REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

NATURALEZA Y MISIÓN DE LA CRÍTICA DE ARTE

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. FRANCISCO CALVO SERRALLER

Leído en el acto de su Recepción Pública
el día 11 de febrero de 2001.

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. GUSTAVO TORNER DE LA FUENTE

MADRID
MMI

NATURALEZA Y MISIÓN
DE LA CRÍTICA DE ARTE

Depósito legal:. M-4.181-2001

Cyan, S.A. - Fuencarral, 70 - 28004 Madrid

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. FRANCISCO CALVO SERRALLER

Señores Académicos:

Sean mis primeras palabras de gratitud para con todos los miembros de la esta Institución por haberme honrado con su elección, que ahora permite este solemne acto de mi ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Además del honor que ello representa, me emociona ahora recordar que fue precisamente en los archivos y biblioteca de este histórico edificio donde realicé mis primeras investigaciones como historiador del arte, dedicadas al pintor Carlos de Haes, estrechamente vinculado a esta Casa por haber ocupado la Cátedra de Paisaje y por haber sido, asimismo, Académico de Número, Por otra parte, aquí estuvieron o están quienes fueron mis más admirados maestros, como Enrique Lafuente Ferrari, Xavier de Salas Bosch, Julián Gallego Serrano y Antonio Bonet Correa, por citar sólo a quienes más directamente orientaron mi formación y apoyaron mi actividad investigadora y docente. También, cómo no, debo manifestar mi más sentido agradecimiento a José Antonio Fernández Ordóñez, Gustavo Torner y Julio López Hernández por haber apoyado mi candidatura a la elección académica, A los tres he estado unido por una amistad que ya se remonta a décadas y que tuvo su origen en mi admiración por la importante obra que entonces habían realizado y que luego continuaron con la excelencia por todos reconocida. Por ello comprenderéis que me sienta particularmente triste al no poder contar hoy con la presencia de uno de ellos, José Antonio Fernández Ordóñez, al que, de todas formas, llevaré siempre en mi memoria. Según discurre la vida, se encuentra uno, cada vez más, en conversación con los muertos, cuya desaparición no merma, bien lo sé por experiencia, nuestra relación entrañable con ellos.

Me corresponde ocupar en esta Casa el sillón de José Hernández Díaz, ilustre historiador de arte sevillano, que dedicó gran parte de su

esfuerzo investigador a estudiar las muchas excelencias artísticas de su ciudad, en cuya Universidad ocupó la Cátedra de Historia del Arte, llegando a ser él mismo en ella toda una «institución». Los méritos de Hernández Díaz, no sólo como docente e investigador, sino también a través de los diversos cargos públicos que ocupó, en relación con la gestión del patrimonio histórico-artístico, fueron abundantes y variados, Pero ciñéndome ahora a sus publicaciones, recordaré que, junto a Sancho Corbacho y Collantes de Terán, asumió la redacción del ingente y muy complejo *Catálogo monumental de la provincia de Sevilla*, aunque probablemente su obra personal más querida y en la que puso más empeño fue el estudio del gran escultor Martínez Montañés.

Permitidme que os confíese, a punto de iniciar el desarrollo de mi Discurso, las zozobras que he padecido para elegir su tema y que lo haga desde una perspectiva autobiográfica. A lo largo de mi vida no he dejado de dedicarme al arte a través de muy diversos caminos y responsabilidades, pero comparativamente han sido dos las actividades que más han marcado mi biografía intelectual: la de docente universitario y la de crítico de arte. Unidas por compartir un mismo objeto, las diferencias que separan al historiador y al crítico de arte son más que las meramente profesionales. Por eso, para quien, como yo, las ha ejercido simultáneamente durante veinticinco años, llega un momento en que, sin necesidad de apurar ningún bebedizo, no sabe uno cuándo es el Dr. Jekyll o cuándo Mr. Hyde. Si recuerdo ahora la atormentada figura novelada por Stevenson, no es sólo por lo bien que encaja esta doble personalidad en mi caso —la de un probo historiador de arte diurno, que, al caer la noche, se transforma en una exaltada fiera crítica—, sino por la duplicación en sí y lo que ello pesa en quien, de repente, se ve obligado a definir ante los demás su auténtica identidad.

Pues bien, aunque sinceramente yo no sé a quién de estas dos figuras contrapuestas pertenezco más, voy a tratar aquí del crítico de arte, o, mejor, de la crítica de arte a través del crítico de arte —cómo lo diría—, no que soy, sino que estoy llegando a ser, porque es ésta una actividad en la que nadie se realiza jamás por completo.

Cuando comparo la actividad del historiador del arte con la académica labor diurna de un respetado científico, y la del crítico, con la de un alocado salteador nocturno, no me refiero sólo a la cuestión del efectivamente muy diferente *status* profesional de ambos, sino a sus muy distintas maneras de aproximarse, en principio al arte. En relación con esto último, la cuestión podría quedar zanjada afirmando la obviedad de que el historiador estudia el arte del pasado, mientras que al crítico le corresponde tratar de la actualidad, esa negra noche en la que nos debatimos a ciegas.

La celebre novela *El extraño caso del doctor Jekyll y de Mister Hyde,* de R. L. Stevenson, fue publicada en 1886, casi coincidiendo con la aparición de los primeros libros de los creadores de la corriente formalista en historia del arte, los cuales rompieron con el molde universitario entonces al uso del historiador del arte como un científico positivista, carente de conciencia crítica; pero también, por aquellas mismas fechas, F. Nietzsche publicó sus principales obras, entre las que hay un impugnación de toda beatería científica y, por supuesto, de cualquier historia pretendidamente científica. En definitiva: que, durante el pasado fin de siglo, se produjo una crisis de confianza en el valor dogmático de la ciencia en general y en la propia identidad de los científicos, los cuales en lo sucesivo, ya no pudieron prescindir del sentido crítico. Desde entonces, como sagazmente supo intuir Stevenson, ningún científico dejó de sentirse más o menos «dividido»; un poco atrapado, por tanto, entre Jekyll y Hyde.

Significativamente, abordada la cuestión desde la perspectiva de la historia del arte, aunque ya en pleno siglo XX, el tema de la crítica se convirtió en polémico, al margen de que quienes intervinieron en este debate no fuesen casi nunca críticos de arte. No lo fueron, por ejemplo, en sentido estricto, ni Lionello Venturi, ni Roberto Longhi, dos de los mejores historiadores del arte del siglo XX, los cuales se enzarzaron en una soterrada discusión sobre cómo había que entender lo que era la crítica de arte y su papel en la historia. Para Venturi, autor de una famosísima *Historia de la crítica de arte,* que empezó a publicarse en los años veinte, lo crítico de la crítica de arte era básicamente tratar a ésta desde una perspectiva doctrinal o filosófica,

porque, para él, el hecho artístico era inseparable del pensamiento, las ideas, las teorías.

Pero Venturi reclamaba algo más de la crítica de arte para que sirviera de modelo a la historia y a la teoría del arte. Afirmó, por ejemplo, que la intuición crítica se forjaba en comunidad de experiencias con los artistas contemporáneos y que era esa experiencia del arte actual la que nos enseñaba a ver el arte del pasado, con lo que nos propuso invertir el modo tradicional de hacer historia del arte, que el consideraba inviable sin un talante crítico: «El principio esencial de la historia crítica del arte» —escribió— «puede ser formulado de la manera siguiente: la historia del arte es tarea de la crítica del arte».

En el fondo, lo que reclamaba Venturi era no prescindir jamás de un diálogo íntimo con la obra artística, sin el cual lo que se dijese o escribiese sobre ella sería mera palabrería, docta o ignorante. Bastantes años después, Roberto Longhi se sirvió de este razonamiento para descalificar lo que había hecho este autor en su *Historia de la crítica de arte,* ya que paradójicamente no comentaba en ella sino la sucesión histórica de doctrinas y opiniones teóricas sobre el arte. «Las doctrinas» —escribió Longhi en sus *Proposiciones para una crítica de arte,* publicadas en 1950— «se elaboran al margen de las obras, o, todo lo demás, atisbándolas de lejos; la crítica, sin embargo, frente a ellas». Para Longhi. no se podía hacer converger, como había hecho su colega, teoría, historia y crítica, sino, por el contrario, transformarla «en una historia de las evasiones, frustradas o no, fuera de los encierros doctrinales».

Sea cual sea la relación asimétrica de las dos posturas sostenidas por estos dos grandes historiadores del arte al tratar sobre cómo debía llevarse a cabo una historia de la crítica de arte, lo que me parece claro es la común importancia que ambos otorgaron a ésta, no digo ya como aportación indispensable a la historia del arte, sino hasta corno su única fuente de salvación. He aquí, por tanto, a dos reputados científicos —dos, para entendernos, doctores Jekill— coincidiendo en su defensa de la necesidad de apurar el arriesgado bebedizo de la crítica de arte, o, lo que es lo mismo, de relacionarse con la obra de arte de forma directa, vital e íntima, a solas, sin red, sin convencionalismos.

Si la critica del arte no hubiera sido hasta entonces una actividad tan desacreditada entre los historiadores del arte, no sólo por su manifiesta ausencia de rigor científico, sino por hacer del aleatorio e incontrolable presente su único asidero, no tendría porqué habernos sorprendido esta reconversión crítica por parte de dos de las figuras más respetadas de la historiografía artística del siglo XX. ¿Que había pasado o estaba pasando para que eso ocurriera en esa primera mitad del siglo XX? La respuesta parece obvia: que el desarrollo de las vanguardias había producido una crisis de tal envergadura en lo que tradicionalmente se consideraba como artístico, que resultaba ya de todo punto imposible hacer su historia de manera convencional, sin un replanteamiento crítico.

¿Habría tenido lugar ese género literario tan peculiar de la crítica de arte sin el impulso dado por el triunfo definitivo de una cultura secularizada, en la que por fuerza ya nada es como es y todo ha de ocurrir como no estaba previsto que ocurriera? ¿Acaso no es la incertidumbre respecto a lo que acaece y nos resulta incomprensible lo que nos vuelve críticos? ¿No es, en fin, la ansiedad ante el cambiante presente el principal motor de la crítica, y. por supuesto, de la crítica de arte? Independientemente de la agudeza de los juicios críticos, a veces extraordinaria, de quienes escribieron sobre arte antes de nuestra época, es evidente que entonces nadie dudaba sobre lo que era el arte, ni sobre su perennidad. La literatura artística tradicional, la de inspiración clásica, estuvo cortada siempre por un mismo patrón doctrinal y su forma de expresión característica fue el tratado, consistente fundamentalmente en una ordenada exposición de principios, entre los que, algunas veces, las menos y, también, las más tardías, se dejan entrever opiniones personales sobre obras de arte contemporáneas.

La crítica de arte, como género literario y como actividad profesional, surgió, no en balde, durante el siglo XVIII, el momento en que se inició ese revolucionario procedimiento de la exhibición pública del arte según el régimen temporal de las exposiciones periódicas, y, asimismo, el momento en que se declaró una guerra de liberación contra la Belleza, el firme baluarte tradicional de la inmortalidad artística. Para que se consumara esta toma de Bastilla, que inició

la revolución artística de nuestra época, hubo un no pequeño frenesí teórico a lo largo del siglo XVIII, a través del cual se retomaron o elaboraron de nuevo cuño conceptos estéticos alternativos a la sacrosanta Belleza, como ésos, tan desestabilizadores, de lo Sublime y lo Pintoresco. En 1766, G, Ephrain Lessing publicó el *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, en el que, además de descalificar la tradicional unión entre literatura y artes plásticas, se advertía que ya nadie podía conformarse con asociar el arte con lo bello, pues el objetivo de los artistas había adquirido una perspectiva incomparablemente más vasta, la de la verdad y la expresión. Unos años después, en 1795, Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, profundizaba todavía más en el foso de separación con el pasado, al declarar que la ley fundamental del estado estético era «dar la libertad por medio de la libertad».

¿La libertad como fundamento del arte? ¿Se puede ir más lejos? ¿Cómo y en qué asirse cuando se cae en ese pozo literalmente sin fondo? Al consumarse esta revolución, que, como ahora se ve, fue, en efecto, una auténtica guerra de liberación contra la Belleza, lo canónico, ¿qué o quién podría poner coto al arte? ¿Dónde situar sus límites? ¿Cuándo dar por concluida su ansiosa exploración, movida ahora por este insaciable y volátil principio de la libertad, cuya función es por naturaleza desestabilizadora? ¿A qué principio apelar cuando todo principio es visto como relativo, efímero, cambiante?

La actitud crítica era, desde luego, incompatible con una concepción canónica, dogmática y doctrinal del arte, pero el motivo inmediato de la aparición de los primeros críticos de arte fue, como ya se ha señalado, el innovador fenómeno de las exposiciones periódicas y públicas del arte, lo que supuso que éste empezara a ser visto desde una perspectiva temporal, de cambios y modas, y que su destino prioritario fuera en lo sucesivo satisfacer el despersonalizado gusto de un consumo social anónimo; en definitiva: que la modernización y la mercantilización del arte fueron la causa de la presencia en la escena artística de esa extraña figura que conocemos desde entonces como un crítico de arte. Uno de los primeros protagonistas de esta nueva profesión, el francés La Font de Saint-Yenne, dejó bien clara

la cuestión cuando afirmó que «solamente en boca de estos firmes y justos que componen el Público, que no tienen lazo alguno con los artistas, podremos encontrar el lenguaje de la verdad».

Al encontrarnos de sopetón con el Público, dicho con las reverenciáis mayúsculas con que creyó oportuno ensalzarlo La Font de Saint-Yenne, no debemos dudar en identificarlo, como antes apunté, con el consumo anónimo, o, sin más, con el mercado. Las relaciones tradicionales entre el artista y su cliente habían sido, sin embargo, personales y no anónimas, como se puede constatar revisando la documentación existente de los antiguos contratos que las refrendaban, donde se acordaba entre las partes implicadas hasta los más nimios pormenores acerca de cómo y con qué debía ser hecha la obra y no sólo su precio. De tal manera que se puede afirmar que el intercambio personal de opiniones entre el artista y su comitente, ese diálogo crítico entre ambos, tal y como se refleja en los contratos, fue el verdadero lugar tradicional de la crítica de arte, mientras que en los tratados de arte tradicionales debemos buscar lo único público rastreable entonces, la doctrina. ¿Nos percatamos ahora, por tanto, de la revolucionaria inversión acaecida al respecto en nuestra época, en la que el contrato, la conversación entre el artista y su cliente, deviene publica —es decir; anónima y abstracta—, mientras que lo antes público, la doctrina, la teoría, pasa a ser el territorio de la personal e íntima expresión de las opiniones críticas sobre una obra de arte?

En nuestra democrática era de consumo anónimo, este Público de reverenciales mayúsculas, el mercado, fue y es todos y nadie: un monstruo de mil cabezas, cada uno con su particular saber y opinión, con lo que su satisfacción puede considerarse una verdadera hazaña crítica. Pues bien, para cumplir esta arriesgada misión, sugirieron esos primeros críticos de arte, que, según Thomas Crow, fueron unos aventureros de la pluma, reclutados entre los primeros periodistas. Ninguno de ellos escribió para ser leído por los artistas, ni por cualquier otro especialista en la materia, sino por el vasto y heteróclito público. En cierta manera, el arte se convirtió, corno tal asunto de debate público, en una suerte de vivaz parlamento, en tema político. Esto es lo que ha llevado a Terry Eagleton a subrayar

el papel histórico original de la primera crítica de la literatura y del arte como un instrumento de combate contra el Estado absolutista, restringiéndose posteriormente su función, durante el siglo XIX, al debate cultural especializado. De todo ello conservamos una cumplida y muy abundante información documental, como la crónica que Pidansant de Mairobert escribió a propósito del Salón de 1777, en la que, tras describirnos con vivacidad el barullo multitudinario que abarrotaba el espacio, nos decía que allí había algo que podría encantar a un inglés, o sea: a un liberal. Nos basta con esta cita para percatarnos de la progresiva importancia de la «esfera pública» de opinión en el mundo contemporáneo, esfera articulada en torno a una serie de nuevos lugares y medios de difusión, como los clubes, las gacetas, los periódicos, los cafés o las exposiciones. A través de todo ello, no sólo se confrontaba, por primera vez, la verdad o gusto «oficiales» con la opinión pública, sino que el debate correspondiente giraba sobre la categoría temporal de la actualidad, donde fluían las novedades, los cambios, las modas.

De esta manera, el naciente crítico de arte se encontró de inmediato determinado por la necesidad de juzgar acerca de la aleatoria propuesta cambiante de lo exhibido cada año en el Salón y para ser leído por un público tan diverso, en formación y rango, como el que asistía masivamente a esta convocatoria. En relación con el Salón de 1761, Diderot hizo la declaración desconcertante de que iba a escribir al hilo de las ideas que le asaltaban ante los cuadros expuestos y que las reproduciría al azar, sin preocuparse por su orden o su forma, con lo que, concluía, las habría falsas y verdaderas. Con ello estaba aludiendo a las condiciones en las que él y todos sus sucesores han de ejercer el menester de críticos de arte; esto es; juzgar sobre lo que ofrece, selección e instalación, la actualidad, y sin poderse conceder un mínimo respiro reflexivo. En estas condiciones, ciertamente las más agudas opiniones críticas no pueden, ni deben, ser tomadas como verdades absolutas e incontestables, sino de forma relativa. Casi un siglo después, otro gran escritor francés y, sin duda, excelente crítico de arte. Charles Baudelaire, defendió la crítica de arte hecha de manera «parcial, apasionada y política», lo que, a mi juicio, no hacía sino refrendar, en positivo, lo que negativamente había

apuntado Diderot con sus opiniones concebidas bajo la presión de lo temporal, lo aleatorio y lo relativo.

Ahora quizá sea el mejor momento para volver sobre lo que escribieron acerca del sentido y la función de la crítica de arte esos dos grandes historiadores del arte italianos de la primera mitad del siglo XX, cuyas polémicas opiniones sinteticé al principio, pero con la intención de contrastarlas con lo que ahora afirman algunos historiadores y teóricos del arte, no sólo actuales, sino «de actualidad». Me refiero a los profesores Hans Belting y Arthur C. Danto, el primero un reputado historiador del arte alemán, y el segundo, un filósofo estadounidense reconvenido en crítico de arte. Ambos, en principio, insisten en lo mismo: en la muerte del arte y su transfiguración, en lo que uno de ellos, Danto, ha calificado como «post-arte»; o sea: lo que viene después del arte.

La tesis de Belting no es tan rotunda y se limita a plantear, entre interrogantes, el fin de la historia del arte, no sólo en la medida en que ésta también está afectada de lo que hoy se enuncia como crisis de los grandes relatos, sino porque el campo de lo artístico se ha ensanchado tanto que ya sólo percibirnos en él lo que resta de mera imagen, cuya indiscriminación despoja de sentido cualquier juicio en los términos tradicionales de calidad material. A partir de esta misma base, Danto concluye que, pudiendo ser el arte, no ya cualquier cosa, sino cualquier intención, lo que habrá de juzgar ese «post-crítico» del «post-arte» será, por tanto, el sentido o la oportunidad de lo intencional; pero, claro, si, a la postre, de lo que se trata es de hacer un juicio de intenciones, se necesitará para ello un filósofo, un psicólogo o un sociólogo, que son los expertos en ideas e intenciones. Ciertamente, si el arte no sólo puede ser cualquier cosa, sino producirse al margen de las cosas, ¿para qué entonces apelar a una discriminación material u otorgar ninguna finalidad crítica a cualquier proceso formal? En estas circunstancias, el crítico de arte ha de ceder su puesto, sobre todo, al político, que es quien juzga y establece lo, nunca mejor dicho, «políticamente correcto» para la comunidad.

El criterio «intencionalista» o «conceptualista» ha atosigado al arte prácticamente desde sus comienzos en Grecia, y siempre so capa

de controlar moral y políticamente su peligrosa deriva. Platón emplazó a los artistas en los arrabales de la Ciudad Ideal, y, tras la crisis del primer Renacimiento, en el conflictivo siglo XVI, hubo quienes, los manieristas más exaltados, quisieron, por un lado, reducir lo artístico a la Idea, y quienes, también, por otro, los contrarreformistas radicales, impugnar su supervivencia dada su nula utilidad moral. Sin necesidad de hacer un recuento más completo de cuántas veces en el pasado histórico se ha cuestionado lo que el arte tiene de «material» o «sensible», que es, sin duda, lo que le hace temiblemente «oscuro», el arte ha suscitado, ayer y hoy, la inquietud que merece lo inquietante, pero, precisamente por ello, hay que revalidar el esfuerzo crítico para que, con las mejores intenciones, no se nos vaya a volatilizar, no se nos esfume, aunque sea filosófico su humo.

La revelación que convirtió al filósofo Arrhur Danto en un crítico de arte que echa humo se produjo, según confesión propia, al contemplar, a comienzos de los años 60, la exposición de Andy Warhol con las cajas de detergente de la marca «Brillo Box». No era, como es sabido, la primera vez que un artista había acometido esa «transfiguración de lo banal», que tanto le asombra a Danto, ni tampoco la primera en que se había aceptado el principio moderno de que «arte es lo que llamamos arte» o, si se quiere, lo que los artistas nos han dicho que lo es.

De una u otra manera, reconozcamos que éste ha sido el relato crítico dominante en buena parte de nuestra época, incluido el momento actual, aunque se presente como «post-vanguardista». «posmoderno» o «post-artístico», una terminología que no parece anunciar sino la «institucionalización» del arte moderno. Sea como sea, ante la avalancha arrasadora del presente, que protagonizó la vanguardia histórica de nuestro siglo, Venturi y Longhi comprendieron que ya no se podría hacer historia sin esa crítica que vinculaba estrechamente a los novedosos descubrimientos de los artistas. Y, en cierta manera, esta misma fascinación ante lo perentorio de la presencia artística del presente ha seguido afectando a Belting y Danto, aunque, entre unos y otros, hay una diferencia que, a mi juicio, no conviene desdeñar. Me refiero a lo que este seguimiento crítico de la actualidad artística

tuvo aún, para los dos primeros, Venturi y Longui, no de esforzada carrera tras los artistas, sino de interlocución con ellos, y, además, en términos de íntima conversación. Para decirlo de una vez: desde mi punto de vista, si el crítico de arte, como ya se ha señalado, escribe sólo para el público, el valor de lo que dice depende de lo que previamente haya conversado íntimamente —sin palabras— con el artista.

Pero si el crítico de arte no debe ser sólo un simple seguidor del artista, sino alguien capaz de, por así decirlo, darle réplica, algo tendrá que tener él mismo de artista. No me refiero con ello a la obvia necesidad que obliga al crítico a escribir bien, sino a comprender y sentir lo que la obra de arte le ofrece al margen de las palabras, en esa conversación intima que, según antes apunté, ha de mantener con ella. Ninguna obra de arte existe sin un receptor real, inmediato o virtual. En este sentido, al crítico de arte le corresponde «personalizar» esta relación, sobre todo, en una época, como la nuestra, en la que el destinatario de la obra se ha hecho indiferenciado y abstracto, mero público. De esta manera, el crítico, por un lado, acompaña al artista, pero, por otro, no sólo transmite las razones de éste a quien le quiera escuchar o leer entre el público, sino que se constituye en el ejemplo de lo que cualquier espectador debería hacer si, alguna vez, quiere llegar a penetrar en el secreto del arte, que es hacerlo íntimamente suyo. Le incumbe, así. pues, al crítico la responsabilidad de, mediante su propio ejemplo, quebrar la pasividad del contemplador, esa fatal distracción que nos cierra el paso al arte. Ahora bien, su como hemos ido viendo, en nuestra época, nadie puede carecer de sentido crítico, sea artista, contemplador, historiador, ¿cuál habría de ser la misión crítica fundamental de la crítica de arte en general y, por supuesto, la de quienes la ejercen profesionalmente?

En primer lugar, la misión más obvia que compromete a cualquier función crítica es la de su ejercicio como tal y, de esta manera, la de «endurecerse», durar, resistirse a desaparecer. Y una forma de hacerlo, teniendo en cuenta los requerimientos que se nos plantean en la actualidad, es no dejándose avasallar por lo imperativo del presente, contraatacando lo que de adormecedor canto de sirenas tiene lo moderno, pero sin perderle la cara; esto es: no rechazando el presente por el

pasado, sino poniendo coto a la temporalidad de forma intempestiva. A la postre, el ejercicio crítico es, en efecto, un ejercicio de resistencia, que no se acobarda incluso cuando es consciente de que la batalla está necesariamente perdida. Pero ¿quién ha dicho que la batalla del arte no sea siempre una batalla siempre perdida?

¡Dificilísima labor! Permitidme que os diga, que hasta ¡monstruosa! El crítico de arte ha tenido la misión histórica de «dar la cara», de encarar al artista, cuando éste se perdió entre el inescrutable rostro de la multitud, del público. Pero el crítico de arte ha mantenido ese diálogo con el artista sin dar la espalda al público; antes, por el contrario, actuando como su portavoz, lo que explica su condición de Jano bifronte, de ser escindido, a veces desgarrado, siempre monstruoso. La única forma de sobrevivir a este difícil empeño, como lo han señalado unánimemente los mejores críticos de arte, es no renunciado a ser él mismo, en lo suyo, un artista. Pero, de nuevo, he de señalar que esa exigencia no se agota con la demanda de que el crítico de arte escriba correctamente, sino que, además, su lengua o su pluma han de ser de fuego, como lo es la del inspirado, el entusiasta. ¿Cómo si no, me pregunto, podría comprender, comentar y transmitir lo que ha sido forjado con fuego?

En el actual régimen de modernidad rampante, ciertamente ninguna actividad creadora puede ser llevada a cabo sin sentido crítico. Esto sólo se lo pueden permitir las «pasividades». Pero la dialógica forma de actuación del crítico de arte, la de quien conversa con el artista como portavoz del público, tiene algo de peculiar: que fracasa si no logra encontrarse con el artista en la intimidad de la obra. Por eso mismo, dejadme que os confiese mi personal modo de interpretar este íntimo contacto en un momento en que ya no tenemos en absoluto claro qué es y, todavía menos, que llegará a ser el arte, si es que ha de llegar a algún lado, y que lo haga sirviéndome de lo que el filósofo Emmanuel Levinas escribió sobre el imprescindible y trágico encuentro existencial con el Otro a través de la «caricia». «La caricia» —afirmó Levinas— «es un modo de ser el sujeto en el que el sujeto, por el contacto con el otro, va más allá de este contacto», con lo que no es extraño que, luego, nos indicase que la «caricia no sabe lo que

busca», y, por tanto, «es la espera de ese puro porvenir sin contenido». ¿De qué manera se puede expresar mejor el acuciante compromiso que obliga al crítico de arte moderno a encontrarse íntimamente con el artista sin dar la espalda al público, que es tanto el público como su época? ¿ Cómo en el ejercicio de la crítica de arte no va ser de esta manera sino, sobre todo, una tensión, una aspiración, una desgarradura? ¿Cómo, en fin, los mejores críticos de arte no van a cometer errores, si su condición es la de los seres errantes?

Y ya que hablamos de tensiones, desgarraduras y errores, lo propio de los seres extraviados, ¿cómo no terminar evocando esa doble figura de Jekyll y Hyde de la que me serví al comienzo para ilustrar metafóricamente el conflicto que asedia al estudioso del arte en nuestra época? Seguramente el honorable doctor Jekyll, sin ese doloroso desdoblamiento nocturno de sí mismo, jamás habría logrado conocerse, y, por tanto, tampoco habría tenido la oportunidad de atisbar lo que significa la energía vital, que, sin embargo, pretendía controlar. ¿Por qué entonces habría de conseguirlo un respetado profesor sin enfrentarse con la noche del arte, el punto crítico de encuentro? Quienes se arriesgan por estas sendas no trabadas hacen suyos los errores del errar, la única forma de acompañar a los artistas. «Equivocarse de puerta» —dejó escrito el poeta Edmond Jabés— «es ir ciertamente en contra del orden que está establecido en el plano de la morada; en la disposición de las habitaciones, en la belleza y en la racionalidad del conjunto. Mas, ¡cuántos posibles descubrimientos para el visitante! El camino que va descubriendo le permite ver lo que nadie más que él habría percibido bajo ese ángulo. Sobre todo porque no estoy seguro de que podamos introducirnos en una obra sin haber forzado previamente, uno mismo, la entrada. Es preciso haber vagado mucho, haberse adentrado por muchos caminos para, al fin, darse cuenta de que en ningún momento hemos abandonado el nuestro.»

Si me he atrevido a traer aquí, en tan solemne acto, estas intimidades de la crítica, es porque estoy en la casa de los artistas, a cuya comprensión he dedicado mi vida y de quienes he aprendido lo fundamental del arte. Por eso dejadme que, para terminar, proclame lo que me gustaría llegar a ser, aunque parezca monstruoso; un crítico de arte.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. GUSTAVO TORNER DE LA FUENTE

Señores Académicos:

Acabamos de oír al Excmo. Sr. D. Francisco Calvo Serraller, Catedrático de Arte de la Universidad Complutense de Madrid y maestro de todos nosotros por sus escritos, un luminoso discurso acerca de la forma de enfrentarse al arte como crítica del mismo y de la necesidad, al final, de convertirse el crítico en artista de la crítica.

Estos razonamientos nos los plantean los que vivimos junto al proceso de creación artística, sólo en determinados tiempos de la historia, en los que coincide el intenso interés por la obra artística, su crítica, lo que significa su valoración intelectual-artística y su historia, que es la comparación de sus similitudes y diferencias, también en el tiempo; casi siempre en esos momentos aparece el afán por poseer esas obras y de ahí su coleccionismo.

Pero no siempre ha sido así. Es más, lo ha sido relativamente poco, aunque ahora sí estamos en uno de esos momentos.

Desde Lascaux y Altamira, hasta ahora, han pasado unos cuarenta mil años, que son bastantes, y siempre el arte ha estado presente, en un lugar u otro, y muchas veces de manera excelsa, pero de otra forma que simplemente como unos bellos objetos que admirar o poseer. Casi siempre estas bellas obras han estado cerca del poder y con una función ceremonial, sea religiosa o profana, y por ello esa función rozaba lo sacro, lo mágico, lo trascendental. Se supone que en esos tiempos, que desde luego no son los nuestros, la crítica y valoración de la obra de arte, que sí debió de ser intuida por algunos y especialmente por los propios artistas, no tuviera mayor importancia.

Este interés especial por la obra de arte en esos cuarenta mil años de su existencia y en todas las regiones del mundo, se dio solamente en China hace unos dos mil años; creo que durante escasos siglos en Roma; más tarde, saltándose las «edades oscuras» y la Edad Media, vuelve a aparecer en la época que llamamos Renacimiento y continúa hasta hoy en los países que entendemos por Occidente. De la América precolombina, de toda África y Oceanía, con espléndidas creaciones artísticas, no tenemos noción de este interés especial.

Si el hombre avanza en algo a través de los tiempos es un poco en libertad y algo más en conciencia, en «darse cuenta de las cosas». Y lógicamente quiere saber, darse cuenta cabal, de lo que es el arte, Y de ahí sus indagaciones, entre otras, las históricas y las críticas. Pero el arte, escurridizo, se escapa de entre los dedos. Ya lo hemos dicho aquí mismo en otra ocasión y es que el arte no existe como cosa, sino como cualidad que tienen en común las obras de arte.

El arte es una abstracción que conviene manejar para el lenguaje de las palabras y no caemos en la cuenta de que el arte, de suyo, también es un lenguaje fascinante, que cuando acierta plenamente en lo que quiere decir lo llamamos belleza, de cualquier orden que sea.

Por eso es un gran acierto de D. Francisco Calvo Serraller cuando habla de un diálogo con la obra de arte, de la intuición, de la «caricia». No se puede acariciar un concepto. El concepto se propone. Pero se puede acariciar a una persona y en todo caso a un objeto material en el que se encarna esa cualidad que es el arte. Y también es verdad que la obra de arte, ahora, se quiere cada vez más desmaterializada. Quizá lleguemos a lo que Herman Hesse presintió hacia finales de los veinte del pasado siglo en *El juego de Abalorios*, que el gran arte podría ser no más que una serie de citas de determinadas cosas, objetos y conceptos previamente sabidos. Es decir: relaciones. Quizás el arte, como forma, no sea más que eso: las medidas de las cosas, de cualquier orden, que componen la obra de arte.

Perdonen mi digresión. Quizás me equivoque. Pero creo que esto que estamos haciendo está dentro de lo que debe hacerse en la Real

Academia de San Fernando, intentar esclarecer e iluminar lo relacionado con el arte, eso que sabe hacer tan maravillosamente bien este gran y viejo amigo Francisco Calvo Serraller en tantísimos escritos suyos, así como en sus columnas periodísticas semanales, donde dentro de un texto, que puede parecer hasta anodino, introduce una frase que, como un relámpago, ilumina y enciende todo ese texto que se llena de fulgor.

Esta iluminación es la que deseamos que con D. Francisco Calvo Serraller penetre en esta Casa, al que yo, en representación de todos mis queridos compañeros doy la bienvenida como Académico de Número en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Este libro se acabó de imprimir
el día 2 de febrero, festividad
de la Presentación del Señor.