

## Las estrategias de la crítica

La crítica de arte. Historia, teoría y praxis, (Anna Maria Guasch , coordinadora), Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, pp.211-245.

@Anna Maria Guasch

A diferencia de la estética entendida como teoría de una teoría o discurso construido a partir de otro discurso, y de la historia del arte que sitúa, comprende y explica el arte y sus obras a través de coordenadas espacio-temporales, la crítica de arte se ha de entender como una traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo de “tú a tú” entre el crítico y la obra de arte.

Un diálogo de “tú a tú” que concretó con propiedad el ensayista, historiador y crítico de arte alemán Carl Einstein<sup>1</sup> en el estudio que escribió de su amigo el pintor Georges Braque. Para Einstein, el objetivo básico de la crítica de arte es el atrapar con palabras la totalidad de lo visible, es decir, el superar el abismo aparentemente insondable entre la palabra y la imagen o, más concretamente, el “hacer lisible lo visible”.

En el establecimiento de ese diálogo o “relación profunda” entre lo visible y lo lisible y en el hacer de la crítica un ejercicio literario, al crítico le caben diversas estrategias discursivas, y más aún si se parte del supuesto de que la crítica carece, en principio, de un estatus disciplinar propio y que tiende a definirse “en relación a”. Pero a pesar de esta multiplicidad de estrategias, hay una cierta unanimidad<sup>2</sup> en aceptar que la crítica implica canónicamente tres discursos

---

<sup>1</sup>Acerca de Carl Einstein, figura central de las vanguardias alemana y francesa de entreguerras, vid. Liliane Maffre, *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002. El estudio de C. Einstein sobre Braque fue publicado en París en 1934.

<sup>2</sup> Vid. Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Barcelona, Cátedra, 1994, p. 15.

sucesivos: el descriptivo, el interpretativo y el evaluador, discursos que por una parte asumen el carácter de un análisis científico o histórico, es decir, objetivo, y, por otra, el carácter de experiencia cultural de la que deriva el gusto del crítico-intérprete de la obra de arte, es decir, de discurso subjetivo.

A la diversidad de discursos se suma la diversidad de enfoques metodológicos, los cuales, lejos de excluirse, se complementan e interconectan hasta el punto de que conforman como plantea Dominique Chateau una “crítica intermetódica” que tiene en la semiología una suerte de “escenario franco”: En este escenario –sostiene D. Chateau– “resulta claro que cada método puede desempeñar el papel de un complemento o de un punto de apoyo del otro, ya que los métodos proporcionan tanto criterios de experimentación teórica de los fenómenos, como determinan la racionalidad de su proyecto conceptual. Pueden sumarse entre sí en diversos momentos, pero también pueden anularse uno y otros, o limitarse mutuamente”<sup>3</sup>.

El ejercicio de la crítica de arte es pues una práctica compleja que cabe entender como un mero ejercicio de sensibilidad en el que lo que cuenta es el registro de la percepción resultante del “saber mirar”- las poéticas de la percepción, dicho de otro modo-, como ejercicio de erudición fruto de asociaciones cognitivas, como ensayo interpretativo, o -¿finalmente?- como instrumento evaluador o taxonómico de la práctica artística. En todo caso, como afirma Omar Calabrese, la crítica establece constantes conflictos, que derivan en estado de crisis permanente, entre sus propias acepciones y entre éstas y las disciplinas limítrofes. Existe ciertamente conflicto entre la crítica de arte como discurso evaluador y la crítica de arte como discurso descriptivo; existe también conflicto a propósito de la base objetiva o subjetiva del discurso crítico-artístico; existe conflicto sobre la pertinencia de los métodos de la crítica de arte y, por supuesto, son también conflictivas las relaciones entre crítica e historia del arte.

---

<sup>3</sup> Vid. Dominique Chateau, “Les Sciences humaines appliquées à l’art”, en *Les sciences de l’art en question*, París, L’Harmattan, 2000, p. 55. También en Dominique Berthet, “Quelle critique?”, en *L’oeuvre d’art et la critique*, París, Klincksieck, 2001, p. 37.

Ante este permanente estado de crisis<sup>4</sup> y ante la aparición en cascada de tendencias que utilizan el arriesgado calificativo de “nuevo”, se impone, según planteó el crítico y teórico postestructuralista Paul de Man<sup>5</sup>, una renovación constante de los discursos críticos, renovación que pasa por apuntalar la crítica con ideas provenientes de campos que pueden ir desde la filosofía, la sociología y el psicoanálisis lacaniano hasta la lingüística postsaussuriana y la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss , <sup>6</sup> a lo que nosotros añadiríamos otros muchos campos que irían –sin establecer prioridad- desde el feminismo y la teoría multicultural hasta el pensamiento postcolonial y la antropología postmoderna de James Clifford.

### **Las poéticas de la percepción. La percepción como generadora de sentido**

En *The Eye in the Text*<sup>7</sup>, la historiadora y crítica Mary Ann Caws señala lo importante que son para el ejercicio crítico las poéticas de la percepción entendidas como umbrales entre la mirada (el “ojo privado”) y la información textual derivada del acto visual. Nombrar y describir hechos visuales es, como

---

<sup>4</sup> “La noción de crisis y de crítica están muy estrechamente vinculadas, tanto así que podría decirse que toda crítica verdadera se da en la modalidad de crisis. Hablar de la crisis de la crítica es pues, en cierto grado, tautológico”. Hemos consultado la traducción castellana: Paul de Man, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad, 1991, p. 12.

<sup>5</sup> Paul de Man, “Criticism and Crisis”, en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971, pp. 3-20.

<sup>6</sup> “La metodología de la antropología estructural y de la lingüística postsaussuriana comparten así el problema común de la discrepancia incorporada dentro de la relación intersubjetiva. Así como Lévi-Strauss tuvo que llegar a la conclusión de un mito sin autor para proteger la racionalidad de su ciencia, la lingüística, por su parte, ha tenido que concebir un metalenguaje sin hablante para hacerse racional”, *Visión y ceguera, op. cit.*, p. 16.

<sup>7</sup> Mary Ann Caws, *The Eye in the Text. Essays on Perception. Mannerist to Modern*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

también puso en evidencia en su día Kenneth Clark<sup>8</sup>, una operación importante en la medida que retarda y concentra la percepción del crítico en “momentos de visión”. Esto es lo que diferencia la percepción estética de la percepción cotidiana que suele transcurrir rápida y precipitadamente por los objetos, favoreciendo la “intensificación” de la visión y propiciando la “experiencia” ante la obra.

Partiendo del supuesto de que la apreciación del arte exige la primacía de la percepción y de que, si bien la educación y el conocimiento culturales son necesarios para su desarrollo, la esencia del momento de enfrentarse a una obra de arte exige un encuentro individual e intransferible, algunos historiadores y críticos de arte como Ernst Gombrich, y más recientemente Norman Bryson, han sostenido que el incremento de explicaciones racionales y de discursos retóricos no implica un acercamiento sino un distanciamiento entre la obra de arte y el contemplador.

Con la ayuda de categorías generales de la percepción, en *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*<sup>9</sup> Gombrich plantea la cuestión de la percepción de la obra que pretende reproducir el mundo, poética distinta pero equiparable a la del crítico que intenta reproducir la obra. ¿Cómo analizar los procesos de mimesis que operan entre el mundo real y el arte? ¿Cómo la naturaleza queda representada en la imagen artística? ¿Cómo la obra queda representada en la crítica? Para explicar esos desarrollos de traducción de la visión en representación –para nosotros de representación en crítica–, Gombrich recurre a una serie de conceptos formales y, sobretudo, a lo que

---

<sup>8</sup> Vid. Kenneth Clark, *Moments of Vision*, Londres, John Murray, 1981, p. 1. Clark apunta al respecto: “por profesión escribo sobre artes visuales y tengo la costumbre de ilustrar mis puntos de vista con ejemplos visuales. Sin ellos, me siento condenado a teorizar vagamente en la vacuidad de la descripción [...] Yo creo que no existe elemento alguno de la experiencia humana que permanezca idéntico, en origen y efecto, tanto si se dirige hacia la poesía o hacia la pintura. En esto consiste la experiencia que yo he denominado momento de visión”.

<sup>9</sup> Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956, Princeton, Princeton University Press, 1960. (ed. cast., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998).

podríamos denominar “psicología del cambio estilístico”, que lo llevan a interpretar la historia del arte como un proceso de aprendizaje (no habría historia del arte sin la idea de progreso del arte a través de los tiempos) en el que la representación de lo real se impone como esencial<sup>10</sup>. Para Gombrich, pues, la pintura – para nosotros la crítica- es ante todo un registro de la percepción, y es la percepción la que se impone como uno de los principales generadores de sentido.

En paralelo a esa “psicología del cambio estilístico” o “psicología de la representación pictórica”, que Gombrich aborda en numerosos textos, entre ellos: *The Image and the eye*<sup>11</sup>, en el que estudia problemas tales como el “descubrimiento visual por el arte”, el “lugar de la imagen visual en la comunicación” o los “criterios de fidelidad en relación a la imagen fija y al ojo en movimiento”, y que para algunos historiadores presenta importantes limitaciones<sup>12</sup>, se sitúan otras aportaciones como la de Norman Bryson. En el replanteamiento que éste hizo de los métodos de la historia del arte, reivindicó

---

<sup>10</sup> El interés de Gombrich por la naturaleza de la representación y la psicología de la percepción lo sitúan en una posición hasta cierto punto contraria a la iconología y a la búsqueda de los significados, tal como el propio Gombrich admitió en una entrevista a J-F. Yvars: “[...] Uno siente que la representación se ha vuelto en cierto sentido problemática y, de forma natural, el interés analítico se dirige hacia ella. En realidad estoy tentado de creer que el exagerado interés por el simbolismo y la iconología está relacionado con el surrealismo. En Max Ernst y Dalí encontramos una multitud de niveles de significado. Siempre algún género de vínculo entre lo que hacen los historiadores del arte y el gusto de la época, pero eso no es lo mismo que hablar del arte sin historia. J.F. Yvars y Clare Carolin, “Entrevista al historiador del arte Ernst H. Gombrich. La cultura europea está en vías de extinción”, *La Vanguardia*, 23 octubre 1998.

<sup>11</sup> E.H. Gombrich, *The Image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1982 (ed. cast., *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza Forma, 1987).

<sup>12</sup> Hans Belting juzga algo limitada la “psicología de la representación pictórica” o “psicología del cambio estilístico” propuesta por Gombrich que pretende describir la historia de los estilos ( como la historia del gusto y de las modas) en términos de adopción o rechazo de formas posibles que son testadas en relación al objeto. Vid. Hans Belting, *Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, Deutscher Kunstverlag. Hemos consultado la traducción francesa, *L´histoire de l´art est-elle finie?*, Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1989, p. 35.

un nuevo modelo de historiador y también de crítico alejados del archivo y dispuestos a comprender las cosas por lo que los sentidos dicen de ellas: “Hay que recuperar la capacidad innata de entender por los ojos –reclama Bryson–, capacidad que se ha adormecido con el paso del tiempo”<sup>13</sup>. Un ejemplo de esta recuperación lo explicita en el texto “Intertextuality and visual poetics” a través de las relaciones entre la poesía y lo visual en el ámbito de la representación pictórica. Bryson cuestiona la noción, procedente de Lessing, de que la imagen es atemporal e irreconciliable con el texto. Para él, cada pintura, por el contrario, requiere su propia perspectiva dinámica al reflejar trabajos que la preceden, y al anteceder los que la sucederán. Al situar la imagen intertextual en una escena literaria, Bryson sostiene, no obstante, que la pintura posee aspectos irreducibles a la información (o a la crítica) lo cual podría dificultar una fácil poética de lo visual<sup>14</sup>.

Aunque, como se ha dicho, la educación y, en general, la densidad de conocimientos del historiador/crítico pueden ser importantes para favorecer la apreciación de la obra de arte, los defensores de la aproximación perceptiva sostienen que la esencia del momento de enfrentarse a una obra de arte depende de una experiencia puramente individual, de algo que no se puede enseñar ni aprender en la que, como consecuencia, las explicaciones racionales y los discursos retóricos cuentan poco. Es lo que sostiene también el video-artista Bill Viola: “A la gente que busca una explicación racional de los hechos o una traducción de las intenciones del artista se les escapa la poesía y el misterio inherentes a la imagen. Sin duda perciben este misterio, pero quieren librarse de él; le tienen miedo. Al preguntar ¿qué significa esto? expresan el deseo de que todo sea explicable. Pero si uno no rechaza el misterio obtiene una respuesta diferente, pregunta otras cosas”. Según Viola, antes de explicar al público el arte

---

<sup>13</sup> Norman Bryson, *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983 (ed. cast., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza Forma, 1991).

<sup>14</sup> Norman Bryson, “Intertextuality and visual poetics”, *Critical Texts*, vol. 4, nº 2, 1987, pp. 1-6.

habría que preguntarse cuál es el propósito que subyace a este intento: “Como personas atraídas por el arte queremos compartir y transmitir nuestra experiencia que ha sido profunda e importante en nuestra vida. Si nuestro deseo es perpetuar nuestra propia experiencia, entonces la cuestión es cómo iniciar el fuego en el otro individuo. No podemos llegar y rascar una cerilla. Debe hacerlo él mismo. Una vez encendido el fuego crecerá y consumirá todo el combustible necesario, siguiendo el proceso de “educarse a uno mismo”<sup>15</sup>.

### **De lo visible a lo lisible. La descripción ( *ekfrasis* )**

La descripción supone un segundo paso, el más cercano, pues, a la percepción, en el proceso de apreciación de la obra de arte . Su campo de acción son los elementos significativos de la obra y su pretensión es la descubrir el valor de cada uno de esos elementos y su función intrínseca en relación a las propiedades del conjunto: “Se describe- apunta Rainer Rochlitz<sup>16</sup>- para saber de lo que se habla y para situar mejor las divergencias de aprehensión y apreciación”. La descripción introduce los puntos de vista en función de los cuales las observaciones factuales toman su sentido, orientando el juicio de valor o el juicio cualitativo posteriores.

En la crítica, este proceso tiene su antecedente en lo que en el mundo griego se conocía como *ekfrasis*, es decir, una descripción detallada del todo a través de las partes : hacer hablar –en el caso del arte- a los cuadros, que son mudos por naturaleza”. La *ekfrasis* partía – y parte, en lo esencial- de un sistema de relaciones formales puramente sintáctico y, en muchos casos, la escritura descriptiva resultaba mimética, fiel y sumisa a la realidad descrita , actuando como mero soporte lingüístico. En la *ekfrasis* actual, se podría hablar,

---

<sup>15</sup> Bill Viola, “Interpretar una copa rota. Entre el cómo y el por qué”, *El Paseante*, 23-25, 1995, p. 98.

<sup>16</sup> Rainer Rochlitz, *L´art au banc d´essai. Esthétique et critique*, París, Gallimard, 1998, pp. 113-114.

ciertamente, de una transparencia referencial, que no excluye un cierto virtuosismo o narcisismo textual derivado del uso de la retórica. Pero la crítica debe pretender desarrollar una descripción “viva” que no sólo busque crear el efecto de realidad (de evidencia y de energía), sino producir la ilusión de presencia<sup>17</sup>.

Al respecto resultan apropiadas las observaciones de James A.W. Heffernan<sup>18</sup> cuando describe el acto de hablar en boca de las imágenes como una “performance retórica”. Para este especialista en literatura inglesa, la historia y la crítica no pueden ser explicadas sin la *ekphrasis*, la representación verbal de la representación visual, ya que el acto de dar voz a una imagen no sólo es subjetivo y fetichista, sino retórico, una figura del habla que los historiadores encuentran irresistible<sup>19</sup>. Tras analizar los procesos descriptivos de Filóstrato el Viejo, Giorgio Vasari, Denis Diderot, Meyer Shapiro y Leo Steinberg, Heffernan llega a la conclusión de que desde la Antigüedad hasta el presente apenas ha habido ninguna variación en la retórica del impulso narrador para reconstruir la poco sistemática y escasamente metódica vía en la que la pintura se manifiesta.

---

<sup>17</sup> Para profundizar en el tema de la *Ekphrasis* consultar el texto de David Carrier, “*Ekphrasis and Interpretation: The Creation of Modern Art*”, en *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1991, pp. 101-120. También Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, especialmente el apartado III: “La tradición de la *ekphrasis*” desarrollado por Murray Krieger y Michael Riffaterre. Otra aportación al respecto es la de Roland Recht, *Le Texte de l’oeuvre d’art: La description*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

<sup>18</sup> James A.W. Heffernan, “Speaking for pictures: the rethoric of art criticism”, *Word and Image*, vol. 15, enero-marzo 1999, pp. 19-33. Vid. también del mismo autor *Museum of Words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

<sup>19</sup> J. Heffernan cita en este punto a W.J.T. Mitchell cuando afirma: “Los historiadores del arte deben conocer que las imágenes que ellos estudian son sólo objetos materiales que han sido marcados con colores y formas, pero ellos frecuentemente hablan y actúan como si las imágenes tuvieran voluntad, conciencia y deseo”. Vid. W.J.T. Mitchell, “What do pictures really want”, *October*, 77, Verano 1996, pp. 72-73. De W.J.T. Mitchell vid. también “Word and Image”, en Robert S. Nelson y Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1996, pp. 47-57.

Siguiendo a Michel Baxandall<sup>20</sup>, Heffernan apunta tres clases de lenguaje indirecto - o “palabras”- empleados en la práctica de la crítica: las “palabras comparación” que identifican las apariencias de las formas, las “palabras causa” que sugieren las causas de los procesos que generan cada imagen, y las “palabras efecto” que fijan la impresión de una determinada obra sobre el contemplador. Este proceso triple que incluiría desde los análisis formales hasta los de significado y los de recepción, parte de la base de que el uso del lenguaje es siempre retórico o, en dicho de otra manera, que detrás de cada descripción se esconde una voluntad interpretativa que no sólo se interesa por los hechos pictóricos y visuales sino por la estructura narrativa que convierte lo visual en verbal. Incluso el arte abstracto, a pesar de la ausencia de formas reconocibles, excitaría los poderes- o necesidades- retóricos del crítico e inspiraría nuevas vías de explicar historias sobre lo que las imágenes representan, así como nuevas maneras de representar verbalmente lo que visualmente dicen: “El trabajo de hablar en voz de las imágenes convirtiendo sus silenciosas imágenes en historias de cómo fueron hechas, de cómo nos afectan y de lo que nos dicen es una tarea esencialmente retórica-sentencia Heffernan-”<sup>21</sup>.

### **Las estrategias narrativas.**

La descripción implica una frontera relativamente indecisa que conduce a la narración o explicación de una obra a través de un proceso de exégesis retórica.

---

<sup>20</sup> En realidad, J. Heffernan cita el texto de Michel Baxandall, *Patterns of Intention: on the historical explanation of pictures* como referencia de estas tres tipologías de lenguaje indirecto. Vid. *Patterns of Intention*, New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 6-7 (ed. cast., *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989). De M. Baxandall vid. también “The language of art criticism”, en Salim Kemal e Ivan Gaskell (eds.), *The Language of Art History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp.67-75.

<sup>21</sup> J. Heffernan, *op. cit.*, p. 31. Sobre el mismo tema se puede consultar el texto de James Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*, University Park, PA, Penn State University Press, 1998.

Pero se puede distinguir entre la “descripción identificadora”, que consiste en la descripción de la obra en función de análisis intrínsecos (el artista, su trayectoria, el tema), y la “descripción histórica” o la descripción en función del contexto y de análisis extrínsecos a la misma. No se trata únicamente de leer correctamente los temas y proponer su explicación adecuada, sino de leerlos a la luz de la época, darles sentido en función de las circunstancias de lugar y tiempo y según los supuestos contextuales en los que se inscriben: ideología, religión y cultura. Son las situaciones históricas concretas las que alteran el sentido – y , en su caso, la recepción- de las obras. Se puede hablar, entonces, de “alteración de sentido” bajo presiones temporales, locales e ideológicas, y de significaciones derivadas de hábitos mentales y culturales diversos.

En este nivel de “explicación” o, en algún sentido, de análisis , la crítica puede tender puentes temporales, proceso que, a juicio de Edmund B. Feldman<sup>22</sup>, requiere tres elementos: comprensión de la obra, empatía con el espectador y conocimiento de las estrategias narrativas; que implican que el crítico deba poseer una cierta erudición pero también gozar de la intuición del “talento del intérprete”, una intuición penetrante y capaz de corregir posibles “errores subjetivos”. El “tender puentes” es un proceso en el que convergen y se contaminan las posiciones del crítico y del historiador, en tanto que prima los niveles de conocimiento relativos al artista y a la época y, en general, la información técnica, terminológica y conceptual que tiende a excluir o, al menos, a atemperar, la subjetividad del crítico y sus reacciones ante la obra de arte.

Tales convergencias y contaminaciones entre historia y crítica han llevado a Catherine Millet a elaborar su teoría del *écart*<sup>23</sup> ( diferencia o desviación). De

---

<sup>22</sup> Según Edmund B. Feldman, si bien se puede usar indistintamente “interpretación” y “explicación”, estos términos no son idénticos. La interpretación es la manera de entender la obra de arte, mientras que la explicación hace posible que esta comprensión trascienda los intereses de los contempladores. Vid. Edmund B. Feldman, *Practical Art Criticism*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1994, p. 50.

<sup>23</sup> Catherine Millet, *Le critique d'art s'expose*, Nimes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

tres de las opciones a las que se puede enfrentar el crítico: desarrollar análisis filosóficos (filosofar), emitir juicios de valor (enjuiciar) o llevar a cabo análisis históricos (historiar), Millet se decanta por esta última en la medida en que favorece las relaciones y comparaciones entre diversas obras de arte. Para Millet, el proceso crítico supone, entonces, relacionar algo concreto con un modelo, un ideal, un canon. Y en este contexto *l'écart*, no significa tanto diferencia, como desviación, desplazamiento o lateralidad: “Lo importante no es tanto el mensaje que la obra transmite sino el desplazamiento que provoca continuamente en relación a toda fijación de sentido. Este método [ el del *écart* ] no es fácil; más bien es paradójico. Consiste menos en juzgar la obra en función de criterios establecidos que en estimar la validez de sus respuestas, sus relaciones con otras obras”<sup>24</sup>. El *écart* no sólo permite, pues, disponer el juicio en un diálogo negociado entre algo concreto y lo general, sino en una situación contextual que prioriza relaciones con otras obras, con otros artistas y con otras épocas, a partir de una múltiple red de asociaciones estilísticas, formales, iconográficas y psicológicas. Pero hay que tener en cuenta que la obra se relaciona con otras no únicamente en función de un modelo o de su semejanza, equivalencia o dependencia, sino en función de sus diferencias.

Ello supone que el crítico debe poseer una mirada flotante, no estable, debe estar siempre “a la escucha”, como Millet señala en “*L'écoute critique*”: “Estar a la escucha, sobretodo desde el sentido suplementario que el psicoanálisis da a la expresión, significa que desplazamos nuestra atención en la búsqueda de los sonidos para atribuir a cada uno su valor”<sup>25</sup>. Para “escuchar las obras”, el crítico debe combatir su inclinación primera a realizar juicios premeditados desde el nivel de la percepción y esforzarse en tener esa necesaria “mirada flotante”. Según Millet, estando a la escucha, no sólo

---

<sup>24</sup> C. Millet, *op. cit.*, p. 11.

<sup>25</sup> C. Millet, “*L'écoute critique*”, en “*De l'object a l'oeuvre. Les espaces utopiques de l'art*”, *Art Press*, número especial, fuera de serie nº 15, 1994, p. 8.

aprenderemos a diferenciar los sonidos que se mezclan en una melodía, sino comprenderemos también cómo ellos se conjugan y entonces comenzaremos a entender en la melodía un lenguaje organizado en función del cual nos podremos formar un juicio<sup>26</sup>.

### **Crítica e interpretación. La búsqueda de significados**

Junto al describir y al explicar, el acto crítico implica un tercer estadio que pone en juego la capacidad hermenéutica del crítico: el de búsqueda del significado de la obra de arte, es decir, el interpretar. Como señala el historiador y crítico Stephen Bann, la búsqueda de significado no consiste en un juego de “cajas chinas”. Es, ciertamente, un proceso en el que un problema revela otro, pero el movimiento de interpretar es hacia fuera, hacia la dimensión social, más que hacia dentro convergiendo hacia la verdad individual o privada. Siguiendo al semiólogo Mukarovsky, Bann en el proceso interpretativo distingue dos componentes: “la obra-objeto cosal” (lo que se puede tocar, adquirir y restaurar privadamente) y el “objeto-estético” que pertenece al conocimiento colectivo. Interpretar, pues, un objeto estético implica inevitablemente medir su participación en los múltiples códigos que controlan ese conocimiento colectivo<sup>27</sup>.

En el proceso de búsqueda y, a veces, “creación “ de significado, el crítico se vale de la imaginación, de los descubrimientos originales y sobretodo del lenguaje, en concreto, como se apuntado más arriba, de las figuras retóricas (alegorías, metáforas, metonimias, etc.). Interpretar equivale entonces a ensamblar y dar sentido a los significados parciales que se descubren en el curso de esta búsqueda. Diferentes observadores y diferentes miradas críticas pueden asignar diferentes significados a las obras de arte. Dado el carácter

---

<sup>26</sup> C. Millet, *art. cit.*, p. 9.

<sup>27</sup> Stephen Bann, “Meaning/Interpretation”, en Robert S. Nelson y Richard Shiff (eds), *Critical Terms for Art History*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1992, p. 87.

efímero (no definitivo y no dogmático), arbitrario e incluso interesado de la interpretación, ésta como apunta Paul de Man, puede llegar a convertirse en una tarea “sisifiana”, sin final ni progreso<sup>28</sup>.

En el caso del arte contemporáneo, la interpretación suele nacer de la ausencia de comprensión inmediata y de la consiguiente exigencia de suplirla. Es un “suplir” que puede ser de carácter metafísico, psicoanalítico, político, intelectual o biográfico y puede pretender o reconstruir el sentido del discurso dado por el artista ( Goethe habla en este sentido de una crítica productiva en el sentido de plantearse la cuestión ¿qué se propone el artista?) o llegar a “saber más que el propio artista”. En definitiva, el significado de un objeto estético no depende de la obra en sí misma; en su creación participa el intérprete-crítico, que incluso llega a asumir el papel de autor.

Las estrategias de interpretación , por tanto, se pueden concretar en dos categorías . La primera es aquella en la que el intérprete/crítico hace una reconstrucción del momento originario de la creación a partir de las condiciones iniciales ( discurso del artista, aspectos sociales, contextuales, etc.). Y entonces la hermenéutica necesita de ciencias auxiliares para producirse: la historia del arte, la historia, la filosofía, la sociología, el psicoanálisis, etc. La segunda, que supone una “hermenéutica estética”, es aquella que se interesa por el sentido intrínseco de las formas artísticas más allá de toda referencia exterior. Ya no parte de la historia, la filosofía o el psicoanálisis, sino de una teoría, de una hipótesis, suposición o conjetura que hace sobre alguna cosa y de la cual se infiere alguna consecuencia, es decir, de una metateoría ( teoría a partir de otra teoría) o de un metadiscurso ( discurso sobre otro discurso) de carácter estético<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Paul de Man, *op. cit.*, p. 16.

<sup>29</sup> Según afirma Yves Michaud, la polémica sobre la crisis del arte contemporáneo ha coincidido con la publicación de "libros metacríticos" que sólo aportan una "teoría" o una "verdad" de la obra de arte o distintas maneras de aproximarse a ella. Y pone como ejemplo el discurso crítico (metacrítico) de Georges Didi-Huberman, que funda la hermenéutica de la obra ( por ejemplo, una lectura del arte minimal a partir de la experiencia fenomenológica del ver) desde la fenomenología de la percepción, que se concentra en ciertas experiencias del "ver" en línea directa con las reflexiones de Maurice Merleau-Ponty. Michaud cita

En cualquier caso, más que “inventar” la historia, la interpretación crítica debe trabajar con y sobre hechos reales que permitan ser contrastados por otros contempladores/críticos y, en su caso, por el propio artista.

### *La interpretación como traducción*

El primer nivel de la interpretación, que supone establecer relaciones precisas entre las imágenes y el lenguaje literario de las palabras, podría equipararse con el de “traducción”. En este nivel, la actividad del crítico se equipararía a la de un traductor que utiliza el lenguaje de las palabras para manifestar el sentido de la obra en cuestión, sentido que reside tanto y al mismo tiempo en las formas creadas por el artista como en las convenciones utilizadas por éste para organizar las formas que el contemplador ve<sup>30</sup>.

En su ensayo *Against Interpretation* (1964)<sup>31</sup>, Susan Sontag diseña una estrategia encaminada a señalar los límites y las posibles contradicciones de la función interpretativa de la crítica, partiendo de la base de que ésta puede comportar un empobrecimiento e incluso un vaciamiento de la obra. Para Sontag, la crítica debería mostrar únicamente “lo que hay” o lo que “aparenta haber” en cada obra ya que lo que el crítico puede llegar a descubrir no

---

el texto de G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Ed. Du Minuit, 1992 (ed. cast., , *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997). Vid. Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain: utopie, démocratie et comédie*, París. Presses Universitaires de France, 1997, pp. 183-184.

<sup>30</sup> Según Edmund B. Feldman, las palabras son indicadores que sirven para señalar una cadena de significados: las palabras son instrumentos de investigación que dan en una primera instancia respuestas a los interrogantes visuales para después fijar o bautizar las formas que vemos. Gracias a las palabras podemos ir más allá de las estructuras visuales, lo cual nos permite discernir entre lo que hay y lo que esperamos ver; las palabras nos ayudan a construir puentes entre las impresiones sensoriales, las primeras experiencias, las inferencias lógicas y el cometido de la interpretación y explicación. Necesitamos palabras para extraer significados de las matrices artísticas y, finalmente, las palabras ayudan a los críticos a descubrir significados de forma inteligente. Vid. E. B. Feldman, *op. cit.*, p. 48.

<sup>31</sup> Susan Sontag, *Against Interpretation* (1964). Hemos consultado la edición castellana: *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

comporta significado, sino una cadena de símbolos y una red de relaciones internas<sup>32</sup>. De ahí la importancia que Sontag confiere a la transparencia de la obra ( “el valor más grande y liberador que existe en el arte y en la crítica actual”), transparencia que permite llegar a conocer los objetos por lo que son<sup>33</sup>.

Aunque la traducción implique siempre algo de interpretación o de búsqueda de sentido, el crítico ha de ser lo más fiel posible al texto de partida. Sólo es posible, según Sontag, una traducción “literal” que muestre lo que la obra de arte revela en sí misma, aunque ello no suponga, evidentemente, un desconocimiento de los aspectos contextuales de la obra, ni una ausencia de reflexión sobre lo que su temporalidad evoca o sugiere: “Reducir la obra de arte a su contenido y después interpretarla, significa domesticarla- afirma Sontag-. La interpretación [densa, añadiríamos nosotros] hace que el arte sea dócil y acomodaticio”<sup>34</sup>.

### *La interpretación y las estéticas del pluralismo*

En el marco de las “estéticas del pluralismo” - polo opuesto al discurso dogmático asociado al pensamiento formalista moderno-, la interpretación se presenta como alternativa al agotamiento del paradigma “el arte de las obras de arte” regido aún por la teoría de la pura visualidad y por el principio de autoridad que sitúa las cualidades del buen arte en los conceptos de pureza, calidad y buen gusto. Es un proceso paralelo a la emergencia de un “arte extralimitado” o “deslimitado” ( no existen ya los límites entre arte y no-arte, y entre arte y

---

<sup>32</sup> Vid. Menene Gras, “Sobre la construcción de sentido o contra el arte inocente”, en *Sobre la crítica d’art i la seva presa de posició*, Llibres de recerca, Art, Barcelona, MACBA, 1996, pp. 236-237.

<sup>33</sup> Consultar al respecto Filiberto Menna, *Crítica de la crítica*, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 35-36.

<sup>34</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 15.

realidad extraartística ), opaco, alejado de toda norma y cuestionador de las tesis ( o mito) del progreso<sup>35</sup>.

Ante la opacidad de la obra y la multiplicidad de las verdades, el espectador se ve impelido a superar su pasividad contemplativa y activar su propia capacidad reflexiva. La obra ya no se presenta como un conjunto de verdades universalmente válidas que no admite opiniones o réplica. Es el espectador el que debe crear y organizar su horizonte estético y al que se le plantea un complejo esfuerzo “poiético”. Como afirma Hans Robert Jaus, “la comprensión de un arte deslimitado que rechaza todo discurso autoritario, toda cultura óptica y toda categoría basada en una reflexión psicológico-perceptiva (coherencia visual, armonía) exige el desarrollo de una “estética de la recepción” (más allá de las bellas apariencias) en la que se impone como prioritario el recurso a la teoría. En este sentido comprender es apropiarse activamente de una obra por mediación de las apropiaciones anteriores que constituyen la historia de la recepción”<sup>36</sup>.

En el propio marco de las “estéticas del pluralismo”, la interpretación cobra un especial protagonismo en la filosofía analítica anglófona representada por figuras como Nelson Goodman y Arthur Danto<sup>37</sup> los cuales, siguiendo el pensamiento de Ludwig Wittgenstein ( en particular la teoría de los “parecidos de familia” y la de las redes analógicas que desafían toda definición universal) defienden la función de conocimiento del arte y la existencia de "múltiples

---

<sup>35</sup> La cuestión del progreso del arte ha sido analizada en un largo recorrido histórico y temático por Olga Hazan en *Le mythe du progrès artistique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

<sup>36</sup> Esta consideración es citada en la edición de Reiner Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 22. Aún es de notable interés la consulta de texto de Hauss *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970 con una parcial primera edición española ( selección de textos bajo el título *La literatura como provocación* editada por Ediciones Península en 1976) y una definitiva, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, península, 2000).

<sup>37</sup> Para el estudio de las relaciones entre la filosofía analítica y la teoría del arte, consultar Dominique Chateau, *La Question de la question de l'art. Note sur l'esthétique analytique (Danto, Goodman y quelques autres)*, Vincennes, Presses Universitaires, 1994.

verdades". Esta "individualidad" no invalida, sin embargo, teorías como la llamada "teoría institucional del arte" de George Dickie, según la cual un artefacto se convierte en obra de arte en tanto que haya recibido el estatuto de tal por una o varias personas en nombre de una institución social conocida con el nombre de "mundo del arte". Para Dickie, "cualquier artefacto puede llegar a ser una obra de arte si hay consenso en el mundo del arte"<sup>38</sup>.

### *Nelson Goodman y la teoría de los símbolos*

La estética analítica aplicada al arte tiene sus principales referencias en los trabajos del filósofo norteamericano Nelson Goodman que defienden un mundo constituido solamente por objetos individuales. En su relativismo radical, Goodman analiza el deslizamiento de una "verdad única", propia de la tradición europea, a una diversidad de versiones correctas e incluso contrapuestas propias de "mundos en construcción". En *Languages of Art. An approach to a Theory of Symbols*,<sup>39</sup> Goodman abandona las "grandes" nociones ( ser, belleza, verdad, etc.) y analiza la estructura del lenguaje que sirve para designar las cosas o , lo que es lo mismo, la estructura de la obra de arte. En lugar de interrogarse sobre la significación de una obra o discurso, se pregunta sobre su sintaxis y sobre la manera en la que este discurso vehicula signos y símbolos.

Según Goodman, en una época en la que los criterios de evaluación se debilitan y donde la atribución de la cualidad de la obra de arte parece revelar lo arbitrario del sistema, lo importante no es preguntarse ¿qué es el arte? ( cuestión que en todo caso corresponde al ámbito de la estética) sino ¿cuando hay arte? o

---

<sup>38</sup> Vid. George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Nueva York, Haven Publishing Corporation, 1984 y *Evaluating Art*, Filadelfia, Temple University Press, 1988.

<sup>39</sup> Nelson Goodman, *Languages of art. An approach to a Theory of Symbols*, 1968 ( ed. cast.: *Los Lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Barcelona, Seix Barral, 1976). Sobre N. Goodman, vid. también *Ways of worldmaking*, Indianapolis, Hackett, Pub., 1978 (ed..cast., *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990) y *Of Mind and other matters*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984 (ed. cast., *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, 1995).

¿qué es lo que hace que una obra de arte sea arte?. Hay arte –sostiene Goodman- cuando una cosa funciona simbólicamente como obra de arte. Lo cual implica que lo que convierte a un objeto en arte no son sus cualidades intrínsecas, sino su relación con el contexto.

### *Arthur Danto y la cuestión del significado*

Al igual que Nelson Goodman, Arthur Danto pertenece a la corriente de la filosofía analítica anglosajona que apuesta más por el análisis minucioso de las partes que por las síntesis especulativas, propias de la tradición continental europea. En su rechazo a una aproximación perceptiva del hecho estético, Danto se decanta por el trabajo sobre el sentido mediatizado por la inmersión en un sistema de referencias culturales múltiples y complejas.

Sus primeras reflexiones sobre el hecho artístico se remontan a 1964 cuando, ante la visión de las Cajas Brillo de Andy Warhol en la Stable Gallery de Nueva York<sup>40</sup>, se planteó la cuestión de cómo era posible considerar arte a unos objetos más allá de su condición de simples artefactos de la cultura comercial. En el artículo “The Artworld”<sup>41</sup> publicado en el *Journal of Philosophy*, Danto expuso la tesis según la cual, ante la necesidad de justificar el carácter artístico de las obras de Warhol, se imponía una teoría relativa a su naturaleza y sensible a la estructura de la historia del arte, cercana, por ello, a la “teoría institucional del arte” planteada, como hemos visto, por George Dickie: “En aquellos momentos la

---

<sup>40</sup> “Recuerdo –sostiene A. Danto- la embriaguez filosófica que sobrevivió al rechazo estético de la exposición de Warhol en la Stable Gallery de Nueva York (...) ¿por qué las cajas Brillo de Warhol eran obras de arte, mientras que sus banales homólogos, en los almacenes y supermercados de toda la cristiandad, no lo eran. Por supuesto, había claras diferencias: las de Warhol estaban hechas de madera contrachapada y las otras de cartón. Pero incluso, si esto hubiera sido al contrario, filosóficamente todo hubiera permanecido inalterado, dejando así la opción de que ninguna diferencia material distinga la obra de arte del objeto real”. Vid. Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1981 (ed. cast., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 15).

<sup>41</sup> Arthur C. Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, LXI, 19, 1964, pp. 571-584.

ponencia en la que explicité dicha tesis, que titulé “The Artworld”, pareció muy provocativa a mis colegas filósofos, y aún más cuando la publiqué en el *Journal of Philosophy*- afirma Danto-. Provocativa no sólo por el hecho de tratar el arte contemporáneo en un ortodoxo congreso de filósofos, sino por afirmar que el pop art era un movimiento muy excitante desde el punto de vista filosófico y que, en último extremo, Andy Warhol podía considerarse un filósofo”<sup>42</sup>.

Las tesis de este ensayo inicial fueron desarrolladas con posterioridad en el texto *The Transfiguration of the commonplace* (1981)<sup>43</sup>, en el que el autor no se plantea tanto el problema de definir el arte sino la cuestión de la “identificación” de la obra y la experiencia del reconocimiento de la obra en tanto que arte: “Ya que alguna definición de arte debe acompañar a las cajas Brillo, es evidente que tal definición no puede basarse en un examen de la obra en sí misma. Esta idea fue la que me proporcionó el método que utilizo en mi libro, en el cual persigo esa escurridiza definición”<sup>44</sup>. Identificar la obra en su contexto y en su sustrato cultural lleva a Danto a preocuparse por una cuestión similar a la desarrollada por Goodman: ¿cuándo hay arte? Y se responde : “hay arte únicamente desde el registro de la interpretación, una interpretación que escapa al profano, que en ningún caso es espontánea, que supone un público informado que conoce el medio del arte (el mercado, los medios de comunicación de masas, la crítica de arte) y que se deja ganar por la atmósfera de la teoría artística”<sup>45</sup>.

A partir de la obras de Warhol y, en general, de las manifestaciones artísticas de los años sesenta ( pop, minimalismo) que coinciden con una situación de pluralismo en la que desaparecen los criterios objetivos y los dogmas

---

<sup>42</sup> Anna Maria Guasch, “Entrevista a Arthur C. Danto. La posmodernidad es el fin del dogmatismo”, *La Vanguardia*, 29 septiembre 2000.

<sup>43</sup> Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, op. cit.,

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>45</sup> A. Danto, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical perspective*, Nueva York, The Noonday Press, Farrar/Strauss/Giroux, 1992, p. 190 (ed. cast., *Más allá de la Caja Brillo*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2003).

autoritarios que establecen lo que es o no es arte<sup>46</sup>, Danto defiende el tipo de contemplación estética que supone el reencuentro de la obra con el espectador y la experiencia del reconocimiento de la obra en tanto que obra: “ lo que en realidad hace la *Brillo Box* como obra de arte- afirma Danto- es hacer lo que las obras de arte siempre han hecho: exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural, ofrecerse como un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes”<sup>47</sup>.

Ello lleva al filósofo y crítico de *The Nation* a plantearse que no es posible identificar ninguna obra de arte si no hay un cierto telón de fondo teórico, una base de información cultural: "lo que finalmente diferencia una caja de estropajos Brillo de una obra de arte es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que hace entrar la Caja en el mundo del arte y la obliga a dejar de ser objeto real [...] Sin la teoría no la veríamos como arte [...] Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede percibir, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte, un mundo del arte"<sup>48</sup>.

¿Qué es, pues, lo que distingue las *Cajas Brillo* de Warhol de simples objetos de consumo? se pregunta Danto. Y responde: un contexto. Un contexto de saber histórico, un cierto grado de comprensión teórica del arte contemporáneo – contexto teórico-, así como la propia empresa de Warhol. A partir de ahí, elabora su teoría de la interpretación, que Danielle Lories considera el “Este” ( Este en tanto que lugar iniciático en el que se levanta el sol, lugar creador de la luz) de la identificación artística: “el uso del ‘Este’ de la identificación artística [...] permite hacer entrar un objeto en el mundo del arte- afirma Lories-, hasta el punto que disfruta de una ‘doble ciudadanía’, como un objeto artístico y como un simple objeto real, que pertenece al mundo del arte sin

---

<sup>46</sup>. A. Danto, *Beyond the Brillo Box*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>47</sup> A. Danto, *La transfiguración del lugar común*, *op. cit.*, p. 295.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

dejar de formar parte del entorno cotidiano”<sup>49</sup>. El ‘Este’ de la identificación artística tendría además una función transfigurativa y se asemejaría a una identificación mágica a modo de “bautismo”, no tanto en cuanto impone un nombre, sino en el sentido de que confiere una nueva identidad que permite que el/lo “bautizado” acceda a la comunidad de los elegidos.

Para Danto la estética y el gusto, y por extensión lo bello y lo sublime, no forman parte de una obra de arte ni de la definición del fenómeno artístico. Según él hay dos cuestiones fundamentales que meditar en relación a las obras de arte: su metodología filosófica y las urgencias históricas. De hecho, con ambas, para Danto “quedan ya definidas cuáles son las funciones esenciales de la crítica” y no sólo de su crítica, sino de la que “debería desarrollar todo individuo sensible a la discontinuidad existente entre el presente artístico y el pasado instalado en una confortabilidad conceptual”<sup>50</sup>.

### **Crítica y la axiología. La cuestión del valor**

El último estadio del ejercicio crítico es probablemente la evaluación o juicio de las obras de arte. Juzgar una obra de arte significa apreciar su valor tanto intrínsecamente como en relación a otras obras de arte. En el acto crítico convergen dos acciones que pueden parecer contradictorias y que no hacen si no reforzar el estatuto ambiguo de la crítica: la de "distinguir" y la de "valorar"<sup>51</sup>. Es decir, el proceso de acumular los elementos de conocimiento sobre un objeto que nos permitirán distinguirlo de los demás ( lo cual aproxima la actividad del

---

<sup>49</sup> Danielle Lories, “La philosophie devant l’oeuvre contemporaine. Regard sur quelques “analyses”, en *L’art contemporain en question*, París, Jeu de Paume, 1994, pp. 186-187.

<sup>50</sup> A. Danto, “Critical Refletions”, *Artforum*, septiembre, 1989, pp. 132-133.

<sup>51</sup> Kant sostenía que la personalidad humana se compone de tres facultades, a cada una de las cuales dedicó una obra: la facultad cognitiva o la del conocimiento (*Crítica de la razón pura*), la ético o moral (*Crítica de la razón práctica*) y la estética (*Crítica del juicio*).

crítico a la del historiador), y aquel en el que se forma el juicio que pretende calibrar la calidad de la obra o, por el contrario, su banalidad. Este último proceso, el evaluador, difícilmente puede separarse de la experiencia individual o la experiencia del gusto, un gusto que es subjetivo en tanto depende de un individuo, pero que a su vez es histórico y social en la medida que este individuo pertenece a un espacio y a un tiempo determinado, con todo lo que ello significa.

Pero este proceso evaluador en el que el crítico juzga la calidad o la banalidad de una obra<sup>52</sup>, no consiste tanto en expresar el entusiasmo o la decepción que la obra provoca, sino en evaluar el grado de conformidad de ésta con la intención artística originaria. Así para el filósofo y esteta Rainer Rochlitz, uno de los máximos defensores de la aplicación de cánones axiológicos, comprender una obra de arte consiste en descubrir en qué elementos puede estar realizada o fracasada, no en virtud de una preferencia falsamente objetivada, sino en base a razones intersubjetivamente defendibles<sup>53</sup>. Y también, como apuntó Paul de Man, lo único que puede salvar a la crítica ( en este caso literaria) de su situación permanente de “crisis” es una cierta autorreflexión “entre lo que en el texto literario es conforme a la intención original y lo que se ha desprendido irrevocablemente de esta fuente original”, lo que se puede trasladar a la exigencia de que la crítica se escrute a sí misma hasta el punto de reflexionar sobre su propio origen<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> En este sentido George Dickie señala una serie de principios o “juicios de valoración” que justifican las razones por las que los críticos evalúan una obra de arte. Dickie habla de “subjetivismo personal” (definir la bondad o maldad de una obra en relación directa con la actitud personal del crítico); “intuicionismo” (buscar las cualidades no naturales y no empíricas en las obras); “emotivismo” (reivindicación del carácter empírico del conocimiento); “relativismo” y “singularismo crítico”. Vid. George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1997, pp.127-141.

<sup>53</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai, Esthétique et critique*, París, Gallimard, 1998, pp. 168-169.

<sup>54</sup> Paul de Man, *op. cit.*, p. 12.

*Subjetivismo y objetivismo según Monroe C. Beardsley y John Hospers*

A finales de los años cincuenta, el filósofo Monroe C. Beardsley propuso una teoría de la evaluación que se sitúa a medio camino entre lo empírico y lo emotivo, y que intenta responder a cuestiones del tipo : ¿existen criterios de medir el valor de una obra de arte? ¿en qué nos basamos al atribuir valor estético a un objeto? ¿qué es el valor estético? ¿qué supone atribuir valor estético a un objeto? ¿cómo puede defenderse la pretensión de que algo posee valor estético? etc. En *Aesthetics. Problems in the Philosophy*<sup>55</sup> y en textos posteriores firmados junto al también filósofo y esteta John Hospers<sup>56</sup>, Beardsley procede a una clasificación de las teorías del valor estético en “subjetivistas” - aquellas que defienden que lo que hace a algo estéticamente valioso no son sus propiedades, sino su relación con los consumidores estéticos- y “objetivistas” , cuando las propiedades constitutivas del valor estético son propiedades inherentes al objeto

Según Beardsley y Hospers, en las teorías subjetivistas lo que cuenta son las reacciones/respuesta del contemplador basadas en procesos del tipo : “cuando digo que algo es bello, digo que me gusta” o “cuando digo que X tiene valor estético, sólo afirmo me gusta X estéticamente o que siento una experiencia estética como respuesta a X”. Las teorías subjetivistas suponen, pues, juicios autobiográficos ( hablan del observador estético y describen su estado mental) , afirmaciones sobre gusto o preferencias personales y, en ningún caso, juicios estéticos. Cuando decimos “esto es bello”, se entiende que decimos “esto es bello para mí” y cuando el crítico denomina bella a una pintura, se está refiriendo a alguna relación entre él mismo y la pintura.

Entre las innumerables objeciones que se podrían hacer a este tipo de subjetivismo, la menor no sería el “imposible desacuerdo” en cuestiones

---

<sup>55</sup> Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1981.

<sup>56</sup> Vid. Monroe C. Beardsley y John Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 160 y ss.

estéticas : “Si alguien dice X es bueno y otro replica X no es bueno, no hay ningún tipo de desacuerdo entre ambos. Las dos afirmaciones son probablemente verdaderas; ninguno de los dos miente sobre su agrado o desagrado. De ser correcto el análisis hecho, la réplica adecuada a ‘X es bueno’ sería: No, mientes ¡en realidad no te agrada!. Ésta sería indudablemente la réplica adecuada si uno estuviese poniendo en entredicho la afirmación autobiográfica del otro, pero no si pusiera en duda su juicio estético”<sup>57</sup>.

En relación a las teorías objetivistas, Beardsley y Hospers señalan tres propiedades: unidad, complejidad e intensidad, claves en el análisis objetivo y racional del objeto. La unidad hace referencia a aspectos formales: orden, armonía, equilibrio, proporción, euritmia, cadencia, ritmo y medida, ya tenidos como básicos en el mundo clásico y renacentista. La complejidad se refiere a las ideas o a los aspectos conceptuales y su gran cuestión es : ¿cómo expresar una idea compleja, diversa, rica, plural a través de formas equilibradas sin caer en el casos, la confusión, el desorden o el desconcierto? La intensidad comporta aspectos expresivos y comunicativos.

Para Beardsley y Hospers , una experiencia estética o una obra de arte entendida como propiciadora de ésta puede presentar mayor unidad que otra; su cualidad dominante puede ser más intensa que otra y la diversidad de sus elementos puede ser más compleja que otra experiencia, escala ésta que define una “amplitud” relativa de la experiencia. Así cuanto más intensa y compleja sea la experiencia estética - , tanto más el individuo se verá profundamente absorbido e implicado en la misma y consecuentemente, una obra de arte será tanto mejor<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> M. C. Beardsley y J. Hospers, *op. cit.*, pp. 162-163.

<sup>58</sup> R. Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique, op. cit.*, p. 178. Según Rochlitz, a pesar de su indudable interés metodológico, en la actualidad apenas tienen sentido las proposiciones concretas de Beardsley a las que se podrían formular numerosas objeciones. Porque en realidad no se valora tanto la obra en sí misma, sino la experiencia estética que es capaz de ofrecer, cuando en realidad todo razonamiento crítico debería dirigirse sobre la obra y no sobre la experiencia, porque criticar una obra no es en ningún caso criticar la experiencia que deriva de ella.

*Los criterios de valor, según Edmund B. Feldman*

En el ya citado texto *Practical Art Criticism*, el crítico y educador de arte Edmund B. Feldman plantea que la opinión del crítico sobre la bondad o maldad de una obra de arte (grados de medición del juicio), se basa en los siguientes parámetros: formalismo, expresividad e instrumentalismo. El formalismo, que equivale a la apreciación exclusiva- o casi exclusiva- de la belleza o de la armonía de las formas, considera que una obra de arte es buena en tanto es compleja, equilibrada y armónica. Y tal como señala E.B. Feldman citando a Clive Bell<sup>59</sup>, para apreciar una obra de arte desde esta perspectiva no necesitamos establecer ningún tipo de asociación con la vida, con las necesidades y emociones personales, o con los aspectos sociales.

El requisito formalista- que tuvo a mediados del siglo XX uno de sus máximos defensores y propagadores en el crítico Clement Greenberg- es función de la capacidad del artista para experimentar el mundo sensitivamente, aunque también requiere una cierta sensibilidad por parte del crítico, el cual debe ser capaz de reproducir las sutiles discriminaciones que haya hecho el artista. Virtud pero también defecto, como sostiene E.B. Feldman: “artista y crítico necesitan estar profundamente sensibilizados por las mismas cosas. Su habilidad para ver, sentir y valorar las mismas cualidades se debe a similitudes en su formación, temperamento y educación. En otras palabras, los críticos formalistas pueden reconocer y juzgar la máxima calidad formalista ya que comparten la misma perspectiva que los artistas formalistas. Aquí se da una cierta circularidad, la cual sería el principal defecto de la crítica formalista”<sup>60</sup>.

Este “defecto” hace que Feldman señale otro estándar de valor: la expresividad, sinónimo de elocuencia, efusividad y espontaneidad. Según este

---

<sup>59</sup>E. B. Feldman cita el texto de Clive Bell, *Art*, Nueva York, Frederick A. Stokes, 1913, p. 25.

<sup>60</sup> E. B. Feldman, *op. cit.*, p. 39.

criterio, una obra de arte debe ser juzgada por su capacidad de comunicar sentimientos, impresiones, sensaciones e ideas y hacerlo “vivamente” con pasión, entusiasmo y efusión. El crítico no debe hablar únicamente de formas puras o de relaciones abstractas y visuales; debe buscar la validez del mensaje y la capacidad persuasiva de las formas visuales. Todo trabajo crítico debe ser una crónica verídica de los sentimientos y de la experiencia del artista. El artista tiene que persuadir al crítico de que lo que cada obra presenta en realidad ocurre, que las emociones que proyecta no son falsas. Es entonces cuando las formas se convierten en sólo medios para llegar al fin, estando este fin más cerca del concepto de verdad que del de belleza, es decir, de los valores morales e intelectuales que de los estéticos.

El instrumentalismo, según Feldman, es el grado de juicio que focaliza la bondad de una obra de arte en su capacidad de servir a los intereses de una institución, de una necesidad social o psíquica. En tal caso los valores formales están en función de un interés colectivo vinculado a aspectos ideológicos, políticos o económicos.

#### *Los criterios de valor según Rainer Rochlitz*

En las últimas décadas, la falta de reflexión estética, sumida en el formalismo dogmático de Clement Greenberg, ha llevado a un grupo de pensadores, entre los que destaca la figura prematuramente desaparecida de Rainer Rochlitz, a proceder a una rehabilitación de la “razón estética”, ya que, como afirma Rochlitz, lo importante no es tanto decir que una obra es “bella” o que es “arte” sino exponer las razones que justifiquen tales afirmaciones.

En el texto *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Rochlitz<sup>61</sup> denuncia la desaparición de la normatividad en arte, así como la ausencia de criterios para fundamentar los juicios críticos, como si después del arte conceptual y, en particular, desde el concepto autodeclarativo

---

<sup>61</sup> R. Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, París, Gallimard, 1994.

de arte de Duchamp, la distancia entre la creación artística y su análisis hubiera virtualmente desaparecido y, a falta de criterios para manifestar las diferencias entre arte y realidad, sólo quedara el culto al artista, sus propósitos, su teoría personal y su actitud<sup>62</sup>. La apuesta de Rochlitz, no consiste, sin embargo, tanto en proponer criterios de juicio, como en reconstruir parámetros en función de los cuales las evaluaciones operen en uno o en otro sentido.

R. Rochlitz propone tres registros de evaluación o “criterios de excelencia”. El primero de ellos, la coherencia de visión<sup>63</sup>, supone la unidad articulada de una visión, de una concepción, de un estilo, de un conjunto de metáforas literarias o pictóricas o de un orden de sonidos y de ritmos. Es el criterio más importante: “si la coherencia de visión es la condición *sine qua non* del arte -aquella en nombre de la cual se pueden excluir ciertas pretensiones de la esfera artística- los otros criterios son antes que nada criterios de mérito o de mayor o menor importancia”<sup>64</sup>.

La coherencia de visión puede equipararse a un símbolo a la vez personal y suprapersonal dotado de energía formal, que se distingue del símbolo denotativo o referencial de la información documental<sup>65</sup>. Es en base a este registro que nos sentimos decepcionados por obras que sólo tienen una coherencia trivial o, a la vez, criticamos obras cuya incoherencia es gratuita. Según Rochlitz

---

<sup>62</sup> Tal como sostiene Rochlitz este es exactamente el método llevado a cabo por Thierry de Duve y su idea de la modernidad regulada por la idea del “arte como un nombre propio”, que sin cesar produce novedades y se mueve en el registro de la calidad. Sobre T. de Duve consultar *Aun nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, París, Éditions de Minuit, 1989. Cit. por R. Rochlitz, *op. cit.*, p. 57.

<sup>63</sup> Según Rochlitz, este primer criterio nos permite distinguir entre una fotografía de interés puramente “privado” y una obra cuyas “cualidades formales” presentan un interés independiente de su autor, tanto si la obra es inteligible, como si se desconocen noticias relativas a su autor. Vid. R. Rochlitz, “L'art, l'Institution et les critères esthétiques”, en *L'art contemporain en question*, París, Jeu de Paume, 1994, p. 147.

<sup>64</sup> R. Rochlitz, *Subversion et subvention*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>65</sup> Rainer Rochlitz, “L'art, l'institution et les critères esthétiques”, *op. cit.*, p. 147 y del mismo autor, *Subversion et subvention*, *op. cit.*, pp. 163-164.

consideramos una obra incoherente o fracasada cuando presenta diversos estilos no integrados, cuando el artista se apropia de un estilo nuevo sin haberlo asimilado correctamente, cuando las formas no se adaptan al tema o cuando la técnica no deja entrever el contenido.

En segundo lugar, Rochlitz destaca el factor *enjeu*<sup>66</sup> (lo que está en juego, la apuesta), el polo complementario de la coherencia (“la falta de *enjeu* lo que hace que la coherencia devenga fácil o fáctica”). El *enjeu*, objeto de una crítica temática, psicológica, psicoanalítica, sociológica o histórica, equivale a una profundidad que no se refiere a la forma. Una forma geométrica, apunta Rochlitz, puede ser “coherente” en base a su simetría, su unidad, pero a menos que presente cualidades estéticas o artísticas, su *enjeu* será demasiado pobre para que le asignemos el calificativo de obra de arte: “En el *enjeu* de la obra –sostiene Rochlitz– los criterios no estéticos de la verdad o del compromiso ético-político aparecen subordinados a la consideración central de la coherencia artística, sin la cual el contenido de la obra degenera en mensaje o en contenido narrativo [...]. Una obra puede ser criticada porque la disonancia de su *enjeu* es demasiado débil o fuerte, por carecer de profundidad o por el hecho de que su *enjeu* es puramente documental”<sup>67</sup>.

Como tercer parámetro, Rochlitz plantea el factor actualidad<sup>68</sup> o novedad, lo cual significa que una obra debe estar en sintonía con la *zeitgeist* o el espíritu del tiempo. Ninguna obra puede considerarse importante si sólo se contenta en

---

<sup>66</sup> Este segundo criterio nos llevaría a oponer un objeto, texto o film cuyo contenido nos interesa en función de las informaciones que aportan, a una “obra” cuya coherencia nos interesa por su capacidad estética de formar una “visión” que a su vez pueda ser objeto de una pluralidad de interpretaciones posibles. Vid. R. Rochlitz, “L’art, l’Institution et les critères esthétiques”, *art. cit.*, p. 147.

<sup>67</sup> R. Rochlitz, *Subversion et subvention*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>68</sup> El tercer motivo nos lleva a diferenciar las cualidades “contingentes” de un objeto presentado como obra –torpeza o golpe de efecto en la ejecución– y las cualidades “concertadas” o asumidas por un artista. Sería esta no-contingencia la que definiría el talento, que en último término distinguiría el hombre común y el tocado con la varita mágica del arte. Vid. R. Rochlitz, “L’art, l’Institution et les critères esthétiques”, *art. cit.*, p. 147.

rehacer lo que otras han hecho. No hay regla universal en el arte: cada artista propone la suya, lo que cuenta es la innovación semiótica y semántica. Porque en realidad en cada época existe un cierto horizonte de problemas tanto en el aspecto formal como existencial. Una obra de arte puede ser criticada en función de su “inactualidad” y aparecer como el testimonio de un momento desfasado de la historia del arte, pero también, siguiendo a Rochlitz, puede ser criticada por su falsa “actualidad superficial” que sólo busca emular el tema o la factura de las auténticas obras contemporáneas<sup>69</sup>.

Una buena obra debe manifestar una coherencia propia. Debe ser nueva, bien resuelta, pública, testimoniar una necesidad y dar prueba de "savoir-faire". Coherencia, novedad, *enjeu*, actualidad y profundidad, son los criterios que justificarían cualquier juicio bien de exclusión o de apreciación: “es un aspecto de nuestra exigencia de racionalidad el pensar que una obra de arte es reconocida en función de méritos públicamente analizables y justificables, y no simplemente de una solidaridad ideológica, es decir, de una confusión de responsabilidades entre artistas, críticos e instituciones, incluso si tales constelaciones son factualmente inevitables”<sup>70</sup>.

### **El juicio crítico y la actualidad**

En relación a la situación de la crítica de arte actual, Rainer Rochlitz diagnosticó un cierto abandono (*démision*) en tanto en cuanto la crítica parece favorecer la desaparición de toda dimensión normativa del arte y de todo criterio de evaluación, al margen de cualquier noción de calidad. El filósofo francés imputó esta neutralización a las fuerzas de legitimación institucional<sup>71</sup>, a los mecanismos del mundo del arte, al gusto hegemónico oficial y a las vicisitudes de un

---

<sup>69</sup> R. Rochlitz, *Subversion et subvention, op. cit.*, p. 170.

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 172.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 176.

"imposible" compromiso: "a diferencia del arte moderno clásico, el arte contemporáneo, sean cuales sean los medios utilizados, es casi siempre un poco decepcionante; nada verdaderamente luceferiano es posible en este marco parapetado, lo cual, por otra parte, es algo admitido por los artistas y por los críticos y sin duda abusivamente extendido a toda la modernidad"<sup>72</sup> .

Según Rochlitz, en lugar de ejercer su función a través de la legitimación del juicio, la crítica se aproxima a la historia del arte, limitándose a comentar la obra o a relatar los propósitos de los artistas, se especializa en comentarios filosóficos o intenta describir las obras con minucia pero sin el mínimo juicio de valor. La tradición de lo nuevo se ha institucionalizado bajo la forma de museos, de agencias gubernamentales de ayuda a la creación, de operadores profesionales del mundo del arte, lo cual ha favorecido la confusión entre reconocimiento público y valor estético. Dicho de otra manera, el arte contemporáneo de hoy ha perdido la autonomía radical que gozaba en la época de las vanguardias<sup>73</sup>.

Esta involución de la crítica que ha perdido su poder crítico y su cualidad transgresora en favor de la sumisión a un determinado consenso cultural es también reflejada y analizada por pensadores y críticos en activo tales como Guy Scarpetta, Thomas McEvilley o Marc Jiménez. Aunque partiendo de presupuestos no siempre coincidentes denuncian el hecho de que el crítico desde una cierta estrategia del silencio se haya resignado a aceptar las imposiciones del sistema sin cuestionarlas. O, lo que tiene parecido resultado sin ser lo mismo, que el crítico, falto de criterio de apreciación, hubiera renunciado a su condición de tal y se hubiera convertido en un historiador positivista o en un pseudo-filósofo, evitando todo juicio de valor que podría entenderse como hiriente para el artista y molesto para los galeristas, los coleccionistas y los nuevos mecenas. Como ya denunciaba el escultor minimalista Donald Judd, "es generalmente un admirador del artista quien escribe el artículo [...] Es raro que el trabajo de un artista sea

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 179.

seriamente evaluado en términos cualitativos: muy bueno, bueno, medio, malo, espantoso, inexistente. Al artista no se le supone tener ciertas cualidades y ciertos límites. Nadie osa decir de un artista que es de segundo orden, lo que sería de agradecer<sup>74</sup>”.

Para Guy Scarpetta<sup>75</sup>, de la misma manera que el arte como crítica y como transgresión ha desaparecido, la crítica ha perdido su poder crítico, en parte debido a la crisis de las utopías a las que las concepciones del arte estaban vinculadas y en parte a la dificultad de todo proceso de radicalización. En la época posmoderna, en favor de una repudiación de la ideología del progreso en arte, ha desaparecido lo que fue propio de la época de las vanguardias: que el arte sea concebido como un combate, como un compromiso, como un medio de condenar y subvertir el orden social y estético reinante e incluso cambiar el mundo y al hombre. Dice Scarpetta: "esta repudiación posmoderna [...] es una pura y simple estética de la resignación o aceptación, de acuerdo con el modelo social hegemónico"<sup>76</sup>.

En medio de este consenso cultural existen, sin embargo, a juicio de Scarpetta, alternativas, como la que representa el arte minoritario, casi clandestino, “un arte como lugar de resistencia, de estrategia de supervivencia que reenvía a una estética designada como de la impureza, de la desestabilización”. Esta estética “rompe los códigos, las clasificaciones y perturba las ortodoxias, lo establecido, buscando la ambigüedad, las zonas híbridas”. Este arte de deslizamientos y desplazamientos que revela una estética transversal es, según Scarpetta, irreductible a los discursos críticos que son incapaces de acotar, lo cual implicaría hablar de una crítica "transversal" (no

---

<sup>74</sup> Donald Judd, “Un long essai, qui ne traite pas des chefs d’oeuvre, mais des raisons que fin qu’il en existe si peu...”, en *Écrits 1963-1990*, París, Galerie Lelong 1991, p. 143. Vid. también *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987.

<sup>75</sup> Guy Scarpetta, “Le trouble”, *Art Press*, enero, 1993, p. 133.

<sup>76</sup> G. Scarpetta, *art. cit.*, p. 133.

totalizante) y pluralista, no evaluativa y no dogmática: una crítica que se sumerge en la obra, interpretativa, e inventiva, una crítica “crítica”.

En *Art and Discontent. Theory at the Millennium*<sup>77</sup>, el crítico y teórico del arte Thomas McEvelley esboza una genealogía del estatus de la crítica en la segunda mitad del siglo XX, distinguiendo tres momentos clave: el de los años cincuenta, la época del primer expresionismo abstracto en la que el papel del crítico era el de controlador de la calidad; el de los años sesenta y setenta, en los que el crítico de controlador pasó a convertirse en conciencia radical, y el de los años ochenta- momento extensible casi hasta la actualidad- en que el crítico se comporta como un "porte-parole" de la institución y como cómplice de los conservadores de museo y de los directores de galerías. Y ante esta situación, se ha de reclamar al crítico una renovada conciencia crítica más allá del barómetro del mercado.

Según McEvelley, en la época del expresionismo abstracto, el papel del crítico -personificado en la figura de Greenberg- era el de controlador de la "calidad", calidad no únicamente percibida como manifestación del “savoir faire”, de la perspicacia y del talento, sino entendida como una presencia casi mágica fruto de una cierta “aura” sobrenatural. De hecho, este prototipo de crítico perpetuaba el mito neoplatónico que veía en las obras de arte las huellas de las peripecias del alma en la búsqueda de lo sublime, de la misma manera que manifestaba una fe esencialmente religiosa en el aura. La veneración de la obra de arte maestra original, una de las principales aportaciones de la crítica formalista, se alimentaba de esta fe en el aura<sup>78</sup>. De este modo a finales de los años cincuenta, el arte se convirtió en una especie de Iglesia y el mercado en una Edad de Oro: “aguijoneados por los profetas (críticos), los fieles (coleccionistas) recogían las reliquias de los santos (artistas) bajo los auspicios de los patronos

---

<sup>77</sup> Thomas McEvelley, *Art and Discontent. Theory at the Millennium*, Nueva York, Documentext. McPherson and Company, 1991. Hemos consultado la edición francesa *Art, contenu et mécontentement*, Nimes, Jacqueline Chambon, 1994.

<sup>78</sup> T. McEvelley, *Art, contenu et mécontentement*, op. cit., p. 8.

del templo (marchantes). El opio estaba destilado, embotellado en preciosas garrafas, lanzado al mercado y muy solicitado"<sup>79</sup>.

Pero las edades de oro tarde o temprano tienen un encuentro con la realidad: la hegemonía formalista que floreció en los años cincuenta y se perpetuó en parte de los sesenta, se vio contestada por un nuevo modelo de artista y de crítico que, bajo la influencia de Walter Benjamin, de Theodor Adorno y de otros pensadores europeos de la tradición marxista, consideró que el papel del crítico, más que lubricar las ruedas del mercado, tenía que obstruirlas. En este segundo momento de la crítica, los valores tradicionales del "savoir faire" y del talento cedieron protagonismo a las realidades socio-económicas que enmarcan la obra de arte, y al sistema de fuerzas estéticas que se mueven en su interior. Los artistas, por su parte, privaron al espectador de la costumbre de obtener una gratificación emocional en el sentimiento del aura y de la belleza, y eso les llevó a apropiarse de la función crítica, incorporándola en las obras de arte en forma de ensayos.

Según McEvelley, en los años sesenta y setenta muchos artistas y público quedaron desconcertados por esta nueva tendencia, la "ultracrítica", y se sintieron frustrados al ser desposeídos del aura objeto de su creencia. Es así como las nuevas maneras artísticas -arte conceptual o arte performativo- apenas generaron iconos que elevaran el espíritu, privilegiando una estética que mezclaba el contexto, la idea y el proceso"<sup>80</sup>.

En los años ochenta, coincidiendo con la reactivación de un mortecino mercado gracias a la proliferación de nuevos objetos de arte, objetos fácilmente comercializables que rehabilitaron el placer y la sensualidad de la pintura y el oficio a través de las maneras neoexpresionistas, la nostalgia de la Edad de Oro hizo que un buen número de críticos seguidores de la antigua doctrina formalista reencontrasen la esperanza. Se aplaudió el retorno al oficio, y fue en este

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 10.

momento dominado por *marchands* y por críticos que abandonaron la crítica para convertirse en directores de galerías o en comisarios de exposiciones al servicio de las instituciones museísticas o de los intereses privados de los galeristas, cuando la crítica acabó limitándose a una función laudatoria y promocional de los artistas a los que fabricaba incluso las exposiciones.

Según Marc Jimenez, la sumisión del arte contemporáneo a la hegemonía de lo cultural no atañe sólo a los artistas y a los críticos, sino a los diferentes integrantes del mundo del arte, un mundo en el que se produce un enfrentamiento entre la industria de la cultura y los mecanismos del pensamiento. El predominio de lo cultural sobre lo estético implica aceptar pasivamente los placeres dispensados por la industria de la cultura ( ir al museo, visitar una exposición, etc.), ya que este placer no entraña ninguna transformación fundamental de las actividades que constituyen la experiencia cotidiana, ni tampoco incita a cuestionar el sistema social, político y económico que –claro está- procura estos placeres.

El placer, tal como sostiene Jimenez, no enjuicia, es sólo uno de los momentos que eventualmente condiciona el juicio. Las obras de arte no son objetos de placer sustraídos a la historia de los hombres y situados en un "museo imaginario" en el que obras y espectadores están privados de su inserción histórica y social. Es necesario, pues, recuperar el debate estético para devolver al arte su implicación de naturaleza social, política, ética e ideológica, como en su época hicieron pensadores como Nietzsche, Lukacs, Heidegger o Adorno, los cuales, en contra de las corrientes analíticas y pragmáticas, pensaron que el arte era una suerte de escritura de la historia y que las formas de la creación estaban vinculadas a una voluntad de reminiscencia del pasado con el fin de preservar la "inocencia del devenir"<sup>81</sup>.

Se impone pues, a juicio de Jimenez, denunciar el clima de "consenso cultural" que favorece a los artistas desde lo mediático y lo financiero, consenso

---

<sup>81</sup> Marc Jimenez, "Pourquoi la critique?", en *L'oeuvre d'art et la critique, op. cit.*, p. 8.

que preserva las obras contemporáneas de la crítica. Lo importante no es, sin embargo, denunciar el consenso cultural sino la sumisión de la crítica a este consenso<sup>82</sup>. Y sobretodo, y sin que ello suponga un retorno a la estética normativa, no se debe renunciar a analizar críticamente las obras para así asegurar la “visibilidad de lo social e histórico en la producción contemporánea”. Se demanda, pues, una vía similar a la practicada por Diderot, Kant y Baudelaire: Diderot solicitando el espacio público en sus *Salones*, Kant buscando las condiciones de posibilidad de una universalidad de un juicio autónomo, y Baudelaire provocando a sus contemporáneos y apremiando a la sociedad de su momento a reaccionar a las tomas de postura rebeldes al espíritu del tiempo<sup>83</sup>. Jimenez se muestra contrario al afianzamiento de la filosofía analítica y al de sus variantes pragmáticas y funcionalistas, afianzamientos responsables, según él, junto al “traumatismo duchampiano”, del mutismo del pensamiento crítico y de la generalizada situación de consenso que lleva incluso a pensar en una incompetencia súbita de críticos, estetas, filósofos y periodistas especializados ante el hecho artístico. Como alternativa, el teórico francés propone recuperar un modo de pensamiento adaptado a las condiciones actuales de asimilación-recuperación cultural, un modo descentralizado y abierto no sólo a las tradicionales voces occidentales, sino a las múltiples formas de creación impregnadas de sus propios referentes sociales e históricos<sup>84</sup>.

La amputación del pensamiento crítico y, en particular, la del juicio crítico ha sido analizada también por el círculo de pensadores de la revista *October*<sup>85</sup>. En una mesa se analizaron las recientes condiciones de la crítica de arte en

---

<sup>82</sup> Consultar al respecto Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, París, Gallimard, 1997.

<sup>83</sup> M. Jimenez, “Pourquoi la critique”?, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>84</sup> *Ibidem.*

<sup>85</sup> “Round Table: The Present Conditions of Art Criticism”, *October*, nº 100, Primavera 2002, pp. 200-228. Intervienen en la mesa redonda y en el debate generado en torno a la misma: Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Hal Foster, George Baker, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, John Miller y Helen Molesworth.

función de la necesidad-no compartida, sin embargo, por todos los participantes- de recuperar unos criterios de “post-calidad” y de restituir la formulación del juicio en detrimento de la interpretación. En dicha mesa, tras reconocer que la crítica como práctica tradicionalmente independiente de las instituciones y del mercado y como mediadora entre los diferentes segmentos de la esfera pública se había convertido en algo “mítico y obsoleto”, se analizaron distintos “modelos” de crítica en función de los mercados a los que iba dirigida .

Por un lado se constató la existencia de una crítica que garantizaba el arte como instrumento de comercialización y validaba la estructura del arte como inversión en función del espectador de la sociedad del espectáculo. En este caso, y tal como puso en evidencia Benjamin Buchloh, el juicio del crítico quedaría anulado por el acceso curatorial al aparato de la industria cultural (bienales internacionales y muestras colectivas) y por el acceso inmediato del coleccionista al objeto a través del mercado o la subasta. La figura del crítico es prácticamente suplantada por la del “experto”<sup>86</sup>.

Se dan otros “modelos” de crítico que sirven, según criterio de Andrea Fraser, a mercados que más que un valor económico privilegian un valor histórico como son el mercado intelectual que incluye lo académico y el mercado institucional que integra los museos, fundaciones y organismos públicos. Estos otros mercados permiten la práctica crítica a una práctica ética de evaluación autorreflexiva de las distintas maneras de participar en la reproducción de las relaciones de dominio.

Todo ello plantea la necesidad de recuperar la función de juicio y conferir una nueva “legitimidad” al obsoleto concepto de calidad o, mejor de “post-calidad” en el sentido de trabajar no sólo con criterios formales, sino también

---

<sup>86</sup> “Ahora lo que hay que tener- sostiene B. Buchloh, es sólo la competencia para emitir juicios sobre la calidad y un conocimiento experto al servicio de la inversión. Mi exageración –lo reconozco como tal- sirve para decir que la estructura de la inversión no necesita críticos, necesita expertos”, “Round Table”, *art. cit.*, p. 202.

políticos<sup>87</sup>. En este sentido George Baker comparó la figura del crítico con la del “explorador”, ya que el crítico más allá de las cuestiones intrínsecas a la obra (cuestiones de calidad) , se debe enfrentar con lo que está “afuera” , con lo opaco y difícil, y, en último término, con lo que es silenciado, reprimido. Por su parte, Andrea Fraser planteó equivalencias entre la actividad crítica y las practicas de la *site-specificity*. , en tanto que el origen de la actividad crítica puede hallarse en una “comprensión crítica” de la audiencia y de su contexto específico. De la misma manera que los artistas tienen la responsabilidad de pensar críticamente sobre sus contextos , siendo la audiencia una importante parte de este contexto, algo similar debería ocurrir con la crítica: “no creo – afirma Fraser- que la actividad crítica pueda trascender su contexto más de lo que el arte puede [...] Pensar en *site specificity* significa escribir para un público o lector de un modo activo. Significa pensar qué tipo de intereses encierra por ejemplo cada publicación y como vehicular estos intereses de un modo crítico”<sup>88</sup> .

El *site-specificity* destruye , evidentemente , la universalidad de la obra de arte y, en el caso que nos ocupa, de la crítica de arte.

---

<sup>87</sup> Al respecto sostiene Elisabeth Baker : “un criterio que realmente es importante para mí quizás sólo se pueda ver como criterio en la situación actual, como una función a la que, pienso, la crítica debe aferrarse cada vez más: hacer entrar e el discurso público prácticas que estén siendo silenciadas”, *art. cit.*, p. 210.

<sup>88</sup> Andrea Fraser, *art. cit.*, p. 223. Sobre la posición de Andrea Fraser en el marco de la crítica institucional Vid. Mercedes Vicente, “Andrea Fraser. Contra la institución”, *Lápiz*, 189, enero 2003, p. 67.