

**Carlos
Reyero**

EL ARTE Y LA VIDA, INCLUSO. LA DIMENSIÓN VITAL DE JUAN ANTONIO RAMÍREZ COMO ESCRITOR DE ARTE*

Cuando trabajaba en mi tesis doctoral, antes de conocer a Juan Antonio Ramírez, llegó a mis manos un artículo de la *Revista de Occidente*,¹ donde el historiador Theodore Zeldin reflexionaba sobre la necesidad de eliminar la barrera que los universitarios ponemos entre la investigación profesional y la personalidad individual. El divorcio entre las preocupaciones vitales y las exigencias de la carrera académica era una inquietud que entonces, a mitad de la veintena, me desconcertaba. Una gran mayoría de los títulos de tesis que yo conocía oscilaban entre “Vida y obra del artista fulano. Aproximación al catálogo razonado” o “Estudio de la arquitectura (pintura o escultura: otras artes eran *menores* o, aún peor, no merecían el nombre) de tal o cual periodo (comprendido siempre entre los visigodos y las pinturas negras de Goya: lo anterior era arqueología y lo posterior aún no era historia) en el obispado de X o en el antiguo partido judicial de Y” (de España, por supuesto: lo extranjero—porque el arte tenía nacionalidad—no nos competía). Tales trabajos solían reunir, en varios

* Este texto apareció originalmente en Julián Díaz y Carlos Reyero (eds.), *La historia el arte y sus enemigos. Estudios sobre Juan Antonio Ramírez*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real y Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2010, pp. 163-177 y se reproduce aquí con permiso del autor.

¹ Zeldin, Theodore (1982). “Historia personal e historia de las emociones”, *Revista de Occidente* 15-16: 160-174.

volúmenes, prolijas descripciones *científicas* de *obras de arte*, con datos *objetivos* sobre su ubicación, medidas, materiales y técnica, acompañadas de documentos y fotografías, que avalaban cronología y autoría, principales preocupaciones intelectuales de sus autores. Por supuesto, no aspiraban a ser leídas, sino a convertirse, a lo sumo, en obras *de obligada consulta*, grandilocuente eufemismo que apenas ocultaba su dimensión prescindible.

Naturalmente estoy haciendo una caricatura que tiene no poco de injusta porque, muchos de aquellos trabajos, además de ofrecer mucho más de lo que sus prosaicos títulos prometían, contribuyeron a fortalecer una disciplina como la historia del arte, que necesitaba imperiosamente desembarazarse del ojo milagroso y del verbo fácil, salpicado de adjetivos rimbombantes y consideraciones estéticas o sociológicas absolutamente superficiales, cuyos resultados merecen hoy, en su mayor parte, un olvido sin redención. Se nos exigía, en definitiva, que fuéramos científicos y no escritores de pacotilla o adivinos preclaros. Al fin y al cabo, la condición excepcional—en cualquier ámbito—está reservada a muy pocos.

Pero la necesidad de hacer de la historia del arte una ciencia—es decir, un saber objetivo, universal, con unos métodos empíricamente demostrables, cuyos resultados permitían el avance del conocimiento, destinado a ser compartido por una comunidad intelectual a lo largo del tiempo—nos alejó de la vida, en tanto que proyecto individual, impulsivo y fragmentario, cuyas aspiraciones, mediatizadas por circunstancias cambiantes, no eran siempre coherentes. Parece mentira que una disciplina tan humanista como la historia del arte estuviese tan poco humanizada: la investigación sobre arte—más que la de ninguna de las otras ramas afines, paradójicamente—se configuró como una especie de máscara, tras la que, en realidad, subyacían todas las pasiones que era capaz de despertar la belleza y el saber. Zeldin utiliza precisamente la metáfora de la máscara para referirse a esa actitud, aparentemente neutra, que suelen adoptar los historiadores cuando se ponen a escribir de su especialidad, con objeto de resultar respetables y convincentes, como si aquello a lo que dedican años y años de su vida fuese algo que no les diese ni frío ni calor.

En cambio, cuando uno repasa la trayectoria investigadora de Juan Antonio Ramírez, descubre enseguida la existencia de un argumento *sine qua non*—o, si se

quiere, de varios argumentos imprescindibles entrelazados, que emergen, se difuminan y metamorfosean, hasta reaparecer cuando uno menos se lo espera con otra intención—lo que llega a proporcionar una especie de continuidad vital a su incesante curiosidad investigadora. Un cúmulo de complejas pulsiones personales y sociales, matizadas por experiencias y conocimientos adquiridos a lo largo del tiempo, convierten la investigación en historia del arte de Juan Antonio de Ramírez en una propuesta intelectual nacida de una profunda personalidad, que sólo se puede explicar a través de ella. Es más: sólo parece haber sido posible como un desarrollo continuado de ella.

Frente a los profesionales que han concebido la investigación como una máscara (¡Peligro, puede caerse y dejar la nada al descubierto!), Juan Antonio asumió gozosamente la condición de escritor de arte como un privilegio que le permitió desarrollar o plasmar—siquiera parcial o provisionalmente—algunas de las exigencias ligadas a su experiencia existencial. No entendió la literatura artística como una huida de los sinsabores y de las limitaciones de la vida (lícito residuo romántico del que no se han desembarazado muchos historiadores del arte, aunque difícilmente llegarán a confesarlo), sino en consonancia con las preocupaciones vitales que en cada momento de su trayectoria—personal, social, política—le rodearon. Hay en él una especie de fluir sincero entre el ser, el sentir, el actuar y el escribir.

Ciertamente la validez de un trabajo intelectual, sea de la clase que sea, no puede ser reivindicada en función de la sinceridad con la que ha sido emprendido. La honradez no garantiza el mérito de nada, salvo un juicio condescendiente. Pero no se trata aquí de juzgar la bondad de un resultado intelectual (aunque la muerte lo ha hecho aparecer gigantesco) por el mero hecho de su sinceridad. La lección que pretendo extraer ahora es otra: se trata de valorar la coherencia, ligada a la historia personal, con la que ese trabajo fue emprendido, convertido así en filosofía de vida y en modelo para actuales y futuros profesionales. Es evidente que no se puede llegar a ser escritor de arte si uno no siente—cree, está convencido—de que tiene algo que decir. Pero no basta tampoco con estar seducido por unos objetos que forman parte de un saber consagrado. La verdadera grandeza del trabajo intelectual reside en dar con la solución a la pregunta formulada por uno mismo.

Estas pulsiones son ciertamente complejas, como se acaba de advertir, pero a través de cuanto Juan Antonio dejó dicho y publicado, es posible detectar, con mayor o menor claridad, algunos hilos conductores que alimentaron su constante necesidad de escribir sobre arte. No se trata de desentrañar ningún jeroglífico ni de descubrir la psicología que subyace tras el tema o el modo de tratar un asunto u otro: ciertamente nuestros escritos dicen mucho de nosotros mismos, incluso por omisión, sin necesidad de ser un psicoanalista avezado. Ni la máscara más sofisticada—quizá ésa menos que ninguna—puede ocultar una realidad grotesca o anodina. Justamente es la inexistencia de máscara lo que proporciona al trabajo intelectual de Juan Antonio Ramírez una coherencia vital, que cobra una dimensión especial en un mundo como el académico, salpicado de ficciones.

El libre desarrollo de la vocación personal

La formación y la investigación en humanidades se ve constantemente tergiversada, como se sabe, por algunas prácticas del modelo científico y técnico. Una de ellas es la necesidad de someterse a las directrices de un grupo, que, a su vez, suele estar vinculado a complejos intereses sociales, económicos y políticos. Parece que lo científico—incluso lo progresista, ya que supuestamente evita los caprichos y las arbitrariedades individuales—consiste en seguir fielmente orientaciones marcadas previamente, sin cuestionamientos previos, en virtud de la necesidad de hacer avanzar el conocimiento en un determinado campo, según unas pautas y unas necesidades previsibles.

No es el lugar para advertir de los peligros que tiene en ese modelo que, por lo demás, en algunas vertientes de las humanidades también ha dado sus frutos: hay trabajos metodológicamente muy sistemáticos que no tiene sentido emprender de forma aislada. Al fin y al cabo, la falsa ilusión de la originalidad es otro peligro que nos amenaza siempre. Tampoco es cuestión de fomentar en exceso el mesianismo, sobre todo ahora que vivimos una época donde lo que sucedió ayer ya nos parece algo remoto: debemos empezar por aceptar que el mundo no empieza ni acaba con cada uno de nosotros. Los maestros existen y están para aprender de ellos. Pero es indudablemente cierto que la investigación en humanidades necesita la

mirada fresca de quien se acerca a los problemas por primera vez. Eso sólo está alcance del individuo con sus propias inquietudes personales.

Hay, además, otras razones para fomentar la individualidad: se lee, se piensa y se escribe en soledad, mal que nos pese. Es cierto que también hay que escuchar y conversar (faceta esta que, por cierto, está cayendo en desuso): algunas ideas sólo acaban de fraguar en compañía y, a la larga, uno siempre espera la existencia de un interlocutor. Pero las ideas generadas en la tormenta se pierden si no son recogidas a tiempo. La búsqueda y el desarrollo requieren una perseverancia, que sólo puede administrar cada uno.

Juan Antonio Ramírez tenía una profunda conciencia de la singularidad de su trabajo. Yo diría que estaba vanidosamente orgulloso de que fuera así. Para plantear la *descabellada* idea de hacer una tesis sobre los cómics en seno de la historia del arte, a principios de los años setenta, o concebir un libro como *Esculturas margivagantes*—por citar dos ejemplos especialmente llamativos separados por treinta años de trabajo—hay que estar muy seguro de uno mismo, de la posibilidad de alcanzar un resultado contra viento y marea, de tolerar sin amargura la incompreensión ajena y de tener la paciencia de perseverar en la travesía del desierto a la espera de tiempos mejores.

Eso no quiere decir que sus ideas resultaran extravagancias aisladas, sin posibilidad de continuidad. Muy al contrario, una de las grandes herencias intelectuales de Juan Antonio Ramírez fue de la de haber sido capaz de abrir caminos, transitados después por otros, cuando no parecía que esos argumentos o el modo de tratarlos entraban dentro del mundo académico.

El trabajo en la soledad del estudio tampoco estuvo reñido ni con la coordinación de trabajos colectivos ni con la dirección de tesis doctorales ni con la organización de equipos de investigación, aunque hasta donde yo sé, la libertad de acción individual era muy grande: cada cual es responsable de aquello que firma. Justamente quien defiende la singularidad de lo propio suele estar más preparado para tolerar la de los demás.

Aun a riesgo de fomentar el individualismo, en un mundo que nos reclama, no sin razón, constantemente trabajo en equipo, y aun consciente de los peligros que una actitud ultramontana encierra para la investigación académica, quiero reivindicar el derecho de cada uno a elegir su objeto de estudio, su metodología y, sobre todo, el sentido que tiene la investigación en relación con su desarrollo personal. No podemos escribir sólo porque es necesario alcanzar determinado puesto en el escalafón académico.

La dimensión política

Cualquier acción que tenga una proyección pública tiene un contenido político: aunque todavía hay quien piensa que el arte, y por tanto su investigación histórica, está por encima de avatares ideológicos, en el mundo contemporáneo nadie puede permanecer *au dessus de la mêlée*. No son sólo los temas elegidos—que también, y, a veces, mucho—sino, sobre todo, la metodología, el tono de la escritura y los objetivos que se pretenden alcanzar a la hora de emprender un trabajo de investigación los que orientan el sentido político, en el más amplio sentido del término. Evidentemente quien conciba su investigación como pretexto para desarrollar un mensaje político concreto está, casi seguro, abocado al fracaso o, cuando menos, deberá ser consciente de su contingencia. La búsqueda del conocimiento ha de estar presidida por la idea de libertad, y es precisamente la libertad de conocimiento la que proporciona el sentido político de un trabajo más allá de un momento histórico determinado.

Es sabido, en efecto, que la forma de entender la política cambia con el tiempo. Por lo pronto, no es lo mismo la situación en la que Juan Antonio Ramírez desarrolló sus primeros trabajos, al final del franquismo, que en cualquier otro momento de los años posteriores. Él mismo explica, a propósito de la decisión de dedicar su tesis doctoral al estudio de los cómics, que trataba de “desmontar y desacreditar la ideología del nacional-catolicismo ... y abofetear lo que creía que era ‘la historia del arte oficial’ de aquel momento, consagrada al estudio de las

venerables obras conservadas en los museos”.² Nada puede ser más explícitamente político que una afirmación como esa.

Pero en la trayectoria de Juan Antonio como escritor de arte siempre hay un lugar para la circunstancia política. No hay más que leer—a veces entre líneas, pero no siempre—los prólogos de sus libros, el talante que inspiró algunos en concreto, como *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante* (Visor, Madrid, 1992), la mayoría de sus artículos (por ejemplo los recopilados en *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*, Lápiz, Madrid, 1994) o la mencionada autobiografía intelectual.

A este respecto resulta curiosa la tensión entre el azar que preside nuestras vidas y la lógica de los acontecimientos—en una parte políticos—que Juan Antonio impone a su propia biografía, escrita en el marco de una revista científica y para un público profesional, donde las explicaciones causales los diversos momentos de su trayectoria investigadora parecen determinados por un impulso común: nos cuesta aceptar que la vida es poco más que una sucesión de cosas que pasan. Es necesario adoptar sobre ellas un punto de vista dramático, dotarlas de argumento, con objeto de que encadenadas, unas con otras, produzcan ese personaje único que vivió lo que otros no vivieron. La política juega, en ese sentido una dimensión argumental inapelable, asumida sin complejos.

El compromiso social del historiador del arte

Pudiera parecer que las preocupaciones sociales de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte habrían de entenderse sólo como una proyección más de su formación política. En cierto modo podrían justificarse en parte así. Pero es evidente que se han desarrollado al margen o independientemente de una reivindicación ideológica precisa. De hecho, creo que se sitúan más allá de ella o, cuando menos, suponen algo diferente de lo propiamente político. Tienen más que ver con una consideración universal de la cultura, que no obedece en absoluto a coyunturas temporales. Además, se plasma en cuestiones muy concretas del

² Ramírez, Juan Antonio (2008). “Los poderes de la imagen: para una iconología social. Esbozo de una autobiografía intelectual”, *Boletín de Arte*, 29: 510.

oficio de historiador del arte, que tiene que ver con la difusión de los resultados, por ejemplo, pero también con los temas y el modo de tratarlos. Por eso me parece que merecen ser atendidas como algo más ligado a la psicología del individuo o al afán por el conocimiento que a la ideología.

A pesar de ser consciente del elitismo que encierra cualquier discurso intelectual, Juan Antonio Ramírez aprovechó muchos de los resquicios del sistema académico—o de las oportunidades, ya sea como profesor, como conferenciante o como figura pública—para hacer presente su pensamiento en otras esferas, desde las publicaciones periódicas, de información general y más o menos especializadas, a los círculos de artistas e intelectuales, con mayor o menor presencia mediática. Incluso el hecho de no haberse dejado tentar por los cargos (ni por los encargos políticos, como el comisariado de exposiciones, por ejemplo) ni haber padecido la esclavitud (ni las tentaciones) que supone la presencia constante en la prensa diaria, le hizo disfrutar de una ventajosa posición moral para hablar a favor de la imagen como patrimonio colectivo.

En ese sentido, frente a una historia del arte como historia de la belleza concebida para disfrute de las élites (cuando Juan Antonio Ramírez cursó la carrera de historia del arte, era probablemente, de todas las especialidades de humanidades, la más elitista, a priori, por no decir la más *pija*), su primera propuesta fue la reivindicación de la historia de las imágenes como una cuestión de masas. En este sentido, el planteamiento modificó radicalmente la jerarquía impuesta por el poder del artista, como creador único, y por su interlocutor, el receptor exclusivo. Por un lado, la imposibilidad de controlar al “inventor del arte”, que puede llegar a ser cualquiera (o, en todo caso, son muchos, con su propio peso específico), y, por otra, la imposibilidad de que el receptor ejerza un control privado, proporciona a las imágenes una autonomía liberadora, desde el punto de vista de la colectividad, que no se ve sometida a un discurso único. La historia del arte no tiene que servir necesariamente a los intereses elitistas del mercado o a los valores consagrados por el poder.

Problemas tales como la función social o el significado de las imágenes, que tanto preocuparon a Juan Antonio Ramírez a lo largo de su vida, tienen poco que ver con la sacralización material del objeto como generador de valor económico. Las

interferencias entre alta y baja cultura, entre géneros, ámbitos culturales o épocas históricas, no favorecen tampoco la jerarquización selectiva ni los intereses ajenos a la obra de arte en si misma considerada. El hecho de que contribuyera tanto a hacer de la historia del arte una reserva de problemas visuales, y no de objetos venerables por ser antiguos o por ser bellos, fue quizá la forma más sutil, si no la más inteligente, de socializar nuestra disciplina.

Me he referido con anterioridad a la importancia de la historia del arte como saber universal, en tanto que las imágenes existen más allá de los poderes políticos, lingüísticos o culturales que dominan nuestro mundo o lo dominaron en el pasado. Esa liberación del objeto de su identidad, a la que la historia del arte ha servido históricamente sin reparar en sus consecuencias, fue para Juan Antonio un auténtico combate. Se rebeló contra la historia del arte como historia nacional, contra “el arte español” como una entelequia mística generada en la noche de los tiempos, por supuesto, pero también contra las sumisiones que los poderes autonómicos habían ejercido sobre la pujante generación de historiadores del arte españoles que dio a conocer sus trabajos en los años setenta y ochenta, muy coartada, según él, por la servidumbre impuesta por el estado de las autonomías, ávido de referencias identitarias.

No es que rechazase, obviamente, los estudios particulares, ni despreciase la existencia de marcos culturales en la producción artística, sino que consideraba necesario superarlos para que el escrito de arte se convirtiese en un revulsivo crítico, en fuente de enriquecimiento intelectual no mediatizado. Por eso, tras la defensa de lo universal—de otros ámbitos culturales, de otros géneros, de otras épocas, de otro tipo de soportes—hay una reivindicación social del arte como patrimonio colectivo que tiene que ver con su dimensión humana.

Provocar para reflexionar

Para llegar a pensar de otro modo es necesario mirar el mundo como si no se hubiera visto antes. Una de las misiones del escritor de arte es conseguir que el lector cambie de juicio sobre aquello que lee. Añadir un dato erudito más sobre una realidad ya asumida casi está al alcance de cualquiera. Demostrar la

importancia de algo con lo que *artísticamente* no se contaba—caso de los cómics o de los artistas marginales—, desentrañar el valor del proyecto o del fragmento arquitectónico como una realidad ilusoria mucha más rica que la misma realidad o reinterpretar a los grandes maestros de la vanguardia—Duchamp, Dalí—al margen de las etiquetas en las que se ubican constituye una provocación. No es que sepamos más de todas esas cosas; es que no sabíamos que esas cosas eran lo que eran.

La provocación funciona como una especie de ingrediente inicial que posibilita el acercamiento a los temas sin alimentar los prejuicios que teníamos sobre ellos. Los trabajos intelectuales de Juan Antonio Ramírez no se parecen a ningún otro, entre otros motivos porque, en el momento en el que se publicaron, uno no esperaba que aquello apareciera editado allí y de ese modo.

La historia del arte que me enseñaron en la universidad era, en su mayor parte, una historia sin argumentos, como he insinuado al principio. La obra de arte era algo en sí, venía a decirse, incuestionable. La misión del historiador era ordenar, catalogar, atribuir, fechar, nombrar, jerarquizar, describir una realidad preexistente dotada de un estatuto especial, el de la belleza, supuestamente aceptado por todos, en todo tiempo y lugar: ante la belleza sólo cabe rendirse (lo paradójico es que luego se hablaba poco de belleza, en aras de la mencionada ciencia seguramente, conscientes, de algún modo, de los peligros que encerraba un concepto como ese).

Nos cuesta aceptar que la belleza nos ha hecho mucho daño a los historiadores del arte. Al fin al cabo, no somos menos vulnerables que cualquiera a su seducción, y tiene su lógica que no nos apetezca preguntarnos nada más. Pero basta con situarse fuera de un tiempo—el de nuestros valores—y de un espacio—el de esa España encerrada del franquismo o la de las autonomías—para reconocer las estrategias de seducción de los demás. En la destrucción de lo convencional empieza a gestarse el argumento que todo escrito de arte debe tener.

Juan Antonio acostumbraba a decir que había temas pertinentes y otros que no lo eran. El mismo, en su autobiografía intelectual, justifica la pertinencia de sus trabajos, en relación con el momento histórico en que se dieron a conocer, y hasta

se disculpa por la aparente *impertinencia* de otros, no entendidos o no desarrollados en toda la extensión que él creía que se merecían. Aunque cualquier relato sobre el pasado genera una falsa sensación determinista, es cierto que el libro, como producto cultural complejo, se debe a una circunstancia. Nuestros maestros soñaron con un catálogo universal de todos los objetos artísticos de todos los tiempos y lugares, es decir, una historia del arte finita.

Precisamente una de las utopías de Juan Antonio Ramírez, a la que yo creo que se ha prestado poca atención, es la idea de una historia del arte infinita, que incorpora constantemente objetos y argumentos a su estudio, como si fuera un universo en continua expansión.

Algo que contar

Conscientemente me estoy refiriendo en todo momento a Juan Antonio Ramírez como escritor de arte. Hay escritores de novela negra, de teatro, de terror, de aventuras, de viajes, de misterio, de amor. Por convencionalismo—y también por pudor: el dichoso cientifismo, una vez más—distinguimos entre literatura, en general, como algo fruto de la imaginación o destinado al recreo, y la literatura académica, entre la que se cuenta—¡faltaría más!—la literatura artística. La primera se dirige supuestamente a cualquiera (mentira) y la segunda se dirige a especialistas (¿verdad?). La primera no requiere erudición (mentira) y la segunda debe evitar la imaginación (desgraciadamente verdad, en muchos casos). La primera carece de códigos (mentira), la segunda sólo se justifica cuando está sometida a unas rígidas convenciones académicas (¿mentira?). Demasiadas mentiras, demasiados interrogantes.

Personalmente considero—pero creo que es una opinión que no sé si Juan Antonio Ramírez hubiera compartido—que hemos ubicado la literatura artística en una categoría demasiado diferenciada de otras formas de escritura, sólo porque empleamos un aparato crítico y reivindicamos explícitamente nuestra deuda intelectual con un determinado saber. Si miramos al pasado—es cierto que la historia del arte es una disciplina joven, pero aun así—es difícil no considerar a algunas obras literarias—las novelas de artista, por ejemplo—libros de historia del

arte o, al menos, fuentes para su conocimiento, y, por supuesto, muchas obras generadas en el seno de la crítica de arte—Stendhal, Baudelaire—pueden ser apreciadas como literatura sin más adjetivos restrictivos.

Parece, por lo tanto, que lo esencial, en ambos casos, es tener algo que contar y encontrar el medio más adecuado para hacerlo. Sobre lo primero nunca se insistirá lo bastante. Los libros de arte cuentan cosas, deben contarlas, no limitarse a presentarlas (o al menos debe reconocerse que la presentación es una opción narrativa). A veces no asumimos que con los mismos elementos podríamos contar otra historia diferente (¿o es que en literatura no sucede lo mismo?). Abordar un determinado tema no significa la imposibilidad de no volverlo a tratar nunca más.

Es cierto que Juan Antonio abandonaba los temas que había abordado cuando ya había sacado de ellos todo el jugo que esperaba, o cuando averiguaba lo fundamental que deseaba conocer de ellos. Pero a mi modo de ver el verdadero motivo que tenía para insistir en ese abandono era otro: creo que manifestaba una voluntad de diferenciarse de esos especialistas pretenciosos que se pasan toda la vida presumiendo de ser los máximos conocedores mundiales de algo, muchas veces de escaso interés para la mayoría, sobre lo que han escrito páginas y páginas, volviendo una y otra vez sobre lo mismo, incapaces de desarrollar una curiosidad por problemas distintos. Nada hay más aburrido que repetirse a sí mismo. Muy al contrario, Juan Antonio fue capaz de abordar temas “clásicos” de la historia del arte, que miró con ojos nuevos, pasando de unos a otros, sin miedo, distinguiendo lo importante de lo secundario, y alimentó la curiosidad de sus discípulos sobre ellos.

El tema sobre el que se decide trabajar es, pues, importante, desde luego. Pero Juan Antonio otorgaba también a la forma de presentarlo una dimensión esencial. El esmero y la claridad en la expresión de las ideas, a través de la utilización de un lenguaje adecuado, constituye una de las virtudes que más admiro. Algunos historiadores del arte han pensado que la forma en la que daban a conocer sus resultados investigadores era más o menos irrelevante porque—dicen algunos, fuera de escena—al fin y al cabo, nadie nos lee, y para consultar una información es más útil y rápido un listín telefónico.

En un tiempo como el nuestro, donde el acceso a las bases de datos se presenta más fácil que nunca, se ha hecho imprescindible que la escritura sobre arte produzca un placer, al menos a quien le guste o esté acostumbrado a leer. No podemos convertir nuestros libros, nuestros ensayos, nuestros artículos, en una mera relación de información y, mucho menos, en un producto aburrido o mal escrito. Obviamente hay distintos registros en la escritura, hay lenguajes más crípticos que otros, y, por supuesto, términos y debates con los que uno tiene que familiarizarse antes de leer ciertos trabajos, pero la mejor redacción es aquella que invita a seguir hasta el final para descubrir el desenlace. Como en la literatura.

En ese sentido me parece oportuno destacar como uno de los libros de Juan Antonio Ramírez que demuestran esa preocupación—y esa indisolubilidad entre contenido y forma—*Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica e historia del arte* (Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996). Como su propio nombre indica, el libro es mucho más que una guía para principiantes: reflexiona sobre las consecuencias que tienen emplear un género u otro a la hora de escribir sobre historia del arte.

Es cierto que la literatura artística, sobre todo tal y como la entendía Juan Antonio Ramírez, presenta una gran diferencia con respecto a otras formas de escritura: el relato histórico-artístico es (o necesita ser, en casi todos los casos) icónico-verbal. En este punto también tenemos una gran exigencia respecto quienes nos precedieron: para la mayoría de nuestros maestros, las imágenes constituían un modo neutro de presentar la obra de arte, como una alusión abstracta e indeterminada, hasta cierto punto prescindible en el relato narrativo. No valoraban la dimensión fotográfica, y por tanto, la de otra realidad visual, además de selectiva y fragmentaria sobre un original diferente, que interfería con el argumento.

El hecho de que la forma sea parte del discurso incide, en concreto, en la importancia de la maquetación, otro aspecto que preocupó mucho a Juan Antonio, como autor y como editor. Hace treinta o cuarenta años, los libros de arte, o bien eran libros de fotos, donde el texto era prescindible, o bien eran textos sesudos, sin fotos, que, como mucho, se incluían todas seguidas al final, numeradas correlativamente, incluso sin pies, de modo que uno acudía a alguna

de ellas cuando tenía un interés o una curiosidad especial (por lo general para compararla con otra pieza, en el momento de estudiarla).

La inserción de las fotos en los escritos de arte, de cuya importancia Juan Antonio fue tan consciente, ha revolucionado nuestra forma de pensar. De hecho, los historiadores del arte hemos desarrollado mucha más habilidad con el manejo del *Power Point*, por ejemplo, que nuestros colegas de otras ramas de humanidades, precisamente porque somos más consciente de la interacción entre palabra e imagen. Antes de que este instrumento se incorporara a nuestras clases y a nuestras conferencias, ya concebíamos nuestros libros como un relato conjunto, donde las fotografías no eran meros elementos decorativos.

Pero quizá el aspecto más importante de este énfasis que puso Juan Antonio en las imágenes fue su reivindicación, como portadoras de contenidos, peligrosamente autónomos, frente a la sacralización de la palabra en la tradición judeo-cristiana. La prevención hacia las imágenes, con toda su carga polisémica, le llevó precisamente a defender la necesidad de estudiar la importancia social de éstas. En toda la obra de Juan Antonio Ramírez hay una reivindicación permanente de la visualidad.

Todo ello me parece que incide en su consideración del libro de como la más elevada creación intelectual de un profesional de la disciplina: “Es bueno, pero no ha escrito ningún libro que defina su personalidad”, decía a veces en relación con algún colega, con cierto tono de reproche (aquí debo reconocer que yo no lo haría: la sabiduría y la valía profesional no necesariamente se plasman en la palabra impresa, a veces sobrevalorada; y, en un tiempo tan mediático como el nuestro, la prudencia en la escritura puede ser una virtud). No deja de resultar curioso que, dada su afición al bricolaje, su habilidad como docente y como conferenciante, y el valor que concedía a “lo artesanal”, fuera, ante todo, un reivindicador del libro como portador de ideas

Yo creo que para Juan Antonio—o será que lo es para mí y me limito a proyectarme complacientemente en ello—el libro es un producto que tiene vida más allá del autor. No sólo una vida física—su contenido sigue vivo mientras

exista un ejemplar en alguna parte del mundo y alguien sea capaz de leerlo—sino que alcanza destinatarios inesperados más allá del tiempo y del espacio: “¡Quien sabe quién y donde leerá un libro tuyo!”, decía. Albergaba la esperanza de la eternidad en los libros.

La utopía

Si tuviera que escoger una sola palabra para definir el impulso intelectual que animaba a escribir a Juan Antonio Ramírez elegiría utopía. Uno de los primeros años en los que impartí la asignatura de Arte del siglo XIX (duraba todo el curso y arrancaba de la Ilustración) le comenté que iba a proponer a los estudiantes que, para el Romanticismo, leyesen a Byron o a Dumas; para el Realismo, a Flaubert o a Guy de Maupassant; y para el Simbolismo, a Wilde o Huysmans (por cierto, hoy no podría hacerlo porque, me temo, el número de páginas de *Madame Bovary* excedería, con mucho, el tiempo de lectura semanal para que el estudiante no se estrese). El caso es que tenía dudas sobre que autor debía elegir como introducción al pensamiento de finales del siglo XVIII: “El *Hiperión* de Holderlin”, me dijo. No lo dudó: cada vez que recuerdo “El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona”, me acuerdo de Juan Antonio.

Creo que la dimensión utópica en la obra de Juan Antonio Ramírez podría ser analizada en distintas direcciones. Seguramente también podría explicarse en relación con distintas circunstancias, relativas unas a su vida personal, otras a su ideología política o, incluso, atribuibles a su profundo conocimiento de la vanguardia histórica, como gran pilar del pensamiento artístico moderno, del que se sentía heredero. Quiero destacar aquí únicamente su interés intelectual hacia lo ilusorio y lo metafórico, conceptos que recorren una buena parte de sus trabajos, desde los primeros tiempos: sobre toda su obra gira lo imaginado como realidad utópica (valga el oxímoron), en torno a la cual se puede configurar un debate tan enriquecedor y complejo como si esa realidad verdaderamente existiera. Diría más: el verdadero y más profundo debate de lo artístico sólo cobra pleno sentido en un marco utópico.

La fascinación por la utopía ya se encuentra en su interés inicial hacia el cómic (en la elección del tema, en el método y, sobre todo, en la configuración de un universo semántico virtual), pero creo que se plasma especialmente en sus estudios sobre arquitectura. Aunque él interpreta como un giro radical esa nueva orientación temática, incluso justificada por circunstancias históricas, no encuentro tanta diferencia entre el imaginario visual de un escenario de cómic, el templo de Salomón (al fin y al cabo una recreación, o mejor, varias recreaciones, según distintos supuestos), las construcciones ilusorias en estampas o fondos pictóricos o, por supuesto menos, los decorados cinematográficos, tareas que ocuparon a Juan Antonio Ramírez en los primeros años ochenta. Suponer que lo primero iba en broma y lo segundo en serio es de una puerilidad inaceptable.

Una de sus aportaciones es precisamente la de la *iconografía del lugar*. Su estancia en el Instituto Warburg de Londres fue determinante para centrar su interés en los estudios iconográficos, alentó la necesidad de interpretar las imágenes en relación con textos y, sobre todo, le llevó a valorar la dimensión cultural de las imágenes y la autonomía visual más allá de géneros y categorías estéticas. Pero, en aquel momento, su consideración de la arquitectura como imagen le permitió, ante todo, desarrollar la posibilidad de hacer lecturas iconográficas, en un sentido similar o paralelo al que se hacía sobre las figuras, problema plasmado en varios libros, entre los que destaco *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas* (Alianza, Madrid, 1983).

Creo que aquella curiosidad inicia una senda muy fructífera, continuada en algunos trabajos posteriores que han tenido una gran resonancia dentro de la disciplina. No puedo dejar de mencionar dos: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro* (Ed. Hemann Blume, Madrid, 1986), probablemente uno de los libros más leídos y admirados de su producción, que justamente vio la luz, con esa oportunidad que siempre tenía Juan Antonio, poco antes de que la historia del cine se convirtiese en una asignatura troncal de la especialidad de la historia del arte. Necesitados de enlazar la tradición histórico-artística con ese campo de la visualidad, el libro sigue representando una contribución impar en ese sentido. El otro es *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier* (Siruela, Madrid, 1998), que no deja de encerrar una doble utopía, la personal—

ligada a una memoria de infancia—y, la social, el ilusionismo positivo de un universo organizado y humanamente perfecto.

Como he señalado con anterioridad, creo que su específico interés hacia la vanguardia histórica, y la lección transmitida por ella hasta nuestros días, y, sobre todo, el modo en el que se acercó e interpretó la obra de algunos artistas fundamentales, está intrínsecamente ligado a la necesidad de la utopía. Quizá haya que hablar de causa o de consecuencia, o simplemente de afinidades electivas, nacidas en el seno de una identificación muy personal, donde intuición y erudición parecen moverse en equilibrio perfecto. Yo creo que *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (Siruela, Madrid, 1994) y, sobre todo, la quimera de cartografiar el cuerpo en el arte contemporáneo que pretende *Corpus solus* (Siruela, Madrid, 2003), responden a una reivindicación intelectual, pero también sentimental, de la utopía como motor de la investigación: se escribe para desentrañar un interrogante, claro, pero también para lanzar otros, para encontrar metáforas que nos hagan la vida más llevadera.

El mismo hecho de que el primer proyecto de investigación, del que tuve la honra de formar parte, que dirigió en la Universidad Autónoma de Madrid, se denominase *Metáforas del Movimiento Moderno*, para el cual diseñó logotipos— ¡tan Malevitch!—, empleados en sobres y papel de cartas, y titulase así una colección “casera” de libros, en la que aparecieron algunas de las tesis doctorales que entonces dirigía (más tarde publicadas por editoriales comerciales), creo que ilustra, más que ningún otro ejemplo, esta profunda necesidad de alimentar y alimentarse de la utopía. Aun más, si cabe, tenía de utópico el segundo proyecto, sobre la creación espontánea, fantástica y extravagante utopía de encontrar un artista en cualquier lugar, en cualquier individuo. Quienes colaboramos con él yo creo que todavía no damos crédito de lo que fuimos capaces de adivinar, gracias a su sueño visionario

Su deseo de entender globalmente el sentido del arte en el mundo contemporáneo (¡Nada menos!) fue una de las utopías a las que dedicó muchas de las energías de los últimos años. Hace algún tiempo ya había escrito *Ecosistema y explosión de las artes* (Anagrama, Barcelona, 1994), un ensayo irónico sobre los agentes que permiten la existencia del arte que descolocó a los pontífices de distinta especie.

Su último libro *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno* (Akal, Madrid, 2009); y, sobre todo, su último proyecto sobre “El sistema del arte en España”, sobre el que dirigió un curso de verano en la Universidad de Málaga (sede de Marbella), en agosto de 2009, prueban hasta que punto él aspiraba a comprender los fenómenos más allá de una circunstancia concreta, como si pudiera colocarse fuera de ellas.

Y la utopía no cesa ni en el sueño de la memoria: ¿No lo era, más que ninguna— utopía de utopías, podríamos decir—*La torre de Babel*, un argumento que siempre había rondado su pensamiento y que la muerte, la más prosaica de nuestras certezas, le impidió llevar a término?