LIBERTAD DE LA CRITICA

Antonio Giménez Pericás
Vicente Aguilera Cerni

Como punto de partida, el tema de la "libertad" exige desapasionamiento y orden lógico. Por otra parte, es imposible el adoptar posturas pretendidamente imparciales u olímpicas. Sin embargo, cuando resulta más necesario hablar de la libertad, es, precisamente, cuando no se tiene, o al menos cuando ésta sufre riesgos, cuando el hombre se arriesga por su uso o su declaración. Sólo desde la tierra, desde la vida y la realidad, es posible hablar del ser "libres". Y entonces resulta que la libertad - factor esencial del desarrollo humano - se convierte en una "pasión", en un "compromiso" que anula, con su sola presencia, el indiferentismo y la neutralidad. Por eso, siendo la libertad una categoría ontológica y existencial, entran - en su declaración y establecimiento - intensos soplos emocionales, casi diríamos "románticos". Pero es preciso elegir sólo una, entre las incontables vertientes de un tema que abarca el ser, el existir y el hacer de los hombres.

Tratamos de la libertad de la crítica de arte, ejercida en un lugar y en una situación. Estos son sus más materiales e inmediatos condicionamientos, la primera referencia de la posibilidad o imposibilidad de la libertad para la crítica del arte, para los críticos de arte. Tras este condicionamiento,

existe otro, que situamos en un nivel más abstracto, pero no por eso menos importante: hasta gué límite, en relación con el Arte, puede ser libre la crítica que se ocupa de los fenómenos artísticos? Es factible una crítica de arte libre, si el arte no lo es? Y, siendo libre el arte, no puede darse una crítica mermada en su libertad, bien sea por coacciones exteriores o por más sutiles alienaciones? Cualquier respuesta que utilizara mecánicamente los datos de la ecuación, quedaría automáticamente invalidada. Entre otras cosas, porque la crítica de arte también es "creación artística"relativamente independiente de su objeto, el arte.

Estamos, pues, ante una forma de creación cuya creatividad depende, en medida fundamental, de su libre génesis y funcionamiento. Porque la búsqueda de la verdad y el hallazgo de la realidad, son, a la vez, sus deberes y sus derechos. Mientras que su finalidad sólo puede consistir en hacer contribuciones al crecimiento de la cénciencia humana en la gran aventura de la historia. Por lo tanto, la libertad de la crítica se sitúa sobre un plano en el que se alían "información" y "valoración", "conocimiento" y "prefiguración", "dato" y "proyecto".

Desde esta perspectiva, qué podemos decir - tomando como referencia la situación de la crítica de arte en España - que sirva para ilustrarnos objetivamente en cuanto se refiere al tema general de la libertad de la crítica de arte? Usaremos así, en lo posible, el procedimiento de ir de lo particular a lo general, siendo - naturalmente - lo particular la

situación concreta en que se desenvuelve un medio de expresión cultural, y lo general las posibilidades intrínsecas de libertad en el más amplio sentido de ese medio de expresión.

En España, hoy, uno puede escribir - sobre arte - lo gue quiera. Y aguí surge la primera limitación de la libertad, que es adjetiva: uno puede escribir sobre arte lo que quiera, siempre que sea exclusivamente sobre arte. Con más precisión: hay que tener una concepción "esteticista" del arte y de la crítica, para gozar de la libertad que le es dado garantizar a la situación.

Es excesivo lo que acabamos de afirmar? Creemos que no. Las peciliaridades de la sociedad y la cultura modernas en España, parecen hacer aconsejable situar su análisis sobre la triple base - ciertamente interrelacionada de la " apertura", la "información" y la "ideología". Pourque las viejas estructas propendían hacia el aislacionismo cultural, hacia el indiferentismo ante la problemática del mundo contemporáneo, y, por consiguiente, hacia la esterilidad ideológica por cuanto las ideologías - aunque sean "artísticas" - llevan consigo un germen transformador. La herencia estructural de la sociedad española, comporta un considerable lastre de hábitos semifeudales, de polarizaciones orientadas hacia el latifundio o el minifundio /según regiones/, de prácticas monopolistas, de zonas industriales muy localizada, de gran diversidad básica unida a una intensa centralización administrativa. Esta base anómala ha venido siendo, a todas luces, el origen de los

acontecimientos "políticos" y de los comportamientos de los grupos sociales, incluso, claro está, en los distintos sectores culturales. Apertura, información e idelogía, forman parte fundamental del proceso general de las relaciones entre nuestra cultura y nuestra sociedad. Para los estratos tradicionalmente dominantes, nunca ha sido grata esa dinamización cultural que sólo puede llevarse a cabo mediante la apertura, la información y la consciente presencia de elementos ideológicos, exceptuando, claro está, el de lo que podríamos llamar "culturalismo absentista" para todas aquellas corrientes que, por ser capaces de ir al fondo de las cuestiones, pueden someter a revisión los principios estructurales. Partiendo de ese punto crucial, comienza el calvario de la libertad, un calvario que va desde la agresión a los más inalienables derechos humanos, y, pasando por los controles para la cultura en general, termina poniendo cortapisas a la crítica de arte que intenta desarrollarse en profundidad, desde la apertura, la información y la idiología.

Aunque este planteamiento pueda ser válido para analizar tanto los fenómenos anteriores a la guerra civil /"Generación del 98", apertura cultural de Ortega y Gasset, penetración de las "vanguardias" europeas, etc./ como los posteriores a aquella violenta explosión de las contradicciones españolas, creemos conveniente limitarnos a la postguerra. Los primeros años postbélicos fueron el apoteosis del aislacionismo, de la unilateralidad en la información /general y cultural/, del monopolismo ideológico. Por lo tanto, no puede hablarse, en este período,

ni de apertura, ni de información, ni de ideología, ni - naturalmente - de nada que pudiera parecerse a la libertad.

En aquellos momentos /período situable entre 1939 y 1948/ las notas dominantes estuvieron determinadas por el monopolio de Eugenio d´Ors y su "Academia Breve", así como por los esfuerzos - lentos y penosos - para recuperar el terreno perdido con relación a la anteguerra, esfuerzos que sólo fructificarían en el siguiente período - situable entre 1948 y 1958 - con la "Escuela de Altamira", la "Primera Bienal Hispanoamericana", el grupo "Dau al Set", el grupo "R" de arquitectos, "El Paso" y el "Equipo 57".

Contradictoriamente, un pensador absolutamente reaccionario como Eugenio d´Ors, pudo convertirse, en aquel primer período, en un factor positivo, sencillamante porque aportaba alguna "información" y ello comportaba un cierto grado de acción en favor de la "apertura", pese al esquematismo y a los preconceptos ultrarreaccionarios de su base filosófica.

A nuestro objeto, debemos recordar que el Museo del Prado pasó de las man os de Picasso a las de Sotomayor. No es preciso decir más. Esto sucedía al final de la guerra civil, de la misma manera que la cultura española - así, en general - pasaba del magisterio de Ortega y Gasset /muy importante en las ideologías artísticas de la preguerra/, de Antonio Machado, de Sánchez Aalbornoz, de Américo Castro, etc., a un monopolio de la unilateralidad que convirtió la cultura española en un pàtético campo de autodidactas. Y el arte, objeto de la crítica?

Pues el arte, que no es ni más ni menos que una minifestación de la cultura, como ésta es un producto de la vida histórica, por consiguiente, sufría parejas vicisitudes. El arte, sometido a la tendencia cultural que sea, al estilo humano que se quiera, aúna valores visivos y morales expresivos de lo que sucede en la vida humana, ó un repertorio de aspiraciones existenciales, ó la misma intimidad de l artista. Pero es que, entre el 39 y el 48, no era posible expresar nada, ni en arte plástico, ni en arte escrito. Estaben cerrados los caminos de la apertura, de la información, de cualquier ideología al margen del monólogo imperante. Sólo más tarde volvió a reactivarse la influencia intelectual de Ortega y Gasset, aunque ello no tuvo mayor alcance que el de los restantes testimonios de una tímida y precaria recuperación del terreno perdido en relación con los años inmediatamente anteriores a la guerra civil. Con esto, no queremos decir que la acción de los Poderes Públicos dificultara declaradamente ningún "estilo", ni de arte, ni de crítica. Bastaba con el reflejo de las otras limitaciones generales. Era suficiente con el sustento de la atonía social. La sociedad española, tras el despedazamiento y la violencia, vivió en la más completa atonía.

De ahí que el arte español contemporáneo lo hayan hecho exclusivamente los artistas inconformistas /cuando el peso natural de las nuevas generaciones posibilitó los primeros amagos de inconformismo/ con el aliento de la crítica y de la investigación extraoficiales. La crítica de arte que se ha producido con difícil libertad interior /única vía de cración

como filosifía y literatura del arte y sobre el arte/ ha estado siempre al margen del oficialismo. Ha estado en la zona donde, al menos, podía esforzarse por la libertad de creación. Del mismo modo, fue ajena al comercio artístico. Si a pesar suyo - y con su indiferencia - ha influído en los circuitos mercantiles y en la moda, ha sido desde su talante humanístico. Y aquí puede hallarse el gran pecado de la crítica rebelde: la serenidad, el decoro humanístico, pueden trocarse en orgullo, y la libertad interior puede convertirse en mera delectación. Y a su lado, siempre latente, el otro peligro: el no uso de la libertad posible y de la imposible, abdicación que se convierte en la más imponente fuerza desmoralizadora.

Cuando en España estalló / en el 57 y siguientes/ una protesta epidérmica contra la tradición formal de occidente, cuando se impuso la rebelión de lo indeterminado y ambiguo con el expresionismo abstracto en particular y el informalismo en general, la crítica de arte entonces "nueva", la crítica "libre", entendió que el arte no figurativo en España, debido a las condiciones generales de la vida y de la cultura en nuestra patria, era, en gran medida, la valiente manifestación de un desgarramiento en la sociedad española y en los hombres españoles. Era, a todas luces, un arte de la alienación; pero, como reivindicaba la "libertad", aunque fuera alienada, aunque fuera alienante, era preciso aceptar la índole dialéctica de su rebeldía dentro del específico ámbito español.

Prestamente, la crítica oficial y los que estaban al frente de los organismos oficiales o comerciales dedicados a la exportación o la propaganda, aprovecharon la coyuntura sin el

menor escrúpulo. Y lo hicieron por dos razones fundamentales: porque servía a sus fines propagandísticos y porque constituía un dique de indeterminaciones ante la amenaza de un arte y de una crítica capaces de iluminar las realidades, las conciencias, las voluntades. Aunque hubieran nacido como rebeldía, como explosión de"libertad", las ambiguedades cosmopolitas del arte de la indeterminación, servían para demostrar al mundo dos cosas completamente falsas: que la cultura española vivía en una condición de libertad, y que tales manifestaciones culturales estaban "normalmente" insertas en el conjunto de nuestra existencia cultural.

Hemos tenido, pues, una "libertad" nacida en condiciones inhóspitas. Y esta libertad, que nació antes de ser reconocida y falsificada, iba a perecer, estrangulada por el confusionismo. Por si algo faltaba, en España se había instalado ya un apéndice del mercado artístico europeo y americano. En Barcelona y Madrid nacieron galerías de arte /comerciales/ que acogían al arte no figurativo español triunfador en Bienales y ya grato /tanto en la medida de las cotizaciones como en la medida de su no-significación expresiva/ a los conductores oficiales del mundillo artístico. La confusión y la adulteración, hicieron que el frente independiente de la crítica se viera irremediablemente ante la crisis de su propio conocimiento. Esa crítica había fomentado el auge de las tendencias hacia la ruptura de la forma en el nombre de la libertad, y la oficialidad fomentó rápidamente la aceptación y promoción exterior de tales tendencias en el nombre de la propaganda.

Entonces, se hizo necesario revisar posiciones. Sin que ello condicionara la valoración relativa del trabajo particular de cada artista, los críticos que aspirábamos a ser "libres", tuvimos que someter las "tendencias" - y sus significados últimos - a una implacable revisión crítica. Por qué? Pues muy sencillo: porque era - y sigue siendo - preciso luchar contra el confusionismo, porque es urgente dar sentido a los oficios culturales, porque debemos combatir por la verdad, por la jerarquía axiológica de nuestra propia labor, y, finalmente - sobre las limitaciones externas - por esa salvación de la libertad esencial que consiste en la fidelidad a las propias convicciones. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que, en el capítulo de las limitaciones externas, la crítica de arte no ha encontrado explícitas prohibiciones formales, pero sí imposibilidades materiales. Los críticos independientes no encontraron lugar en los grandes medios de comunicación social o en otros instrumentos esenciales para el nivel y la índole de la cultura artística considerada como partimonio comunatario.

Ahora vamos a tratar del segundo condicionamiento, según apuntábamos al principio. A saber: las condiciones de libertad de la crítica en relación con su objeto inmediato, el "arte". Lo cual nos obligará a rozar otro tema de los propuestos al presente Congreso: la crítica y los mitos. Pero esta cuestión tiene dos aspectos: el primero, se refiere a la "sacralidad" del arte en una determinada cultura; el segundo, a las "mitologías" que, suplantando la conciencia de la realidad, anulan la libertad.

En un medio burgués, el arte es todavía una actividad "sacralizada". El objeto artístico aun es un objeto de culto, aunque tal culto sea "artéstico". No obstante, hay que señalar que, desde la misma burguesía, sin contar para nada con la aparición y vigencia de una clase nueva, se ha atentado contra la mitificación del objeto artístico y de la actividad estética. Desde las ideologías burguesas, la desmitificación ha sido objetiva. En otros términos: no ha habido una desmitificación voluntarista. Ha sido la misma crisis de la cultura burguesa la que ha desacralizado en gran medida el arte, Sin olvidar, por supuesto, que una cultura entra en crisis cuando ya no es capaz de interpretar una nueva época, una nueva existencia humana; lo cual sucede cuando los ingredientes que condicionan esa novedad existencial, son otros. En una palabra: cuando una nueva clase pugna por la hegemonía.

Afirmábamos que la misma crisis de la cultura burguesa contribuía a desacralizar el arte. Y podemos situar el fenómeno casi concretamente, porque qué ha sido el "art brut" sino una desmitificación del objeto artístico?, y qué ha sido la "pintura de acción", o la acción automática al límite de la inconsciencia, sino una desmitificación de la actividad estética, un atentado a la "sacralidad" de sus cánones? Quedó instalada "otra" estética que oponía la subjetividad extrema, la más radical irracionalidad - independientemente de toda acepción tradicional del valor y como realidad, si bien insondable, no por eso menos real - a la objetividad ideal de la cultura occidental; a sus condiciones básicas:

la belleza, la representación, la compósición, la perspectiva ...

De modo general, la disolución de la figuración / no por la figuración, sino por el desplazamiento del tema estético desde la exteriorización objetiva hasta la interiorización subjetiva/ supuso y supone una desacralización del arte desde el punto de vista material. En España, este significado, este proceso, ha sido particularmete extremoso. El auge del repertorio informal y sus secuelas, ha implicado una voluntad de acabar con las adoraciones estéticas que es muy natural, y si se quiere muy justa, dentro de una vide histórica extremadamente contradictoria, y, por tanto, difícil. Pero, si bien la desacralización parecía consumada desde el punto de vista material dircunscrito a la cultura / y desde las mismas posiciones de una cultura que respondía a una idelogía tradicional/, no estabe consumada desde la vida general, ni podía consumarse desde esa vida general siguiendo los procesos culturales. A la muerte del Dios Objetivo y antropomórfico, sucede el descubrimiento del Dios Irracional e interiorizado. Es la victoria del narcisismo, aunque lo que se admire compladidamente sea sólo la propia disolución o la propia degradación.

Tras el primer vacío de la postguerra, tras las nostalgias historicistas que intentaron vanamente llenar ese hueco, el arte español vivió el auge de la irracionalidad y el imperio del confusionismo en orden a los significados reales

de nuestro arte más importante. Los cultivadores del narcisismo, los exhibicionistas de lo subjetivo, los demiurgos de este culto de lo "antiestético", ejercido en el nombre de la libertad, dejaron de ser libres. Y esto sucedió así porque, para "usar" de la libertad, hay que creer en la inteligencia, Sin embargo, también desde el polo de la inteligencia se puede incurrir en errores de bulto; porque algunos entre quienes reivindicaron los derechos de la inteligencia, se equivocaron y encerraron la libertad en una serie de dogmatismos. Quizá nosotros mismos no supimos comprender correctamente el sentido que debíamos dar a una estética "normativa" como alternativa creadora frente a la invasión irracionalista, qunque hubiera pocas dudas a la hora de situar sus causas profundas y revelar su destino mercantil y su aptitud para ser propagandésticamente asimilada por una situación muy definida.

Era preciso hacer mucho camino para darse cuenta de que la libertad estética - para el arte y para la crítica - no depende de sus medios específicos, sino de algo exterior o ajeno a la especificidad de tales actividades. Esa libertad depende de las posiciones ideológicas desde las que se interpreta la vida a través del arte y se practica la crítica de arte. Por eso, el gran enemigo de la libertad reside en cada mito que se acepta, más que en las coacciones exteriores procedentes de una situación política. Entonces, la destrucción de los mitos / por cuanto suplantan a la conciencia de la realidad/ es condición indispensable de cualquier verdarero ser libre,

y, por descontado, plantea un problema fundamental ante el que la crítica de arte no puede permanecer indiferente.

Si es verdad - y creemos que lo es - que el hombre no sólo es hasta cierto punto el creador de su propio "mundo", sino que ese mundo "creado" nos condiciona y nos esclaviza mediante alienaciones, la crítica encontrará su esencial "para qué" en la lucha por el hallazgo y la primacía de lo que es necesario en el ámbito de la realidad. Cuando se desacraliza en nombre del nihilismo, de la subjetividad incontrolada o de la arbitrariedad; cuando - por el camino opuesto - se desacraliza en mombre de "objetivismos" sectarios o de tecnicismos sin contenido explícito, acaso no se actúa como lacayos de nuevas alienaciones que transforman, pero no anulan, los atentados a la libertad?

Las recientes experiencias españolas, demuestran que el de la "libertad" es, precisamente, el más peligroso mito de nuestra cultura artística. Por qué? Pues porque una libertad que se mueve en la indeterminación y la ambigüedad, no es sino la sombra desdibujada de su real configuración. El mito / en cuanto aspiración humana o modelo de valor propuesto a los hombres/ nace cuando empuja los comportamientos en direcciones ajenas al núcleo radical de las reales necesidades humanas. No hay, pues, libertad cuando la creación y la experimentación, el análisis y la crítica, renuncian al contacto con los datos esenciales determinantes de una situación, mostrándose indiferentes ante el signo y la trascendecia de sus posibles

alternativas.

En los mecanismos del arte moderno / y en el proceso de su formación de "valores"/, la mitología de la "libertad" se halla complicada con la mitélogía del "consumo". Se mitifica la precisión de ser libres para crear, sencillamente porque es preciso lanzar cada temporada un nuevo modelo de valor que mantenga el ritmo del consumo, exactamente como aparecen las modal en el vestir, exactamente como se renuevan los modelos de automóviles o electrodomésticos. De ese modo, la proliferación de valores "consumibles" sólo es un lanzamiento de seudovalores, una invasión de lo duduso, dello mutilado. Sin duda, todo esto refleja un estado de cosas y ofrece testimonios /a veces de alto nivel cualitativo/ de una situación. Pero la crítica sólo puede aceptarlos "críticamente", ya que la ausencia de ese "criticismo" - atento a los significados y a la trascendencia del objeto que se considera - e s, literalmente, una alienación. Y lo alienado, por definición, no puede ser libre.

Así, la labor desmitifacadora de la crítica de arte, exige que la crítica, para salvaguardar su propia y verdadera libertad, no se determine exclusivamente por su objeto. Porque la obra de arte no sólo puede incorporar mitos, sino que ella misma es un fetiche, una "mercancía sagrada". De ahí que sea imprescindible reconocer que la crítica de arte, para ser "libre", ha de intentar la desmitificación de su objeto, pues, de no ser así, ella misma sería una mediatizada difusora de mitos. La crítica de arte tiene que decidirse a ser, en última

instancia, en su esencial razón, una crítica de la cultura que discurre por la vía de la estética, de mismo modo que la cultura pertenece a la vida y a la sociedad.

Qué nombre podemos dar a esa actitud, a ese comportamiento? Los términos antagónicos, son bien sencillos: contra "mitificación" realismo; contra "instrumentalización", humanismo. Hablamos, pues, de un "realismo humanista", de un "realismo crítico". Y empleamos las palabras sin temor al descrídito que hayan podido arrojar sobre ellas los devotos del culturalismo muerto, los enemigos de la cultura viva, los que se valieron de ellas como pretexto de regresiones y sectarismos; nos valemos de esas denominaciones sin temor al gesto condescendiente o despectivo de los que viven de la cultura y sólo de la cultura, los "beatos" del aristocratismo, culturalista. Alguien pudiera pensar que nuestra determinación y nuestra propuesta, derivan de modo determinante de nuestra condición de españoles, de las peculiaridades de la situación en que nos encontramos. Naturalmente, es así. Pero ello sólo puede adjetivar la necesidad de abordar críticamente la realidad y de orientar los esfuerzor hacia el servicio al hombre. Lo sustantivo es el hecho indivisible, el hecho irrenunciable, de ser hombres en un mundo determinado. Quién se dejará cegar por los oropeles de la cultura, hasta el extremo de hurtarse al esfuerzo realista, al esfuerzo por plasmar, conocer e interpretar los rasgos verdaderos de la realidad? Quién se imaginará vivir en el reino de Utopía, en el Olimpo de la perfección que

llegue a suponer innecesario el combate por la humanización y el mejoramiento de los hombres, usando para ello nuestros instrumentos específicos, las armas culturales? Ya sabemos que estas son cosas muy obvias. Pero las mayores evidencias son, precisamente, las que suelen ser olvidadas.

Por otra parte, la crítica de arte no puede ser - insistimos - un mero género mediador entre la Estética - llevada a la praxis de la plástica - y el público. Si fuera así, constituiría una banalidad vulgarizadora, más o menos inteligente según el método empleado para hacerla. La crítica no puede ser exclusivamente un género didáctico, o para ser "también" un género didáctico, precisa proponerse objetivos más amplios y responder a una filosofía. Si se tratase sólo de mediar entre la ciencia estética - o la estética como especialización filosófica - y las obras de arte, la crítica quedaría absolutamente condicionada a la práctica artística. Esta sería una limitación objetiva a su libertad, y, aunque asumiera la higiénica tarea de la desmitificación del arte, este condicionamiento absoluto le impediría cumplirla. Cuando la crítica de arte no sabe liberarse de estos estrechos senderos, le queda el drama de mitificarse subordinadamete a su objet. Bien se puede decir que, en tal tesitura, la crítica es la "criada" del arte, y, aun contra su voluntad, esos críticos se convierten en servidores del tráfico mercantilizador del objeto artístico. Lo cierto es que muchos artistas no esperan otra cosa de los críticos de arte, ni se interesan

por la crítica salvo en función de las repercusiones que ésta pueda tener sobre sus intereses.

Pero tampoco caigamos en la tentación disparatada de cercenar las correlaciones entre la crítica y su objeto. Para que la crítica pueda ser un instrumento humanístico de libertad, tiene que concebirse como conocimiento de la realidad a través de los fenómenos estéticos. Sólo a condición de que este modo de conocimiento de la realidad - en sus vertientes científicas y humanas - utilice un método eficaz,que nosotros estimamos se edifica sobre una dialéctica, le será a la crítica cumplir plenamente su otra tarea mediadora entre el arte y el público: desmitifacadora del arte y didáctica en relación con el público.

Sólo así es objetivamente libre la crítica de arte.