

ENTREVISTA

LA HISTORIA DEL ARTE: ENTRE LA RESISTENCIA Y LA COLABORACIÓN DISCIPLINAR. ENTREVISTA A JUAN ANTONIO RAMÍREZ

María Cecilia Arias Otero

Joven investigadora del proyecto “Estéticas de lo contemporáneo en el arte colombiano”, del grupo de investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia, adscrito a la Facultad de Artes y al Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

elcorreodetata@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-1937-0933>

Esta entrevista al historiador del arte y profesor Juan Antonio Ramírez, de la Universidad Autónoma de Madrid, fue realizada el día 1.º de junio de 2007, en el marco del seminario “Reevaluación del arte: el pasado del presente”, que ofreció a la Maestría en Historia del Arte, de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, entre el 30 de mayo y el 2 de junio del mismo año, en el auditorio de la Casa del Encuentro, Museo de Antioquia, Medellín. La entrevista, que se llevó a cabo por María Cecilia Arias Otero, en compañía del profesor Carlos Arturo Fernández, hizo parte del proyecto “Estéticas de lo contemporáneo en el arte colombiano”, del grupo de investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia, adscrito a la Facultad de Artes y al Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

María Cecilia Arias [MCA] *¿Qué piensas acerca de la formulación del fin del arte en términos del fin de las narrativas históricas?*

Juan Antonio Ramírez [JAR]. Del mismo modo en el que yo no puedo creer en el fin del arte, porque es una realidad obvia, ya que en estos momentos continúa habiendo artistas que están ejecutando trabajos de gran interés, tampoco puedo creer en el fin de las narraciones que dan cuenta de ese tipo

de productos. Lo que seguramente va a ser difícil de sostener en el futuro es la idea de una narración única, una historia del arte única, que dé cuenta de lo que la humanidad ha producido desde los tiempos más remotos hasta el presente.

Así, seguramente, lo que tendremos en el futuro será una aceptación natural de que la historia del arte debería ponerse en plural, es decir, hablar de “historias del arte”. Tal vez se planteará, en algún momento, la posibilidad de que esas distintas historias se articulen en un relato o en un conjunto de relatos más globales que intenten conferir también un sentido totalizador a ese conjunto de historias. Pero yo no creo que esta idea del fin de la historia del arte pase de ser una cita retórica.

MCA: *¿De qué manera, entonces, jerarquizarías tú las obras de arte hoy?*

JAR: Las obras de arte hoy se van a ir jerarquizando como lo han venido haciendo a lo largo de toda la historia de la modernidad. Ahora, digo “modernidad” en el sentido del arte contemporáneo, el arte que se inicia más o menos con las vanguardias; es decir, vamos a seguir teniendo una especie de batalla que va a ser la batalla de los valores, donde van a participar los agentes que intervienen en su definición y consolidación. Seguiremos teniendo las guerras entre los distintos sectores de la crítica, y la rivalidad, más o menos soterrada, entre las distintas instituciones, los medios de comunicación, las revistas. Y, entre todos estos, en definitiva, acabarán consolidándose valores que son los que tarde o temprano entrarán en los relatos más o menos consolidados.

¿Por qué Andy Warhol ahora es un indiscutible? ¿Por qué es un indiscutible Joseph Beuys? Porque tenemos ya unas décadas de consenso en torno a este valor indiscutible de algunos creadores y es de suponer que, con respecto a lo que ahora mismo se está produciendo, vaya a ocurrir algo parecido en el próximo futuro. Es decir, no hay por qué suponer que dentro de treinta años no habrán sido ya petrificados unos cuantos valores que en estos momentos todavía no están reconocidos como valores inamovibles. Así que la batalla entre los distintos agentes y el paso del tiempo acabarán permitiendo que muchas de estas cosas pasen a eso que llamamos “la historia”. No se me ocurre que vaya a operarse una transformación significativa en esta manera de proceder.

MCA: *Y, en esos términos, ¿cuál crees que es el papel del historiador del arte hoy?*

JAR: Yo creo que el historiador del arte puede ser seguramente un buen contrapeso para el crítico, el crítico simplemente. Sobre todo en estos momentos, cuando se piensa que, entre todos los agentes, el que predomina es el que se cree que tiene más poder (el curador o los denominados “galeristas”), pues parece que los que elaboran visiones teóricas y los que

elaboran discursos que tienen una apoyatura o una cierta tradición, podrían ser personajes necesarios a la hora de conferir verdadero valor en todos los sentidos a esas creaciones o a esos personajes que han sido rescatados para ocupar un papel preeminente sin suficiente base y justificación. El historiador del arte, en el futuro, va a ser un eficaz colaborador de los otros agentes o bien un contrapeso.

MCA: *Hace un momento te referiste a la diferencia entre el arte moderno y el arte contemporáneo. ¿Podrías ampliar un poco esa afirmación?*

JAR: Nosotros, en castellano, solemos pensar que el “arte moderno” designa el arte de la Edad Moderna, es decir, el arte que se produce entre el siglo xv y finales del siglo xviii. Luego, después de la Revolución francesa, se supone que vino la Edad Contemporánea y, entonces, es fácil hacer una traslación de la historia general hacia la historia del arte y hablar de “arte contemporáneo” para referirnos a todo el arte de los siglos xix y xx.

Lo que ocurre es que la terminología en inglés no es exactamente la misma. Cuando alguien, en un país de habla inglesa, habla de *modern art*, se está refiriendo a lo que nosotros llamamos “arte contemporáneo” o, más específicamente, a lo que nosotros llamamos “arte de las vanguardias” desde finales del impresionismo, o sea, más o menos desde el postimpresionismo hasta nuestros días. De ahí que las traducciones literales de muchos textos procedentes del inglés y la proliferación de esas traducciones estén llevándonos a una especie de redefinición terminológica que extiende cada vez más la idea de que una cosa es el arte moderno y otra cosa es el arte de la Edad Moderna.

Entonces, se empieza a llamar “arte de la Edad Moderna” al arte del Renacimiento, del Barroco y de la Ilustración básicamente, y empezamos ya a hablar de “arte moderno” para referirnos a todo el arte desde las vanguardias para acá.

La otra cuestión es que el arte contemporáneo es, para nosotros, el arte que está sucediendo ahora, es el arte de nuestros contemporáneos. Entonces, muchas veces empezamos a utilizar una repetición redundante de la palabra “contemporáneo” para referirnos al arte que está sucediendo o que ha sucedido en las últimas décadas. Así que cuando decimos “yo soy profesor de arte contemporáneo”, quizá estemos queriendo decir que explicamos el arte desde las vanguardias históricas hasta ahora. En cambio, si dices: “a mí lo que me interesa es el arte contemporáneo contemporáneo” y repites la palabra, lo que estás tratando de decir es que lo que te interesa es el arte actual o el arte posterior a los años sesenta. Es una cuestión de terminología.

Las relaciones entre el arte de la edad moderna o el arte moderno, y el arte contemporáneo contemporáneo son las relaciones que hay en fenómenos

que tienen un desarrollo histórico, tienen una posibilidad de ser descritos en términos evolutivos. Yo creo que, en efecto, se puede hacer con el arte contemporáneo un discurso histórico que detecte las filiaciones con cosas inmediatamente anteriores.

Esto es, por lo demás, una especie de banalidad dentro de la historia del arte. No conozco ningún profesor de arte contemporáneo que, a la hora de hablar del expresionismo abstracto, no mencione los antecedentes surrealistas, que no mencione la presencia, en el MOMA de New York, del *Guernica* de Picasso. Cosa que, en definitiva, nos remite a los métodos peculiares de los historiadores del arte, que tienden a hacer métodos genéticos, en el sentido en que se preocupan por ver qué cosa ha sido producida por la influencia de otra que le ha precedido. Así que, desde este punto de vista, son algo así como genealogistas.

Sin embargo, hay ahí un debate acerca de si en un punto de la segunda modernidad (del arte de las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial) no se produjo una ruptura tan radical que hiciera ya irrelevante las referencias al arte del pasado. Yo creo que, con lo que he venido contando estos días, se ha podido deducir cuál es mi posición; y mi posición es que no se produce eso. Es verdad que hay una ruptura muy considerable, pero también es verdad que sigue siendo muy conveniente y útil para comprender algunas cosas continuar con referencias a hechos que han sucedido con anterioridad.

MCA: *En esos términos, ¿cómo podrías definir a un artista contemporáneo? Por ejemplo, ¿El Bosco sería un artista contemporáneo?*

JAR: Es contemporáneo todo el arte del pasado, en el sentido de que todo lo que ha sido producido y que sobrevive en su cualidad objetual es nuestro, está ahí. Creo que todos los artistas del pasado y cuya obra nos interesa, es porque, de una manera u otra, son contemporáneos nuestros.

El Bosco (o quien quiera que fuera el que pintara esas cosas) pudo, entonces, haber pintado en un momento determinado esas obras, pero han ido funcionando a lo largo del tiempo de un modo diverso y siguen funcionando ante la sensibilidad contemporánea. Pero, en el momento en el que un espectador actual llega al museo, se enfrenta a un cuadro de El Bosco y siente algo ante ese cuadro, siente que continúa diciéndole cosas. Desde ese momento, El Bosco es un artista contemporáneo.

Así que lo que nos enseña la historia del arte es que las obras tienen una doble perspectiva temporal: se pueden juzgar y analizar, o intentar hacerlo, desde la óptica de quienes promovieron o disfrutaron por primera vez de esas creaciones. Y se pueden admirar desde la óptica de quienes las han ido disfrutando a lo largo de sus sucesivos períodos históricos.

No se debe olvidar nunca, en ningún caso, que, a pesar de todo, con independencia relativa de ello, esas obras están funcionando hoy todavía para nosotros, es decir, son contemporáneas y antiguas al mismo tiempo. Y esto es lo interesante: que el arte no dice que las cosas sean “o esto o lo otro”. Lo bueno es que las respuestas son aditivas, producen esto y lo otro. La obra es antigua y es contemporánea nuestra. Algunas cosas del arte del pasado son menos contemporáneas nuestras porque parece que nos interesan menos, nos dicen menos cosas, y otras cosas del pasado las perseguimos con un grado de actualidad, con una especie de viveza, con una especie de intensidad, que nos hacen sentir las como si se hubiesen creado ahora mismo.

MCA: Tú dices que *El Bosco* es contemporáneo en el sentido de que hoy tiene algo que decirnos. ¿Esto tiene que ver algo con el “espíritu del arte” al que se refiere Kandinsky?

JAR: Supongo que estás pensando en el libro *De lo espiritual en el arte*.

MCA: Sí.

JAR: Quizá lo que Kandinsky está tratando de decir, si no recuerdo mal, es que en una pintura o en una obra de arte hay una serie de elementos que son aparentemente independientes de lo que nosotros llamaríamos la “temática” y que son susceptibles de transmitir emociones y sentidos. Más bien emociones, quizá. Y eso sería, pues, de un modo u otro, lo que delata el contenido espiritual de una creación artística.

Lo que te estaba tratando de decir cuando hablábamos de *El Bosco* era algo ligeramente diferente: es la idea de que en el arte del pasado, o en el arte de cualquier período, hay siempre unas virtualidades para la adquisición de sentido, para la adquisición de significados; y cuando digo “sentido” y “significado” me estoy refiriendo a todo lo que quieras imaginar, desde los temas hasta las emociones en el sentido kandinskiano. Y que esa capacidad de la obra de arte para suscitar emociones y sentidos muy distintos nos permite entenderla en una múltiple dimensión, podríamos decir “cronológica”, como si toda obra de arte nos invitase a una exploración por estratos, como los arqueólogos.

De tal modo que yo no me enfrento a *Las meninas* de Velázquez en bruto, sino que me enfrento a *Las meninas* de Velázquez como a través de una serie de cristales sobrepuestos. Son los cristales que han ido adhiriéndose a la obra a medida que han ido pasando los siglos, a medida que ha ido pasando el tiempo. Y entonces, la percepción de la obra es una percepción que puede o debe hacerse exhumando cada uno de esos cristales, levantando cada una de esas capas u olvidándome de ese levantamiento de las capas y quedándome solo con la última de ellas, que es la nuestra. Esto es lo que la convierte en una obra, digámoslo así, contemporánea. Pero la obra tiene en

sí misma unos valores espirituales, independientemente de que, sobre la obra, las distintas sociedades hayan proyectado cosas.

Yo tiendo a creer que no, que esto que llamamos el “espíritu” es una cuestión que, en definitiva, se gesta en el seno de la vida social; y por “vida social” entiendo la vida que se puede generar en comunidades muy reducidas también. Así que la comunidad artística ha ido reconociendo valores espirituales en determinadas creaciones y esos valores espirituales son los que se transmiten culturalmente.

No hay en la obra de arte algo parecido a esto que se atribuye a los humanos, el alma. Con el asunto del aura seguramente van a surgir algunas de estas cosas, porque ya sabéis que el aura, para los teósofos, es una cosa real, física. Se supone que si tú fueras una vidente, estarías viendo mi aura ahora mismo y yo estaría viendo la tuya. Pero, más allá de todo este tipo de supercherías más o menos metafísicas, está claro que los objetos como tales son objetos, susceptibles de ser analizados en términos físico-químicos; y entonces, las configuraciones que se elaboran con los objetos tienen sentido porque las sociedades o las personas que pertenecen a determinadas sociedades son capaces de reconocerlo. ¿Qué reconocería un indio del Amazonas recién sacado de la selva, pero en un estado puro, de *Los girasoles* de Van Gogh? ¿Qué reconocería? ¿Qué vería ahí? ¿Qué aura especial como obra de arte habría de encontrar? ¿Y por qué los contemporáneos de Van Gogh no vieron nada de eso? ¿No existía? ¿Se ha adherido después? ¿Se ha reconocido más tarde? Creo, en definitiva, que los valores espirituales no están tanto en la cosa como en el modo como la cosa funciona en el seno de la vida social.

MCA: *Tú te referiste recientemente a que los artistas de hoy, en sus discursos, elaboran mediaciones antropológicas o sociológicas que, de alguna manera, los alejan de lo que significa ser verdaderos artistas. Explícame un poco tu afirmación.*

JAR: No sé. Quiero pedir disculpas porque, a lo mejor, fui demasiado vehemente y fui más lejos de lo que quería decir cuando hice esa especie de crítica, que no entendía como dirigida a todos los artistas, sino como una tentación que a algunos de ellos les ha acosado y que puede llevar a que, en algunos casos, pierdan el tiempo en actividades que no les son propias. Pero no quiere decir que eso sea el comportamiento de todos los artistas, ni que eso sea ni siquiera mayoritario. Yo estaba tratando de llamar la atención, cuando dije esto, acerca de la conveniencia de que los artistas, los críticos de arte y los historiadores de arte no dimitan de los ámbitos que les son peculiares, de los saberes y del conjunto de habilidades que ellos conocen y dominan bien, para adoptar de mala manera cosas que no conocen, porque se corre entonces el riesgo de hacer mala sociología, mala antropología, sin hacer buen arte.

Lo que supongo que un buen artista que se interese por estas cuestiones podría hacer es intentar hablar del mundo desde el territorio que controla, desde el territorio que conoce bien, y sirviéndose, claro está, ¿por qué no?, hasta donde pueda, de las aportaciones que han hecho los otros, pero sin pretender suplantarles, sino teniendo muy claro que es desde la perspectiva del arte desde donde uno se acerca a ese tipo de universos más condicionados por la sociología o por la antropología.

Estaba pensando en este tipo de ejercicios que son tan frecuentes, y del que yo creo son especialmente víctimas algunos de los países relativamente periféricos del universo del arte. Cuando un gran artista europeo o norteamericano llega a un país africano con una beca de cualquier fundación para una estancia de quince días o un mes, y va a trabajar con una comunidad indígena en torno a no se sabe qué cuestión... La verdad es que no se puede ser más que un antropólogo aficionado en un comportamiento de este tipo, porque es inevitable serlo en quince días. Es como si yo pretendiera hacer algo serio y sólido a partir de mi estancia de una semana en Medellín; sería de una frivolidad impresionante. Claro que, como persona, como viajero, como turista o como lo que quieras, puedo enseñar mis fotos y contar a mis amigos mis impresiones; pero de ahí a pretender que eso sea antropología en un sentido serio, hay una gran distancia.

¿Qué es lo que cabe hacer? Pues cabe comportarse como un escritor y poeta, por ejemplo. Yo puedo pasarme media hora en un sitio y escribir un maravilloso poema en tanto que poeta. O, en tanto que artista, puedo pintar un cuadro, puedo hacerme una foto y hasta salirme bien, qué se yo, pero sin pretender renunciar a ese territorio que sería el específico de los artistas.

MCA: *Ante la diversidad que existe hoy, tanto en expresiones artísticas como en conceptos alrededor del arte creado por artistas o curadores, entre otros, ¿cómo hace el historiador para generar un hilo conductor en la historia que se está dando ahora y de qué manera contarla?*

JAR: Es un desafío. Es un tópico decir que no podemos hacer historia de los acontecimientos recientes porque, al ser recientes, todavía no han entrado en el pasado y no podemos establecer una narración sobre esos acontecimientos. Todavía no están cerrados de alguna manera; pero yo me imagino que se va a hacer de la misma forma que se ha venido haciendo en la historia del arte contemporáneo o la historia de la modernidad.

La modernidad no era una cosa única. Una de las cosas que resultan relativamente sorprendentes es cuando los escritores o los críticos posmodernos han empezado a hablar del “modernismo”, un término que yo detesto, porque “modernismo”, en castellano, significa otra cosa. Yo creo que deberíamos hablar de “modernidad”; el modernismo es el *art nouveau*, modernista es

Rubén Darío en poesía. Es una mala traducción. No deberíamos hablar de “modernismo”, deberíamos hablar de “modernidad”.

Han hecho una caricatura de lo que supuestamente era la modernidad. Una caricatura que han encarnado en un personaje que es Clement Greenberg, básicamente, como si él hubiese sido, en fin, el culpable de ese reduccionismo de la vanguardia, al que ella es sometida para poder, luego, construir otro fantasma que se llama la “posmodernidad”. Y entonces, se dedican a tirarle pelotazos a ese fantasma, considerándolo como si fuese un fantasma único.

Cualquier estudioso de las vanguardias históricas sabe que se produjeron fenómenos concomitantes y paralelos muy variados y complejos. Solamente un artista como Marcel Duchamp da un ejemplo. ¿Es Marcel Duchamp un posmoderno? ¡Por favor! Si Picasso y Duchamp son posmodernos, entonces, ¿dónde está la modernidad? Si un artista como Marcel Duchamp puede tener la complejidad, él solo y solamente él, que manifiesta en sus trabajos desde la aparición del primer *ready-made* en 1913 hasta que teóricamente deja la actividad artística en los años veinte; si solamente Duchamp es tan complejo, ponte a pensar lo que sucede con futuristas tardíos, abstractos de diverso pelaje, constructivistas rusos, los ecos del dadaísmo o el dadaísmo propiamente dicho en todas sus múltiples subvariantes, subvariantes del academicismo, realismos de variado sino, protosurrealistas, todo eso conviviendo en un par de décadas. Y no he hecho, ni mucho menos, el inventario completo.

Entonces, era ya muy variada la modernidad. Una de las cosas más interesantes que nos enseña la historia del arte es que la teoría del reflejo, de corte marxista, se hace pedazos, porque el arte nos demuestra que ante una misma situación superestructural, por decirlo de alguna manera, se pueden producir respuestas de naturaleza lingüística muy distintas y simultáneas al mismo tiempo. Luego, entonces, ¿es el arte reflejo de una sociedad? ¿En qué sentido? ¿O es un conjunto de reflejos? ¿O son reflejos múltiples de múltiples aspectos de la sociedad? O, en realidad, más que reflejos, ¿deberíamos hablar de un agente activo, que contribuye a un conjunto de agentes activos que contribuyen a transformaciones sociales de mayor o menor medida? Y si contribuyen a transformaciones sociales, ¿en qué medida se dan? ¿Cómo y con qué instrumentos? Unas veces, con los instrumentos típicos de la propaganda, y otras veces, con los instrumentos más sutiles de la elaboración de lenguajes.

Pero todo eso no es nuevo, todo eso no es una cosa de las sociedades actuales. Yo creo que lo que nos enseña la historia es a tener un poquito de humildad. Antes se decía que la historia era maestra de la vida. Eso, en el sentido de que se suponía que estudiando lo que ha sucedido con anterioridad a las sociedades, se podían extraer lecciones que podían evitarnos recaer en

algunos errores. En el caso de la historia del arte, yo creo que podemos, en fin, extrapolando un poco, llegar a la conclusión de que algunas de las cosas que creemos muy novedosas, porque están sucediendo ahora, a lo mejor no lo son tanto y son nuevas reencarnaciones de antiguos problemas, de antiguas situaciones. Ahora, con mucha seguridad no podemos decirlo. Y también es verdad que la construcción de la historia en el futuro no se puede predecir con absoluta seguridad en estos momentos.

La última tentativa de hacer una historia del arte contemporáneo contemporáneo, que incluye a todo el arte del pasado, es *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*, que han publicado muy recientemente Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois y Benjamin Buchloh. Ha sido traducido muy recientemente al castellano y yo acabo de escribir estos días, lo he hecho muy poco antes de venir a Medellín, un artículo un poco largo sobre ese libro. Creo que merecía la pena ser comentado el método y la tentativa, porque allí incluyen lo que supuestamente ha sucedido en los ultimísimos años también, es decir, que es la última tentativa en escribir una gran narración, aunque sea hecha a cuatro voces, a cuatro manos, de todo el arte contemporáneo, desde 1900 hasta nuestros días. Y la impresión que tengo, aunque el libro es muy meritorio por muchos conceptos, es que el libro debe ser entendido como un conjunto desarticulado de ensayos sobre aspectos muy distintos, muy variados, del arte contemporáneo, en el que no se cumple la obligación fundamental del historiador, que es el de la adecuada jerarquización de los problemas y de los asuntos. Desde ese punto de vista, sería muy posmoderno, en el sentido casi peyorativo que tiene la palabra “posmoderno”. No sé si habría sido posible hacer otra cosa; pero yo creo que merece la pena la tentativa de hacer una historia del arte contemporáneo contemporáneo. A su modo, lo es el libro de Anna María Guasch, *El arte último del siglo xx*. Son todas operaciones que no pueden ser consideradas como definitivas, porque se trata de cosas que están muy próximas a nosotros, y también porque, en realidad, nunca hay una historia definitiva de ninguna cosa, ni del pasado más remoto.

MCA: *¿Observas hoy, en medio de tanta diversidad artística, algunos estilos, escuelas o tendencias en particular?*

JAR: La palabra “estilo” no la empleamos en el vocabulario del arte contemporáneo, ni siquiera cuando hablamos del arte del pasado. Ese término, por razones varias, me parece que está cayendo en desuso. Cuando alguien habla del “estilo renacentista”, suele ser porque no se ha metido muy a fondo en los problemas del Renacimiento. Entonces, no hay un estilo contemporáneo, porque probablemente no hay ni siquiera un único barroco.

Ahora, sí se ha venido hablando muy insistentemente, sobre todo desde los años sesenta, de tendencias, corrientes, actitudes predominantes. Y ahora tendemos a hablar de otra cosa que es ligeramente diferente y son los “escenarios preponderantes”, otra cosa que no tiene mucho que ver con los lenguajes (que sería lo más próximo al término “estilo”), sino que tiene más que ver con los mecanismos de poder en el sentido más amplio, que acaban explicando por qué determinadas cosas adquieren preeminencia y otras no.

Entonces, no decimos que el de las galerías de New York es el estilo que predomina en estos momentos, sino que los galeristas más potentes del lugar, es decir, donde hay más dinero, más posibilidad, más capacidad de influencia, han decidido adoptar este año o el año pasado a fulano, a mengano y a zutano. Así es, entonces, como se van a marcar las tendencias, las corrientes o las preeminencias.

MCA: *Háblame un poco más del término “posmoderno”. ¿Es acaso una brecha entre la modernidad y la contemporaneidad?*

JAR: Yo ya he sugerido en algún momento de nuestros debates estos días que no soy demasiado entusiasta con la utilización del término “posmoderno”, porque se ha empleado con sentidos completamente diferentes: una cosa es el sentido que pueda tener para Lyotard, por ejemplo, el término “posmodernidad”; otra cosa es lo que pueda significar la posmodernidad para un historiador de la arquitectura como Charles Jencks; y otra cosa es lo que pueda significar la posmodernidad para unos críticos de arte.

Yo recuerdo que en España, en los años ochenta, era muy divertido porque, cuando uno aparecía con una camiseta que era distinta a las camisetas que llevaban los otros miembros de la tribu, pues se decía que era una camiseta “posmoderna”. Luego, llegaba una amiga tuya que se había hecho un peinado “posmoderno”. Y al final, esto de la posmodernidad no se sabía muy bien qué era. Entonces, yo creo que el término “posmoderno”, en el ámbito de la historia del arte, tiene en algunos casos una justificación muy clara, por ejemplo, en la arquitectura.

Yo, en la arquitectura, sí que lo veo con toda nitidez, porque los teóricos y los historiadores de la arquitectura llegaron a definir con bastante precisión en qué consistía eso que se viene llamando el “movimiento moderno”. Hablo de arquitectura y diseño, y sabemos muy bien lo que era el movimiento moderno, el cual se desarrolló como una historia.

Y en un momento determinado, por razones varias, entró en crisis su ideología (hablo de arquitectura, solo de arquitectura, por el momento). Y al entrar en crisis ese movimiento moderno, se abrió la vía para que aparecieran, y ahora ya sí podríamos utilizar el término “estilo”, lenguajes que

tenían mucho que ver con los lenguajes del eclecticismo antiguo. Volvió el eclecticismo arquitectónico, volvió la arquitectura figurativa, y entonces, durante un período, que fue básicamente los últimos años setenta, la década de los ochenta y una parte de la de los noventa, se puede hablar de una “etapa posmoderna” en la historia de la arquitectura.

Pero yo no veo eso tan claramente en el ámbito, por ejemplo, de la pintura o de la creación plástica en general, porque toda la dinámica vanguardista radical de la década de los sesenta y de buena parte de los años setenta no fue aniquilada con la aparición de los neopintores, por ejemplo, de la trasvanguardia o de los neoexpresionistas alemanes, cuya preeminencia tuvo lugar sobre todo en los años ochenta. Porque muchos de estos artistas (*performers*, autores de instalaciones, videoartistas, landartistas de distinta especie) continuaron su actividad, y eso es lo que explica la reemergencia vehemente de muchas de estas actitudes creativas en la década de los noventa y los primeros años del siglo XXI.

Entonces, yo no veo que en el campo de las artes plásticas se haya producido una situación parecida a la de la arquitectura, que nos permita hablar de una “modernidad” para describir lo que existía en los años sesenta y setenta, y de una “posmodernidad” para describir lo que ha sucedido después. No lo veo tan claro. Entonces, como no lo veo tan claro, yo prefiero hablar de otra cosa y pensar que la modernidad es lo que podíamos llamar un “ciclo largo”. De hecho, he utilizado esa terminología de la “modernidad como un ciclo largo” en alguno de mis artículos hace ya tiempo, si no recuerdo mal.

Entiendo por “ciclo largo” algo parecido a lo que el historiador de la escuela de los anales francés Ferdinand Braudel describía ya hace bastantes años, cuando hablaba de los tres niveles principales de la historia. Él hablaba de una historia de eventos, una historia de acontecimientos, hablaba de historia de tiempo medio y una historia de tiempo largo. Y con ello pretendía designar la relación que hay entre acontecimientos históricos que están sucediendo y que van muy rápidamente.

El presidente de tal república dimite o tiene un accidente la actriz de lo que sea. Son acontecimientos. Esos acontecimientos se suceden, son cosas rápidas. La diferencia que va entre eso y cambios más lentos, por ejemplo, la sustitución de los coches de caballos por el automóvil, es un acontecimiento histórico. Pero como el ciclo del automóvil no ha terminado, es decir, estamos todavía en el ciclo del automóvil, este sería un acontecimiento de tiempo medio o de tipo largo. En ese sentido, yo querría considerar la modernidad artística, en el sentido del arte desde las vanguardias hasta nuestros días, como un acontecimiento de tiempo largo que no ha terminado todavía y que tiene distintos episodios, y uno de esos episodios es eso que algunos han denominado la “posmodernidad”.

MCA: *Entonces, ¿ves más claro el cambio de lo moderno a lo contemporáneo?*

JAR: Más claro en el sentido en que “contemporáneo” es lo que está más próximo a nosotros, obviamente. Pero lo contemporáneo o muchos aspectos de lo contemporáneo serían continuaciones de lo moderno, o sea que “contemporáneo” es un término solo cronológico, mientras que “moderno” tiene otras implicaciones que lo hacen no solamente cronológico. Es decir, se puede ser contemporáneo sin ser moderno y se puede ser contemporáneo siendo moderno.

Por ejemplo, el penúltimo alcalde de Madrid promovió la elaboración, en distintos lugares de Madrid, de un montón de pseudomonumentos de bronce al estilo decimonónico, porquerías estéticas y morales desde todos los puntos de vista, que tienen la peculiaridad de ser obras contemporáneas porque han sido hechas en nuestra vida, ahora mismo, sin ser modernas. Esto sería un ejemplo práctico que me serviría para que se establezca la distinción entre lo contemporáneo y lo moderno.

Lo que pasa es que estamos tan acostumbrados a identificar el arte con el arte moderno, sobre todo en los ambientes que nos movemos, que cuando hablamos de “arte contemporáneo” es como si no pensáramos en que arte contemporáneo puede ser también lo que están haciendo otros artistas en un espíritu completamente distinto al de la tradición de la modernidad.

MCA: *¿Y qué características observarías en esos artistas, diferentes de los de la modernidad?*

JAR: Pues lo que sería diferente en ellos es la continuidad en las prácticas, en las actitudes, en los lenguajes, en los temas, o en todo eso a la vez, con respecto al arte que estaba vigente en los medios cultos y prestigiosos en el siglo XIX o en el siglo XVIII. Artistas más o menos académicos, artistas figurativos que utilizan técnicas tradicionales y que se deleitan en temáticas también más o menos tradicionales.

Muchos de esos artistas que no han sido tocados por los distintos espíritus de la modernidad o que parecen haber sido afectados muy poco, pues serían continuadores de prácticas tradicionales, serían artistas no modernos. Contemporáneos, pero no modernos.

MCA: *Tú te referiste al carácter político del arte contemporáneo contemporáneo. ¿Podrías hablarme un poco más de ello?*

JAR: En el arte contemporáneo contemporáneo hay un buen número de artistas que se interesan por el mundo en el que viven, que toman conciencia de problemas dramáticos: las destrucciones ecológicas, las injusticias políticas y sociales, y la injusta desigualdad entre los géneros. Digamos que

a aquellos artistas que muestran una preocupación por todo este tipo de cosas y que parecen exhibir una cierta voluntad crítica o deseo de cambio de todas estas situaciones injustas, se les suele llamar “artistas políticos” o se dice que son “artistas comprometidos con actitudes políticas”. Pero lo que pasa es que, una vez dicho esto, pues hay que tener en cuenta que hay muchas maneras de ser un artista político. Y hay, en esas múltiples maneras, el reconocimiento de prácticas pertinentes, cosas interesantes o menos logradas, trabajos en los que parece que la adecuación entre lo que se persigue y los medios de los que se dispone es la correcta, mientras que en otros casos uno percibe una desproporción entre los objetivos y los métodos.

Ahí ya podemos ejercer la crítica, como siempre se ha hecho en el ámbito del arte. Del mismo modo en que uno podía juzgar un cuadro al óleo del tipo decimonónico y decir: “es un cuadro estupendo, ha sido perfectamente logrado”; o el crítico podía decir: “no, realmente las actitudes no están bien, las expresiones no son correctas, hay una inadecuación porque los personajes no van vestidos como se vestían en la época en la que se han representado”, ese tipo de cosas que se hacían en la crítica del arte del [siglo] XIX, pues nosotros podemos hacerlas, esa es la tarea de la crítica. Ahí sí hay arte político; pero ¿por qué todo el arte político es bueno? ¿Por qué las buenas intenciones van a ser suficientes para juzgar la buena calidad artística? No basta con las buenas intenciones. Se puede ser buen artista con malas intenciones o se puede ser mal artista con buenas intenciones; aunque lo mejor sería ser buen artista con buenas intenciones, claro, pero eso no siempre se logra.

MCA: *Háblame un poco de tu posición como historiador frente a los llamados “estudios visuales”.*

JAR: El término de “estudios visuales” es un término que se ha popularizado, creo, desde los campus norteamericanos, por el hecho de que en muchas universidades norteamericanas no hay presupuesto (o no se quiere que lo haya) para el mantenimiento de departamentos de Historia del Arte. Y entonces, al no haber presupuesto para los departamentos de Historia del Arte o para un departamento de Filosofía y otro de Literatura, pues se han constituido departamentos hibridados en los cuales conviven disciplinas humanísticas varias.

Es probable que los estudios visuales estén sirviendo ahora como territorio de acogida de cosas relativamente heterogéneas, entre las cuales se encuentra la historia del arte más o menos tradicional, lo que está generando una serie de tensiones entre los estudios visuales y la historia del arte. Los historiadores del arte que han acabado (algunos de ellos a regañadientes) en departamentos de Historias Visuales son reticentes a esa terminología

de “estudios visuales”; y algunos recién llegados al ámbito de la cultura visual o de los estudios visuales pues creen que eso es lo que hay que hacer en el futuro y acusan a la historia del arte de elitista y de ser una disciplina poco comprometida, poco política o de no tener en cuenta realidades que tienen que ver con la producción visual y que deben ser atendidas. Ahí está la polémica. ¿Los estudios visuales van a sustituir a la historia del arte? ¿La historia del arte va a integrar en su seno a los estudios visuales? ¿Surgirá de esta confrontación alguna otra cosa nueva?

Ante este tema, lo que vaya a suceder no depende de nuestra voluntad. Es una batalla política y económica la que se está ventilando aquí. Yo sospecho que la historia del arte no va a desaparecer, porque hay muchos países donde la historia del arte forma parte de la estructura económica. Piensa en los países europeos con un patrimonio artístico muy importante y en el gran negocio del turismo cultural. Entonces, ese turismo cultural va a necesitar, va a seguir necesitando algunos profesionales que se ocupen de estas cosas y los museos más o menos activos también. Aunque es probable que algunos países donde la historia del arte no tiene una tradición muy poderosa, pues, a lo mejor pueda ser en parte absorbida o deglutida en el seno de eso que son los estudios visuales.

Supongo que la solución desde la óptica de la historia del arte consistiría en ser capaces de renovar la historia del arte y demostrar que podemos integrar, en el seno de la historia, a los estudios visuales y no al revés. Lo que yo propugno es por una historia del arte renovada, que se presente a sí misma como la única disciplina que ha venido haciendo estudios visuales desde hace mucho tiempo. Y que, por lo tanto, no hace falta inventarlos, porque ya están inventados. Es muy distinto si tú dices: “los estudios visuales es una nueva disciplina”, y en todo caso lo único que cabe hacer es recoger los restos del naufragio de la historia del arte, para a lo mejor con estos tabloncillos hacer algo, pero todavía no sabemos qué.

MCA: *Tú mencionaste el término “turismo intelectual”.*

JAR: Sí, esa es una expresión un poco radical, pero tómala en un sentido metafórico. Con ello, pretendía designar algo que todos hemos practicado alguna vez en nuestras vidas, y es que de pronto hemos leído un libro de una materia de la cual sabemos poco y nos hemos quedado fascinados y nos ha parecido que de pronto allí se nos abría el paraíso. Y entonces, con eso pretendemos hacer algo, algo que nos parece que es intelectualmente productivo o creativo.

Yo creo que el turismo cultural es lo que se hace cuando uno pretende ser interdisciplinar sin dominar a fondo ninguna de las materias de esas disciplinas. Un poquito de antropología, un poquito de sociología, un poquito

de lingüística, un poquito de arte, sin ser ni antropólogo, ni historiador, ni filólogo, ni historiador del arte. Y con esto, tú pretendes construir una cosa que parezca muy brillante, muy original, muy rompedora y muy avanzada, porque es interdisciplinar y porque se supone que las disciplinas como tales son constreñimientos de carácter negativo.

Yo creo que esa suposición es disparatada. A mí me parece que si por algo se justifican las disciplinas, es porque son disciplinas en el sentido casi etimológico, casi casa de ascetismo religioso, un rigor a la hora de analizar algo. Si tú abandonas la disciplina, te conviertes en un turista caprichoso, y es el capricho intelectual, la intuición y el vagabundeo lo que te lleva... ¿a dónde?

MCA: *Tú también te referiste, en pasados días, a la posición que el público tiene frente a la diversidad y multiplicidad artística que hay en el arte contemporáneo contemporáneo. Háblame un poco más de ello.*

JAR: Lo que pretendía decir era que a lo mejor no nos lleva a ningún sitio o nos lleva a caminos equivocados la idea de que hay un público para el arte. Probablemente sea más fértil, desde el punto de vista intelectual, hablar de la “pluralidad de los públicos” y de la “pluralidad de los lenguajes”.

Si tú admites solamente que hay un público, como si fuera un ente homogéneo, una totalidad, entonces vas a encontrar muchas dificultades para conjugar las distintas apariciones o manifestaciones artísticas en el seno de las sociedades. En cambio, con esta idea de que cada cosa puede tener su público o incluso buscar su público, yo creo que a lo mejor nos hacemos más tolerantes y encontramos muletas metodológicas adecuadas para la explicación correcta de fenómenos que de otro modo no se pueden explicar bien.

MCA: *Háblame un poco de tu polémica en torno a la figura del curador.*

JAR: No tengo nada contra los curadores. Creo que lo que he dicho es que yo pertencí a una generación de historiadores del arte que se ha visto muy tentada por las curadurías y eso ha producido curiosas reconversiones profesionales, pero que no me parecen mal. El curador, si hace bien su trabajo, es imprescindible, es absolutamente necesario en el sistema del arte.

A lo mejor, habría que empezar a pensar si este es un fenómeno que habéis padecido ya en Colombia o no. En España se ha padecido mucho, y es que, de pronto, la aparición de oportunidades de trabajo importantes en el campo de las curadurías ha llevado a que algunos historiadores del arte se estén comportando como el hombre orquesta, que era aquel que tocaba los platillos, el bombo, la armónica, la guitarra, todo al mismo tiempo. Son curadores, críticos ocasionales, profesores, director general de bellas artes de tal comunidad autónoma, si surge la oportunidad... Son tal vez demasiadas cosas como para una sola personalidad.

Y no sé si no sería más interesante que los que se dedicaran a curaduría se dediquen a eso y los que se dedican a la enseñanza se dedican a ello también, porque son demasiadas actividades, a lo mejor, y esto no es bueno. Sobre todo, la confusión, por ejemplo, entre la curaduría y la crítica me parece especialmente peligrosa. Ese es un terreno muy resbaladizo, porque, ¿cómo se puede ser independiente como crítico si estás demasiado inserto como curador en la creación de los acontecimientos artísticos? Ahí yo creo que el comportamiento del doctor Jekyll y mister Hyde debe de ser inevitable. Porque tú dices: “De día soy crítico y de noche soy curador”. Ahí me parece que hay algo raro y que no puede funcionar; pero tampoco me atrevo a ser demasiado categórico, porque el mundo del arte está cambiando mucho y muy rápidamente, y este universo de las curadurías es muy reciente.

Todavía no hemos llegado a refinar mucho lo que podríamos llamar la “gran exposición” en tanto que creación colectiva. Esto en otros ámbitos, por ejemplo, en el cine, sí que está muy claro: en el cine hay un guionista, hay un director de fotografía, hay un jefe de iluminación, un electricista, hay un tramoyista, jefe de vestuario, maquilladores. Y todavía, en el mundo de las grandes exposiciones, no tenemos algo parecido a eso. Pero podría ocurrir que de pronto alguien hace un guion de una exposición y se despreocupa. “Yo tengo el guion y te doy el argumento, pero la puesta en práctica de este guion y la ejecución no es cosa mía, allá otro”. Y puede haber un director de exposiciones o un curador ejecutivo, diferenciándolo claramente del curador intelectual y así sucesivamente, diversificando responsabilidades.

Si esto llegara a lograrse en el ámbito de las exposiciones, a lo mejor algunos de los comportamientos que yo detecto ahora como relativamente incompatibles quizás no lo serían tanto. Porque sí que podría ser más compatible con la tarea de un estudioso, de un académico o de un historiador, la elaboración de los documentos de una exposición. Pero estar hablando con unos y con otros para saber si tal cuadro puede venir o no puede venir, y negociando un montón de aspectos que no son artísticos, ni intelectuales de ningún tipo, sino puramente de gestión, políticos y económicos... No sé si merece la pena que el estudioso gaste su tiempo en este tipo de cuestiones.

MCA: *¿Qué piensas del arte actual?*

JAR: Yo solo puedo responder contándote mis actitudes. Es decir, cuando llega la Bienal de Venecia, busco una oportunidad, cojo un avión, me gasto el dinero en un hotel y me voy allí. Y cuando me entero de que han abierto una bienal en Sevilla, pues cojo el tren y me paso un día entero y hago fotos, y me voy luego a la Documental de Kassel, también.

A mí, si nada de lo que se hace en el arte actual me mereciera la pena, pues yo no haría eso, no me tomaría tantas molestias; o sea que yo debo sacar

la conclusión de que hay muchas cosas que me interesan, que me gustan, que me fascinan.

Yo creo que hay creaciones realmente intensas e ingeniosas; pero, por lógica estadística, en un mundo donde se producen miles o millones de creaciones artísticas, ¿por qué van a ser todas absolutamente fascinantes y maravillosas? ¿Y por qué no va a haber un gran número de creaciones banales? ¿Acaso, en la época en la que se pintaba al óleo, todos eran Goya? No, claro que no. Goya había uno, y pintores en la España del siglo XVIII y principios del siglo XIX había centenares.

En cada ciudad había varios talleres de pintores que hacían imágenes religiosas, retratos, pintura de historia y que ocasionalmente podían llegar a tener algún encargo de cierta relevancia, pero solo se produjo un Goya. ¿Por qué ahora vamos a tener diez Goyas en cada ciudad, todos los días? Lo lógico es que las grandes creaciones sean más bien pocas. La duda está en si sabemos reconocerlas o no sabemos reconocerlas.

Y la duda está también en saber si las creaciones que merecen la pena se van infiltrando a lo largo del tiempo para que puedan ser reconocidas en el futuro. Esta es la gran incógnita. Probablemente, solamente sobrevivirán en el futuro aquellos que de un modo o de otro están siendo reconocidos ya en el presente, algunos de ellos, quizás no todos. Pero a mí me parece que hay creaciones estupendas. Yo, de hecho, tengo más bien el problema contrario. Como tiende a gustarme todo o casi todo, pues a veces ya no sé. De momento estoy desbordado, como le pasa a todo el mundo.

MCA: *¿Tú cómo observas el arte latinoamericano, en medio de toda la multiplicidad del arte mundial?*

JAR: Muy interesante. Yo creo que está totalmente normalizado. Eso significa que nuestro mundo tiene la siguiente paradoja: divide al universo en países de primera, países de segunda y países de tercera, naturalmente atendiendo solo a criterios económicos, políticos y militares, claro está. Se supone que todo lo importante aparece en los países de primera y las cosas menos importantes están en los países de segunda y las cosas menos importantes aún están en los países de tercera. Pero lo que ha demostrado el arte latinoamericano en las últimas décadas es que se puede ser en el terreno artístico de primera, sin ser de primera en el terreno político, económico o militar ¿Por qué? Porque ahora, en casi cualquier ciudad mediana, se pueden crear las condiciones favorables para la creatividad.

De tal manera que puede haber un muy buen artista y bastaría con que ese buen artista fuese adoptado por alguno de los grandes centros de poder, para que ese artista se convirtiera en un ser de privilegio, en un ser que está en la primera línea de la creatividad contemporánea. Y eso es lo que de hecho

ha sucedido en las últimas dos décadas o década y media, pues el universo del arte, en buena parte empujado por la moda multiculturalista, ha decidido que sí conviene que haya un brasilero o tal vez algún colombiano, un mexicano o un africano.

Por ejemplo, la anterior Documenta de Kassel fue comisariada por el africano Okwui Enwezor, a quien se le encargó obviamente que ejerciera de africano. Le dijeron: “No te vamos a contratar siendo un negro africano para que te comportes exactamente igual que un blanco”. Lo que demuestra cómo el comisario negro y otros como él se han visto en la necesidad de incorporar a los escenarios predominantes uno u otros de aquellos artistas.

Así que el universo del arte está ya globalizado, pero no están globalizadas todavía las sociedades de las que proceden necesariamente algunos de los grandes representantes del universo del arte; y este *décalage* yo creo que debe ser analizado. Hay que hacer una tarea crítica, no sé todavía en qué línea. Pero yo creo que habrá que empezar a reflexionar acerca de esa extraña paradoja.

Carlos Arturo Fernández [CAF]: *El concepto de poética (y no de estética) en el arte hoy, ¿qué opinión te merece?*

JAR: Yo creo que ese término puede seguir utilizándose con plena validez, entendiéndolo en el sentido de que la *poética* es ese conjunto de actitudes, de convenciones y de lenguajes que llevan a un artista a comportarse de una manera distinta a la que parece que tienen otros artistas. Entonces, sí que hay distintas poéticas dentro del ámbito contemporáneo. Y a lo mejor, en algunos casos, la utilización de ese término podría dar más juego que otros, como “estilos”, “escuelas” o “corrientes”.

Podríamos hablar de “poéticas afines”. Yo creo que es un término que se puede seguir utilizando, ya no solamente en el sentido de poéticas personales, sino en el sentido de poéticas compartidas, lo cual permitiría la detección de actitudes y la aproximación por otra vía a la noción de *tendencia* o *corriente*.

CAF: *Cuando uno te oye hablar, hay una experiencia muy grata de claridad, de un lenguaje directo y una comunicación muy inmediata; pero eso no es frecuente en el contexto del arte contemporáneo, donde parece predominar sobre todo una especie de idea de que el arte contemporáneo es tan complicado que, entonces, lo que se dice de él debe ser igualmente complicado. ¿Qué piensas de ese tipo de crítica que a veces identificamos mucho con una actitud posmoderna de enredar las cosas?*

JAR: Aquí, a lo mejor, podríamos aplicar al campo de la crítica la noción de *poética* que tú acababas de suscitar con tu pregunta hace un momento. Supongo que cada uno de nosotros hace el discurso que sabe hacer, es

decir, no otro. Debo decir que si mi discurso fuera claro, yo me sentiría muy contento desde luego, es decir, que yo nunca he aspirado a hacer discursos abstrusos que yo no pueda comprender o que los que me escuchan o me leen no puedan comprender. Yo soy una persona que adora, hasta donde se pueda, la claridad en todos los terrenos. Y como filósofo aficionado (aquí sí que soy un turista intelectual evidentemente, porque no soy un filósofo profesional), siento una predilección no disimulada por aquellos filósofos, que los hay también, que hacen discursos comprensibles. Entre los clásicos, adoro a Kant, pero detesto a Hegel; y me gusta Schopenhauer, pero detesto a Heidegger, y es por esa razón.

En el fondo, no es más que eso; uno tiene la cortesía de decirme con claridad lo que quiere decirme y yo lo entiendo, mientras que los otros parece que no son tan corteses y entonces enmascaran sus discursos con un lenguaje o con una palabrería que los hace incomprensibles. En el campo del arte, yo creo que hay otra cosa condicionando esto. Podría ocurrir que el crítico creyera que él tiene que ser un cómplice del artista, como una especie de otro creador, como una especie de creador bis, que elabora un discurso más o menos poético; yo no digo “poético” en el sentido de poesía, un discurso poético que es paralelo y suplementario, que se agrega al discurso del artista propiamente dicho.

Y otra opción es la que seguramente es más frecuente entre quienes procedemos del mundo de la docencia. Estamos enseñando; se supone que nuestra tarea es clarificar, ordenar, ayudar a comprender, y pensamos que fracasamos cuando no logramos el objetivo de que los demás entiendan lo que nosotros queremos decir, y a lo mejor, dando clase un año tras otro y a distintos grupos de estudiantes, nos obligamos de alguna manera a simplificar el discurso, a esqueletizarlo un poco en cierta manera, lo que tiene sus riesgos también.

Creo que a veces un discurso demasiado claro y lineal puede caer en el esquematismo o en el dogmatismo, que no se tuviesen en cuenta los matices que a veces hay en todas las situaciones. Me parece que lo ideal sería poder ser claro sin ser dogmático, poder ser claro sin ser simplón, sin renunciar a la complejidad de los fenómenos, y tener siempre las antenas lo suficientemente extendidas como para ser capaces de rectificar, en el momento preciso, cuando uno no ha dado en el clavo y cuando la explicación más correcta para una cosa pueda ser otra.

Advirtiendo también otra cosa: la posibilidad de que haya varias explicaciones, todas correctas, para el mismo fenómeno desde ópticas diferentes, entre ellas la nuestra. Yo, con los discursos críticos que no se comprenden, suelo ser muy poco indulgente; y en las clases lo soy menos todavía. A mis alumnos no les tolero la oscuridad. Cuando me entregan una tesis doctoral

en la que no se entiende nada o un artículo del que yo no me entero, siempre les digo: “Si yo no me entero y me he dedicado toda mi vida a estudiar estos fenómenos, ¿quién se va a enterar? ¿A quién te diriges? Es decir, a un profesional de estas disciplinas le cuesta mucho trabajo entenderte; así que esto, hay que volverlo a hacer”.

Yo creo que esta incompreensión de los discursos suele ser, con mucha frecuencia, una consecuencia de algo muy sencillo: el crítico, en realidad, no tiene una idea clara de lo que va a contar, y además no utiliza el lenguaje como un mecanismo para clarificarse, sino como un mecanismo para confundirse. Entonces, como él está confundido, pues lógicamente no puede permitir ninguna sensación de claridad. En otras ocasiones es consecuencia del turismo intelectual, cosas mal digeridas y aprendidas en otros textos que no se han comprendido bien y se intentan incorporar a un discurso propio, del cual sale un galimatías incomprensible.

Pero hay de todo, y seguramente también textos muy bonitos, textos fantásticos que los lees y te encantan, y luego dices: “¿Y que ha dicho?”. Y dices: “¡Ah, no sé!”. Pero te has pasado un buen rato leyéndolo, no sé lo que ha dicho, pero al menos tenía ese valor literario, ese encanto del lenguaje.

Otras veces, las cosas son simplemente cómicas o divertidas. Sea porque del mismo modo en que vemos un edificio que es un eco del gótico tardío con un resto de barroco popular, lleno de cosas, donde está mezclado todo, produciendo un híbrido que te da casi risa —risa no en el sentido vengativo, sino risa como un cierto divertimento, como tal *collage* estilístico—, pues así también de raro es el *collage* intelectual, que es pegar cosas procedentes de ambientes heterogéneos, produciendo algo que en algunos casos está bien y en otros casos... Pero a mí me pasa un poco lo que a ti, no creas que simpatizo mucho con los discursos abstrusos. Creo que al mundo del arte no le vendría mal un poco de higiene en el sentido de quitar hojarasca y limpiar un poco.

Para citar este artículo: Arias Otero, M. C. (2021). La historia del arte: entre la resistencia y la colaboración disciplinar. Entrevista a Juan Antonio Ramírez. *Artes La Revista*, 20(27), 164-183.