitables referencias para un pensamiento crítico; básicamente el estructuralismo y postestructuralismo, desde Levi-Strauss a Deleuze pasando por Foucault, Roland Barthes o Derrida, tan manoseados por los críticos de arte. Y al hilo de ello le preguntaba por "La vida sexual de Catherine M.", el libro (novela) que hacia 2001 había publicado. Un libro polémico en el que hace repaso de su promiscua vida sexual. A mi parecer había una lógica entre el desvelar la propia vida sexual y su libro anterior, de 1993, "Le critique d'art s'expose". A pesar de ser una especie de recopilación de artículos, el título, "Le critique d'art s'expose", es toda una declaración de intenciones sobre la actitud del crítico, que se expone en sus opiniones y criterios (atentos a la puntualización: no que expone, es decir, que hace exposiciones, sino que se expone a ser juzgado y discutido también). Así que tras esa declaración sobre la actitud del crítico era lógico que el paso siguiente fuese exponerse más abiertamente. Mi pregunta entonces iba encaminada a que para ese vaciado de ella propia sexualidad me parecía lógico que sus referentes fuesen de ese pensamiento crítico que habíamos enunciado. Básicamente, Roland Barthes, su libro "Fragmentos de un discurso amoroso" y ese repentino salto subjetivo del pensador francés. Pero no, la respuesta de Catherine Millet es tajante, la referencia en todo caso era Melville: "en el tipo de aproximación, en una técnica de Melville según la cual antes de hablar de una persona que está delante, se distancia mucho y luego se va aproximando poco a poco. Creo que eso sí me ha marcado: partir de una visión muy alejada para acabar muy cerca".

Melville, el autor de "Bartleby, el escribiente", de ese escribiente que ante cualquier propuesta enuncia un "I would prefer not", el mismo que Enrique Vila Matas recoge en "Bartleby y compañía" para hacer un recorrido por los escritores que han parado de escribir, que por un motivo u otro no han podido continuar, aquellos que en palabras del propio Vila Matas han sentido la atracción del abismo, una pulsión negativa hacia la nada. Francisco Ferrer-Lerín es uno de ellos. En la presentación de uno de sus libros explicaba de manera gráfica en que consiste esa pulsión. Decía que él es un escritor que no escribe, ahora bien, que cuando escribe lo hace muy rápido, es capaz de escribir cincuenta páginas en una semana. Es decir, que la negación de la escritura no tiene que ver con un colapso de la inspiración, no es una negación como la de Lord Chandros cuando

se le viene el mundo encima y le bloquea. El "I would prefer not" tiene otro calado.

En realidad, tiene que ver con la famosa sentencia de Paul Valery afirmando que nunca se avendría a escribir una frase como "La marquesa salió a las cinco". Con ella Valery se burlaba de la novela realista y, con ese ejemplo burdo, repudiaba la trivialidad en escritura. Pero yendo mucho más lejos, ponía una nueva piedra en la construcción de la crisis de la novela, en la imposibilidad del relato: ¿qué narrar? y más importante ¿por qué narrar? Sobre todo porque la narración aparta el acto de escribir de la verdad. No de la búsqueda de una verdad, sino de la pulsión de la verdad. Lo que se pone de manifiesto entre Valery y Melville es la imposibilidad de la escritura. Como se ve nada de ello tiene que ver con la inspiración, aunque sí con el bloqueo.

De hecho, el libro de Vila-Matas, "Bartleby y compañía" es toda una estrategia en esa dirección. Ante la imposibilidad de narrar, ante imposibilidad de escribir, se propuso escribir un libro sobre los que no escriben o, mejor, sobre los que han dejado de escribir. Lo que equivaldría a no escribir un libro o escribir un no-libro. Una salida por la tangente. Toda una constante en la escritura de Vila-Matas: escribir sobre otros o dejar que otros escriban por él ("Historia abreviada de la literatura portátil"...). Libros que sólo por una razón de índole económica aparecen en la sección de novela o literatura en las librerías, de la misma manera que "Fragmentos de un discurso amoroso" de Roland Barthes aparece en la sección de ensayos o filosofía.

Esa idea de una escritura hecha a partir de la escritura de otros resulta evidentemente próxima al intentar clarificar cual es la idiosincrasia de la crítica de arte. Nada de que la escritura crítica desarrolla la obra que comenta; nada de que la crítica hace de acompañamiento; nada de que la crítica trabaja en paralelo. La crítica de arte es antes que nada escritura, escritura sobre arte, escritura que toma a otros para poder escribir, escritura que no se aviene a escribir "la marquesa salió a las 5". Es, en todo caso y siguiendo ese orden económico que pretendo deconstruir, un género literario. Y como en el caso de Barthes o Vila-Matas no está claro que espacio debería ocupar en los estantes de una librería.

Es ahí donde no es sorprendente el hecho de que Barthes decidiese dar un salto subjetivo al escribir los "Fragmentos de un discurso amoroso", como tampoco lo es el vaciado sexual de Catherine Millet, más aun teniendo en cuenta esa distancia que quería manifestar para acercarse a las cosas y que recoge de Melville. Simplemente porque la cuestión tenía que ver con la escritura, con la puesta en marcha del pensamiento en la escritura.

Esa imposibilidad para relatar de la que participa la crítica de arte la calificaría como una práctica de escritura tullida, discapacitada, una especie de disminución o disfunción. Lo interesante, llegados a este punto, será descubrir todos los otros compañeros de viaje, tullidos también, que participan

de esa imposibilidad de hacer. Desde On Kawara enviando telegramas con la escueta información de que sigue vivo o realizando una pintura diaria cuyo único motivo es la propia fecha del día en el que la hace; hasta Ignasi Aballí recortando y reordenando en un nuevo relato trozos de diario con las fotos del día y titulares, diseñando los pósters de los guiones para películas de Perec, o reeditando escuetas descripciones de películas o sucesos. Actos paralelos a la recopilación de los escritores que no escriben (Vila-Matas), las imágenes afectivas que construido un itinerario personal (Barthes) o incluso la enumeración de todas las personas o situaciones en las que se ha follado (Millet). El relato se construye desde la ausencia de relato, desde la imposibilidad de ponerse a ello. Por eso es una práctica tullida. Aunque aquí lo de menos no es que se trate de relato, sino de escritura.

Uno de los lugares que calificaban al crítico de arte profesionalmente como tal, porque es uno de los espacios de los que saca tajada, era el comisariado de exposiciones. Un lugar que funciona como un texto, que es un texto. De tal manera, que más allá de convenciones formales y órdenes económicos sería útil preguntarse cuál es la diferencia entre el texto crítico, la exposición comisariada, la enumeración de aquellos que no escriben, la ordenación de los días, de los días y del número con los que se mantienen relaciones sexuales, el pasaje por los iconos culturales propios y aleatorios, el recorte de trozos de informaciones y su reordenación...

Frente a ello una propuesta clasificatoria en la que encajar la crítica de arte más allá de lo económico y del estatus profesional, que fuese discursivamente válida, pasaría por destrozarse como espacio la crítica de arte y buscar otras afinidades. Para enunciarlo de otra manera, frente a una clasificación vertical, sería discursivamente sostenible intentar desgranar una clasificación horizontal. El punto de partida de la cual ya no podrían ser los espacios de los que se saca tajada, los espacios que se ocupa en una librería o el rol que se juega en la relación artistas-galeristas-comisarios/críticos-museos.

Para aclarar esa clasificación horizontal quizá lo más útil sería volver al origen. A ese "I would prefer not" o a aquel "la marquesa salió a las 5". Ambas frases ejemplifican la precipitación de la crisis del relato. En el caso de Valery además aparece como una crítica explícita a la novela realista. Y por lo tanto participa de un pensamiento que se quiere crítico, que basa su efectividad en pensar a contrapelo, en oponer una resistencia. Una resistencia que está hecha desde el énfasis en lo discursivo, no tanto en la creación de discurso como en el discutir. Una discusión que se plantea en términos de contemporaneidad y de pensamiento crítico, porque discute contemporáneamente y porque y al cabo lo que acarrea ese pensamiento crítico es la crisis de la propia literatura.

La actitud negativa de Bartleby enunciada por Melville implica una oposición a formar parte de la

cadena productiva. Testigo que es recogido de manera emblemática en arte por Marcel Duchamp. El ready-made es una oposición a la proliferación de objetos, de la misma manera que las propias formas de vida que llevó Duchamp era una oposición a la cadena económica de obligaciones y necesidades. En eso consistió la vida austera de Duchamp: no produzco, no gasto. Es una oposición de carácter económico y, por ello mismo, político. Frente a necesidad de producción en la sociedad capitalista, una posibilidad real de oposición política pasa o pasaba por la parada, el no formar parte de ello, la no-producción. Con lo que ese bloqueo de Bartleby no sólo ejemplifica una proposición discursiva frente al acto de escribir, también es una proposición de orden político. Y en cualquiera de los casos pertenece o surge de eso que de la manera más imprecisa podemos calificar como pensamiento crítico.

Si hay algún campo que compartir, si hay algún tipo de clasificación no vertical en la que situar determinadas prácticas culturales, estos no pasan por la búsqueda de una especificidad de la crítica de arte, sino por la afirmación de un terreno de actuación, sea el que sea, en el que poner en marcha un pensamiento crítico. De momento nos vale con ello y, tal vez, con situar en el cajón de arriba o el de abajo, apartado, aquellos que, sea lo que sea lo que hagan, identifican con claridad regímenes económicos con regímenes discursivos. Un lugar donde quizá la crítica de arte exista, pero ausente de crítica o, lo que es lo mismo, de pensamiento crítico. Frente a ello una prioridad del pensamiento crítico, aquel hecho de tullidos que escriben de las obras de otros, pasaría por afirmar que: la crítica de arte no existe.