

LA PUERTA DEL INSTANTE POSCRÍTICA

THE INSTANT DOOR POST-CRITICISM



ACHILLE BONITO OLIVA

Lacan pone el arte bajo el signo paralelo de la paranoia crítica. Ambas trabajan sobre la repetición, la multiplicación y la disociación. «La identificación iterativa del objeto» se convierte en el movimiento de un conocimiento paradójico, el hueco de una rendija por donde no entra la luz. El artista vive solo junto a la puerta, en una casa que contiene únicamente los trastos viejos, por supuesto grasientos, de una charnela doméstica que parece anunciar muchas agniciones, epifanías e iluminaciones. Por el contrario, a este lugar no llega nadie.

Entonces el artista se golpea a solas, crea una expectativa obligada y lindante con el silencio. No abandona nunca la posición de espera, no mueve los músculos, sino que se vale –adoptando una posición concreta, la del *cuello largo*– de un movimiento retráctil que le permite elevarse, entrever y vislumbrar. Se sabe, y es probable, que el artista es un hombre que no tiene la cabeza sobre los hombros, y por tanto tampoco el cuello; todos se dan cuenta de eso: tal evidencia se les enseña incluso a los niños en el colegio, y este hecho es denunciado como ejemplo de irresponsabilidad social. El artista, como dice Thomas Mann, no es un buen reformador porque siente un interés especial por la vulgaridad y la vida, que en definitiva son la misma cosa.

El artista no se abastece de provisiones, no acumula víveres ni espera que nadie le lleve regalos aptos para el trueque, porque no tiene ojos para oír ni orejas para ver. Por eso se golpea a solas, introduciendo así por la puerta el fantasma iterativo que entra y sale. Como la tortuga, el

Lacan put art under the parallel sign of critical paranoia. Both deal with repetition, multiplication, and disassociation. 'The iterative identification of the object' becomes the movement of a paradoxical knowledge, a crack in the doorway where no light comes in. The artist lives alone, next to the door, in a house that contains only the old remnants, greasy, of course, of a domestic hinge that seems to announce many agnitions, epiphanies and illuminations. On the contrary, no one enters into this place.

So the artist knocks on himself alone, creates an obligatory expectation on the verge of silence. He never drops his posture of waiting, he doesn't move a muscle, but makes do –adopting a specific posture, a *long-necked one*– with a retractile movement that enables him to get up, look around, and take things in.

The artist is generally considered –and this is probably so– to be a man who does not have a head on his shoulders, and therefore, he does not have a neck on his shoulders, either; everyone realises this: it is so evident that it is even taught to schoolchildren, and this fact is decried as an example of social irresponsibility. The artist, in the words of Thomas Mann, is not a good reformer because he feels a special interest in vulgarity and in life, which, in the end, are the same thing.

The artist does not stock up on provisions; he does not lay in supplies, nor does he expect anyone to bring him gifts for bartering, because he does not have eyes to hear nor ears

artista se hace cargo de la puerta, se carga la puerta a la espalda y, protegido por ésta, circunnavega con el cuello los alrededores, listo para retirarse en cuanto se produzca el golpe de vista.

El golpe de vista termina inevitablemente en su punto inicial. El artista del cuello largo se pavonea y se encuentra descubriendo con la vista la repetición, su propio cuerpo como un simulacro esperando tras la puerta. En suma, el artista nunca espera visitas y por eso se consuela abriendo y cerrando desde uno y otro lado la puerta, que funciona así a modo de espejo. Es allí, sobre el caparazón cóncavo y especular, donde el pasado sepulta el propio futuro, donde el golpe de vista crea el despiste y la alucinación perversa de muchas ubicuidades.

Sacar el cuello por la puerta equivale a exponer lo *inquietante*, algo así como decir que Lacan abre la puerta y se encuentra a Freud esperándolo. Sin embargo, el artista se carga el cuello a la espalda y prosigue su peripeia, atento a otras apariciones, listo para otras agniciones, dispuesto a abrir la puerta de par en par ante la ausencia del otro.

Así el chirrido compite con el ruido sordo de la carcajada, *carcajada de artista*, la de Zarathustra, quien sabe que abrir sólo significa desplazar aire y poner inevitablemente la puerta bajo el signo del tiempo: la *puerta del instante*.

Aquí el tiempo y el espacio ya no coinciden, ya no se dan más felices coincidencias. La prudente geometría de la tronera no contiene la irrupción del fantasma que se precipita veloz y tumultuosamente. La irrupción se produce sin motivo, pues de otro modo no sería posible reír, no sería posible alimentar el liberador proceso de la risa, que encausa así la confrontación y el advenimiento de la ausencia.

• • •

También porque Lacan ha advertido al artista que lo real es imposible. Entonces el arte deviene la práctica del cuello largo que agiganta la propia circunnavegación aprovechando la confirmación recibida, reforzada por la noticia de que afuera sólo hay desierto y a lo mejor ni siquiera eso...

Así el arte deviene el resarcimiento de una espera que no recibe ninguna visita, una manera de desempeñar

to see. This is why he knocks on himself alone, thus bringing in through the door the iterative phantom who enters and exits. Like a turtle, the artist puts himself in charge of the door, he carries the door on his back, and, protected by it, circumnavigates his surroundings with his neck, ready to retreat as soon as he snatches a glimpse.

This glimpse inevitably ends at its starting point. The long-necked artist swaggers along and finds that his sight reveals repetition, his own body, like a simulation, waiting behind the door. In sum, the artist never expects visitors, and that is why he consoles himself opening and closing the door from one side and the other, a door that functions as a kind of mirror. It is here, on the concave, mirror-like turtle-shell, where the past buries the future itself, where a glimpse creates the distraction and perverse hallucinations of many ubiquities.

To stick his neck out the door is equivalent to exposing *disturbing things*, akin to saying that Lacan opens the door and finds Freud waiting for him. However, the artist throws his neck on his back and continues on his way, alert to the possibility of other apparitions, ready for other agnitions, prepared to open the door wide in the face of the other's absence.

Thus, the creaking sound competes with the white noise of roaring laughter, *artist's laughter*, the laughter of Zarathustra, who knows that to open is to merely move the air, and to inevitably put the door under the sign of time: the *instant door*.

Here, time and space no longer coincide; there are no more felicitous coincidences. The prudent geometry of the embrasure does not contain the irruption of the phantom, who rushes in quickly and tumultuously. This irruption occurs without motivation, because if not, it would be impossible to laugh, it would be impossible to nourish the liberating process of laughter, which channels confrontation and the advent of absence.

• • •

Also because Lacan has warned the artist that the real is impossible. Then, art turns to the long-necked practice that expands circumnavigation itself, taking advantage of the received confirmation, strengthened by the news that the

el doble papel de huésped, de quien *engaña* nietzscheanamente a la espera, hablando en voz alta y al mismo tiempo callando para crear la ilusión de un encuentro. Humorísticamente, el artista pone manos a la obra siguiendo el nuevo adagio según el cual quien busca no encuentra. De este modo se procura y al mismo tiempo practica el alejamiento de todo encuentro, la reducción de lo real a puro estorbo, al mecánico movimiento de abrir y cerrar la puerta. Abriendo y cerrando, la puerta del instante se convierte en el abanico de papel que agita el aire, que cubre y descubre con su movimiento desigual alternancias de particulares, destellos de figuras y explosiones de signos.

Sin esfuerzo y sin trabajo, con mucha ostentación, lo cual no quiere decir sin pericia, el artista se eleva repetidamente sobre su propio cuello, con el estilo del cuello, produciendo con ligereza el sentido de un proverbio zen: «*dar palmas con una sola mano*».

El artista tiene una sola mano, concentrada y fijada en la pericia, en el uso fulminante y nocturno de la mano izquierda. La *mano de artista*, reforzada por una carcajada que aísla y amplifica el gesto satisfecho de la propia imperfección, es proverbialmente *sinistra*; el artista perfecciona su propia mutilación, cortándose, si es que hubiese crecido, la mano derecha con el batiente de la puerta. En suma, el artista mete la mano derecha dentro de la puerta, que es también fuera del cuadro. Habiéndose desarmado él solo, impide que la mano derecha sepa lo que hace la izquierda, perdiendo así toda reserva y dejando impudicamente a la vista obras hechas *ex profeso*.

El arte y la crítica participan en la producción material del pensamiento. El arte mediante su puesta en obra, tan visual como brillante, la crítica a través de la traducción al pensamiento reflexivo, por intermedio de la escritura. Pero tanto el arte como la crítica elaboran una visión que ya no se basa en la totalidad sino en el fragmento y en la deriva. Son conscientes de que toda totalidad, toda aspiración de conocimiento total implica siempre la fundación de un sistema totalitario del pensamiento que excluye la irrupción de la realidad, que a menudo no sólo no se deja contemplar sino que nos asalta y nos trepa por la espalda. El arte y la crítica impiden la posibilidad de una hermosa confrontación. Nos invitan más bien al golpe de vista, al pensamiento que nos coge por sorpresa, a la palabra que se enrolla en el paladar.

only thing out there is desert, and maybe not even that!

Thus art becomes the compensation for a wait that receives no visitors, a way of playing the double role of guest, of the one who tricks waiting in a Nietzschean manner, talking out loud while remaining silent, in order to create the illusion of an encounter. Humorously, the artist puts his hand to his work, following the new adage according to which he who seeks shall not find. Thus he procures and at the same time practises remoteness from any encounter, the reduction of the real to sheer nuisance, to the mechanical movement of opening and closing a door. Opening and closing, the instant door becomes a paper fan that agitates the air, that covers and discovers with its unequal movement alternations of particles, flashes of figures, and explosions of signs.

Without effort and without work, with a great deal of ostentation, which does not mean without skill, the artist raises himself again and again on his own neck, lightly producing the Zen sound of one hand clapping.

The artist has only one hand, concentrated and fixed on its skill, on the devastating and nocturnal use of the left hand. The *artist's hand*, strengthened by the laughter that isolates and expands the satisfied gesture of his own imperfection, is proverbially *sinister*, in the heraldic sense of 'to the left'; the artist perfects his own mutilation, cutting off, if it ever grows, his right hand with the doorjamb. In sum, the artist sticks his right hand inside the door, which is also outside the picture. Having disarmed himself, by himself, he keeps the right hand from knowing what the left is doing, thus losing all reserve and leaving shamelessly out in the open artworks made *ex profeso*.

Art and criticism participate in the material production of thought. Art through being put into artworks, as visual as they are brilliant; criticism through translation into reflective thought, by means of writing. But both art and criticism elaborate a vision that is no longer based on a totality, but rather on fragments and drift. They are conscious of the fact that any totality, any aspiration to complete knowledge, always implies the foundation of a totalitarian thought system that excludes the irruption of reality, which often not only does not let us see it, but which creeps up from behind and attacks us. Art and criticism impede the possibility of a

Pero ¿qué es lo que produce la cesura entre la producción horizontal de lo cotidiano y la vertical del arte y de la reflexión crítica? ¿Qué es lo que separa y nos separa de los fantasmas domésticos de la convención social? El límite que señala la bifurcación es la práctica de una doble posibilidad: *la tolerancia y la intolerancia*. Seguramente la realidad se mueve bajo el signo beligerante de la intolerancia, de la exclusión y del atropello. Lo real no tolera obstáculos, se mueve fingiendo casualidad y diversidad, pero desarrolla siempre un recorrido ligado a un proyecto que elabora capturas y caídas.

La cultura (el arte, la crítica) se mueve en cambio a lo largo de desvíos y virajes, a lo largo de vías que no son maestras, sino *senderos interrumpidos* de la pulverización y de la curva cerrada. Aquí no existen itinerarios privilegiados, no existen puntos de llegada o el consuelo de la pausa. Finalmente el arte ha abandonado el disfraz de la eterna novedad, para lucir graciosamente su propia desnudez. Ahora son los propios artistas quienes exclaman que el rey está desnudo. Entonces a la crítica ya no le corresponde el papel controlado de la exclamación, de quien participa vestido en la excursión, sino el de quien establece el momento de la tolerancia, de la posibilidad del cruce y de la coexistencia diversa. Esto es posible sólo si la mirada abandona la torre de control y se acostumbra a la precariedad del *golpe de vista*.

La tolerancia introduce la posibilidad de impedir toda exclusión, de intercambiar conjunción, de trocar varias cosas por una sola. La intolerancia, por el contrario, practica sus atropellos y sus abusos para reducir el mundo a la pura imposibilidad.

• • •

La tolerancia nace del conocimiento de quien ha abandonado la torre, el control y toda precaución, porque ya se ha producido la expropiación y ahora se trata de continuar, de ensañarse con nuestra propia *desrealización*, de plantar nuestro propio observatorio a la altura del pie. Apollinaire introduce involuntariamente en un relato, de título engañosamente evidente, *Guía*, el límite entre tolerancia e intolerancia.

El escritor narra el encuentro con un amigo suyo del colegio, el aristócrata Ignace d'Ormesan, que para ganarse la vida hace de guía, enseñando París a grupos de tu-

beautiful confrontation. Rather, they invite us to a glimpse, to the thought that takes us by surprise, to the word that gets tripped up on the tongue.

But what produces the caesura between the horizontal production of the everyday and the vertical production of art and critical reflection? What is it that separates, and separates us from, the domestic phantoms of social convention? The limit marked by the fork in the road is the practice of a dual possibility: *tolerance and intolerance*. Surely reality moves under the belligerent sign of intolerance, of exclusion and outrage. The real that does not tolerate obstacles moves about feigning chance and diversity, but its route is always linked to a project that elaborates captures and downfalls.

Culture (art, criticism), on the other hand, moves along detours and switch-backs, down back roads that are no more than dusty, *winding pathways*. Here there are no privileged itineraries, there is no arrival point or the consolation of a rest-stop. Finally, art has thrown off the disguise of eternal novelty, to humorously flaunt its own nudity. Now, it is the artists themselves who exclaim that the emperor has no clothes. Therefore, the controlled role of exclamation, of the one who participates in the excursion with his clothes on, no longer corresponds to criticism; rather, its role is to establish the moment of tolerance, of the possibility of intermingling and diverse co-existence. This can be possible only if its eyes are taken off the control tower, and get used to the precariousness of a *glimpse*.

Tolerance introduces the possibility of impeding any exclusion, of exchanging conjunctions, of trading several things for a single one. Intolerance, on the contrary, practises its outrages and abuses in order to reduce the world to pure impossibility.

• • •

Tolerance is born from the knowledge of one who has left the tower, who has abandoned control and thrown precaution to the winds, because the expropriation has already occurred and now it is a matter of moving on, of venting our anger on our own *disrealisation*, of establishing our own observatory at the level of our feet. Apollinaire involuntarily introduces the limit between tolerance and intolerance into a short story, whose title is deceitfully evident: *The Guide*.

ristas. Pero él se considera artista, y para demostrarlo invita a su amigo Apollinaire a participar en una de sus visitas guiadas. Generalmente un paseo turístico es la introducción en el lugar común, en la recitación de información, donde la historia es simple reconocimiento de lo estadístico.

Pero aquí Ormesan realiza un cambio, una alteración de la historia, introduciendo variaciones fantásticas en el lugar de una descripción filológica y fiel a la toponimia de los lugares. Así en la visita aparece la revisitación, enteramente habitada por lo imaginario. Ormesan denomina tal actividad *amphonie*, del nombre de una ninfa que tenía el poder de transformar las piedras duras de los palacios en piedras blandas. De este modo, él, con sus historias fantásticas, transforma los monumentos de París a semejanza de su imaginación. Apollinaire asiste a una *amphonie*, denominada «propatria», en la que el palacio del Ministerio de Asuntos Exteriores se convierte en la Bastilla. La tolerancia del arte, de la narración oral, permite la coexistencia de la Bastilla fantástica con el Quai d'Orsai. El arte no juega a la exclusión, al atropello, sino a la intensa irresponsabilidad de la incompetencia. En este caso la incompetencia consiste en el derecho del arte a expresar una nominación que difiere de lo real y lo incluye en la vida graciosa del lenguaje, demostrando que las cosas vuelan.

A continuación Apollinaire recibe una carta de la cárcel, en la que Ormesan le pide ayuda, una intervención ante el tribunal para explicar a los jueces que él es un artista y que su arresto es la censura de una expresión artística. De hecho, el arresto se había producido durante una *amphonie*, denominada *Toison d'or*, por el mito de los argonautas. Ormesan había llevado a sus turistas a una joyería y había roto el escaparate, apoderándose de las joyas, objeto sustitutivo del Vellocino de oro.

Aquí la tolerancia del arte es brutalmente atajada por la intolerancia de la realidad, que sólo acepta del arte una producción de metáforas, pero no la responsabilidad de una nominación diferente y de una manumisión. La competencia de la expropiación afecta por entero al sistema social y no sólo al sujeto. La intolerancia estalla en el momento en que el artista confiere a la realidad una fuerte carga simbólica: la realidad no se deja enriquecer, quiere permanecer anclada en la economía de las apariencias. Ante tal constatación, Apollinaire no responde a

The writer narrates running into an old school friend, the aristocrat Ignace d'Ormesan, who makes a living as a guide, showing groups of tourists around Paris. But he considers himself an artist, and to prove it, he invites his friend Apollinaire to take one of his guided tours. Generally, a tour is an introduction to a well-known place, a recital of information, in which history is a simple recognition of statistics.

But here, Ormesan makes a change, he alters history, introducing fantastical variations in the place of a philological description faithful to the toponymy of the places he visits. Thus the tour becomes a detour, entirely inhabited by the imaginary. Ormesan calls this activity *amphonie*, from the name of a nymph who had the power to transform the hard stones of palaces into soft stones. Thus, Ormesan, with his fantastical stories, transforms the monuments of Paris into figments of his imagination. Apollinaire goes along on an *amphonie*, called 'Propatria', in which the palace of the Foreign Ministry turns into the Bastille. The tolerance of art, of oral narration, enables the fantastical Bastille to co-exist with the Quai d'Orsai. Art does not play with exclusion, with outrages, but rather with the intense irresponsibility of incompetence. In this case, the incompetence consists of art's right to express a denomination differing from the real one, and include it in the witty life of language, proving that things can fly. Soon thereafter, Apollinaire receives a letter from prison, in which Ormesan asks for help: he needs a witness to testify, to the tribunal judging his case, that he is an artist, and that his arrest represents the censorship of artistic expression. In fact, the arrest occurred during an *amphonie*, called *Toison d'Or*, after the myth of Jason and the Argonauts. Ormesan had taken his tourists to a jeweller's, and had smashed the shop window, taking the jewels, in representation of the golden fleece.

Here, the tolerance of art is brutally kept in check by the intolerance of reality, which only accepts art's production of metaphors, but not the responsibility of a different denomination or a manumission. The competence of expropriation affects the entire social system, and not only its subjects. Intolerance breaks out the moment when the artist confers on reality a heavy symbolic weight: reality does not allow itself to be enriched, it wants to remain anchored in the

la llamada de auxilio de su amigo artista, él que habría podido señalar el límite entre el arte y la realidad. Porque la crítica forma parte del sistema de la tolerancia, hasta el punto de no poder intervenir jamás durante el proceso creador, sino sólo después, cuando la catástrofe de la obra ya se ha producido y no es posible evitarla. Ormesan ha realizado ya su obra de efracción; el gesto catastrófico se ha llevado a cabo. La tolerancia de la crítica consiste en socializar la ruptura del equilibrio tectónico perpetrado por el lenguaje del arte, en garantizar al artista una incolumidad moral que nace de la práctica de la tolerancia. Pero a veces la realidad, armada de su sentido de exclusividad, no acepta el papel farisaico del crítico, no recoge la invitación a abrir caminos. Así pues, la crítica, como institución, debe hacer frente a su propio vacío ideológico, a la caída del ángel, de la hermosa motivación que le reconocía función y estatuto. Finalmente el crítico de arte debe comenzar a partir de un nuevo asunto, el de la realidad que lo exime de responsabilidad y lo exonera de su papel de extintor de incendios. Le quedan el papel del notario que da fe para las generaciones futuras, que moralmente piensa realizar un trabajo edificante, o bien el de quien acepta la ligereza de su propia tarea, la inutilidad de su propia mirada. La poscrítica comienza a actuar precisamente a partir de esta condición, sin importarle la falta de su función tradicional.

• • •

Antes bien, partiendo de una esterilidad inicial, en el sentido de que no conduce a ninguna parte, la crítica se convierte en una actividad que utiliza el trabajo del artista como feliz obstáculo, aceptando siempre la idea de situar el punto de observación a la altura del pie. Porque quien mira hacia arriba, a la altura del arte, no ve dónde mete el pie. El crítico camina con un solo pie, acostumbrado como está a ejercitar un sentido solamente: la vista. Ahora las experiencias del arte nos llevan finalmente a salir de la idea represiva de que quien imagina (el artista) habla y quien mira (el crítico) escribe.

Superada la docilidad de las distancias, el artista expulsa al crítico del tiempo y se queda también él fuera de la puerta. Entonces el crítico debe aprovechar su propia diáspora y su propia debilidad rechazando el papel de quien tiene siempre ojos para ver. Esgrimiendo el mito

economy of appearances. Faced with this fact, Apollinaire does not respond to his artist friend's call for help, he who could have indicated the limit between art and reality. Because criticism forms part of the tolerance system, to the point of not ever being able to intervene during the creative process, but only afterwards, when the catastrophe of the artwork has already occurred, and can no longer be avoided. Ormesan has already culminated his work of breaking and entering; the catastrophic gesture has already been carried out. The tolerance of criticism comprises socialising the act of upsetting the tectonic balance perpetrated by the language of art, guaranteeing that the artist can remain morally unscathed, a state born from the practice of tolerance. But sometimes reality, armed with its sense of exclusivity, does not accept the critic's pharisaic role; it does not accept the invitation to open new pathways. Thus, criticism, as an institution, needs to confront its own ideological vacuum, the fall of the angel, of the beautiful motivation that recognised its function and its statutes. Finally, the art critic should begin to use a new starting point, that of the reality that exempts him from responsibility and exonerates him from the role of putting out fires. What remains to him is the role of a notary who certifies the present for future generations, who morally believes that he is carrying out edifying work; either that or the role of one who accepts the frivolity of his own job, the uselessness of his own gaze. Post-criticism goes into action based precisely on this condition, without being concerned about the lack of its traditional function.

• • •

Contrariwise, starting from an initial sterility, in the sense that it leads nowhere, criticism turns into an activity that uses the artist's work as a felicitous obstacle, always accepting the idea of situating the observation point at foot-level. Because someone who is looking upwards, at the height of art, does not see where he puts his foot. The critic walks on one foot, being used to exercising only one of his senses: the sense of sight. Now, the experiences of art finally lead us to throw off the repressive idea that the one who imagines (the artist) speaks, and the one who looks (the critic) writes. Having overcome the docility of distances, the artist expels the critic from time, and he also has to stay outside the door.

de la función, él amplía el espacio de la tolerancia, dilata el estrecho marco de la esclavitud analítica. Si estamos ya a la altura del pie, no es posible descender más, por lo que la crítica no puede hacer otra cosa que cruzar las piernas, lo cual no es precisamente un gesto edificante para la sociedad.

Por otra parte, el crítico siempre ha retrasado su llegada al lugar de la catástrofe; de manera filistea siempre se ha lamentado de que su casa no dé directamente a los jardines silenciosos del arte. Es hora de emplear mejor este retraso, de aprovechar el hecho de no participar en las ruinas del jardín de las delicias, apretando aún más las piernas cruzadas para no correr el riesgo de llegar a tiempo y caer en la tentación. El poscrítico vive su propia aventura sin moverse, no se lamenta de no poder acudir. Sólo le falta quitarse las gafas que se había dejado crecer, colgar los ojos en el clavo y echarse también él a reír. Al quedarse asimismo desnudo, el crítico de arte cruza los artistas que le llevan sus *amphonies*, las piedras blandas de un nuevo templo que se transforma cuando nadie lo mira. Ahora se exige al crítico que se quite las gafas y mantenga la discreción de las piernas cruzadas.

Yo creo que sólo las obras pueden hacerse con maestría. Los templos pueden hacerse a la perfección, basándose en una pericia cultural y organizativa. La pericia cultural no puede no coincidir con la capacidad del crítico para ponerse en sincronía con la intensidad de la obra que le permite pasar del momento cínico de la mirada al momento necesariamente patético del encuentro con el arte. En suma, el crítico ve a la Virgen, debe tener sus apariciones, caerse del caballo camino de Damasco. En un momento en que la crítica viaja sórdidamente, con la cabeza pegada en los pies, atenta a no tropezar, a permanecer con sus logos en la mano, como una bolsa de viaje, yo creo sin embargo que hay que subir a la montaña en busca de aquellos artistas, como escribí hace años, que hacen del arte un valor primario. En un momento en que hay imbéciles que todavía te piden que escojas entre Van Gogh y Cézanne, yo digo que el arte es un tejido unitario que todo artista tiene derecho a desgarrar, precisamente para vivir esa aventura, esa ejemplar deriva que está en la base del arte. A mí me parece que los artistas que hacen obras con astucia son aquellos que han escogido la

Therefore, the critic should take advantage of his own diaspora and his own weakness, rejecting the role of he who always has eyes to see. Wielding the myth of function, he enlarges the space of tolerance, and widens the narrow framework of analytical slavery. If we are already at foot-level, it is impossible to go down any further, so that criticism can do nothing else but cross its legs, which is not exactly an edifying gesture for society.

On the other hand, the critic has always been late in arriving at the scene of the catastrophe; in a philistine way, he has always complained that his house does not have a direct view of art's silent gardens. Now is the time to make better use of this tardiness, to take advantage of his non-participation in the garden of earthly delights, crossing his legs even tighter to avoid the risk of arriving on time and succumbing to temptation. The post-critic lives his own adventure without moving, he does not complain that he cannot go. All he needs to do now is to take off the glasses that he had grown, hang his eyes on a nail, and burst out laughing, too. By being thus denuded, the art critic crosses the artists who bring him their *amphonies*, the soft stones of a new temple that is transformed when no one is looking. Now what is demanded of the critic is that he take off his glasses and maintain the discretion of crossed legs.

I believe that only works of art can be masterpieces. Temples can be made perfectly, on the basis of cultural and organisational expertise. Cultural expertise cannot coincide with the critical capacity of putting oneself in synch with the intensity of the artwork, which enables one to go from the cynical moment of the first glance to the necessarily pathetic moment of the encounter with art. In sum, the critic has a vision of the Virgin Mary; he should have his apparitions, fall off his horse on the road to Damascus. At a time when criticism travels sordidly, with its head stuck to its feet, trying not to trip, to keep its logo in its hand, like a rucksack, I think that we must go up the mountain in search of those artists, as I wrote years ago, who make art a primary value. At a time when there are still idiots who ask you to choose between Van Gogh and Cézanne, I say that art is a unitary web that every artist has the right to rip through, precisely in order to live this adventure, this exemplary drifting away that is at the foundations of art. It seems to me

aventura creadora en vez de los juegos de corrillo, las estrategias de despacho, las domésticas maldiciones nocturnas del bar. El templo está hecho a la perfección cuando logra sintonizar esta longitud de onda, cuando logra hacer partícipes a aquellos artistas que creen que la obra es la palabra con la que hay que hablar y el templo el lugar idóneo para cualquier confrontación.

No hay que tener prejuicios idealistas ni considerar el arte como una realidad intocable que debe permanecer incontaminada para que no se convierta en una mercancía cultural y económica. La crítica actual no debe intervenir en absoluto; debe (si lo consigue) dejarse llevar y dejarse traspasar por las flechas del arte, como san Sebastián. La velocidad no tiene nada de oportunista, sino que nace directamente de una actitud, la de saber tropezar, darse de bruces contra las inesperadas apariciones del arte, que son más bien escasas. Por consiguiente, la velocidad no es un hábil hurto de los tesoros del arte, sino, por el contrario, la capacidad de saber despojarse de la mirada para adoptar una visión más profunda y amplia, que no mira sólo hacia adelante, hacia los fastos de la actualidad, sino también hacia las ruinas del pasado, hacia la historia del arte sin un particular derecho de prelación, pero con el derecho de un saqueo que no se detiene ante nada.

• • •

Hoy el artista debe restituir una moralidad a su propio trabajo, una tensión presente en el arte medieval, para re-fundar una centralidad de la experiencia artística. Por consiguiente, no se trata de que el crítico practique una velocidad fagocitante –no es posible absorber tanto el arte–, sino de abandonarse al flujo de una materia, la de la pintura, de la que surgen mil miasmas y mil tensiones, que no todos los críticos son capaces de soportar.

Porque sabemos que la crítica siempre se ha sentido atraída por los buenos olores y los perfumes de la inteligencia. Pero el fenómeno no es importante porque coincide con la naturaleza del trabajo actual, el de la transvanguardia, hecho de un arte positivo, que ha perdido el moralismo represivo en favor de una apertura al cambio feliz, a la comunicación intersubjetiva, a un movimiento de encuentro con lo social.

that the artists who do their work astutely are those who have chosen the creative adventure instead of schoolyard games, office strategies, the domestic nocturnal curses of the bar. The temple is perfectly crafted when it is able to tune into that wavelength, when it is able to involve those artists who believe that the artwork is the word with which one must speak, and the temple is the ideal place for any confrontation.

There is no need to have idealist prejudices, or to consider art as an untouchable reality that should remain uncontaminated so that it does not turn into cultural and economic merchandise. Today's criticism should not get involved at all; it should (if it can) go with the flow and let itself be shot through with the arrows of art, like Saint Sebastian. Speed is not at all opportunistic, but is born directly from an attitude, that of knowing how to trip, to fall flat against the unexpected apparitions of art, which are really quite scarce. Therefore, speed is not a skilful theft of art treasures; on the contrary, it is the capacity to know how to throw off one's sight to achieve a deeper, wider vision, which not only looks ahead, towards the annals of today, but also towards the ruins of the past, towards the history of art without any particular right of precedence, but with the right of a plunderer who stops at nothing.

• • •

Today the artist should restore morality to his own work – a tension present in medieval art – to re-establish a centrality of the artistic experience. Therefore, it is not a matter of the critic's practising an all-absorbing speed – it is not possible to absorb art to such an extent – but rather of going with the flow of a material, that of painting, from which emanate a thousand miasmas and a thousand tensions, which not all critics are able to handle. Because we know that criticism has always felt an attraction to the aromas and fragrances of intelligence. But the phenomenon is not important, because it coincides with the nature of today's work, that of the Transvanguardia, made out of positive art, which has lost repressive moralism in favour of opening up to a felicitous change, to intersubjective communication, to a movement of social encounter.