

Iván

de la Torre Amerighi

Aproximación a la crítica de arte

Definiciones, metodologías, problemáticas,
debates y sinergias de una disciplina
contemporánea en la frontera

Cuadernos de Bellas Artes / 05



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual.

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López. (Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL)

María Arjonilla Álvarez (Universidad de Sevilla)

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

Iván de la Torre Amerighi

Prólogo de Fernando Martín Martín

Aproximación a la crítica de arte

Definiciones, metodologías, problemáticas,
debates y sinergias de una disciplina
contemporánea en la frontera

Cuadernos de Bellas Artes / 05



05 - Aproximación a la crítica de arte. Definiciones, metodologías, problemáticas, debates y sinergias de una disciplina contemporánea en la frontera

Iván de la Torre Amerighi |

Precio social: 5,90 € | Precio en librería: 7,70 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo y Samuel Toledano

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: *Gafas para un crítico*, de Quico Rivas, 2003 (detalle). Colección De la Torre-Friaza

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2012 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#05>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

Descargar para *e-book*:

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#book>

ISBN-13: 978-84-940111-9-1

ISBN – 10: 84-940111-9-7

D. L.: TF-715-2012

A mi hija Daniela

Sergio: Que encuentres esta adquisición alucinante, muy bien, que te haga reír, mejor, pero me gustaría saber qué entiendes por “esta mierda”.

Marcos: ¡Me estás tomando el pelo!

Sergio: En absoluto. ¿“Esta mierda” con relación a qué? Cuando se dice que tal cosa es una mierda, es que se tiene un criterio de valor para apreciar esa cosa.

Marcos: ¿Con quién hablas? ¿Con quién hablas en este momento? ¡Eh! ¡Eh!

Sergio: A ti no te interesa la pintura contemporánea, jamás te ha interesado. No tienes ningún conocimiento en ese campo, ¿cómo puedes afirmar que tal objeto, obedeciendo a unas leyes que ignoras, es una mierda?

Yasmina Reza: *Arte*. (1994)



Índice

Responsabilidad del crítico [13]

Prólogo, por Fernando Martín Martín

Introducción [17]

1. Definición del término crítica. Origen e historia. Biografía y fuentes [21]

1.1. Definición [21]

1.2. Orígenes [23]

1.2.1. Grecia y Roma [23]

1.2.2. Edad Media y Renacimiento [24]

1.2.3. La Edad Moderna [25]

1.2.4. Siglos XIX y XX [27]

1.3. Análisis de la bibliografía y las fuentes [29]

2. Posibilidad e imposibilidad de la definición de la labor crítica [33]

- 2.1. Introducción (La especificidad de la crítica) [33]
- 2.2. La fragilidad de la crítica [34]
- 2.3. Intentos de definición de la labor crítica [35]
 - 2.3.1. Herbert Read: el crítico como intermediario [36]
 - 2.3.2. E. H. Gombrich: el crítico como probador [36]
 - 2.3.3. Gillo Dorfles: el crítico como vigía de lo verdadero [38]
 - 2.3.4. Contracrítica: Wolfe, Sontag y Barthes [39]
 - 2.3.5. A modo de conclusión [40]
- 2.4. Arte *versus* crítica. Crítica *versus* arte [40]

3. Debates, enfrentamientos y sinergias: Crítica e Historia del Arte [45]

- 3.1. Introducción [45]
- 3.2. Winckelmann [47]
- 3.3. Problemáticas de la Historia del Arte [48]
- 3.4. Fracturas de la Crítica y de la Historia [52]
- 3.5. Crítica inmediata y Crítica histórica [53]
- 3.6. El estado de la cuestión crítica en el siglo XVIII [54]
- 3.7. Diderot y *los Salones* [56]
- 3.8. La mala 'imagen' del crítico artístico [58]
- 3.9. A modo de conclusión [60]

4. Lenguaje y argot de la crítica. Términos técnicos y consideraciones sobre el estilo [61]

- 4.1. Lenguaje y argot de la crítica [61]
- 4.2. El léxico de la crítica [64]
- 4.3. La retórica: el *caso Sokal* [65]
- 4.4. Vicios y virtudes del discurso crítico [68]
- 4.5. Consideraciones sobre el estilo [70]

5. La crítica de arte y sus géneros. Escritura de arte: catálogos, reseñas, artículos [75]

- 5.1. La crítica de arte como género periodístico [75]
- 5.2. Crónica, reseña y crítica [77]
- 5.3. Elementos formales del artículo crítico: titulares, leads, fichas técnicas y cuerpos [78]
- 5.4. La escritura artística y su medio: el catálogo [81]
- 5.5. El periodismo cultural en España [82]

6. Metodologías y pautas; métodos de acercamiento a la obra y a la labor crítica [87]

- 6.1. Enfoques metodológicos de la experiencia estética [87]
- 6.2. Metodologías y pautas: modelos de acción crítica [90]
- 6.3. Estratagemas críticas [91]
- 6.4. Eugenio d'Ors y el menester del crítico de arte [94]

7. Saber específico o unificación de conocimientos. Formación versus información [97]

- 7.1. ¿Quién puede ser crítico? Usted puede ser crítico [97]
- 7.2. Características formativas, sensitivas y comportamentales del crítico [100]

7.3. Anacronismos y peligros derivados de una formación incompleta [103]

7.4. Los cinco puntos de Johnson [104]

8. Inseguridades y deontologías. Dignidad de la crítica: censuras y autocensuras [107]

8.1. Las armas del crítico y los condicionantes del medio [107]

8.2. Juicios a priori: el Efecto Barnum [111]

8.3. Los peligros de la crítica: el crítico ante el mercado [115]

9. Problemáticas pendientes para el siglo XXI. Ética y futuro de la crítica [119]

9.1. Futuro de la crítica [119]

9.2. Crítica pública y crítica secreta [122]

9.3. La ética del crítico: el plato de lentejas [125]

10. Coda. La crítica hoy. ¿Peso específico o perpetuación de la banalidad? La venda en los ojos [129]

Bibliografía [135]



Prólogo

Responsabilidad del crítico

Para qué la crítica?, ¿qué función cumple?, ¿son verdaderamente eficaces y aclaratorios los que la practican..., cuando el arte contemporáneo, es decir el arte de hoy, paradójicamente y pese a la información y medios de difusión que se dispone, es incomprensible para la mayoría, y por tanto alejado a los intereses del público al que va destinado? ¿Hasta qué punto la crítica es responsable de este desencuentro entre el arte y sus teóricos receptores?

A estos interrogantes trata de contestar este brillante trabajo realizado por Iván de la Torre Amerighi, cuyo índice temático es ya suficientemente explícito de su alcance y aportación, entre cuyos méritos destacaría su rigor intelectual aplicado a la diversidad de aspectos relacionados con la crítica, empezando por su interrelación

con la historia del arte, génesis, metodología o la deontología profesional, entre otras cuestiones. Todo ello expuesto con transparencia, quizás por haber tenido presente aquella recomendación de Ortega y Gasset de que la “cortesía del filósofo es la claridad”. Cualidades nada extrañas si tenemos en cuenta que a su autor le avalan una sólida formación como historiador de arte, así como la práctica en el ejercicio continuo de la crítica, sin olvidar su labor como comisario.

Es significativo que el trabajo de Iván de la Torre Amerighi lleve como frontispicio introductorio un fragmento de la conocida y muy premiada obra teatral *Arte* (1994), de la escritora francesa Yasmina Reza, en la cual se dirime y reflexiona sobre lo que es arte como manifestación artística, poniendo el acento con ironía a las frágiles razones que otorgan a una obra tal consideración, una cavilación que trae a la memoria la no menos interesante novela de Ignacio Vidal-Folch *La cabeza de plástico* (1999), dónde aborda en clave de fábula el complejo mundo del arte contemporáneo. Si la misión primordial del crítico es la de ser interlocutor entre la obra y el público, con el laudable objetivo de aproximarnos al hecho artístico, este nada fácil objetivo debe estar sujeto a un conjunto de premisas que hagan factible la comprensión y el sentido de las obras que se ofrecen a la mirada común.

Ciertamente, buena parte de la crítica adolece de un fenómeno singular y por lo demás de sencilla comprobación, como es el diferente comportamiento de ésta con respecto a otras áreas de la cultura, como pueden ser la música, el cine, la literatura, o el teatro, en el sentido de que contrariamente a las citadas expresiones, sus autores por consagrados que sean, si fallan en su propósito de excelencia, la crítica cumple con su trabajo cuestionando los resultados, algo que muy pocas veces acontece en el arte, máxime si trata de un autor reconocido, optando bien por el cómodo silencio, o reiterando su complacencia en base a méritos pasados, actitud que no es paralela con los artistas emergentes, cuya obra será sancionada con severidad, como bien subraya Iván de la Torre Amerighi.

Aspecto de igual interés y estrechamente vinculado al ejercicio crítico, es el léxico empleado a la hora de juzgar y analizar las obras, sobre todo, ante las nuevas propuestas cuyos parámetros tanto

plásticos como conceptuales, no se rigen de acuerdo a los códigos convencionales establecidos, dado que su naturaleza y carácter prescinde de ellos. Ante estas nuevas prácticas, es frecuente el uso por parte de cierta crítica representada por “reputados gurús”, del empleo de una jerga críptica, alambicada y pseudocientífica salpicada de anglicismos y citas de autores de referencia común en el ámbito de la filosofía, estética o incluso la antropología, más pendientes de hallar el sentido oculto, que de formular el valor de la obra y la adecuación de sus resultados, obviando elementos fundamentales como son el hecho incuestionable del significado propio y visible de la obra –esto es, ella misma como auténtica protagonista–, sin necesidad de “explicaciones” adscritas, y la necesaria independencia de quién escribe, posición ciertamente ardua de mantener, dada la fácil promiscuidad de relaciones del crítico con los agentes del medio artístico -galerías, museos, centros, coleccionistas, editoriales- o lealtades inquebrantables sobre artistas cuyas obras son siempre relevantes y supremas, afirmación ésta desmentida reiteradamente por un “crítico” insobornable como es el tiempo, el cual ubicará siempre las cosas en su sitio, aquilatando con certeza inapelable cuáles son los momentos álgidos del artista, desde el punto de vista creativo, y en qué período su quehacer hay que considerarlo como de verdadera aportación y trascendencia.

El libro que el lector tiene entre las manos, no es uno más de los que afortunadamente se han escrito en nuestro país por autores españoles sobre la crítica, en los que su atención ha tenido en cuenta, tanto su proceso evolutivo desde una óptica historiográfica, como métodos, tipologías, o nóminas destacadas, aspectos estos que igualmente ha asumido de manera pragmática y nítida Iván de la Torre Amerighi, sino que añade el plus de suscitar reflexión partiendo del conocimiento que le ha dado su experiencia sobre una disciplina controvertida, pero imprescindible como parte importante de la cultura en general y del proceso artístico en particular.

Fernando Martín Martín

Universidad de Sevilla



Introducción

Para quién escriben/escribimos quienes forman parte de las asociaciones de crítica de arte o los que van por libre, poco dados al gremialismo?”¹, preguntaba en voz alta hace algunos años Juan Vicente Aliaga. Con seguridad no esperada respuesta el crítico, puesto que tal encrucijada y su consecuente y difícil resolución, ponen al descubierto la fractura existente en la génesis de una disciplina ya viciada desde su nacimiento. La mutua incomprensión, y hasta el desprecio, que se ha promovido desde los estrados de la llamada *cultura erudita* para con el ciudadano de a pie y sus valores y creencias con respecto a la cultura y, en particular, en lo referente al arte, ha venido gestado –aunque podemos considerar un mal endémico el enfrentamiento de clases con la cultura como trasfondo– una estratificación de niveles en la categorización de las expresiones culturales. Es tan fácil llegar a la conclusión de que la cultura o, afinando aún más la noción, lo cultural en todos sus aspectos, facetas y extensiones, es un estado de realidad que nos rodea constantemente, como lo es advertir la discriminación o

¹ ALIAGA, J. V.: “Kriticòs”. *Exit Express*, n° 27, Abril 2007. (p. 18).

silenciamiento a los que, desde estructuras mediáticas especializadas, se somete a unas manifestaciones expresivas, a unos ámbitos, géneros y hasta formatos determinados, por la sencilla y única razón de no ajustarse, o simplemente quedar voluntariamente al margen, a unos patrones preestablecidos y sancionados por estos remozados ‘veedores’ de la nueva academia.

Cada cierto tiempo, la conciencia crítica y la responsabilidad del colectivo, por otro lado tantas veces encubiertas o suspendidas hasta mejor ocasión, afloran alcanzando a quienes gestionan los cauces de intermediación. Es entonces, en un proceso repetido cíclicamente, cuando la crítica se replantea sus posiciones y horizontes, cuestionando su papel, su deber y responsabilidad en el marco de una sociedad cuyos impulsos son marcados, con frecuencia, a partir de la información que le es convenientemente suministrada. Nada de ello tiene visos de erradicar absolutamente malas prácticas, ensimismamientos fatuos o la frecuente frigidez que emana de una pretendida neutralidad. Sin embargo, no debemos desechar que la autocrítica higiénica, a su modo, sirva para conmover conciencias y hábitos desde hace mucho tiempo estancados, consolidados y tenidos por normales. Los modos y modelos de actuación del estamento crítico, sus tiempos, tentaciones y vicisitudes, son algunos de los temas de debate y discusión que se darán cita en las siguientes páginas.

Desprovista de una formación previa, de unas opiniones asentadas a la hora de la apreciación y el enfrentamiento directo con la *realidad* que la rodea, la sociedad recurre a los asideros y nociones fundamentadas que le proporcionan unos intermediarios versados, técnica y conceptualmente, sobre campos o temáticas de amplio espectro. El mundo del arte no escapa a esa necesidad perentoria de contar con mecanismos de intermediación y negociación que faciliten el acercamiento a unas manifestaciones artísticas que ya no pueden ser consideradas como acontecimientos lejanos, dado que su reflejo empaña o dulcifica la visión diaria y cotidiana que nuestra sociedad posee de sí misma.

Hoy día, la crítica cultural y, específicamente, la crítica artística, ocupan un lugar relevante en los medios de comunicación, fundamentalmente en diarios, suplementos y revistas especializadas.

Sin embargo, poco o nada sabemos de los artífices y actores principales de esta disciplina, cuál es su formación y cuáles son sus criterios o sus metodologías de análisis y actuación, cuáles las problemáticas comunes a las que diariamente se enfrentan. Y uno de los principales interesados en descubrir la realidad de los perfiles de la profesión crítica es, sin lugar a dudas, el artista, beneficiario o damnificado de sus –correctas o erróneas– prácticas.

Podremos discutir si artista y arte pueden subsistir sin la crítica, entendida esta figura de modo simbólico y como corolario de lo que significan los medios de difusión y comunicación en cuanto que correa de transmisión y *visibilización* de la creatividad del autor. En lo que coincidiremos, sin duda, será en asumir la labor crítica anudada indefectiblemente a la del artista; sin éste no tendría sentido ni objeto la profesión que en estas páginas abordamos. Unos y otros, artistas y críticos, sin embargo, se han dado frecuentemente la espalda, ignorando la realidad y vicisitud del otro más allá del comentario despectivo o elogioso sobre la producción del contrario. Esta breve reflexión, en forma de aproximación, tratará de dar respuestas a una serie de preguntas como: ¿Qué es la crítica? O mejor, ¿qué es la crítica de arte?, ¿quién puede ser crítico de arte? y ¿cuáles son las problemáticas más usuales a las que se enfrentan ambos entes? Tal vez así, la esfera en la que nos movemos los críticos, deje de ser un mundo desconocido pleno de verdaderas incertidumbres y falsas arbitrariedades.

Comencemos por *un* principio posible. Por definir el papel y la importancia de la crítica en general. Tal vez muchos pensemos que la cultura, y la labor crítica en particular, nada tienen que ver con nosotros, con nuestras vicisitudes y avatares diarios. Ese será nuestro primer error. Detengámonos a reflexionar. ¿Cuántos de nosotros nos hemos detenido a leer en una publicación especializada una crítica de arte? Muy pocos. Sin embargo, ¿cuántos hemos leído en la prensa, oído en una radio o visto en alguna cadena de televisión la recomendación de una película de cine, la valoración de la trayectoria de un grupo musical o de uno de sus trabajos, el juicio sobre un espectáculo –que bien puede ser una obra de teatro, un festival folclórico, un partido de fútbol o un festejo taurino-, otorgándoles una serie de estrellas para situarlos en una virtual clasificación que

sistematiza la excelencia? Todas ellas, en un cierto sentido amplio del término, pueden considerarse como actuaciones críticas sobre una determinada expresión cultural. Los que las han realizado pueden distinguirse como críticos, profesionales en su medio específico, y padecen una serie de problemas parecidos: deben enfrentarse a un mercado que les presiona para coartar su libertad de decisión, deben tratar de conectar con el público al que se dirigen, quedan mediatizados por unos marcos temporales y espaciales determinados a la hora de ejercitar su labor y son asaltados por las mismas dudas ante el método y la metodología a utilizar. Pero ¿qué paralelismos existen entre todo lo anterior y la crítica artística (de artes plásticas) que pretendemos diseccionar? ¿Qué tiene esto que ver con enjuiciar uno de esos *cuadros modernos* que tanta extrañeza causan y por los que se pagan decenas de millones de euros o con valorar la actual escultura pública, a veces tan incomprensible, que salpica y *decora* nuestros pueblos y ciudades?

Baste ahora pensar con que cada vez que se acata o no una recomendación, que se oyen o se desoyen los consejos que unos extraños ofrecen, se está de acuerdo o se discrepa con quienes enjuician una película de cine, una obra de teatro o una corrida de toros, el último disco de un cantaor flamenco o de un grupo de rock duro, con quienes nos descubren la singular diferencia entre dos obras literarias, estaremos participando en un *proceso de evaluación crítica* inserto en un marco, no de cultura erudita, clasista y para unos pocos tal y como se ha venido vendiendo como paradigma absoluto, sino correspondiente al acervo tradicional y cotidiano que es la Cultura con mayúsculas. Por lo tanto, como lo está la cultura en todos sus aspectos y facetas, también la crítica de esa misma cultura se hace permanentemente presente a nuestro alrededor. Varios autores, con opiniones contrapuestas acerca de las causas de esta efervescencia – cuestión que se analizará más adelante– han señalado esta sorprendente multiplicación e invasión crítica desde todos los ámbitos imaginables, cuando hasta hace relativamente poco tiempo, en los medios, “sólo se conocían dos tipos de crítico, el de toros y el de teatro”².

² AZÚA, F. de: *Diccionario de las Artes*. Barcelona, Planeta, 1995. (p.107)



Definición del término crítica. Origen e Historia. Bibliografía y fuentes

1.1. Definición

Profundicemos más sobre el punto que aquí tratamos, realizando un breve repaso histórico y etimológico. Vayamos a buscar la definición de *crítica* que tengamos más a mano. ¿Dónde? Veamos que dice la RAE³:

- 1) Arte de juzgar de la bondad, verdad y belleza de las cosas.
- 2) Cualquier juicio o conjunto de juicios sobre una obra literaria, artística, etc...
- 3) Censura de las acciones o la conducta de alguno.
- 4) Conjunto de opiniones expuestas sobre cualquier asunto.

³ *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima primera edición. Tomo I. Madrid, Real Academia Española, Espasa Calpe, 1992. (p. 598)

Quedémonos con las dos primeras, ya que conforme vayamos avanzando apuntalaremos sobre ellas una definición propia. Pero no dejemos de lado la segunda y tercera. Aceptaciones estas últimas que, si hilamos fino, nos daremos cuenta que vienen a hablarnos de la parte peyorativa que el concepto ostenta: *critiqueo*, censura, y abuso ya que pudiera parecer, finalmente, que el crítico es un profesional con potestad para opinar sobre casi cualquier cosa. Lo cual, en parte, también es cierto.

Existe también la posibilidad de enfocar otra definición del término *crítica* trasladándonos al ámbito de la Teoría de la Comunicación: “la función crítica es la amplificación de una interpretación, que se opera en uno o varios nodos críticos, y que se transporta entre un grupo inicial A y otro grupo final de población B”⁴. En el universo comunicativo que baraja campos de emisión, de recepción, de canales y mensajes, la crítica intervendría salvaguardando el código que permite la comprensión del significado último del mensaje, ajustándolo a una situación o contexto compartidos por emisores y receptores. En este sentido, su labor colabora en la eficiencia comunicativa, convirtiendo la transmisión de conocimientos, reflexiones, intenciones, sensaciones y convicciones en un espacio más activo y efectivo; en un espacio que opera en un doble sentido, por cuanto también recoge las respuestas del receptor, retroalimentando al emisor y condicionando sus futuras comunicaciones.

Alejados de estas definiciones ortodoxas, resulta extraño que los teóricos o estudiosos de la disciplina no se hayan preocupado de definirla ni concretarla, tal vez porque el medio en el cual se mueve la crítica sea tan lábil y movedizo como difícil resulte explicar cuáles son sus obligaciones y fronteras. Con frecuencia, sin embargo, encontramos intentos de definición del protagonista –el crítico de arte– o de los marcos de actuación de la misma, en función a su vinculación o desvinculación con respecto a otros campos adyacentes: la Historia del Arte, la Estética, la Teoría del Arte..., ámbitos que analizaremos en capítulos posteriores.

⁴ BATELLI, P.: Extensión crítica: la crítica caso a caso.

1.2. Orígenes

Si nos retrotraemos a la raíz del término encontramos su origen en el griego *Krinein*, que significaba “juzgar” y en sus derivados: *Krités*, “juez” y *Kriterion*, aquello que servía para juzgar, esto es, el criterio o los argumentos utilizados. Como bien nos indica Venturi, “es posible creer que el mismo día en que el mítico primer artista hizo la primera obra de arte la juzgara, dando forma a la primera crítica de arte”⁵. El artista es el primer autocrítico, pero le falta para alcanzar la definición crítica absoluta una toma de posición en la distancia que ofrezca resultados más objetivos.

1.2.1. Grecia y Roma

Sin embargo, la primera vez que parece utilizarse el término *Kritikós* – sinónimo de nuestro moderno crítico- será para designar a Philitas de Kos, erudito y docente griego que llegó a Alejandría a fines del siglo IV a.C. para ser tutor de Ptolomeo II Filadelfo –antepasado de nuestra conocida Cleopatra- y de quien se dice que era “poeta y crítico a la vez”. Además de esto, se cuenta también que era una gran amante de las ciencias y las artes, que tradujo las Sagradas Escrituras al griego y que fue encomendado para aumentar y enriquecer la Biblioteca de Alejandría y su museo anexo.

Asimismo, se suele citar a Xenócrates de Sicione, en la primera mitad del siglo III a.C., como el autor de un tratado de escultura y pintura, hoy perdido y del cual tenemos referencias indirectas por la *Historia Natural* de Plinio, con el cual la crítica (como valoración de la obra artística) adquiere un cierto nivel intelectual, ya que adapta el pensamiento aristotélico y platónico a unos intereses específicos. Es por ello por lo que los principales intereses giran en torno a la imaginación creadora o inspiración, al placer estético (diferenciándolo del placer sensual), a la idea de belleza y a la de mimesis como imitación. Será a él, también, a quien se le adjudique la utilización artística de la *ekphrasis*, de un lenguaje descriptivo y detallado que igualara la viveza de las imágenes representadas; estaríamos ante la

⁵ VENTURI, L.: *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, Debolsillo, 2004. (p. 52)

“representación verbal de la representación visual”⁶, algo que desarrollaremos posteriormente.

Siglos después, durante la preponderancia de la cultura romana en el arco mediterráneo el término se usaría poco, aunque el término *criticus* se reconocía superior al de *grammaticus*, puesto que aquel poseía también la facultad de interpretar textos y palabras. ¿Qué significa esta revelación? Implica que se le reconoce al crítico no sólo la facultad de crear, ni únicamente el conocimiento teórico gramático para evaluar técnicamente el discurso, sino también la facultad de interpretación, de revelación de las claves ocultas insertas en ese texto. Este detalle cobrará singular importancia en el futuro.

1.2.2. Edad Media y Renacimiento

Hemos visto como, por etimología y raíces comunes podemos vincular *crítica* con términos como *criterio* pero también con otros como *crisis*. Para comprender esta red de relaciones intercurrentes debemos desplazar nuestro análisis al de la ciencia médica clásica: según el uso habitual, la crisis significaría un punto de equilibrio, instante en el cual se decide si el organismo enfermo iniciará una recuperación de la salud o si, por el contrario, sobrevendrá un empeoramiento por el colapso de las defensas. Durante la Edad Media –una época de florecimiento artístico, por otro lado– la palabra y el concepto iba a desaparecer y simplemente se conservó para designar un estado terminal, el estado crítico. Si nos remitimos a su raíz etimológica, *crisis* deriva, en griego clásico, de *decisión* y este significado se entrelaza con la idea de examinar, de separar, de juzgar; por algo se derivan de aquí los vocablos *crítica* y *criterio*. La crítica como tal dejará paso a prontuarios, recetarios y a teorías ascéticas sobre la suprema belleza divina.

No será hasta el Renacimiento literario, concretamente dentro del círculo neoplatónico, de la mano de Poliziano, en 1492, cuando se recupere la figura del crítico frente a la del filósofo. Más interesante

⁶ GUASCH, A. M.: “Las estrategias de la crítica de arte”. En GUASCH, A.M.(coord.): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Serbal, 2003.(p.217)

será cuando en 1561, el filólogo italiano Scaligero, en su obra *Poética*, titule el capítulo VI de su compendio como *Criticus*, capítulo donde estudia a poetas clásicos, en el cual pondera a Virgilio por encima de Homero. Asistimos a la reinstauración moderna de un mecanismo utilísimo para la labor crítica: el parangón, en el cual –en este caso concreto– y a la luz de una serie de consideraciones se valora como de mayor interés una creación poética por encima de otra de similares características. La facultad de seleccionar y elegir, como valores consustanciales a la labor crítica, quedarían fijados algunos años después, en 1568, cuando Giorgio Vasari, en una revisión y nueva edición de sus *Vite dei pittori, scultori e architetti*, pone límites, añade algunas reservas a las bondades de los parámetros plásticos marcadas por Miguel Ángel. “Criticar es limitar –nos recuerda Ventura–, y el carácter divino de Miguel Ángel no permitía que Vasari viera los límites”⁷.

El concepto neolatino de las dimensiones críticas aplicadas a las realizaciones plásticas y a sus creadores no fraguaría plenamente hasta el siglo XVIII, por otras circunstancias, aparentemente muy alejadas de sus orígenes.

1.2.3. La Edad Moderna

De cualquier modo, aunque hemos visto que la conciencia crítica para evaluar la realidad que lo circunda nace con el hombre y es connatural al sistema de pensamiento humano, será a partir de la Ilustración, durante el siglo XVIII, cuando ese hombre nuevo, racionalista, enciclopedista, consolide “la crítica como el fundamento esencial de toda su actividad intelectual”⁸. Es el momento en el cual un nuevo orden social, auspiciado por el ascenso de la burguesía y una nueva mentalidad pragmática, va a ir imponiendo unos modernos modos de hacer y de pensar propiciando, de paso, una sensibilidad cultural distinta, un nuevo artista para componerla y difundirla y un

⁷ VENTURI, L.: *Op. cit.* (p.129)

⁸ CALVO SERRALLER, F.: “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”. En BOZAL, V. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. Madrid, Machado Libros, 2004. (p.155)

nuevo público para recibirla y degustarla. La paradoja hace que la crítica nazca de (y en) un periodo de crisis, una crisis que pone en cuestión los valores artísticos acuñados por el clasicismo, haciendo tambalear unos modos de ver consolidados durante siglos bajo distintas acepciones estilísticas. Surge también de la lucha contra el Estado Absolutista. “Se presume que dentro del espacio transparente de la esfera pública ya no son el poder social, el privilegio o la tradición los que confieren a los individuos el derecho a hablar y a juzgar, sino su mayor o menor capacidad para constituirse en sujetos discursivos que coparticipen en un consenso de razón universal”⁹.

El extremo auge del mercado, el carácter polémico que venían suscitando las últimas creaciones artísticas y el incontrolado número de opiniones de lo más peregrinas acerca de tal situación, quedan entrelazadas en su destino con una opinión pública e informada que está inmunizada contra los dictados de la autocracia. Es el momento en el cual se necesita, urge, la respetable presencia de un *profesional* independiente que señale el camino. Como bien indica Calvo Serraller¹⁰, ante la aparición de advenedizos y aficionados cuyas opiniones carecían de toda base, el público –un nuevo público– pronto solicitaría la aparición de un *guía eficaz* que no fueran los propios artistas, sospechosos de querer ser jueces y partes, ni académicos, ensimismados como estaban en abstractas teorías estéticas.

El germen de las grandes exposiciones periódicas va a concebirse en la Real Academia Francesa de Bellas Artes, organizada por Le Brun a partir de 1663. La academia iba a organizar unas muestras artísticas regulares a partir de 1665, con la intención de que fueran bienales, pero que estaban reservadas a académicos, concedores y coleccionistas. En 1699 se traslada al Salón Carreé del Louvre, a partir de lo cual se adoptaría el nombre de *Salones* para nombrarlos genéricamente. En estos momentos también se edita una guía de mano o *livret*. A partir del Salón de 1737 se iba a permitir la entrada libre a todo el público. Desde ese instante se iba a producir

⁹ EAGLETON, T.: *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós, 1999. (p.11)

¹⁰ *Ibid.* (p.158)

un enfrentamiento directo entre el gusto oficial y el de la masa, entre la crítica academicista y la crítica anónima.

Será en este contexto donde el escritor y enciclopedista francés Denis Diderot comience a desarrollar –a inventar también– la crítica de arte moderna desde 1759 hasta 1771. Aunque más adelante definamos con mayor precisión sus aportaciones, digamos ahora que para Diderot, mediante la fundamentación intelectual y filosófica, se debía emitir un *juicio de valor*. Estos juicios eran claves para la *clasificación y jerarquización* de las obras. Por medio de estas categorías se podía *formar el gusto* del público.

La crítica de arte era entonces entendida como una reflexión estética aplicada a un caso o un ejemplo contemporáneo al crítico.

Argumentos intelectuales y filosóficos ►►►►► *Juicio de Valor*



Clasificación / Jerarquización.



Formación del Gusto.

1.2.4. Siglos XIX y XX

A mediados del XIX, un momento de grandes cambios mercantiles y sociales, aparecerá la figura del poeta francés Baudelaire, de gran importancia para la conformación de un *protoestatus* crítico. Si Diderot concebía su labor como la aplicación de reglas generales a casos particulares con una finalidad formativa y globalizadora, Baudelaire invertirá el enfoque de este aspecto metodológico. Va a rechazar la crítica abstracta, puramente técnica, e introduce la pasión y cercanía como valores fundamentales de la crítica. Es lógico, ya que lo que propone es transformar la crítica en una herramienta que facilite la

comunicación y relación íntima y directa entre crítico y lector. En la introducción, titulada *¿Para qué la crítica?*¹¹, a su *Salón de 1846*, dirá: “creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética; no esa otra, fría y algebraica que, bajo pretexto de explicarlo todo, no siente ni amor ni odio, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento”. La crítica debe ser *parcial, apasionada y política*. Oscar Wilde, siguiendo estos pasos, llegará a afirmar: “La crítica es en sí misma un arte”¹².

Diderot ►►► Reglas generales ►►► Casos particulares

Baudelaire ►►► Casos particulares ►►► Reglas generales

Ya en el siglo XX, el crítico, poeta e historiador del arte británico Herbert Read va a proponer la crítica como paso intermedio entre la *descripción* y la *interpretación*. Para Read, la labor del crítico sería asimilable a la del *traductor*. Pero en ese mismo siglo otros críticos y filósofos rechazaron esta propuesta. Roland Barthes, semiólogo francés, nos conminaba a eliminar la retórica vacía: sería imposible para la crítica el pretender *traducir* la obra, ya que nada habría más claro que la obra misma.

Es obvio que, a lo largo del siglo XX, la crítica siempre ha ido rezagada con respecto a los vaivenes, avances y dudas, escuelas y posicionamientos, transitados del arte internacional de mayor actualidad. Para adaptar el proceso crítico a los nuevos medios y lenguajes, éste se ha ido trufando y hasta colmatando de saberes prestados desde áreas como el psicoanálisis, la sociología, la antropología, la semiótica, la lingüística... Por ello, autores como Filiberto Menna, crítico italiano, hablan abiertamente de la necesidad de abrir un espacio de autorreflexión o de *autocrítica* del propio medio.

¹¹ BAUDELAIRE, Ch.: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Machado Libros, 2005. (pp.101-102)

¹² WILDE, O.: *El crítico como artista*. San Lorenzo del Escorial, Langre, 2002. (p.121)

1.3. Análisis de la bibliografía y las fuentes

Cabe afirmar, a pesar de haber ostentado la crítica de arte –al menos desde el siglo XIX– de un estatuto consolidado dentro de los géneros periodísticos, que los estudios y ensayos específicos que han respaldado a la disciplina crítica son una cuestión contemporánea, circunscrita a las últimas décadas. Si el acta fundacional de la disciplina se viene situando tradicionalmente en los juicios *diderotianos*, la mirada introspectiva e inquisitiva hacia los fundamentos y horizontes de la profesión crítica y sus estatutos apenas se ha prodigado en dos siglos y medio.

Sólo seremos capaces de encontrar algunos manuales diseminados, algún acta congresual o testimonio de las conferencias de jornadas o seminarios. El resto del conocimiento parte de una información dispersa: introducciones o prefacios a obras de mayor envergadura que hacen referencias de soslayo a la crítica de arte, capítulos dedicados a la disciplina crítica incluidos en estudios más extensos, artículos monográficos repartidos en revistas de arte especializadas o en suplementos culturales, algún pasaje en textos de catálogos o comentarios en prensa diaria...

Vamos a tomar como ejemplo el de sendos críticos italianos que serán quienes establezcan dos líneas diferenciadas en el estudio de la dimensión crítica; aquella que desde una óptica histórica remarca logros, hitos y desventuras, optando por un método de análisis histórico, y cuyo ejemplo lo encontramos en la *Historia de la Crítica de Arte* (1964) de Lionello Venturi; o aquella óptica ensayística que se sustenta en argumentos filosóficos para lanzar miradas hacia las bases, objetivos, fracturas y miserias del oficio, tal y como sucede en *El devenir de la crítica* (1976, publicado en España en 1979) de Gillo Dorfles. Tras ellos, seremos capaces de encontrar un buen número de epígonos válidos de estos dos cauces que discurren en paralelo.

En el caso español, será durante las últimas décadas del siglo XX y en los primeros años del XXI cuando desde diversos sectores se aborde con verdadero interés el tema. Ciertamente es que podríamos señalar obras singulares que se sitúan como pioneras dentro la protohistoria de la historiografía y la bibliografía crítica, a pesar de haber sido editadas tan sólo hace unas pocas décadas. Entre éstas

cabe destacar el breve opúsculo de Eugenio d'Ors, publicado póstumamente en 1967 y titulado *Menester del crítico de arte*, donde trata de poner en cuestión la imagen pública que proyecta en el imaginario social la figura del experto crítico, mientras ofrece una propuesta metodológica. La pieza supone una fuente de interés, no sólo por las nociones que expresa sino por ser en sí mismo el ejemplo palpable de un tiempo y de unos modos de hacer con respecto a la crítica que tocaban a su fin, muy alejados de los aires de cambio que se respiraban y experimentaban.

Pocos años después, en 1975, Gaya Nuño editó un importante estudio que abordaba, con nombres y apellidos, un recorrido natural por la historia de la crítica artística en nuestro territorio. Su título, *Historia de la crítica de arte en España*. Sin embargo, este primer compendio, enciclopédico, no hacía una distinción primordial: aquella que separa la crítica de arte de la escritura sobre arte, por lo que el ambicioso trabajo se quedaba en un espacio difuminado y aproximativo –como ha señalado Minguet Batllori¹³– : el de la literatura artística. El siguiente hito editorial, que compendia un significativo número de estudios específicos, trata de abordar desde todas las aristas y ángulos las cuestiones más problemáticas que planean sobre el campo crítico. En base a un acercamiento fragmentario y especializado, desarrollado bajo la coordinación de Anna María Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* vio la luz por primera vez en 2003.

Capítulo aparte merecen los compendios que recogen textos, reseñas y artículos críticos de interés mayor, por lo que tienen de fuentes de primera mano para el conocimiento del arte del momento que evaluaban. Entre ellos que cabe destacar la obra de Díaz Sánchez y Llorente Hernández *La crítica de arte en España (1939-1976)* y la más reciente de Jesús Pedro Lorente *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados* (2005). Otros títulos de interés, aunque sin duda dotados de la singularidad y especificidad que ofrece un prisma y un carácter más ensayístico y diferido, serían *Naturalidad del Arte (y artificialidad de la Crítica)* (1996), del artista Ramón Gaya: *Historia y*

¹³ MINGUET BATLLORI, J.M.: “La crítica de arte en España”. En GUASCH, A. M. (coord.): *Op. cit.* (p.147).

Crítica del Arte. Fallas (y Fallos) (1998), de Juan Antonio Ramírez o el trabajo de Román de la Calle *Escenografías per a la crítica d'art* (2005), entre otros.

Tras ellos, sólo descubrimos acercamientos dispersos, en muchas ocasiones actas o compendios de conferencias derivadas de seminarios, jornadas o congresos, e incluso monográficos en revistas especializadas. En este punto debemos señalar, brevemente y por orden cronológico: el número octavo de la revista *Inventario* (2002), órgano de difusión de AMAVI (Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes), cuyo contenido primordial recogía los encuentros y debates que habían tenido lugar en el encuentro *¿Es posible la crítica hoy?*, celebrado en el Centro Cultural Conde Duque el 26 de Octubre de 2001; el número especial monográfico –números, en realidad: 210/211, de Febrero/Marzo de 2005– de la revista *Lápiz*, dedicado por entero a abordar desde diversas perspectivas la crítica de arte; así como, por último, la edición, coordinada por Iván de la Torre Amerighi, de *Crítica y Críticos. Reflexiones en torno a la crítica de arte* (2007), que compilaba las conferencias leídas durante las jornadas de igual título desarrolladas en el CAC de Málaga el año anterior.



Posibilidad e imposibilidad de la definición en la labor crítica

2.1. Introducción (La especificidad de la crítica)

Cómo podremos definir la crítica de arte de modo directo y coherente? Siguiendo una argumentación apegada al concepto y enfocada desde una óptica histórica, la función crítica se engendra en el instante mismo en el cual el espectador anónimo supera la simple recepción y aceptación –o rechazo y negación– del artefacto artístico. Trascendido este nivel primario, inmediato y mecánico, propio del receptor común, se impone una valoración global y, más aún, un juicio razonado y razonable sobre la materia a evaluar, con independencia de su adscripción a un género u otro –bien musical, literario, cinematográfico, plástico, etc. Incluso llegados a este punto, y aceptadas estas premisas acerca de la definición de la labor del crítico, estaríamos eludiendo una de sus mayores responsabilidades: la comunicación imprescindible de estos mismos juicios, con una voluntad clara de influir –de nuevo, en un camino paralelo a la propia acción artística- sobre un determinado universo

receptor. Al fin y al cabo, el espectro social al que se dirige en principio el crítico no deja de ser el mismo para el que crea el artista. Un campo, de cualquier modo, reducido.

Evaluando lo anterior, podríamos concluir que la labor específica del crítico, aquella que le separa del diletante, del conocedor o del simple aficionado, de la misma manera que distingue su ámbito de actuación de los predios del erudito o del teórico, se fundamenta en tres premisas fundamentales: estar en posesión de la libre voluntad y capacidad de obrar y enjuiciar, sin quedar sometidos ni a coerciones externas ni a prejuicios internos; poseer los conocimientos suficientes, en profundidad y amplitud, específicos y genéricos, para dotar de argumentaciones válidas a sus evaluaciones; y coincidir, cultivando un sistema válido de comunicación de los resultados obtenidos, en la creencia que el objetivo último y primordial del proceso crítico estriba en su posibilidad de difusión universal.

2.2. La fragilidad de la crítica

Todos los intentos de definición se han visto secularmente condicionados por la desconfianza que en campos de saber adyacentes ha generado la disciplina desde su génesis. Desde aquellas tempranas dudas que la labor del crítico suscitaba y que fueron expresadas no sin cierta sorna henchida de cinismo por el propio G. E. Lessing. La fragilidad de la crítica se veía, entonces, derivada del mal uso de la metodología empleada a la hora de aplicar reglas genéricas a casos particulares. “Para un crítico clarividente y de criterio certero hay cincuenta que lo embrollan todo, sería realmente un milagro que la aplicación de estas reglas se hubiera hecho siempre con la cautela que se solicita...”¹⁴ se quejaba el escritor y teórico germano en 1766 en el prólogo mismo de su *Laocoonte*.

Dos siglos y medio después, el cuestionamiento constante, la desconfianza para con la institución crítica se ha convertido en un apéndice necesario e inseparable a la disciplina misma. Hoy no se sitúa el acento sólo en la errabunda praxis metodológica, sino también

¹⁴ LESSING, G. E.: *Laocoonte*. Madrid, Tecnos, 1990. (p. 3)

sobre la *cualidad* de su saber y sobre la *posición*, en tanto que distancia al objeto enjuiciado, del tiempo de análisis. Como indica Azúa en su célebre diccionario ya citado: “el crítico, a diferencia del sabio que lo sabe todo y del profesor que sabe algo, no sabe absolutamente nada, pero está informado. (...) Su información atiende a lo actual: es un experto en actualidades”. La descripción del crítico, tal y como se nos propone, nos asoma y aboca a la del cronista del instante, de lo pasajero, del ahora que ya es ayer y que, por lo tanto, construye su reino sobre el vértigo de lo transitorio, de lo que es nada. El crítico es, por lo tanto, “uno de los mayores fabricantes de la nada, en una sociedad con un insaciable apetito de naderías”¹⁵.

Con otras palabras pero con una actitud más descarnada y despiadada incluso, el ilustre Ramón Gaya caracterizaría – caricaturizaría, podríamos decir– también la labor crítica de modo genérico. “Lo más patético del crítico de arte –de música, de poesía, de pintura– no es tanto que se equivoque y no entienda –puntualiza el pintor y escritor murciano–, sino que ‘entiende’ de una cosa que... no comprende”¹⁶.

2.3. Intentos de definición de la labor crítica

¿Existe una posibilidad fiable de definir con certeza meridiana el fenómeno crítico? ¿Es posible o imposible alcanzar una formulación absoluta acerca de lo que es –o debe ser– la crítica de arte? Como simple muestrario hemos seleccionado una serie de apreciaciones –sin ánimo de ser exhaustivos– que bien podrían, conjugadas, ponernos en la pista de una definición global, aun a sabiendas de la imposibilidad manifiesta de tal intención.

¹⁵ AZÚA, F. de: *Op. Cit.* (pp.108-109).

¹⁶ GAYA, R.: *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*. Valencia, Pre-textos, 2001. (p.9).

2.3.1. Herbert Read: el crítico como intermediario

Recogido por Jiménez¹⁷, extraemos un pasaje de la *Décima musa* del crítico y poeta inglés Herbert Read¹⁸ (1893-1968) quién afirmaba: “ésta es la función del crítico: tomar los símbolos del pintor o el escultor y traducirlos, si no en conceptos intelectuales, en metáforas poéticas” [INTERMEDIARIO]. La función crítica, en este caso, se resumiría en un ejercicio de traducción, con todas las posibilidades y dificultades que ello conllevaría. Estas posiciones de intermediación, que hasta hoy se han visto superadas por otras más complejas apelando a su insuficiencia, parecen haber recobrado en los últimos tiempos cierto grado de importancia, bien es cierto que conjugadas con otros compromisos críticos.

De cualquier modo, desde un ámbito docente fundamentalmente universitario, aún se mantiene la imagen intercesora del crítico. ¿Qué es un crítico? se preguntaba Fernando Martín, tras lo cual él mismo se respondía: “Es un intermediario entre la obra y el público. Un intermediario que se expresa de forma verbal. Un profesional cuyo objetivo es el de traducir sobre el trabajo de un artista, facilitar y orientar sobre un hecho artístico para conseguir un acercamiento del receptor”¹⁹. A lo que luego añadía el carácter *antidogmático* y subjetivo de la opinión crítica. Si observamos atentamente lo dicho, a la labor traductora se le hace una importante apreciación y una consiguiente implementación: el crítico no debe *desnudar* el hecho artístico, sino establecer los marcos para la conveniente –y particular– interpretación del espectador; para alcanzar tal fin, simultáneamente, el profesional de la crítica deberá captar, y encauzar convenientemente, toda su atención.

2.3.2. E. H. Gombrich: el crítico como probador

Más allá de esa labor de interposición, otros autores, con el historiador británico de origen austriaco E. H. Gombrich (1909-2001)

¹⁷ JIMÉNEZ, J.: *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 2002. (pp. 134-135)

¹⁸ READ, H.: *The Tenth Muse*. London, Routledge & Kegan Paul, 1957.

¹⁹ MARTÍN MARTÍN, F.: “Sobre la crítica”. En DE LA TORRE AMERIGHI, I. (coord.): *Crítica y críticos*. Sevilla, Vetulonia, 2007. (p.73)

a la cabeza, harán recaer en la dimensión crítica una mayor responsabilidad, siendo ésta quien debiera encabezar lo que se dio en llamar la *experimentación dirigida*. Todo proceso experimental impulsado por cualquier artista necesitaría de una comprobación y verificación de resultados, proceso, a ser posible, de orden exógeno. “La crítica en una ciencia conduce a aceptar o invalidar teorías o soluciones que dejan tras sí nuevas soluciones o problemas, que a su vez dejarán paso otros”²⁰ [PROBADOR]. En un proceso experimental elemental de acierto/error, el crítico ocupa un espacio profesional propio como *probador*, encontrando faltas o alabando aciertos, por lo que el papel de la crítica, en este caso, ha de ser de vital importancia en la evolución creativa.

Pero ¿cómo se sustancia era interinfluencia, siempre dramática, por otro lado, entre la crítica y el arte, entre crítico y artista? Aunque se nos advierta desde el principio que “el objeto de la crítica no es nunca la verdad” ni tan siquiera la interpretación, puesto que su función es la de transmutarse en “dispositivo diseminador, (...) maquinaria de proliferación del sentido”²¹, lo cierto es que J. L. Brea parece establecer cierto nexo de continuidad de estas ideas de la crítica en su dimensión ensayística, de interactuación solidaria con la experimentación de la que se convierte en conciencia inalienable e insobornable al tiempo que se presenta siempre dispuesta a ofrecer alternativas, aunque estas sean impertinentes, extemporáneas o, simplemente, inviables.

El trabajo de la crítica sería, entonces, “generar roces, fricciones, el encuentro intempestivo de lo extraño con lo extraño que origina el hallazgo *contrainductivo*. Su tarea es decir siempre lo contrario de toda convicción asentada, de toda convención implícita. De ahí que su presencia siempre deba resultar incómoda: su habla propia es la contra-dicción, el ‘agón’, el pronunciamiento a contrario”²². Los avances, en todo ámbito, se producen desde el enfrentamiento; desde la puesta en común de opiniones o nociones encontradas se es capaz de vislumbrar un camino válido, un itinerario posible.

²⁰ LORDA, J.: *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona, Eiusa, 1991. (p. 165)

²¹ BREA, J. L.: “RAM_critique. La crítica en la era del capitalismo cultural”. En DE LA TORRE AMERIGHI, I. (coord.): *Op. cit.* (p.31)

²² *Ibid.* (p.31)

2.3.3. Gillo Dorfles: el crítico como vigía de lo verdadero

Sin embargo, otros teóricos son más escépticos para con la influencia ejercida por aquella sobre la actividad creativa. “El mérito del crítico es sólo –como afirma el crítico y filósofo italiano G. Dorfles en el prólogo de *El devenir de la crítica*– el de saber advertir las relaciones intercurrentes entre la creatividad artística y la actividad social, entre realizaciones de obras, hoy definidas como *arte*, y presencia de valores constitutivos de la cultura de un pueblo, de una nación; y saber percibir aquellos elementos no sólo vinculados a la moda efímera o a la hábil manipulación mercantil...”²³ [VIGÍA Y VIGILANTE DE LO VERDADERO]. Vigía y vigilante de lo que existe –o subsiste aún- en el arte de verdadero, de intrínseco, de idiosincrásico, de compromiso social: esa es la función específica y de mayor importancia a la que queda relegada –o ensalzada, según se mire–, la crítica.

Dorfles parece seguir la línea que apuntaba Lionello Venturi en las conclusiones de su *Historia de la Crítica de Arte* algunos años antes. “El que se sitúa frente a una obra de arte contemporánea –por extensión, el crítico de arte- no puede recurrir a juicios prefigurados, precisos y tradicionalmente autorizados. Lo que ha de hacer es poner en funcionamiento su punto de vista crítico para seleccionar y rechazar, para revivir los movimientos de la imaginación creadora y descubrir las combinaciones intelectualistas y los trucos que pretenden pasar por auténtico arte. Incluso el virtuosismo que es costumbre admirar en el pasado muestra lo que verdaderamente es: una habilidad sin ninguna clase de contenido espiritual”²⁴. Curiosamente dos puntos de vista y dos espíritus tan distintos a la hora de abordar la historia del arte y de la crítica se ponen de acuerdo: la misión última del crítico es descubrir la trampa técnica o conceptual que esconden muchos productos que se ofrecen como verdaderamente creativos aunque, en última instancia, se debe aspirar a que estos mecanismos críticos detectores del fraude sean utilizados, sin intermediaciones, por el espectador de a pie interesado en el arte actual.

²³ DORFLES, G.: *El devenir de la crítica*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979. (p. 19)

²⁴ VENTURI, L.: *Op. cit.* (pp.374-375).

2.3.4. Contracrítica: Wolfe, Sontag y Barthes

“Hilton Kramer, se ve forzado a admitirlo: Francamente, hoy en día, sin una teoría que me acompañe no puedo *ver* un cuadro”²⁵ recordaba quejoso Tom Wolfe, a mediados de los setenta, en *La palabra pintada*, aludiendo a la creciente importancia que había alcanzado la teoría crítica sobre la práctica artística, llegando a adquirir una influencia tal, la una sobre la otra, que rayaba con la suplantación. En ciertos momentos de la contemporaneidad, parecía más importante, para el espectador avezado, controlar los mecanismos teóricos que sancionaban la bondad, relevancia y trascendencia de una obra de arte que el verdadero y fértil enfrentamiento estético con la misma. Parecía que el argumento lógico, diferido y global, hubiera reemplazado a la experiencia estética, al encuentro sensible, particular y directo.

Tesis muy similares fueron defendidas, entre otros, por Susan Sontag o Roland Barthes, quienes denunciaron –a veces con total merecimiento– la situación de privilegio, de influencia, y el rango de importancia sobredimensionada que la crítica había alcanzado hacia los inicios de la segunda mitad del siglo XX. Esta postura reactiva llevó al semiólogo francés, incluso, a negar la capacidad de interlocución de la crítica, su función traductora, ya que en su opinión nada podía haber más claro que el arte mismo. “La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con la forma. Imposible para la crítica el pretender *traducir* la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que puede es *engendrar* cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra”²⁶. La labor de la crítica sería la de establecer un reflejo *anamórfico* de la obra, la de ofrecerle un cierto sentido, nunca global ni universal, la de recubrirla con el disfraz de un lenguaje que siempre es secundario, a la espera de que aquel facilite un cauce de acceso a la misma.

“En la mayoría de los ejemplos modernos, –afirma Sontag– la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte (...) Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar ‘aquello’, domesticamos la obra de arte. La interpretación

²⁵ WOLFE, T.: *La palabra pintada*. Barcelona, Anagrama, 1989. (p.134)

²⁶ BARTHES, R.: *Crítica y verdad*. Madrid, Siglo XXI, 2005. (p.66)

hace manejable y maleable al arte”²⁷. Posiciones que siguen teniendo hoy sus defensores. Este es, de algún modo, el complejo panorama en el cual nos encontramos.

2.3.5. A modo de conclusión

Si recapitulamos, comprobaremos cómo la crítica artística puede considerarse un proceso intelectual cuyo estímulo primordial es servir de puente, de intermediario, entre obra y público, descifrando las claves de la primera a favor de la comprensión del segundo. No olvidando, también, su responsabilidad en la contribución, codo con codo, con el artista, en la probatura de soluciones, lenguajes y enfoques novedosos; responsabilidad extendida y atenta a la veracidad y honestidad de los productos artísticos, siempre tan susceptibles a caer en la trampas tendidas por la moda o el mercado. Incluso no debiera renegar a abrir un proceso de *autorreflexión* en cuanto a objetivos y métodos, no fuera a ser que, en realidad, como algunos todavía defienden, estuviese neciamente perdiendo el tiempo, tratando de explicar y traducir el arte cuando cualquier espectador podría enfrentarse a cualquier creación y alcanzar una comprensión absoluta por sus propios medios.

2.4. Arte *versus* crítica. Crítica *versus* arte

Con frecuencia tendemos a definir la relación del arte y su crítica como dos líneas paralelas que avanzan en el mismo sentido, sin caer en la cuenta que esta posición virtual en el espacio no hace sino ratificar su incomunicación, ya que ambas vías jamás coincidirán en un punto. El lenguaje nos delata, traiciona nuestro subconsciente.

Debemos asumir que los actos de escritura –la crítica, por encima de todo, es un acto de descripción, de comunicación, de inscripción– permiten alcanzar la comprensión de dimensiones que sólo pueden serlo de ese modo. De igual manera, existen perfiles del

²⁷ “Contra la interpretación”. En SONTAG, S.: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona. Debolsillo, 2007. (p.19)

universo que sólo se revelan, se hacen inteligibles, en presencia del arte. “La relación entre la escritura sobre arte y la experiencia del arte no excluye a ninguna de las dos –recuerda Ortiz Campo–; tampoco la una puede ser completamente absorbida por la otra; las dos se contaminan entre sí”²⁸.

Los procesos contaminantes entre estas dos esferas de la experiencia pronto se han trasmutado en procesos de suplantación del enfrentamiento estético; situación que ha posibilitado la (re)construcción artística por parte del arquitecto crítico. “Esta forma de la función es una restricción de la experiencia directa. La crítica que reemplaza la obra por construcciones de texto restringe una experiencia compuesta de varias experiencias, una experiencia de experiencias, por la experiencia única de la lectura. En este proceso, se pierde información presente en la experiencia directa. Añade una tergiversación propia de la imposibilidad de fijar inequívocamente el significado de las palabras: el resultado final es la diferencia entre tener la experiencia y tener el reemplazo de la experiencia que es el relato de la experiencia”²⁹. La crítica, de tal modo, nos aparta de la experiencia directa, transformando la obra artística en un mero pretexto.

Estas disonancias no pueden achacarse directa y exclusivamente a uno de los dos términos de la ecuación. Más aún, a lo largo del siglo XX, diversos pensadores han justificado el carácter y los modos de uno en la desgraciada actitud del otro. De tal modo que es difícil saber si los momentos de desconcierto de cada uno de estos campos surgen de una voluntad propia por experimentar o están condicionados por la provocativa persecución del otro.

En un brindis transformado en artículo y publicado en *El Sol* el 14 de Junio de 1925³⁰, Ortega y Gasset saludaba una década de labor crítica de su amigo Juan de la Encina desgranando las vicisitudes y los

²⁸ ORTIZ CAMPO, B.: *Crítica y experiencia..* (04/02/2012).

<http://fabricaciones.org/textos/textos.html>

²⁹ BATELLI, P.: *Espacio Crítico -espacios de supervivencia y extinción de instituciones y pseudo instituciones críticas.* <http://agenciacritica.net>

³⁰ “Sobre la crítica de arte”. En ORTEGA Y GASSET, J.: *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética.* Barcelona, Óptima, 1998. (pp.195-201)

méritos de la profesión. “Tienen estas virtudes –afirmaba el filósofo madrileño– tanto más mérito cuanto que el paisaje artístico de ahora se compone íntegramente de precipicios. Centuplica esto las dificultades de la crítica. En otro tiempo podía el crítico comportarse simplemente como un juez: partiendo de un código preestablecido, sentenciar sobre el hecho concreto. Ese código preexistente amparaba sus resoluciones y cobijaba su criterio. Pero el arte de nuestro tiempo (...) carece de códigos sancionados. El crítico tiene que operar a la intemperie y a campo traviesa; al mismo tiempo que juzga una obra tiene que conquistar autoridad para la ley general que aplica.”

Resulta evidente que Ortega consideraba a la crítica como disciplina subsidiaria, y entonces también a la deriva, de un arte que había *olvidado* un desarrollo coherente desde posiciones consolidadas durante siglos, rompiendo esquemas y vínculos. El crítico, ante estas situaciones nuevas, debía maniobrar a tiempo real: juzgar mientras fabricaba, simultáneamente, una trama argumental que lo respaldase. Es el arte nuevo el que le va descubriendo parcelas artísticas, posiciones nunca antes valoradas o enjuiciadas. Cada obra, cada pieza, es distinta y no se enmarca ni se deja enmarcar en géneros ni categorías, ni necesita de jueces. Nada es blanco o negro, culpable o inocente, bueno o malo; todo, como bien dice Ortega, es precipicio; una brecha a la que el crítico debe asomarse, huérfano como está de certezas.

Subsiste hoy día esa misma idea: la crítica no debe únicamente juzgar sobre un campo determinado, sino delimitar el campo mismo de juego: dirimir (y justificar) qué es o qué no es arte antes de emitir su juicio. “Para el ejercicio de la crítica parece por tanto fundamental dejar adecuadamente planteada esta cuestión de lo que sea arte, puesto que también la crítica parece que se ejerce en este sentido, tratando de distinguir lo que es una verdadera obra de arte de lo que no lo es”³¹.

Por el contrario, otras opciones de pensamiento renuncian a definir las propiedades del arte de avanzada en un intento por

³¹ CERECEDA, M.: *Problemas del arte contemporáneo*. Murcia, Cendeac, 2008. (p.179)

desmarcarse de la pertinaz voluntad de la crítica por interpretar el hecho artístico, haciendo de éste un simple *problema* que puede ser resuelto bajo la aplicación de unas reglas determinadas. En 1964, casi cuatro décadas después del artículo de Ortega, en el archiconocido, influyente y breve ensayo de Susan Sontag titulado *Contra la interpretación*, la novelista y escritora norteamericana se posicionaba contra el régimen de lo interpretativo como andén de llegada del hecho creativo, ya que ello no hacía sino ratificar y consolidar una suerte de falacias comúnmente aceptadas. La principal, que el arte por sí mismo era incapaz de comunicar ni conmover a quien hasta él se acercase si no contaba con un manual de instrucciones anexo que disipara convenientemente las dudas y, de paso, los prejuicios..

Esta indómita persecución puede habernos conducido a situaciones perversas, a una negativa del arte a dejarse encasillar, para lo cual ha adoptado estrategias anti-interpretativas, reduciendo sus contenidos hasta la nada o banalizándolos en grado sumo, con la esperanza de que, de tal modo, la crítica no encuentre resquicios por los que penetrar. “Es posible –revela Sontag– que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de la huida de la interpretación”³². Para sortear a la crítica, el arte se ha travestido con los disfraces de lo paródico, de lo abstracto, de lo decorativo. Incluso ha llegado a edificar sus cimientos con los materiales de lo *extra-artístico* o a esconderse tras los biombo de lo *no-artístico*. Es discutible la importancia auditora e inquisitorial que Sontag le otorga a la interpretación y, por extensión a la crítica. Lo que no cabe duda es que sus posturas se sitúan en el ángulo opuesto a las que defendía Ortega. ¿O no? En ambos casos, la imagen metafórica se resuelve como una carrera, en las que arte y crítica ocupan el mismo lugar – una delante y otra detrás–, y lo único que periódicamente cambia es la motivación que provocó y convocó esta competición.

Hemos llegado a un punto de inflexión. Existe mayor posibilidad de éxito, al revisar las fuentes y textos de los innumerables teóricos que han tratado –de modo más o menos fraccionado– de aprehender la cuestión, de encauzar una posibilidad definitoria en negativo. La mayor parte de los mismos se encargan de sacar a la luz

³² SONTAG, S.: *Op. Cit.* (p.22).

los peligros que le acechan, de denunciar las perversiones y deformaciones a la que son proclives, las fallas y fallos, en suma, – parafraseando un succulento texto de Ramírez³³– que la disciplina destila.

³³ RAMÍREZ, J. A.: *Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*. Lanzarote, Fundación César Manrique, 1998.



Debates, enfrentamientos y sinergias: Crítica e Historia del Arte

3.1. Introducción

No cabe duda de que nuestro moderno modo de enfrentarnos con la imagen de la realidad fue gestado durante el Renacimiento y apenas ha sido cuestionado durante siglos. En lo sustancial, a pesar de los procesos de derrocamiento instruidos a fines del XIX y durante toda la centuria siguiente, el sistema establecido apenas ha variado. Las categorías, parámetros y estructuras edificadas a la hora de establecer nuestra relación con la obra en el espacio de lo fingido y lo real, en cuanto que proceso de ficción y en cuanto que producto de intercambio, en lo único que han avanzado ha sido en su adaptación a los nuevos estándares tecnológicos.

Sin embargo, a la hora de abordar desde un punto de vista disciplinar la historia de las artes, sus hechos, virtudes y consecuencias, no va a ser hasta el siglo XVIII cuando definitivamente se abandone la prehistoria de la historiografía del arte

y se encauce hacia una modernidad científica. La transformación de mayor importancia, en la que se fundamenta precisamente el nacimiento de una disciplina con carta de identidad propia como es la Historia del Arte, podría quedar resumida –nada más y nada menos– en la gran transformación que propiciará el mundo ilustrado: el paso desde una comunidad humanista a una sociedad materialista. Una nueva sociedad, una nueva mentalidad, que va a descentrar el foco de interés desde el hombre como hacedor y desplazarlo hacia el objeto creado e independiente. Esto es, del arte en sí. La historia de las artes no va a ser ya la historia de los artistas, sus anhelos y vicisitudes, sino la historia de los objetos, de sus procesos de creación, de su entidad material y su implicación en una trama socio cultural con implicaciones y vertientes de mayor calado. Tanto que, durante las siguientes décadas y hasta bien entrado el siglo XX, los objetivos, orígenes, justificaciones y finalidades de las artes, sus implicaciones e interconexiones, provocaron el interés de disciplinas científicas adyacentes, en esta época también en proceso de consolidación y delimitación de sus campos de estudio: las ciencias sociales, el pensamiento económico, la antropología, la psicología...

Las causas de estas transformaciones son múltiples. Podemos rastrearlas en una nueva conciencia empírica y racionalista con respecto al tiempo histórico; este no podía resumirse simplemente en el hoy y en el ayer como dos absolutos enfrentados y antinómicos, debía y podía ser fraccionado y catalogado, y de tal modo estudiado. Es, ni más ni menos, nuestra idea de progreso la que se estaba gestando. Y lo que más se alababa: el poder descifrador del análisis minucioso. Transcurrido el tiempo, gracias a nuevas transformaciones socioculturales que implementarían el sistema, ampliando los horizontes más allá de una visión *eurocéntrica*, desembocarán en un proceso –apenas finalizado– de valoración del hecho cultural como una situación extraordinaria en sí misma, que no admitía comparaciones y mucho menos *maniqueismos* valorativos basados en prejuicios apriorísticos. Hoy todas las construcciones de lo cultural, no siendo iguales, ni exhibiendo la misma calidad, ni ofreciendo la posibilidad de ser equiparables, merecen un respeto idéntico y la aplicación de una metodología crítica adaptada a sus singularidades en el estudio valorativo de su aportación a la cultura universal.

3.2. Winckelmann

El primer hito real –y el fundacional– de la disciplina lo instaurará la obra de Winckelmann *Historia del Arte en la Antigüedad*, de 1764. Antes de ella, debemos consignar el corpus de trabajos que, de un modo u otro, trataron de acercarse desde unas posiciones históricas al arte. En la antigüedad nos encontramos con formulaciones que bascularon entre los memorándums heterogéneos y las descripciones deslavazadas, como sucede en Jenócrates, Pausanias o Plinio el Viejo. El modelo historiográfico vigente hasta bien entrado el siglo XVIII, por el contrario, será el establecido por Giorgio Vávari en sus *Vidas de los más insignes arquitectos, pintores y escultores italianos... [Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri]* (1550/1568), un método que debemos entender como biográfico – que resulta deudor de unas formulas anteriores: las hagiografías medievales; la diferencia estribaba en que los hechos milagrosos de los santos se transformaron en las heroicidades de los artistas– y que tendría una honda repercusión posterior. Como con frecuencia se nos recuerda³⁴, el historiador del arte francés y conservador jefe de la sección pictórica del Louvre, Germaine Bazin, entendió perfectamente que la dimensión y el éxito alcanzados por Vávari se edificaron no gracias a la creación de una nueva estructuración científica sino a la invención de un nuevo género literario: la novela de la historia del arte.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nació en Brandemburgo y estudió Teología y Griego en Halle y Jena. Desempeñó diversos cargos como director escolar, preceptor y bibliotecario antes de convertirse al catolicismo (1755), tras lo cual viajó a Roma donde en 1765, protegido por el cardenal Albani, fue nombrado Prefecto de Antigüedades. Tres años después fue asesinado en Trieste, de camino hacia Austria, en misteriosas circunstancias, que algunos achacan al robo de unas medallas de oro regaladas por la emperatriz María Teresa y otros a algún desencuentro amoroso homosexual. De su labor investigadora destaca la publicación –conscientemente corta, 50 ejemplares, y escrita en latín

³⁴ YVARS, J. F.: “La formación de la historiografía”. En BOZAL, V. (ed.): *Op. cit.* (p.138).

en 1755—, de *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura] claro preámbulo de su importante y trascendente *Geschichte der Kunst des Altertums* [Historia del Arte en la Antigüedad]. Este fundamental estudio, que pronto tendría una profunda repercusión en todos los círculos culturales europeos y que influiría sobre las pautas plásticas neoclásicas, es considerado el hito fundacional de la Historia del Arte y de la Arqueología modernas.

Como hemos comentado con anterioridad y como queda refrendado tanto en las *Reflexiones...* cuanto en la *Historia del Arte en la Antigüedad*, una de las aportaciones winckelmannianas más importantes es aquella que equipara la historia de las artes con el devenir vital de un organismo vivo, organismo que cumple unas etapas básicas marcadas por el nacimiento, desarrollo, madurez y decadencia. Eliminando cualquier anécdota sobre los creadores, Winckelmann se centró en la búsqueda y estudio de los rasgos distintivos que pudieran dotar de carácter diferenciado las etapas consecutivas que definían el arte griego: un primer periodo, *antiguo* o *de formación*; un segundo denominado *sublime* y protagonizado por la figura de Fidias; una tercera etapa, culmen del proceso creativo, en el que destacarían las obras de Praxíteles, Apeles..., que queda delimitado por un estilo *grácil y bello*; y un último paso que desemboca en procesos de imitación, claramente decadentes, compendiados por el *helenismo*. Como bien destaca Bozal “este modelo (...) es el que encontramos en buena parte de la historiografía artística [posterior]. A él se atiene la comprensión evolutiva del arte griego, a él se atienen los estudios que sobre el arte renacentista o el barroco se realizaron posteriormente. Ni siquiera las interpretaciones del arte contemporáneo, de los movimientos de vanguardia, por ejemplo, son inmunes a semejante concepción”³⁵.

3.3. Problemáticas de la Historia del Arte

La historia del arte, como disciplina compleja y de conformación relativamente moderna, experimenta sus propias problemáticas;

³⁵ BOZAL, V.: “J. J. Winckelmann”. En BOZAL, V.: *Op. cit.* (p.153).

algunas cercanas y compartidas con la crítica de arte, otras muy alejadas y distintas. J. F. Yvars –que las define gráficamente como *perplejidades*– nos las resume en dos fundamentales y sintomáticas que, al igual que las fracturas propias que condenan a la contemporánea crítica de arte, se gestaron en su nacimiento y condicionaron su desarrollo ulterior: “el dilema de las dos historias” y la “proliferación metodológica”.

El *dilema de las dos historias* atañe a las diferentes metodologías y procesos de investigación que aplica la Historia del Arte y que diferencia entre un arte clásico, academizado e institucionalizado, y las producciones artísticas de avanzada, más arriesgadas. Resulta evidente “que la interpretación de los motivos iconológicos presentes en una obra de Botticelli requiere un tratamiento distinto del que se espera encontrar, pongamos por caso, en una monografía sobre Malévich. Sin embargo basta con dar al problema otra vuelta de tuerca para que esas diferencias aparentemente decisivas se revelen como accidentales”³⁶ tal y como señala Ivars. Puede que la heterogeneidad y amplitud del espectro de actuación estimado por la disciplina le afecte singularmente en su metodología de actuación, pero estas diferencias quedarán recluidas a mínimos enfoques y matices peculiares. Aunque el citado autor haga residir el punto de inflexión de este desencuentro en el advenimiento de las vanguardias y toda su carga radical y heterodoxa, no sería difícil inferir que la Historia del Arte –y su historiografía– ha actuado siempre con precaución –cuando no con prevención– ante los avances que los procesos creativos iban propiciando. El miedo a lo nuevo –a cómo abordarlo y evaluarlo– ha animado siempre las pesadillas de quienes quisieron desplegar *un* recorrido histórico, consecutivo, lineal y unitario por el arte.

El segundo aserto, el de la *proliferación metodológica*, es más conflictivo, puesto que cabe dudar si este punto en concreto, las incertidumbres metodológicas y la convivencia de paradigmas enfrentados a la hora de estudiar el hecho artístico, puede ser considerado como una situación crítica, de incertidumbre permanente o no. ¿No cabría pensar que la multiplicidad de sistemas de aproximación y estudio que aportan las ciencias humanas, al tiempo

³⁶ YVARS, J. F.: *Op. Cit.* (pp.134-135).

que hacen dudar sobre su dimensión científica nos ofrecen, por el contrario, una considerable profundidad de miras y una proteica diversidad de resultados, inimaginable en cualquier otro campo del conocimiento?

A estas querellas debemos sumar otra que acerca la Historia del Arte –aunque también pudiera diferenciarla– a la crítica: una tendencia consuetudinaria y ortodoxa hacia el dogmatismo moralista. La *maniqueista* distinción entre lo bueno y lo malo, entre lo pertinente y lo inválido, representa un paso más allá de lo expuesto como *dilema de las dos historias*, ya que esto no implicaría más –tampoco menos– que un enfoque discriminatorio contra las expresiones culturales que menos se conocen y que por ello se desprecian. Seguir estos dictados enmascara el propio desconocimiento, al tiempo que revela también el afán enjuiciador de quien cree hallarse en posesión de la verdad absoluta. Ramírez se extiende sobre el interés atribucionista, en primer lugar, y edificador de unos parámetros de calidad artística que diferencian entre bondad y maldad, entre lo verdadero y lo falso, esto es, entre lo que merece ser tratado por el historiador y lo que no, relegando este segundo estadio a la condición de fraude o producto pseudoartístico. “Aliado o superpuesto con el crítico de arte, árbitro del gusto de alguna manera, el historiador del arte se ocupa de examinar lo bueno, relegando la consideración de las cosas ‘secundarias’ (...) La búsqueda de la autenticidad artística constituye uno de sus empeños fundamentales. El historiador se afana en distinguir lo verdadero de lo falso según criterios axiológicos de raíz romántica (...) Heredero de los ideales del mundo clásico, tal y cómo se codificaron en la época de la Ilustración, el historiador y el crítico de arte creen poseer un metro intangible con el que certificar grados de belleza y fealdad para las distintas obras artísticas”, advierte Juan Antonio Ramírez³⁷. A lo que cabe añadir que estos procesos se agravan en el caso del crítico de arte que desarrolla su actividad en el mundo del *aquí y ahora*, puesto que su misión no abarca criterios de decisión entre belleza y fealdad, entre lo verdadero o falso, sino entre lo válido –donde pueden desenvolverse con soltura argumentos de fealdad o falsedad (*fake*)– y lo no válido –entre los que pueden encontrarse criterios de belleza o verdad–, contraviniendo de algún

³⁷ RAMÍREZ, J. A.: *Op. cit.* (pp.23-24).

modo la síntesis histórica que le otorgó carta de naturaleza, ahondando más en sus fracturas estatutarias e identitarias, distanciándola de la sensibilidad estética mayoritaria

Gaya Nuño, en las consideraciones preliminares de su *Historia del Arte Universal* previene al lector contra algunas de los problemas atávicos de la disciplina que representa, factores que podemos resumir en tres fundamentales. En sintonía con lo recién visto, el historiador del arte soriano establecía una prudencia prioritaria, aquella que tiende “a evitar exclusividades y excepciones, o a proclamar superioridades”. Resulta arriesgado establecer primacías y, sobre todo, hacer parangones entre términos incomparables. “No se pueden pesar en ninguna balanza –nos advertía con su estilo cercano y singular– los dones de un templo griego y los de otro cristiano y medieval. Son cantidades heterogéneas, hechos plásticos de total disparidad”³⁸.

En otro orden, pero en términos no menores en cuanto a importancia, nos advertía de otros peligros:

-Los peligros de ‘entender’ la Historia como hecho concluido: peligros que corre el historiador cuando pretende elevar a definitivos sus hallazgos y, sobre todo, sus valoraciones, no entendiendo los procesos históricos como cauce fluyente e imparable, que se completa y se nutre día a día. “La historia no termina hoy, ni concluirá dentro de 100 años (...) Nada de cuanto surge cada día abriga el propósito de acabar con lo antiguo, sino de irlo siguiendo y completando”³⁹. El arte es un cauce sin orillas, que todo lo asume y arrastra.

-Los peligros de los encuadres nacionalistas: las injerencias de los intereses políticos en la Historia del arte puede llevar a situaciones paradójicas en las que los marcos se hagan más estrechos y la hondura de miras menos profunda, más castrada. El origen es importante, siempre que se entienda la universalidad del lenguaje del arte. “Mostrarse nacionalista respecto del nacimiento de una obra de arte roza con lo

³⁸ GAYA NUÑO, J. A.: *Historia del Arte Universal*. León, Everest, 1979. (pp.14-15).

³⁹ *Ibid.* (p.18).

absurdo y lo ridículo, por lo que debemos precavernos de actuar de tan errónea manera”⁴⁰.

-La dependencia de la Historia del arte de la imagen del arte. Ello implica un peligro doble: la Historia del Arte, al ser una disciplina eminentemente descriptiva, cuyo campo de acción corresponde al universo de la plástica, ha de valerse de un repertorio gráfico que ilustre hallazgos y conclusiones, ante la imposibilidad de verificarlas frente a la obra. Por otro lado, “una reproducción, por excelente que esta sea, no es sino un mediocre vehículo de compenetración con la obra de arte”⁴¹.

3.4. Fracturas de la Crítica y de la Historia

A pesar de su nacimiento conjunto y contemporáneo, pronto se quiso dilucidar la preeminencia conceptual, disciplinar e incluso moral de una sobre otra, agravando las diferencias ya existentes, de por sí importantes. Una de estas fracturas incide en la distancia existente entre la Crítica y la Historia del Arte en función de sus desarrollos teóricos. Sin embargo, tratar de alejar ambas disciplinas o situarlas en esferas distintas –como han intentado algunos expertos– resulta un esfuerzo artificioso⁴². Sin caer en simplificaciones excesivas, como aquellas que pasan por arrinconar al crítico en la esfera de los medios de comunicación, del conocimiento fragmentario y del juicio personal, alejado del espacio investigador y docente, “del conocimiento universal (...), el tiempo histórico y el juicio juicioso (sic)”⁴³, cabría subrayar la recíproca contaminación –el mestizaje, en suma– que ambas metodologías están sufriendo. Esta circunstancia, más allá de la confusión profesional que en un primer nivel pudiera

⁴⁰ *Íbid.* (pp.18-19).

⁴¹ *Íbid.* (p.13).

⁴² FURIÓ, V.: “La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos”. En AA.VV.: *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*. Barcelona, Barcanova, 1990. (p. 12)

⁴³ SERRANO DE HARO, A.: “La figura del crítico de arte y su ‘revelación’ dentro de la cultura anglosajona”. En AA.VV.: *El historiador del Arte, hoy*. [Actas Simposio] Soria, 1997.

crear, ha venido, muy al contrario, a suplir algunas carencias de las que ambas adolecían.

Si consideramos que la Historia del arte necesitaba romper los corsés que la (auto)limitaban a una mera recopilación y clasificación de datos positivista para adentrarse por los caminos de la interpretación y el enjuiciamiento de valor, por otro lado inherentes a las bases mismas de la disciplina, no debemos, tampoco, dejar de observar la recarga de conocimiento histórico que ha sufrido la experiencia crítica en las últimas décadas, necesitada de situar la obra en una interactiva alineación de antecedentes y consecuentes. Toda reconstrucción histórica implica una interpretación, mientras que a todo juicio es positivo exigirle un marco de contextualización histórico que permita establecer criterios por comparación. Estos heterodoxos trasvases, por lo tanto, no deben ser tomados como infructíferos.

3.5. Crítica inmediata y Crítica histórica

En otras historiografías artísticas, caso de la italiana, la línea que separa la crítica de la historia del arte se hace mucho más sutil y, en algunos casos, se llega a colisionar conceptualmente entre *crítica inmediata* y *crítica histórica*, en un ejercicio de relativismo científico⁴⁴. Si la primera es fragmentaria, mutable, interesada, maneja los parámetros del gusto y los prejuicios particulares —“al proprio modo di sentire e di pensare un fatto d’arte”— y adquiere un derrotero distinto según quien la ejercite —preceptiva si la ejecuta un artista, rítmica y vital en el caso de un poeta, teórica y sistemática si es un filósofo...—, la segunda arranca justo donde pierde validez la crítica intuitiva. Esta crítica histórica tomaría distancia sobre el hecho artístico, situándose en un plano imparcial y desinteresado, consciente de las diferencias socio-culturales existentes entre el crítico, la obra y el autor de esta. La amplitud de sus miras, sin embargo, extensión que llegaría a abarcar la trayectoria artística de todos los pueblos, todas las civilizaciones, todas las culturas, le restaría profundidad y precisión.

⁴⁴ GRASSI, L.: *Teorici e storia della critica d’arte*. Roma, Multigrafica Editrice, 1985. (pp. 45-47)

No hay, ni debiéramos tratar de establecer, un currículo tipo que respalde objetivamente al crítico de arte. Coincidimos con Vicenç Furió cuando afirma que sería un gran error considerar Historia y Crítica del Arte como prácticas profesionales intercambiables cuyas finalidades y objetivos pueden considerarse parangonables⁴⁵. A pesar de todo, entendiendo la función crítica como una disciplina necesitada de los conocimientos de los que provee la Historia de Arte, abierta además a otros saberes más o menos tangentes –Teoría y Estética del arte, Sociología, Antropología... –, cabría preguntarse el por qué de la poca implicación de los historiadores del arte en las manifestaciones artísticas que se desarrollan en la actualidad, aportando su visión también desde la palestra que les ofrecen los medios de comunicación.

3.6. El estado de la cuestión crítica en el siglo XVIII

Resulta evidente por lo explicitado hasta el momento que la figura del crítico en sus orígenes modernos, en especial la de Diderot como fundador de un estatuto crítico prácticamente vigente hasta nuestros días, no puede ser entendida sin la emergencia de los *Salones* como espacio para la dialéctica y la discusión artística: debate entre lo académico y lo profano; enfrentamiento entre el “gusto” de la elite y las preferencias de la burguesía y el pueblo, entre la crítica institucional y la crítica no oficial, entre el coleccionismo tradicional y una nueva clientela.

Al llegar Diderot a la palestra pública, el campo de disputa se encontraba bastante enervado: había una lucha soterrada entre la pintura galante, rococó, fantasiosa y frívola, y la pintura de corte historicista, grandilocuente y fría; en una lucha de unos géneros con otros por imponerse y también por sobrevivir. El arte Rococó había nacido como respuesta y superación de lo académico y los modelos clásicos, pero se había banalizado y anquilosado en fórmulas previsibles. Sin embargo, quienes trataban de superar el Rococó querían apelar a modelos clásicos sin ser academicistas, reivindicando un arte de la razón y la épica.

⁴⁵ FURIÓ, V.: *Op. Cit.* (p. 13)

Es, en este mismo momento, en el cual la disciplina se enfrentará a su primera paradoja: hubo posiciones divergentes y enfrentadas sobre la validez de la crítica para convertirse o no en portavoz de un gusto unitario o unificado. La primera reseña razonada a los salones la hará La Font de Saint-Yenne, en sus *Reflexiones sobre el estado presente de la pintura en Francia*” (*Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*), de 1747⁴⁶, en las cuales se evaluaban los hitos del Salón de 1746. La Font comparaba la pintura con la obra literaria y argumentaba que, como tal, pertenecía a todos y estaba expuesta para la crítica pública. Por otro lado, el autor defendía la Pintura de Historia como el género más elevado, condenando el retratismo complaciente y las frivolidades de género. Según La Font, “solamente en la boca de esos hombres firmes y justos que componen el Público, que no tienen lazo alguno con los artistas... podemos encontrar el lenguaje de la verdad”⁴⁷.

Estas posturas iban a ser contestadas desde la Academia por Charles Coypel –primer pintor del rey–, el conde de Caylus o Nicolás Cochin. Todos defendían que era el artista –escudándose en unos conocimientos técnicos que el crítico desconocía– el único posibilitado para valorar la obra de arte. “Ellos [los críticos] –nos dirá Coypel– proponen su opinión a la gente del oficio, y no se figuran que, no habiendo manejado el pincel, puedan saber de pintura más que los mejores pintores (...) Si elogio sin distinción todas las obras expuestas a la mirada del público, deshonor al entendido [connaisseur], y si, para sostener la reputación del entendido, desprecio, con mi discurso o con mi silencio, cierto número de cuadros, sufrirá el hombre cortés...”⁴⁸

Lo que estaban denunciando éstos últimos era el intrusismo en aquello que ellos creían una faceta reservada al artista y, si acaso, al comitente o comprador: el juicio valorativo. Hasta el momento, la discusión artística había sido un campo doctrinal reservado, en los aspectos teóricos o conceptuales, a teólogos o filósofos, y en el

⁴⁶ Véase: JOLLET, E. (comp.): *La Font de Saint-Yenne. Oeuvre critique*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. 2001.

⁴⁷ DE LA VILLA, R.: “El origen de la crítica de arte y los Salones”. En GUASCH, A. M. (coord.): *Op. cit.* (p.36)

⁴⁸ *Ibid.*, (pp.35-36)

apartado plástico, a los mismos artistas. Ahora, un intruso, el crítico, ponía voz a una opinión mayoritaria, subjetiva y anónima, aleatoria y cambiante, de un público que no hacía otra cosa que representar la emergencia de una nueva realidad inseparable del arte de aquí en adelante: el mercado.

En realidad, lo que se estaba discerniendo iba a ser un tema recurrente de la contemporaneidad: ¿Quién puede enjuiciar el arte? ¿Quién puede ser artista? ¿Vale más una opinión que otra? ¿Aspiramos, en cuanto a la generación y a la recepción, a un arte democrático, universal, de todos y para todos, de cualquier para cualquiera? Preguntas, muchas de ellas, que nos recuerdan que, definitivamente, abandonábamos la Edad Moderna para ir adentrándonos paulatinamente en el Mundo Contemporáneo y sus problemáticas.

3.7. Diderot y *los Salones*

Del mismo modo que consideramos a Winckelmann padre de la moderna historiografía del arte, la paternidad de la crítica instituida tal y como hoy la conocemos recae sobre los hombros de Denis Diderot. Diderot (1713-1784) reseñó los *Salones* desde 1759 hasta 1781, por encargo de F. M. Grimm, para *La Correspondance littéraire*, revista quincenal cuyos suscriptores eran las casas reales europeas, por lo que, al ser enviada fuera de Francia y ser manuscrita, no pasaba la censura y su influjo sobre los cenáculos artísticos parisinos era diferido, indirecto. Además, como estos suscriptores receptores no tenían opción de ver las obras, Diderot siempre se decantó por ser muy descriptivo (*ekphrasis*).

Diderot planteó un enfrentamiento crítico basado en la sinceridad, sin acritud –con excepciones– hacia ciertas opciones estéticas. En gran medida pretendía establecer una diferenciación entre el artificio y la verdad, aunque predeciría el romanticismo que vendría y renegaría de las aplicaciones matemáticas hacia la realidad y la naturaleza. El artista no debía emocionarse, de otro modo lo echaría todo a perder. El creador debía emocionar utilizando todos los resortes de la tragedia y llevando al público a un escenario que le

fuera conocido. Con todo ello ponía en cuestión categorizaciones y clasificaciones que dividían el mundo —y el arte y sus géneros— en buenos y malos, en mejores y peores⁴⁹.

Además de dejar buena muestra de sus intereses estéticos, reflexionó sinceramente acerca de la experiencia sobre la que desarrollaba su labor: la crítica misma. Lo hizo, primero, aportando un modelo, que se articulaba como descripción de la obra, como narración de impresiones o como diálogo imaginario: “En la descripción de un cuadro, indico primero el tema; paso al personaje principal, de allí a los personajes secundarios en el mismo grupo; a los grupos relacionados con el primero, dejándome guiar por su encadenamiento; a las expresiones, a los caracteres, a los pliegues de los ropajes, a los coloridos, a la distribución de las sombras y de las luces, a los accesorios, en fin a la impresión del conjunto. Si sigo otro orden, es que mi descripción está mal hecha o el cuadro mal ordenado”⁵⁰.

Ese modelo quedará ampliado, en este mismo orden, si no en cuanto a la metodología, si al menos en cuanto al enfoque que debía observar la actividad, en la dedicatoria a su amigo y editor Grimm en el Salón de 1765: “He aquí, amigo mío, las ideas que me han asaltado ante los cuadros expuestos este año en el Salón. Las reproduzco al azar, sin preocuparme ni por su orden, ni por su forma. Las hay falsas y las hay verdaderas”. De este breve párrafo, Calvo Serraller resalta ciertas cuestiones: la inmediatez y la actualidad inherente a la disciplina crítica, la imposibilidad de encontrar una metodología de ordenación de las impresiones y la relatividad de las opiniones vertidas. Hoy siguen estando vigentes estas fracturas que Diderot refirió “acerca de la improvisación, aleatoriedad y relativismo de una crítica de arte basada en la actualidad, el horizonte estético específico de lo moderno”⁵¹. Reflexión de plena vigencia en nuestros días.

⁴⁹ VALVERDE, J.M.: *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona, Ariel, 2006. (p.126)

⁵⁰ DIDEROT, D.: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid, Tecnos, 1988. (p.79)

⁵¹ CALVO SERRALLER, F.: “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”. En BOZAL, V. (ed.): *Op. cit.* (pp.160-162)

En el plano pragmático, en el desarrollo de la crítica, Diderot iba a fijar su predilección por naturalistas como Chardin, del género dramático-sentimental como Greuze, por el paisajismo de Claude Vernet o hasta por los primeros neoclasicistas como Vien, mientras centraría sus más acérrimas críticas en François Boucher, demostrando con ello, la dificultad en la apuesta por reconocer qué artistas pasarían con letras mayúsculas a las páginas principales de la historia del arte.

3.8. La mala ‘imagen’ del crítico artístico

Junto a estos tratamientos podríamos reflexionar sobre cuáles son los perfiles de aptitudes y conocimientos que deben caracterizar al crítico de arte. Un profesional cuya imagen –aunque no su realidad– sigue ajustándose, al menos para el gran público, al burdo arquetipo caricaturesco de “un señor que visita, por ejemplo –porque su obligación está en visitarla–, cualquier exposición nacional. Que allí, y durante tres horas, se echa al colete sus buenos mil cuadros y sus malas trescientas esculturas... este paso (...) se hace por agencia o truchimán de un lápiz y de unos papelitos, en los cuales quedan taquigráficamente apuntados nombres y nombres, y no digo que ideas e ideas, para no exagerar.”⁵² Cuando no, se asemeja en su descripción al más sibilino modelo de un ser caprichoso, *medrador*, hábil manipulador de modas y derivas, déspota e hipócrita artista fallido refugiado en el rencor crítico o aprovechado intermediario que alcanza fortunas y colecciones a costa del engaño, la perfidia y una posición dominante. También es esta última una imagen mistificada y persistente. De todo ello se desprende una relación tortuosa entre el crítico y su ámbito de acción, llegándose al extremo de esta situación en la paradójica afirmación de Theodor Adorno de que al “crítico cultural no le sienta bien la cultura, pues lo único que a ésta debe es la desazón que le procura”⁵³.

⁵² D’ORS, E.: *Menester del crítico de arte*. Madrid, Aguilar, 1967. (p. 15)

⁵³ “La crítica de la cultura y la sociedad”. [1955] ADORNO, T. W.: *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe, 1984. (p. 223)

Algunas de estas fracturas se producen por la extraña y equívoca idea que el crítico maneja, convencido de encontrarse situado en un estadio superior y distinto al de la cultura a la que irremediabilmente pertenece, además de estar profundamente identificado, cuando no directamente imbricado, en la red de relaciones mercantiles de la economía de la cultura. A ambas cuestiones responde el citado Adorno. Es obvia la implicación del crítico en el mercado, pues a este le debe la necesidad, en origen, del nacimiento de su profesión, así como su ascensión en la escala jerárquica de la sociedad de consumo, que requiere y respalda la opinión pericial, una opinión tan experta cuanto transitoria y contingente. “La petulancia del crítico –apunta el filósofo alemán– se debe a que las formas de la sociedad competitiva, en la que todo ser es ser accidental, ser para otra cosa, el crítico mismo se mide exclusivamente por su éxito en el mercado y es, por tanto, él mismo un producto del mercado”⁵⁴.

La imagen del crítico no ha mejorado con el tiempo. Barañano, por ejemplo, insiste en considerar la labor del crítico como presentador, como mediador entre el espectador –o lector– y la obra de arte, aunque ello conlleve el peligro de reducir la profundidad de ésta a un conjunto de simplificaciones y banalidades aunque, eso sí, bien ordenadas y aseadas. Si la pretensión de todo crítico es la de traducir *lo irracional en racional*, las pérdidas inherentes al proceso pueden ser mayores, y de mayor importancia, que los beneficios de la comunicación. “Todos los vocablos con los que se intenta comprender, rodear, dinamitar la obra de arte, no sirven para sustituirla” afirma Barañano. Y prosigue: “La crítica, al reducir y simplificar, para aclarar y ordenar, no puede rechazar la tentación de etiquetar y sellar el objeto de sus observaciones; y así ha creado toda una retórica de clichés imbéciles y confusos con que manejar al público, conduciéndole por la Historia del Arte como por un supermercado”⁵⁵. Nada más cabe decir excepto que estas objeciones son aplicables por igual al historiador y al crítico. Y en ambos casos, esa retórica viciada, se hace aún más evidente cuanto más inciden en su perfil docente, implementado por un peligroso afán doctrinario.

⁵⁴ *Ibid.* (p.225).

⁵⁵ BARAÑANO, K. de: *Criterios sobre la Historia del Arte*. Bilbao, Rekalde, 1993. (p.107).

3.9. A modo de conclusión

Como hemos destacado en anteriores páginas el nacimiento de la disciplina crítica se produce de forma contemporánea a la de la Historia del Arte. Sin embargo, mientras ésta surge de una necesidad cultural por estudiar al pasado para fundamentar y explicar el presente —y también para justificarlo y recluirlo a unos parámetros dados—... la segunda viene de la mano de necesidades económicas derivadas de un cambio de actitud y apreciación de una sociedad naciente con respecto al uso, aprecio e intercambio de los valores artísticos y culturales.

La crítica es selectiva; la Historia del Arte es expansiva. Y mientras ésta última, presume en cuanto que disciplina científica de objetividad, la crítica es innata e inherentemente subjetiva. La historia como metodología trata de verter luz sobre el arte mediante procesos de catalogación y enmarcación y, aunque coincidan en su interés por la definición, la crítica se desvela al desconfiar de lo evidente, complejizando sus niveles interpretativos, pues su finalidad última reside en trascender marcos y arquetipos predefinidos.

De tal modo, el discurso histórico es unitario, mientras que el crítico propende a la fragmentación, a la disgregación de sus intereses y esfuerzos. Por el contrario, y muy a su pesar, el historiador apenas puede sobrepasar un inmediato círculo de allegados e interesados en la comunicación de sus hallazgos; para la crítica, la comunicación y los medios de transporte de la información son las aguas naturales por las cuales navegan sus análisis. Para el crítico la Historia del Arte es (debe ser) un respaldo y fuente de criterios de autoridad en la evaluación, para la Historia del Arte la crítica es (debe ser), acrecentada con el paso del tiempo, fuente de primer orden para el conocimiento de unos hechos a los que aquella se acercará siempre de modo subsidiario e intermediado.



Lenguaje y argot de la crítica. Términos técnicos y consideraciones sobre el estilo

4.1. Lenguaje y argot de la crítica

Es en este punto preciso –aquél que afecta al lenguaje– donde, en innumerables ocasiones, entra en colisión la faceta de traductor e intermediario con las dificultades inherentes a su labor. Dificultades que encuentra el profesional al tratar de plasmar, sobre el papel y con la palabra, un discurso que se enhebra a partir de una mixtura equilibrada de estímulos sensoriales y discernimientos racionales. Otra de las problemáticas que se concitan sobre el discurso crítico y sobre la literatura artística genera una confusión añadida: la pretendida vocación creativa y literaria, también poética, de quienes se arrojan el magisterio de la comunicación. ¿Buscará el profesional la crítica perfecta, tan atractiva cuanto científica, tan evocativa como argumentada? Quizá. Todo lo expuesto anteriormente incide, aún más, en el divorcio existente entre crítica y público de a pie.

En su discurso de recepción en la Real Academia Española, el novelista y ensayista granadino Francisco Ayala (1906-2009) denunciaba la mala retórica que predominaba en los medios escritos, entendida como “fossilización de todos los recursos empleados para dar eficacia al discurso, convirtiéndolos al mecanizarlos en fórmulas de automática aplicación”⁵⁶. En ese interesante texto, Ayala desgranaba varios de los aspectos negativos de la retórica periodística que, para quienes dudaran del estatus de la crítica como género literario cuyo marco de actuación natural son los medios de comunicación, pueden ser fácilmente extrapolados a la crítica de arte, cuando no reconocidos con claridad entre las fracturas que la atosigan.

Centralizaba y dividía en dos, Ayala, el origen de estos males; en la *mala retórica*, definida por los frecuentes comodines y frases hechas, por los eufemismos y las hipérboles, tan cercanas al remedo y al tono burlesco, o por la abundancia de cultismos y tecnicismos; y en la ‘*no-retórica*’, desplegada en base a una actitud descuidada y torpe en la expresión, suplementada por la ignorancia gramatical más supina, o bien, de modo contrario, articulada en una redacción farragosa, confusa, elíptica. Al tiempo que se denunciaba esta errónea praxis, eran detectadas, de modo preclaro –recuérdese la fecha del texto– las causas, hoy más acentuadas si cabe, que la desencadenan: la atención distraída del lector/consumidor actual, agotado en su capacidad perceptiva por la *sobreinformación* y las débiles fronteras entre información y publicidad, toda vez que los medios de comunicación se han transformado en empresas o industrias cuya meta es la venta de productos, con independencia que estos sean minutos de radio y televisión o textos más o menos literarios.

Otras muchas voces han buscado excusas o, simplemente, justificaciones que explicasen la fascinación del lenguaje crítico por los neologismos y cultismos. “En los territorios fronterizos –señala Carlos Jiménez–, la concurrencia de gentes de muchas lenguas y culturas obliga a la adopción de una lengua franca que por su propia situación de mediadora se ve asaltada e invadida de continuo por las

⁵⁶ “La retórica del periodismo”. [1984] AYALA, F.: *La retórica el periodismo y otras retóricas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985. (p. 37 y ss.)

lenguas con las cuales inevitablemente compite y se relaciona”⁵⁷. En ese empeño por mantener su supervivencia, la crítica se hace mestiza e híbrida, retórica y heterogénea, siendo acusada por unos de charlatanería y por otros de fomentar una jerga específica, tan críptica para el receptor como un idioma extraño y lejano. Idioma que sin embargo encuentra reflejo y hermandad en su frágil situación sea cual sea el país donde se desarrolle. Al fin y al cabo, traducidos todos los textos a un mismo idioma desde el francés, inglés, alemán, español, japonés... descubriríamos con sorpresa como los giros, ademanes, retruécanos, tecnicismos y dobleces poéticos o pretendidamente científicos de unos y otros, se repiten con singular paralelismo; tal es la universalidad académica del discurso contemporáneo.

La jerga crítica se caracterizaría por compartir “una comunidad de estereotipos, a veces contorneados y sobrecargados hasta el culteranismo, por la afición a ciertos giros y, desde luego, por el rechazo a ciertas palabras, alejadas con horror o ironía como intrusas, venidas de mundos extranjeros y, por lo tanto, sospechosas”⁵⁸, relata Roland Barthes, haciendo una disección de una situación –el contexto crítico francés y su *narcisismo lingüístico*– que difiere de lo que sucede con el resto de territorios críticos, en cuanto que ha luchado por hacerse impermeable a todo tipo de *neocrítica* extranjera, despreciando y desterrando su terminología.

Sin embargo no todos achacan el perfil confuso de la crítica artística a una estrategia voluntaria de extrañamiento, sino a una mala presentación en los medios de comunicación, desprovista de su inevitable *pendant*, la obra y su contexto, esferas que se retroalimentan, y que se hacen incomprensibles al caminar por separado. Arnau Puig hace una interesante observación sobre el tema: “...se puede decir que el lenguaje crítico es inseparable de la obra que lo ha generado. Solo desde la obra producida es comprensible el discurso desarrollado a propósito de aquella obra. Por esto, quien dice que el lenguaje de la crítica es abstruso e incomprensible, no se ha dado cuenta de que lo que no debe hacer nunca ningún lector es proceder a la lectura de un texto sin el contexto del que el texto es explicación y desarrollo

⁵⁷ JIMÉNEZ, C.: “El lenguaje fronterizo de la crítica”. En *Lápiz*, nº 210-211. (p.145)

⁵⁸ BARTHES: *Crítica y verdad*. (p.31)

verbal; o viceversa, las palabras solo tienen sentido ante las imágenes de las que son expresión”⁵⁹. El texto crítico puede servir para muchas cosas pero necesita también de la voluntad perceptiva y participativa del lector para cobrar su sentido pleno: si por cualquier causa el discurso no va acompañado de una imagen del hecho al que se refiere y re-crea, se hace necesario complementar de manera autónoma esa carencia. Entre el crítico y la acción, actuación u objeto artístico se sitúan, a igual nivel, lenguaje y receptor. Ambos se hacen imprescindibles. La obra y la crítica, por separado, en un destino que comparten de igual modo, no llegan a ser nunca construcciones sociales, a adquirir un sentido, no sólo pleno, ni siquiera incipiente. El acontecimiento crítico, sin receptores, no llega a ser ni acontecimiento ni crítica. El hecho artístico, sin espectadores, no es hecho ni arte.

De facto, la verbalización del acontecimiento artístico le otorga su naturaleza y su estatus; la palabra atrapa al objeto y lo carga de intención. El mismo espectador necesita comunicar la obra, a partir de lo cual “aquel objeto, antes in-significante (sin sentido, sin significación) se carga de toda la problemática que le introduce la palabra...”⁶⁰. Como hemos venido repitiendo, el arte no comunicado ni transmitido no llega a ser; la experiencia artística, la epatación que esta produce en nuestro interior, si no es expulsada a través de la palabra, llega a pudrirse dentro de nosotros.

4.2. El léxico de la crítica

En uno de los capítulos de su manual *Insegnare l'arte : proposte didattiche per la lettura degli oggetti artistici*, Gian Carlo Sciolla nos habla del lenguaje de la crítica, un lenguaje caracterizado por un léxico complejo, polivalente, mutante y lleno de figuras retóricas⁶¹. Un discurso que estaría constituido por *términos técnicos* [serigrafía, xilografía, sanguina, animación, retroproyección, interfaz]; *términos*

⁵⁹ PUIG, A.: “El lenguaje de la crítica”. En *Lápiz*, nº 210-211. (p.64)

⁶⁰ *Ibid.* (p.62)

⁶¹ Véase: SCIOLLA, G. C.: *Insegnare l'arte: proposte didattiche per la lettura degli oggetti artistici*. Firenze, La Nuova Italia, 1989.

crítico-conceptuales [valor táctil, pulsión, ensimismamiento, alteridad] y *términos de valor intermedio* [arabesco].

Si analizamos con mayor atención los grupos propuestos, es fácil descubrir que cada uno de ellos deriva de un campo del conocimiento o la sensibilidad de los que se nutre la crítica de arte. Los términos técnicos son aquellos propios del discurso del historiador del arte, puesto que deben describir el suceso o acontecimiento artístico con la máxima perfección. Las técnicas artísticas y las tecnologías aplicadas a la obra o a la actuación creativa condicionan este apartado del discurso. Los términos crítico conceptuales, por su parte, provienen del vocabulario de la filosofía, en especial de su rama estética, pero también de disciplinas tangentes que aportan o han aportado históricamente una mirada específica sobre el hecho artístico: psicología, sociología, antropología, iconografía, etc. Por último, los términos de valor intermedio, son aquellos utilizados por su profundidad poética o capacidad evocativa y retórica.

En el lenguaje cotidiano de la crítica de arte también se utilizan frecuentemente neologismos [Trompe-l'oeil, Pop, Op-Art, Action Painting, Dripping, Background, Still, Loop]. En este sentido debemos entender nuestra posición subsidiaria con respecto al mundo anglosajón en cuanto a la creación e identificación de movimientos y corrientes artísticas contemporáneas, e incluso en el ámbito de los procesos y avances tecnológicos, cuya nomenclatura trasplantamos y utilizamos sin complejos. También son frecuentes las palabras de uso común utilizadas con significados y valores específicos dentro del mundo artístico [matérico, informal, monocanal...] o figuras retóricas múltiples para traducir verbalmente imágenes, caracteres o sensaciones.

4.3. La retórica: el *caso Sokal*

La retórica de las ideas trasciende con mucho el que podríamos considerar como superficial oscurantismo del léxico. Y es mucho más peligrosa porque descubre la banalidad en la que nos hallamos sumidos. No ha sido la primera vez que intelectuales bien formados y

consecuentes con la labor comunicativa que debe ser inherente al ofrecimiento público de un juicio de valor humanístico o de una teoría científica, cualquiera que sea la disciplina involucrada, han expresado su malestar por este oscurecimiento. Sin embargo, en algunos casos la voluntad de denuncia de estas situaciones se ha llevado a extremos. El ejemplo paradigmático en este sentido lo representa el conocido como *caso Sokal*.

En mayo de 1996, Alan Sokal, profesor de física de la Universidad de Nueva York, urdió una ingeniosa trama para desenmascarar el *pseudocientifismo* de ciertos adalides del pensamiento cultural. Bajo el título *Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformadora de la gravitación cuántica*, presentó un artículo a la prestigiosa revista *Social Text*, de la Universidad de Duke (Carolina del Norte), representante de las humanidades, los estudios culturales y el pensamiento de izquierdas en Estados Unidos. Pasó todos los filtros y publicó su escrito a pesar de ser un cúmulo de barbaridades científicas, frases sin sentido, citas innecesarias, estilo oscuro y pomposo.

Poco después, él mismo descubrió la trampa en una pequeña publicación llamada *Lingua Franca*. Lo que pretendía Sokal era denunciar el abuso que ciencias sociales y humanísticas, en particular cierta filosofía postmoderna de raíz francesa, hacen de los términos y procesos de las ciencias llamadas “puras”. Detrás de ello parece esconderse el enfrentamiento secular entre ciencias y letras, entre la verificación del hecho y la interpretación del mismo, pero también en la forma divergente de engranar el lenguaje de anglosajones y europeos. En 1997, junto al físico belga Jean Bricmont, publicó *Imposturas intelectuales*⁶², donde desarrollaban estas críticas y sus correspondientes argumentaciones.

En una entrevista otorgada al Diario Clarín, Sokal confesaba que su desafío tenía únicamente una finalidad probatoria; probar que un artículo como el suyo sería publicado sin correcciones ni enmiendas, demostrando de tal modo hasta qué punto estaba en nuestra cultura instalada la absurda creencia de que un texto científico

⁶² Véase: BRICMONT, J. y SOKAL, A.: *Imposturas intelectuales*. Barcelona, Paidós, 1999.

o filosófico, cuanto más oscuro y hermético, más profundidad conceptual atesoraba. Y la parodia le parecía el mejor mecanismo para demostrar la desnudez del rey. Aclaraba, sin embargo, que los párrafos más ridículos e increíbles no eran de su autoría, sino que se trataban de citas insertas de autores franceses considerados *grandes intelectuales*.

Frente a las acusaciones de *francofobia*, el autor se aprestaba a indicar el objeto de su crítica: las ciencias sociales, revestidas de rigor gracias a un falso respaldo científico y auspiciadas por autores franceses desde los años sesenta y, sobre todo, por el relativismo cognitivo de raíz estadounidense. En sus palabras, la superficialidad y frivolidad con la que desde el marco de las humanidades se tomaban argumentos de respaldo de las disciplinas científicas daba lugar a situaciones desquiciadas. Ante la demanda de ejemplos concretos de su interlocutor, Sokal contestaba: “Aquella proposición de Lacan en la que decía algo así como ‘el órgano eréctil es equiparable a la raíz cuadrada de (-1)’. Un verdadero disparate. Igual que sus múltiples referencias a la topología y a la lógica. O el caso de Julia Kristeva. Ella tiene una idea vaga de lo que habla pero nada más. Quería establecer una teoría formal del lenguaje poético y pretendía fundarlo sobre nociones matemáticas como la Teoría de los Conjuntos. Sin embargo, tal relación está mal hecha y comete errores groseros. Del mismo modo, es común que algunos autores citen en sus textos la Teoría del Caos, o el Agujero Negro o la Teoría de la Relatividad con total ligereza”⁶³.

Como ejemplo del lenguaje confuso, conscientemente artificioso y de la retórica pseudo-científica tomamos uno de los ejemplos que selecciona Sánchez-Cuenca para uno de sus artículos al que nos referiremos posteriormente. El texto, al menos en apariencia, reseña y nos traslada un juicio argumentado sobre la muestra *Spazio x Tempo* del artista Marco Bagnoli (Florencia, 1949):

“Habiendo asumido el acontecimiento como sujeto y la luz como instrumento de relieve y observación, el artista, siguiendo

⁶³ POMENARIEC, H.: “Alain Sokal: ‘A muchos intelectuales les falta rigor’”. [Entrevista] *Clarín*, 15 de abril de 1998.

también las ecuaciones de Maxwell, trata de especificar, antes que su contenido icónico, su posición, trazando cuatro coordenadas (tres de espacio y una de tiempo) y de definir la propagación o la reflexión de la luz mediante conos con los vértices tangentes en el acontecimiento, definidos como conos de pasado y del futuro”⁶⁴.

No cabe, leyendo lo anterior, por menos que preguntarse sobre la necesidad de apelar a las ecuaciones de James Clerk Maxwell o a las coordenadas espacio-temporales para trasladar al lector la pertinencia, coherencia o validez plástica (e incluso estética) de las acciones e instalaciones artísticas del creador italiano, en especial la de una de sus obras de pomposo título: *Vortice astratto nell'occhio di Cèzanne*.

Desde el campo de la filosofía, abanderada ésta de la intelectualidad humanística, ya se habían lanzado avisos de alerta sobre la banalización de las argumentaciones y el oscurecimiento retórico empleados en los discursos culturales. Las palabras de Karl Popper, filósofo y sociólogo británico de origen austriaco, en su ensayo *En busca de un mundo mejor*⁶⁵ parecen prevenirnos sobre ello: “Cada intelectual tiene una primera y especial responsabilidad (...) una deuda (con la sociedad en su conjunto) de hacer conocer los resultados de sus estudios, tan sencilla, clara y modestamente como es capaz. Lo peor que puede hacer –el pecado capital– es erigirse como un gran profeta frente a sus semejantes y abocarse a impresionarlos con abstrusos saberes y confusas filosofías. Quien es incapaz de hablar claro debe callar y así permanecer hasta poder hacerlo”. La claridad, por lo tanto, no es rémora sino virtud.

4.4. Vicios y virtudes del discurso crítico

Es precisamente el *affaire Sokal* el que da pie a Ignacio Sánchez-Cuenca, profesor de Ciencias Políticas, para entrar en polémica sobre la jerga del arte con Francisco Calvo Serraller en las páginas de *Claves de la Razón Práctica*. Desde el primer instante Sánchez-Cuenca deja claro que el destino de sus análisis es el lenguaje y la argumentación

⁶⁴ *Babelia*. (p.6) *El País*, 12 de febrero de 2000.

⁶⁵ Véase: POPPER, K.: *En busca de un mundo mejor*. Barcelona, Paidós, 1994.

empleados por la crítica y la teoría del arte, no la valoración sobre el arte mismo. Dos son los principales vicios que se le achacan a las disciplinas artísticas: “la pretenciosidad y la oscuridad”⁶⁶. Tras varios ejemplos insondables perfectamente escogidos, la conclusión del autor estriba en la falta de credibilidad y capacidad de emocionar del arte para con el público receptor, situación que se ha ido acrecentando desde las vanguardias históricas hasta hoy.

En esa tesitura, ante el temor al rechazo, el arte ha usado y abusado de una crítica connivente para crearse una muralla protectora a su alrededor, y que justificaran esa incompreensión en la falta de formación intelectual del espectador para acceder hasta ella. A ello parece haberse unido la desgana, el asco de la propia crítica y teoría del arte por ocupar un papel tan subsidiario como el de intermediación, sintiéndose en la necesidad de aumentar sus expectativas y horizontes, alcanzando mediante perífrasis poéticas, salpimentados y proto-eruditos criterios de autoridad, su verdadera vocación: la creación de *otra* obra artística. Como finaliza argumentando sobre el desvelamiento de esta trama connivente, Sánchez-Cuenca nos recuerda que “las declaraciones absurdas de los creadores, los textos ridículos de la mayoría de los catálogos, la pedantería e ininteligibilidad de los críticos, la pretenciosidad de los teóricos... han configurado un extraño saber espurio en el que no hay obstáculos a la deshonestidad intelectual...”⁶⁷. Tal vez sea esta última cuestión la actualidad más inmoral y el mayor de los peligros.

Calvo Serraller⁶⁸, sin exonerar a los especialistas en Humanidades de su responsabilidad, extiende el problema a todas las disciplinas. Y a otras épocas, puesto que hace una revisión de estas diatribas y tomas de postura a lo largo de la historia del arte. En la creencia de que un crítico de artes visuales, además de conocer la materia sobre la que evalúa necesita escribir bien, Calvo se pregunta por qué los críticos de arte contemporáneo no lo hacen. El problema se situaría en el paso desde un arte privado, en cuanto que

⁶⁶ SÁNCHEZ-CUENCA, I.: “La jerga del arte, el arte de la jerga”. En *Claves de la Razón Práctica*, nº 107. Noviembre, 2000. (p.46)

⁶⁷ *Ibid.* (p.50)

⁶⁸ CALVO SERRALLER, F.: “Sobre el tópico de la jerga del arte”. En *Claves de la Razón Práctica*, nº 107. Noviembre 2000. (pp.51-54).

circunscrito a unas pocas elites, a un arte público, situación que podemos situar en el tránsito entre el siglo XVIII y XIX. Hasta entonces el experto en artes adoctrinaba en base a tratados, por lo que no tenía que cuidar su estilo puesto que sus propuestas llegaban sólo a un poco nutrido grupo de expertos o conocedores. El crítico se habría quedado anclado en estas premisas. Bajo el supuesto de ser necesario pedir al crítico clarividencia en el juicio y calidad literaria a partes iguales, Calvo centra su análisis en la pérdida de peso y relevancia del experto “en este espectacular tinglado [del arte], gestionado por políticos y empresarios del comercio y la comunicación”⁶⁹.

En resumen, tal y como indica el profesor Borrás⁷⁰, en atención al discurso expositivo de la Historia del Arte –pero que puede igualmente ser aprovechado para el discurso crítico– notas imprescindibles son “la claridad y la precisión” a las que se pueden añadir dos notas importantes: “la brillantez y el apasionamiento, tal vez consideradas tradicionalmente más propias de la crítica de arte que de la historia del arte”. En este último sentido, una formulación brillante transmite el contenido con una fuerza expresiva que abre un intenso y sugerente campo nuevo de “denotaciones y connotaciones”.

Sin embargo, no debemos olvidar que tanto el crítico cuanto el historiador manejan un léxico específico, un vocabulario técnico y una profunda riqueza terminológica. La comunicación se resiente cuando el lector no domina ni está familiarizado con la especialización que requiere el medio; el discurso del profesional, cuando no alcanza a adaptarse a los usos comunes y diarios de la sociedad que nos rodea y sostiene, se empobrece.

4.5. Consideraciones sobre el estilo

Toda vez que hemos visto las discusiones que enmarcan la cuestión del argot crítico, cabría perder unas breves líneas en ocuparse de un

⁶⁹ *Ibid.* (p.54)

⁷⁰ BORRÁS GUALIS, G.: *Cómo y qué investigar en historia del arte*. Barcelona, Serbal, 2001. (pp.203-205)

tema fronterizo, huidizo y lábil en el marco de la disciplina: el estilo de la crítica. Como bien hace notar Cereceda: “En principio la crítica se ocupa solamente de cuestiones de estilo, y ésta es su primera inmoralidad. En vez de ocuparse de *aquello*, se ocupa de esto y actúa entonces como el idiota del proverbio indio, que mira el dedo en vez de mirar a la luna. Por ello toda crítica de arte comienza abochornándose, a la vez que pidiendo disculpas”⁷¹. Ciertamente es que Cereceda se refiere siempre, cuando habla de estilo, a la posible adscripción del hecho artístico a un lenguaje, corriente, espacio o tiempo determinado, algo que prevalece en los intereses críticos antes que el intento de desentrañar el verdadero sentido del arte a nivel global. Pero no menos cierto que, arrastrando la cita a nuestro territorio, la función crítica se ha preocupado mucho más por establecer unas maneras, unos usos, un carácter distintivo, un vestido apropiado que por plantear las verdaderas preguntas pertinentes. Ha primado el *cómo buscar y cómo hacer* sobre el *qué buscar y qué hacer*.

No es el lugar para recrearnos en la inmoralidad del estilo ni la ocasión para detenerse en ejecutar una definición parcelada de los distintos estilos críticos que pudieran identificarse, sintetizando los distintos modelos existentes y reduciéndolos a dos, tres o cuatro. Partiendo desde la base que permite la descripción de las modalidades de crítica que realiza Fernando Martín⁷², y añadiendo nuevos perfiles, podríamos distinguir:

- a) *Estilo informativo-descriptivo*: crónica que relata y describe el hecho o hechos artísticos: encuentra su ámbito de desarrollo perfecto en la reseña, formato que por sus propias dimensiones no permite mayores expectativas.
- b) *Estilo analítico-reflexivo*: elabora una reflexión sobre el hecho artístico, contextualizándolo en un marco socio-histórico e histórico-artístico, buscando antecedentes y consecuentes, valorando su pertinencia y contemporaneidad.

⁷¹ CERECEDA, M.: *Teoría crítica*. Salon kritik.

⁷² MARTÍN MARTÍN, F.: *Op. cit.* (p.75)

- c) *Estilo comprometido-confrontativo*: permite mostrar las posturas sociopolíticas del crítico con respecto al hecho artístico, al acontecimiento expositivo y a las líneas de actuación de las instituciones públicas o privadas con respecto a aquel, al tiempo que adopta un talante de confrontación, radicalismo y descalificación que, como no podía ser menos, encuentra muchos adeptos entre el público lector.
- d) *Estilo poético-idealista*: aporta creatividad literaria y subjetividad a la opinión crítica, a la vez que posibilita una mirada diferente, que se re-crea sobre el hecho artístico dado, obteniendo, en ocasiones, un producto creativo nuevo.

En cualquier caso, ningunas de estas esferas son excluyentes, y cada profesional adapta un estilo propio a las exigencias del medio en el cual se expresa o del momento sociocultural en el que se desarrolla su crítica.

Sin embargo, las dudas que se derivan de la cuestión del estilo en la crítica podrían ser las mismas que se concitan cuando se aborda el estilo artístico. Estableciendo un parangón posible e, incluso, pertinente, entre las vicisitudes del artista y del crítico, podremos establecer ciertas concomitancias entre uno y otro a la hora de perseguir y fundamentar un anhelado estilo propio. Comprobémoslo extractando un breve párrafo del artículo de Iribas Rudín, dedicado a esta cuestión del estilo: “El mercado del arte necesita (al menos, por ahora) del aparente valor-estilo. Esto es: necesita que el aficionado pueda reconocer al autor de una obra, por los rasgos estilísticos específicos del autor que se *transparentan* en ésta”⁷³.

Aunque la autora se refiera expresamente al creador plástico, ¿no podríamos aplicar estas afirmaciones también a los artificiales procesos que lleva a cabo todo crítico para establecer un estilo discursivo singular, diferenciado y reconocible? El crítico también es propenso a creer que ‘necesita’ de un estilo personal que lo identifique sin comprender, al mismo tiempo, que cualquier estrategia establecida para alcanzar tal fin se nutre, a partes iguales, del

⁷³ IRIBAS RUDÍN, A.: “Contra el estilo”. *Arte, Individuo y Sociedad*. Vol. 14, 2002. (pp.183-196).

conocimiento de la historiografía crítica, del tiempo empleado en fomentar esa singularidad, de las influencias del entorno y de las exigencias del mercado.

Una vez hallado un estilo definido se agudiza la necesidad de mantenerlo y ajustarlo en sus perfiles arquetípicos toda vez que se ha alcanzado cierta fama. Para que el reconocimiento público continúe en su nivel álgido, perdurando en el tiempo, el profesional debe seguir produciendo críticas bajo las mismas pautas estilísticas. Aquellas singularidades que han individualizado su discurso frente al de los demás pueden convertirse en un severo yugo que le distancien de la realidad a la que tiene que enfrentarse y de la imprescindible ecuanimidad que debe aplicar. Ese punto de inflexión pueden hacer recorrer al crítico un trayecto de difícil retorno, en el cual se prima el modo de decir, el *cómo*, frente al sustrato argumental, el *qué*. Esta es la verdadera *trampa de la fama*.



La crítica de arte y sus géneros. Escritura de arte: catálogos, reseñas, artículos

5.1. La crítica de arte como género periodístico

En 1950, Santos Torroella, en el marco de la *II Semana de Arte* de Santillana del Mar, certificaba la falta de fuerza crítica para haberse establecido ésta con solidez y forjarse una “personalidad indiscutible” entre los géneros literarios, denunciando que la mejor crítica de arte “acostumbre a ser realizada por los poetas (...) por aquellos escritores en quienes se da muy agudamente la voluntad de creación”⁷⁴.

La crítica cultural –la crítica de artes plásticas, de teatro, cine o literatura–, es un género periodístico, eminentemente periodístico por cuanto se realiza, se difunde y se receptiona a través del formato escrito, ya sea en secciones específicas de la prensa diaria, ya en suplementos semanales, en revistas especializadas o en estructuras

⁷⁴ “La crítica de arte y sus problemas”. En SANTOS TORROELLA, R.: *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004. (pp.272-273)

similares que pueblan el universo digital de Internet; un género fundamentalmente periodístico, aun cuando quienes lo asuman no sean periodistas sino especialistas en las distintas materias que componen el universo de la noción cultura. Cuando la crítica se asoma a otros medios, por ahora, menos receptivos –hablamos de la televisión o la radio- a su discurso, no dejando de utilizar los mecanismos consabidos y acompañado por las características propias que esos medios le permiten –imagen, sonido...–, apenas aporta nada en cuanto a un enfoque diferenciado, a pesar de estructurarse en formatos distintos y más atractivos: reportajes, entrevistas, noticias, etc...

Debe encuadrarse, por lo tanto y a igual nivel, la crítica, como un género periodístico más. Género que debemos considerar dentro del periodismo de opinión, al mismo nivel que el comentario, los editoriales y las columnas; *periodismo de opinión* tan enfrentado y complementario, a nivel conceptual, a aquel *de información*, que también posee sus cauces de expresión: la noticia, el reportaje, la crónica o la entrevista.

Podríamos ahondar aún más. Martínez Albertos, en un capítulo titulado *Aproximación a la teoría de los géneros periodísticos*⁷⁵, realiza unas divisiones, tres en concreto, en base al *estilo* adoptado y a la *actitud psicológica* con la cual se afronta el trabajo periodístico.

Dentro de este esquema podemos destacar, en primer lugar, el *Estilo Informativo de primer nivel*, cuya actitud psicológica es informar y cuyo vehículo de escritura es el relato, narración y descripción de unos hechos determinados. Su medio es la nota informativa y el reportaje de información.

Tras ello, podríamos citar el *Estilo Informativo de segundo nivel*, cuya actitud psicológica se ciñe a la interpretación. Los modos expresivos son el análisis y exposición de los hechos, mientras los medios genéricos en los cuales militan son el reportaje interpretativo o la crónica.

⁷⁵ MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L.: “Aproximación a la teoría de los géneros periodísticos”. En CANTAVELLA, J. y SERRANO, J. F. (coords.): *Redacción para periodistas: informar e interpretar*. Barcelona, Ariel, 2004. (pp.72-74)

Finalmente cabría señalar el *Estilo Editorializante*, estilo en el cual se encuadra la crítica. Su actitud es opinante, combinando en su seno –ello es importante en lo que respecta a la crítica cultural– las posturas que tienden al enjuiciamiento y aquellas que destacan por la persuasión. Sus modos expresivos giran en torno a la argumentación, exponiendo razonamientos e ideas. Podemos decir, que la crítica es un subgénero hermanado con el editorial, con la columna firmada y con la tribuna de opinión.

En este sentido, y observando la clasificación anterior, que no es sino una estilización de la triple división clásica entre la información, la opinión –nivel en el que se engloba el perfil crítico– y la interpretación, la disciplina crítica se muestra como el estadio, en sí mismo, más completo, puesto que para trazar un estado de la cuestión, formarse una opinión sobre la misma y transmitir una argumentación creíble que haga bascular los intereses del lector, se hace necesario describir los acontecimientos que van a ser juzgados con la máxima imparcialidad, al tiempo que deben ser analizados y explicados tanto en sus puntos de partida cuanto en los objetivos que pretendían ser alcanzados y que justificarían por sí mismos la existencia del hecho en sí. En la crítica cultural, la información es elemento inseparable del juicio y la interpretación.

5.2. Crónica, reseña y crítica

Dentro del medio se diferencian la crónica, la reseña y la crítica. Algunos autores distinguen la crónica y la crítica por su enfoque con respecto al objetivo de las mismas. En desacuerdo con apreciaciones tan tajantes, se ha supuesto en ellas que la crónica sólo cubriría un campo de tiempo, recogiendo todo aquello que tuviera interés dentro de un periodo, espacio o sector, con un cariz más descriptivo e informativo, mientras la crítica se ceñiría al enjuiciamiento de un acontecimiento, obra o conjunto de obras en particular, tomando un carácter plenamente valorativo. Hasta no hace demasiado tiempo podían encontrarse insertos en la prensa diaria española un tipo de crónicas de la actualidad artística que se sustanciaban como comentarios justificados a un periodo y un espacio determinados que se intitulaban como *años artísticos*: *Año artístico 1956*, *Año artístico*

1973... en las que el periodista, reportero o comentarista de turno informaba sobre los acontecimientos culturales más reseñables – exposiciones, muestras...– que habían acontecido en Madrid, Valencia, Sevilla, Barcelona, durante el periodo tratado.

La crónica posee un valor testimonial que la separa de la crítica y un aspecto valorativo que la distingue de la pura noticia. Se encuentra situada, por tanto, como bien señala Rodríguez Pastoriza⁷⁶, a medio camino entre ambos géneros, el informativo y el interpretativo, si bien siempre queda definida por esa estructuración temporal lineal, muy aséptica, en la exposición de los acontecimientos.

Caso distinto es la comparativa que podríamos establecer entre reseña y crítica. Aunque en la práctica pueda darse una disimilitud en cuanto a la intensidad valorativa, ésta sólo puede estar condicionada por el tamaño y el campo físico habilitado para la expresión del especialista. Ello la hace ser menos estricta, menos trascendente pero acierta en alcanzar mayor difusión por su menor complejidad de planteamientos. Guillermo de Torre, bien que con respecto a la reseña literaria, describe la reseña, en su elementalidad y expresión auxiliar con respecto a la crítica, “que cuando no es mera bibliografía titular, cuando alcanza lo analítico y acierta a delinear en cuatro trazos los rasgos propios de un autor o de una obra, sin perder su provisionalidad, puede ser calificada (...) de ancilar o crítica de urgencia”⁷⁷.

5.3. Elementos formales del artículo crítico: titulares, leads, fichas técnicas y cuerpos

Algo consustancial a la crítica y a la reseña es el título y la ficha técnica. Sirve el título para ajustar los límites de la crítica, para llamar a la curiosidad y concentrar la atención del lector y para apuntar la línea de enfrentamiento –el enfoque– del crítico para con lo evaluado.

⁷⁶ RODRÍGUEZ PASTORIZA, F.: *Periodismo cultural*. Madrid, Síntesis, 2006. (pp.121-122)

⁷⁷ DE TORRE, G.: *Nuevas direcciones de la crítica literaria*. Madrid, Alianza, 1970. (pp. 60-61)

El amplio abanico de posibilidades de *intitulación* nos lleva a intuir que hay tantas tipologías de títulos como posibilidades de hacerlo.

El titular es el marco de entrada y encuentro del lector con el artículo crítico y a menudo, más de lo que pensamos, su único espacio para la interacción mutua. No serán los primeros o últimos lectores que en función del mayor o menor interés que les despierta el titular en cuestión, pasan a abordar el artículo crítico o, por el contrario, lo desechan de inmediato. La función del titular periodístico es la de, en continuo equilibrio, bascular entre la anunciación del corpus textual que le sigue (*carácter apofántico*) y el de reclamar la atención del lector (*carácter seductivo*), lo cual requiere de capacidad de síntesis y de capacidad de atracción creativa, dos facultades nunca bien ponderadas en la función crítica. Ahora bien, existe una clara diferencia entre el titular asignado a un género informativo y aquel que precede a un artículo de opinión. Si el primero no puede permitirse subvertir la realidad del contenido informativo posterior, en el campo de la opinión, quien suscribe puede permitirse involucrar al lector en juegos conceptuales o complicidades intelectuales.

A las dos facetas primordiales de la *intitulación*, inherentes a la misma, el carácter anunciador y la capacidad de seducción, debemos añadir una tercera, aquella que deja entrever la postura adoptada por parte del articulista con respecto al objeto o acontecimiento tratado o evaluado. En el caso de la acción crítica, este rasgo, muy sutil, nos proporciona claves sobre el enfoque y el talante adoptado por el crítico, ya sea este puramente objetivo, irónico, condescendiente, negativa o positivamente sorprendido... y adelanta el balance que se desarrollará a continuación, y que podríamos denominar *anticipación valorativa*.

María José Pou⁷⁸ señala cinco características esenciales que todo titular debe cumplir para mantener su efectividad:

- 1) *Claridad*: el titular ha de ser fácilmente comprensible y nunca debe suponer una barrera que perjudique la comunicación o le interés.

⁷⁸ POU AMÉRIGO, M. J.: “Los titulares periodísticos”. En CANTAVELLA, J. y SERRANO: *Op. Cit.* (pp.239-241).

- 2) *Concisión*: síntesis y precisión en el lenguaje empleado son rasgos distintivos del titular. De tal modo se gana en efectividad.
- 3) *Veracidad*: El titular debe ser respuesta y extensión de lo desarrollado en el cuerpo del artículo. Jamás debe dejarse llevar por el engaño o la apariencia con la finalidad única de atrapar al lector, que de este modo sólo alcanzará a desilusionarse al no cumplirse sus expectativas.
- 4) *Atractivo*: la atracción es faceta primordial del titular aunque, como hemos visto, no a cualquier precio.
- 5) *Adecuación*: el titular, su expresión, talante y contenido, debe ajustarse en cada caso al género desarrollado y a las claves estilísticas del medio en el cual se desarrolla la crítica.

La ficha técnica es un elemento que anuda la crítica a una vocación aún no perdida de servicio público, de información de servicio. La ficha técnica debe cumplir unos objetivos mínimos: debe señalar el lugar y la vigencia temporal de la muestra, lo cual sirve de orientación espacio-temporal a quien esté interesado en la visita en persona al acontecimiento. En ocasiones se añaden algunos datos técnicos complementarios, como el nombre del comisario o curador, si lo hubiere, e incluso la horquilla de precios entre las cuales se valoran las obras cuando abordamos un evento expositivo dentro de un ámbito comercial, ésta última es una rémora del pasado que a día de hoy ha sido eliminada por algunos suplementos (ABC) y mantenidas por otros (El Mundo).

El *lead*, término anglosajón que podemos traducir por entradilla, es una expansión y refuerzo del titular, si bien tomando distancia de este, antecediendo al cuerpo del artículo. Puede funcionar el *lead* bien como sumario, bien como preámbulo de los contenidos a desarrollar, dependiendo del género en el cual nos encontremos. En las entrevistas de talante crítico, el lead cumple una función delineante de los rasgos principales del personaje entrevistado, situando al lector frente a un estado de la cuestión biográfico. El *ladillo*, por su parte, es un micro-titular que se inserta en textos de una determinada extensión y que cumple una función de subdivisión del mismo, tratando, a su vez, de no perder la atención del lector.

5.4. La escritura artística y su medio: el catálogo

Campo tangente es el de la escritura de arte y los textos que encabezan catálogos artísticos. Estos textos son encargados por el artista o bien por la institución –pública o privada– que patrocina, promueve y paga los catálogos. Ello hace que la opción del crítico deba ser la de adoptar un enfoque investigador en cuanto a las claves, intereses, procesos y herramientas que se concitan en el binomio artista-producción, y una postura de traducción y difusión, en cuanto a adaptar este discurso al público fiel al medio –el catálogo– en el cual escribe. ¿Quién compone este tipo de público? Es un público endogámico: artistas, galeristas, otros críticos y teóricos, coleccionistas y compradores de arte, en un primer momento, y estudiosos e historiadores del arte, pasado un tiempo, tras el cual el catálogo alcanza un estatus de fuente de primer orden para conocer la obra y al artista dentro de un contexto de época determinado.

El texto del catálogo siempre supone un sustento y refrendo crítico para con la obra que es reproducida en sus páginas. Aunque podamos encontrar un antepasado plausible en cuanto a su desarrollo en los *Livrets* de mano de los Salones, y en el caso español, de las Exposiciones Nacionales, su auge va a venir de la mano de las vanguardias históricas, durante el primer tercio del siglo pasado. Su conformación definitiva, tal y como actualmente la conocemos, quedará definida por el mercado y la situación sociocultural norteamericana de posguerra, en la cual el catálogo –a partir de la década de los cincuenta del siglo pasado– iba a ocupar un puesto como herramienta de propagación de nuevas sensibilidades mientras la firma del crítico al pie del texto se transformaba en un refrendo y argumento de autoridad que avalaba la calidad de aquello que se prologaba. Hoy día, esta importancia se ha mitigado muchísimo –tanto cuanto se ha multiplicado su edición– y su finalidad actual es doble: por un lado deja testimonio de un acontecimiento temporal –la exposición– aportando datos técnicos sobre la misma –quién la comisaría, patrocina o monta, cuantas y cuáles son las obras o piezas exhibidas, fechas y lugar en el cual se desarrolla, currículum actualizado hasta el momento de su autor...–, mientras por otro, le sirve al galerista, al intermediario o al propio artista como herramienta de presentación, promoción y venta de la obra. En este último

sentido, aun habiendo otros instrumentos de marketing de mayor dinamismo y eficacia a la hora de cumplir estos cometidos, el catálogo artístico sigue conservando el *glamour* bibliófilo del que otros carecen.

En uno y otro campo, el texto que, generalmente, prologa las imágenes, cumple –debería hacerlo, al menos– una función definida: debe servir como marco de diálogo con el artista, para indagar en sus fuentes y motivaciones, explorando en los procesos creativos y vincularlos o desvincularlos de la idiosincrasia y el panorama en el cual se desenvuelve el creador para, por último, justificar la validez de su discurso, de las opciones estéticas y lingüísticas por las cuales se ha decantado, la validez de su propia existencia. Si este proceso dialógico es fructífero, podrá cumplir a la perfección sus funciones de traducción, de interpretación para con el público que hasta el catálogo se acerque, sirviendo, también, como soporte argumental para una decisión mercantil.

5.5. El periodismo cultural en España

Resulta sorprendente que las frecuentes encuestas que los medios de comunicación publican en las que se parangonan y valoran los usos culturales de los españoles frente a los hábitos europeos, suelen presentar un panorama idílico en el cual los porcentajes de lectura, de asistencia a museos, al cine o a conciertos de música clásica superan los niveles de la media europea.

Dejando en suspenso la apreciación que nos pudieran merecer estos datos, debemos hacer hincapié en un hecho fehaciente y contrastado: el periodismo cultural y, en general, el peso que la cultura tiene en los medios de comunicación en España es mayor y posee un tradición más larga que en el resto de Europa. Baste ver el número de suplementos culturales insertos semanalmente en la prensa generalista nacional o en el buen número y vigor –de su trascendencia hablaremos posteriormente– de las revistas especializadas que el medio genera.

Los orígenes de la información cultural en los medios de información españoles, más allá de preámbulos protohistóricos, lo

encontramos en el siglo XVIII, cuando se producirá el primer intento serio de edición de un periódico cultural español: el *Diario de los literatos de España*, publicación especializada en información literaria nacida en 1737, base para futuras ediciones del mismo signo. Las publicaciones culturales en España siempre se han visto condicionadas por circunstancias exógenas: el aprovechamiento de coyunturas sociopolíticas favorables y el apego al seguimiento de modelos extranjeros. De tal modo, tras el auge de la noticia cultural en las publicaciones periódicas dieciochescas, durante la centuria siguiente ese énfasis, sin crecer desmedidamente, si se teñirá inequívocamente de componentes ideológicos hallando, por otro lado, nuevos cauces para la captación del público: la ilustración o la imagen de actualidad, soporte o respaldo de la noticia. Publicaciones periódicas como *La Ilustración* o las revistas *El Artista* o *Semanario Pintoresco* serán pioneras en este sentido.

La edad de plata de las revistas culturales españolas debe quedar situada en las tres primeras décadas del siglo XX. Las publicaciones periódicas dedicadas al arte, la cultura o la ciencia pueden ser contabilizadas hasta casi 350 en 1900, además de ampliarse las secciones de información cultural en la prensa ordinaria y sumarse a esas páginas importantes firmas de la literatura y el pensamiento: Pardo Bazán, Menéndez y Pelayo, Maeztu, Gómez de la Serna, Valle Inclán, Azorín, Baroja, Ortega y Gasset... Es el momento en el que aparecerán y se consolidarán, si bien en algunos casos su vida será efímera, revistas como *Electra*, *Renacimiento*, *Revista Ibérica*, *Helios*, *Prometeo*, *La Pluma*, *La Gaceta Literaria*, *Alfar*, *Litoral*, *Revista de Occidente*, etc.⁷⁹.

Tras décadas de dictadura, la asunción de la democracia traerá consigo un nuevo auge de los suplementos culturales en los medios de comunicación escritos. Si bien el formato suele ser parecido al del medio dentro del cual se encartan, los contenidos especializados e, incluso, una línea editorial diferenciada con su matriz, hacen de los suplementos culturales un medio de difusión de las artes de lo más atractivo. De facto, el universo al que se abren es el mismo universo

⁷⁹ RODRÍGUEZ PASTORIZA, F.: *Op. Cit.* (pp.48-64)

lector del periódico aunque finalmente su número de seguidores sea limitado; por lo tanto, en potencia, sus posibilidades se multiplican aunque en realidad su impacto sea siempre menor del previsto. A pesar de sus mayores costes de producción, las empresas editoras los mantienen por el prestigio que les aporta entre los lectores y los réditos que se acumulan ante las administraciones e instituciones públicas y privadas dedicadas al fomento de la cultura y las artes. El modelo que tratan de imitar todos ellos es el edificado a lo largo de más de una centuria por el *Times Literary Supplement (TLS)*, publicado desde 1902 por el británico *The Times*, dedicado en un principio y en exclusiva a la crítica literaria, abriéndose poco a poco en sus contenidos a las artes plásticas y los espectáculos musicales y escénicos. Como curiosidad cabe decir que hasta 1974 los críticos no firmaban los artículos, como método para preservar su independencia frente a injerencias y presiones externas.

A partir de 1977 se va a producir un proceso de regeneración de los parámetros artísticos nacionales, en búsqueda de una sintonización con las claves plásticas, mercantiles y, también, críticas que en Europa y en el resto del mundo habían definido un estadio cultural nuevo, superador de las vanguardias históricas: la posmodernidad. Los críticos, como bien señala Minguet, van a ajustar sus discursos a una realidad que no puede, que no debe, quedar circunscrita dentro de nuestras fronteras. Será el momento en el cual la crítica acapare otros cometidos hasta ahora no bien delimitados: los críticos se transformarán en asesores de las adquisiciones institucionales, asesores de programación y contenidos de centros de arte, museos, fundaciones y colecciones, adoptarán el rol de comisarios-estrella y llegarán incluso a convertirse en directores de espacios museísticos⁸⁰.

Junto al espectacular aumento, en progresión aritmética, de centros de arte y museos dedicados al arte contemporáneo inaugurados en el territorio español durante las décadas de los 80 y 90 del pasado siglo (y la primera del siglo XXI), junto al auge experimentado por las ferias mercantiles cuyo objeto principal eran las expresiones artísticas contemporáneas –con el referente de

⁸⁰ MINGUET BATLLORI, J. M.: *Op. cit.* (p.198)

ARCO, cuya primera edición fue en 1982, en el horizonte—, la comunicación dedicada de modo privativo a la cultura también iba a notar una gran evolución en este periodo. Muchos iban a ser los suplementos que surgirían desde los recién nacidos o renovados medios de comunicación escrita, muchas las revistas especializadas dedicadas a analizar y difundir el panorama cultural y artístico internacional.

En 1978 se edita por primera vez *Arte y pensamiento*, suplemento cultural del recientemente creado diario *El País*, que dos años después pasará a llamarse *Artes*. Un espacio donde van a encontrar acomodo un grupo de nuevos críticos de gran trascendencia en estos momentos y en las décadas siguientes: Santiago Amón, Quico Rivas, Fernando Huici, Ángel González, Calvo Serraller, Juan Manuel Bonet, Victoria Combalá... En 1991, la dirección del diario resuelve unificar el formato, aunando crítica de arte, cine, música, teatro y literatura, dando lugar al suplemento *Babelia*, aún vigente. De modo similar, otros medios fueron introduciendo en su oferta editorial estos suplementos culturales. En *Abc*, consecutivamente, el viejo *Abc Cultural* dio paso a *Blanco y Negro Cultural* para, en 2005, quedar convertido en *ABCD las artes y las letras*, y finalmente, volver a transformarse en el actual *Abc Cultural*, recuperando su primitivo título. El diario *El Mundo* comenzó utilizando la cabecera *La Esfera* para nominar a su suplemento literario, si bien posteriormente adquirieron el suplemento en forma de separata, titulado *El Cultural*, de otro diario —*La Razón*—, que actualmente aún se sigue distribuyendo. De igual manera, *La Vanguardia* desde Barcelona sostiene una interesante revista de cultura adscrita a su diario bajo el nombre de *Culturas*.

Otro caso distinto es aquel de las revistas culturales periódicas, bien mensuales, bimestrales o trimestrales, cuya vida ha sido más o menos incierta a lo largo de los años, desapareciendo muchas de las pioneras y permaneciendo apenas unas pocas de notable interés dedicadas a la crítica de las artes plásticas. De aquellas —con la excepción de la veterana *Lápiz*— pocas han sobrevivido a los avatares del proceloso mercado editorial. Su periodicidad ha fluctuado en ocasiones debido a momentos de crisis económicas, a la falta de suscriptores, a la dependencia de las ayudas y subvenciones públicas,

ante lo cual, en múltiples ocasiones, la edición impresa ha terminado desembocando en edición digital. Podemos establecer un elenco con las revistas culturales que mayor difusión e influencia han tenido en los últimos años, por orden de fundación: *Lápiz* (1982), *Arte y Parte* (1996), *Art.es* (2003), *Exit Express* (2004-2012) –que ha derivado en *Fluor* (2012)-, *Art Notes* (2004), *Artecontexto* (2004), *Zut* (2005-2010)... Otras cabeceras que antaño tuvieron un cierto nivel de importancia han perdido presencia, *Album: Letras y Artes* (1986), *El Periódico del Arte*, fundado en 1997, cuya cabecera ha sido recuperada en mayo de 2008 (nº 1) por parte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid como órgano de expresión universitario, o directamente han desaparecido, como en el caso de *El Punto de las Artes* (1986-2008).

El desarrollo de la crítica en la esfera digital ha multiplicado en los últimos años la posibilidad de los actores del medio de volcar su opinión sobre un espacio global y abierto. En estas esferas hoy encuentra expresión una crítica libre (liberada) que, sin embargo, en el pecado soporta su penitencia: corre el peligro de ser menos rigurosa y de detenerse con mayor frecuencia en luchas intestinas, cobrándose venganzas, pagando deudas, elevando el efectismo y la polémica a arma y bandera. Esta efervescencia ha posibilitado la vida de muchos de estos espacios en la red de redes. Sin ser exhaustivos, apenas dos pinceladas: <http://esferapublica.org> moderado por el artista Jaime Iregui (Bogotá, 1956), demostrando el interés y la voluntad participativa existente en toda Latinoamérica por estos asuntos y el blog sobre crítica de arte <http://agenciacritica.net>, y el fondo de registros de críticas artísticas <http://salonkritic.net>, impulsados y editados por el siempre recordado José Luis Brea. A ellos, en español, debemos sumar otros medios: www.a-desk.org, www.a-desk.org, <http://afterpost.wordpress.com>, <http://arte-nuevo.blogspot.com.es>, www.brumaria.net ...



Metodologías y pautas: métodos de acercamiento a la obra y a la labor crítica

6.1. Enfoques metodológicos de la experiencia estética

Si partimos de la base, repetida a lo largo del texto, de que la historia del arte y la crítica de arte son disciplinas afines y hermanas, cuando no campos interdependientes el uno del otro y viceversa, sería lógico repasar, como preámbulo, algunos de los enfoques metodológicos edificados y utilizados en las últimas décadas⁸¹ como posturas válidas a la hora de enfrentar la experiencia estética y artística:

- 1) *Arte como Forma. Método formalista.* (Fiedler, Riegl, Wölfflin, Pérez Sánchez...): la experiencia estética sería entendida como estética de lo formal. El arte sólo se produce en

⁸¹ Véase: BORRÁS GUALIS, G.: *Cómo y qué investigar en historia del arte.* Barcelona, Serbal, 2001.

relación a una forma determinada, sólo se manifiesta a través de sus formas. La obra queda clasificada, ordenada, archivada e investigada (y de tal modo, jerarquizada) en función de su forma. Sin embargo, la definición de la obra únicamente desde el punto de vista de sus elementos formales, no debe ser una meta, sino un punto de partida para posteriores lecturas.

- 2) *Métodos iconológicos e iconográficos* (Panofsky, Francastel, Gállego, Yarza, Sebastián...): estudio específico de los aspectos iconográficos, simbólicos, emblemáticos... presentes en la obra. Se deben distinguir de los aspectos temáticos, plásticos, etc..., otros simbólicos o significativos perfectamente reconocibles para la sociedad en que fueron creados, ya fueran tomados de la literatura, de la tradición colectiva, etc..., con intencionalidades de lo más variadas.
- 3) *Metodología sociológica. Sociología del arte.* (Antal, Hauser, Brihuega...): estudia el trasfondo social en el cual se crea la obra. La obra de arte se ve influenciada por los gustos de época, por las necesidades sociales o los condicionantes económicos o ideológicos de un momento determinado. Por sí misma, esta influencia, no puede explicar el arte ni su calidad objetiva.
- 4) *Enfoques integrales. Historia de la Cultura* (Burckhardt, Huizinga, Sureda...): convicción del sentido global del arte. Junto al conocimiento científico el arte se evalúa desde otras dimensiones, como experiencia religiosa, mitológica, social, lingüística... Propugna el análisis múltiple de la producción artística como núcleo de múltiples referencias y significaciones. La Historia del Arte, de esta manera, sólo podría ser concebida como una parte de la Historia de la Cultura.
- 5) *El Lenguaje de la imagen artística* (Benjamín, Goodman, Bozal): es el resultado de la aplicación del análisis lingüístico a la investigación artística. Aborda la imagen

artística desde tres niveles: Técnico / Temático / Significativo.

a) Análisis Soporte: (Elem. Sustentante: papel, lienzo, madera, bronce, plástico...)

-*Nivel informativo* (objetivo): Papel: gramaje, color, tamaño, rugosidad o lisura...

-*Nivel significativo* (contexto histórico): Calidad, elegancia, prestigio...

b) Análisis Formas: (Elem. Sustentado: Técnica y plasmación: Color, grafía, linealidad, relieve...)

-*Nivel informativo* (objetivo): Color: Blanco, matiz, tono...

-*Nivel significativo* (contexto histórico): Blanco: Pureza (Occidente), Luto (Chino)...

c) Análisis Imagen (Sistema visual): La interacción de la forma sobre el soporte y viceversa, altera a ambas y da lugar al *Sistema de las imágenes*. Debemos preguntarnos qué tipo de relaciones mantienen, si hay intencionalidad o son encuentros puramente convencionales, etc...

Cada uno de los sistemas de acercamiento al hecho artístico reseñados pretende ser válido en sí y por sí mismo, sin embargo la misión del historiador y, por extensión, del crítico, debe ser analizar las posibilidades de aplicación de una metodología u otra (o de una integración sintética de varios enfoques) según las características advertidas en una obra o conjunto de obras. Será finalmente la obra quien nos marque el camino a seguir; cualquier forzamiento en este sentido ofrecerá un resultado artificial y poco creíble. Una opción inteligente reside en un análisis panóptico, que enfoque el hecho desde todos los puntos de vista posibles.

6.2. Metodologías y pautas: modelos de acción crítica

Debemos partir de una certeza: no hay un modo único ni definitivo de acercamiento al hecho crítico como proceso de interrelación con la obra y de reflexión sobre la misma.

Dentro del concepto y del cariz de la crítica, y dentro de los varios modos de acercamiento de la crítica al hecho artístico, podemos ofrecer tres posibilidades reelaboradas y puestas al día a partir de la conocida clasificación de Fraser Bond⁸²:

A)- *Método descriptivo*: es un método reporteril, quien enjuicia lo hace describiendo el objeto de su crítica, expresando su opinión por medio de los detalles que subraya o los que omite acerca de lo evaluado. Dentro de una mirada positivista, aprecia la acumulación de datos informativos que respalden las argumentaciones vertidas.

El método descriptivo es el más utilizado por quienes se acercan a la función crítica desde el campo del periodismo, de la actualidad y cuyo público es generalista, interesado más por los aspectos cuantitativos que por los cualitativos a la hora de aprehender estos acontecimientos.

B)- *Método panorámico u orgánico*: requiere un análisis de las condiciones, situación, perspectivas con las que ha nacido y se ha creado el objeto artístico. Entra en comparación con antecedentes y consecuentes de la obra, así como estableciendo paralelismos con situaciones contemporáneas presentes en otros ámbitos culturales. Requiere una sólida formación humanística y un profundo conocimiento del medio.

El método panorámico puede ser fácilmente adoptado desde los perfiles de la Historia del Arte, puesto que misión inexcusable de todo historiador es contextualizar el acontecimiento creativo y el objeto artístico como inevitable resultado del proceso anterior. Para aplicarlo es necesario un conocimiento tanto de los hitos más importantes de la tradición

⁸² BOND, F. F.: *Introducción al periodismo*. México, 1974. (pp.284-285)

artística cuanto de sus últimas manifestaciones y derivas. Se plantea el *por qué* y el *cómo* de la creación.

C)- *Método Impresionista o Subjetivista*: supone un acercamiento directo y sin premisas ni condicionamientos previos a la obra, resaltando la impresión que la obra produce en quien suscribe. Su éxito o encriptación dependen de la sensibilidad y capacidades de comunicación verbal de quien la firma y de su adaptación al universo receptor.

Para transitar por el método impresionista es necesaria una especial habilidad para traducir sensaciones al campo de lo verbal, del mismo modo que es imprescindible una indudable capacidad para transmitir esas sensaciones por medio de la palabra al lector. El método impresionista bien aplicado no sólo recrea la obra, sino que *crea* una obra poética nueva a partir de la experiencia estética.

Si bien la remisión exclusiva a tres métodos, como ya hemos comentado anteriormente, sugiere un reduccionismo excesivo, en general podríamos aceptar que toda crítica, en mayor o menor medida, combina estas tipologías, haciendo hincapié con mayor énfasis en una u otra dependiendo de la preparación y formación de quien aborda la crítica, del medio y la línea editorial del mismo, de la extensión obtenida para su despliegue y del tiempo empleado en el desarrollo de la misma, del público objetivo al cual se dirige...

6.3. Estrategias críticas

Como bien apunta Anna María Guasch, la crítica de arte “se ha de entender como una traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo *tú a tú* entre el crítico y la obra de arte”⁸³. En este sentido, el encuentro físico entre el crítico y lo criticado no podría entenderse de modo diferido, tal y como podría suceder en el caso del historiador o del teórico de la estética, sino

⁸³ GUASCH, A. M.: *Op. cit.* (p.211)

siempre de manera directa. Esta *dimensión de cercanía* afecta de manera similar a todos los campos críticos de la cultura; de igual modo, sería impensable la crítica diferida, intermediada, indirecta, de una representación teatral, de una película o de una obra literaria. Ello no significa que no se hayan dado casos en tal sentido, lo que nos refrendaría en la opinión de la existencia, como en cualquier otro marco laboral, de profesionales –si cabe darles tal nombre– de dudosa y reprochable disciplina, si bien como ejercicio metodológico docente y extremo, con el objetivo de aguzar las capacidades interpretativas y expresivas de los diletantes dentro de un ámbito formativo, puede ser de sumo interés edificar, por ejemplo, una crítica de una exposición no vista directamente e, incluso, de una exposición inexistente, inventada en la mente del evaluador.

Como se suele señalar, el discurso crítico se sostiene en tres fases sucesivas: la descriptiva, la interpretativa y la evaluadora⁸⁴. Tres pasos muy necesarios puesto que, si como hemos convenido con anterioridad, la relación entre crítico y la cuestión valorada debe ser directa, no podemos afirmar lo mismo del receptor que se acerca al resultado crítico con la expectativa de que éste le atraiga hasta la manifestación artística. Se hace imprescindible, pues, la descripción, con mayor o menor detalle, del objeto de nuestra crítica. Del mismo modo que éste debe ser interpretado y evaluado en el marco de su contexto, evitando así toda injusticia basada en comparaciones anacrónicas.

“El ejercicio de la crítica de arte es pues una práctica compleja –vuelve a decirnos Guasch– 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”⁸⁵.

Sin duda, el primer acto fundador de un método lúcido y coherente de actuación de la crítica pasa ineludiblemente por dirimir y evaluar la intensidad y la capacidad en la percepción –esto es, de

⁸⁴ Véase: CALABRESE, O.: *Cómo se lee una obra de arte*. Barcelona, Cátedra, 1994.

⁸⁵ GUASCH, A. M.: *Op. cit.* (p.212)

preocuparse por saber quiénes son nuestros lectores y qué expectativas guardan con respecto a nuestra labor—, antes incluso que posteriores parámetros —consiguientes y consecutivos— que otros teóricos citan como estadios en la estrategia crítica: descripción, interpretación y evaluación⁸⁶. Cabría resumir, así, el ejercicio de la crítica, como hace A. M. Guasch, en una práctica profesional compleja que compendia las poéticas de la percepción, la erudición asociativa, el ensayo interpretativo y la evaluación taxonómica⁸⁷. Podríamos entender entonces que todo, en cuanto a la interpretación de lo que el acto crítico es y debiera ser, se englobaría en un arco que partiría del acto de mirar (y no únicamente hacia la obra creativa) y tendría su punto de llegada en la reelaboración textual de toda la información derivada de esa acción.

Una mirada que, sin embargo, es algo distinta a la que comúnmente empleamos. Frente a la visión rápida que el hombre emplea para desenvolverse con cómoda soltura por el entorno natural y social que le rodea, el crítico se detiene ante la obra de arte, suspendiendo la visión, tratando así de que el tiempo corra a su favor convirtiéndose en elemento que transforme el simple *encuentro* en plena *experiencia*. Es lo que podríamos denominar como la *mirada retardada* del crítico.

Bien que en otro ámbito, cabría traer a estas líneas la separación que hace Bryson entre la actividad de la *Mirada* (*gaze*, en inglés) y del *Vistazo* (*glance*)⁸⁸. La primera es prolongada y contemplativa, con premeditación y conciencia absoluta de su misión, equiparable con la *mirada retardada* del crítico que acabamos de definir, mientras que el segundo sería furtivo y de soslayo, parcial, manteniendo su foco de atención e interés siempre en una acción o actividad inmediata y posterior y que nada tiene que ver con el objeto contemplado. Correspondería éste a la *mirada abreviada* del hombre común.

⁸⁶ CALABRESE, O.: *Cómo se lee una obra de arte*. Barcelona, Cátedra, 1994. (p. 15)

⁸⁷ GUASCH, A. M.: *Op. cit.* (p. 212)

⁸⁸ BRYSON, N.: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1991. (p. 106)

6.4. Eugenio d'Ors y el menester del crítico de arte

Dentro de estos modos de actuación, de estas metodologías, de estas estrategias de enfrentamiento con la obra y de su posterior análisis y evaluación, podemos poner como ejemplo paradigmático aquel que cita el gran filósofo y crítico artístico español Eugenio d'Ors (1881-1954), en su pequeño opúsculo *Menester del Crítico de Arte* (1967), publicado tras su muerte. Para él, el proceso desde el enfrentamiento con la obra hasta el alumbramiento textual de la crítica, se puede marcar en base a una serie de pasos consecutivos y jerarquizados:

- 1) *Sumergimiento silencioso*. Podría traducirse por el enfrentamiento con la totalidad de la obra. La obra de arte es un todo, un universo completo con el que se pretende entablar una comunicación utilizando todo un instrumental apropiado para conseguirlo. Esta pretensión requiere una capacidad de atención y abstracción profundas por parte del crítico.
- 2) *Deambular de la mirada*. Nos encontraríamos ante la aprehensión de los detalles. Ese todo, ese absoluto que debe ser la obra se compone de una conjunción meditada de las partes que lo componen: detalles que van desde los medios empleados, el asunto y temática, las técnicas, el lenguaje...
- 3) *Prueba del Reencuentro*. Alejamiento y regreso a la obra. Nos protege de la sorpresa original, de la epatación o fascinación por lo novedoso, a lo que todos somos propensos.
- 4) *Cristalización*. Memoria: decantación, asociación y conjugación. La obra despierta en nosotros recuerdos, nos remite a situaciones artísticas o extra-artísticas, precedentes o consecuentes...
- 5) *Documentación*. Sin seguidismos. Sirve para provocarnos, articular nuestras respuestas, coincidir o polemizar...

6) *Alumbramiento final*. Redacción ajustada a un espacio y un tiempo determinado. Acomodada también al lenguaje de ese medio de comunicación.

Si observamos detenidamente, d'Ors divide los seis pasos en dos grupos de tres, donde los tres primeros se desarrollarían definitivamente en relación directa con la obra, en su proximidad y contacto, mientras que los tres siguientes suponen un distanciamiento con la misma, entendiéndose éste dentro de un sentido reflexivo, *el repensar* sobre un acontecimiento como un acto diferido.

Hoy la metodología debe ser plural y heterogénea como el mundo mismo. Una metodología diferida que se nutra de los procesos y pasos de otras disciplinas y los adapte a sus necesidades. No hay, ni puede haber, una metodología definitiva ni única, en todo caso existirá un universo de metodologías particulares y privativas de cada crítico concreto.



Saber específico o unificación de conocimientos. Formación *versus* información

7.1. ¿Quién puede ser crítico? Usted puede ser crítico

En cierta ocasión, en el marco del acto inaugural de una exposición colectiva, cuando quien suscribe empezaba a afrontar estas cuestiones críticas, unos artistas jóvenes –de esos que parecen venir de vuelta de todo– me preguntaron: “¿Tú eres Iván de la Torre?” El tono familiar ya me pareció algo extraño. Sin embargo, les contesté afirmativamente. No quedaron conformes y repitieron: “¿pero, Iván de la Torre, el crítico de arte?”. Dudé un momento, pero enseguida les volví a contestar que sí. “¿Seguro?”, insistieron. Hay pocas cosas sobre las que cada individuo, en nuestra sociedad, en nuestro mundo, tenga una certeza absoluta: el nombre y la profesión pertenecen a estos conocimientos básicos. Es lo mínimo. Parecían perplejos, asombrados. Se dirigieron de nuevo a mí y me espetaron: “Pues no pareces un crítico de arte”. Entonces, cuando no pude más con tanta duda, fui yo quien les preguntó: “¿Y cómo es un

crítico de arte?”. Ellos se encogieron de hombros. Tampoco lo sabían.

Esta pequeña anécdota puede servir para ejemplificar los tópicos que generalmente manejamos y que nos sirven para evitarnos reflexionar sobre temas que ciertamente parecen no importarnos demasiado. Creemos saber quién no puede –o debe ser, por su atuendo, su porte, sus ademanes o su conversación– un crítico de arte pero no podríamos definir sus cualidades. En todos los aspectos de la vida siempre resulta más sencillo definir en negativo, por exclusión, que en positivo, por relación de características y valoración de virtudes.

¿Cómo es un crítico de arte? ¿Quién puede ser un crítico de arte? Quizá todos, en realidad, debiéramos aspirar a manejar criterios suficientes para enfrentarnos a una obra de arte –o a cualquier otra circunstancia o ámbito del conocimiento y la cultura– sin aceptar ni dar por bueno o malo aquello que no acertamos a comprender.

Santamaría Suárez⁸⁹ señala que “para llegar a ser un crítico competente en cualquiera de las artes, el escritor debe adquirir una comprensión lo más completa posible de la historia, alcance, técnicas y desarrollo del arte que se trate”, para lo cual remarca el imperativo formativo. Ampliando las definiciones debemos señalar tres actitudes imprescindibles que deben concitarse en la figura de todo crítico, algunas de las cuales no por menos obvias deben ser soslayadas:

- a) *Afición*. La labor crítica no es –no debe ser– sólo una actividad profesional. Requiere un compromiso íntimo mientras se hace del objeto de la crítica un campo para la experimentación y el disfrute.
- b) *Conocimiento*. La formación continuada debe ser una necesidad progresiva y un estímulo constante. El arte avanza, investiga sobre el pasado mientras recorre un camino hacia el futuro; el crítico debe ajustar su velocidad

⁸⁹ SANTAMARÍA SUÁREZ, L.: *Géneros para la persuasión en periodismo*. Madrid, Fragua, 1997. (p.149)

a estos avances, acompañar su ritmo a estas (re)evoluciones.

- c) *Criterio*. Un punto de vista definido, que no debe ser estático, puesto que puede ir variando con el paso del tiempo y el cambio de las situaciones. La valoración de una circunstancia concreta puede ir variando a lo largo del tiempo en función del cambio de las causas que las generaron, del descubrimiento de nuevos datos, de nuestras posiciones conceptuales, anímicas...

¿Podría ser un buen artista un buen crítico? El artista es un buen ejemplo. Ya hablaba Diderot del crítico-artista. Dos en uno. Tanto al artista, aquel que crea o ejecuta, como al crítico, quien juzga, debiéramos exigirles las mismas condiciones:

- 1) *Gusto*. Gusto formado y conformado en la experiencia y el estudio.
- 2) *Sensibilidad*. ¿Se educa? ¿Se nace con una predisposición especial a la experimentación estética?
- 3) *Sabia intervención de la Razón*. Contención, prudencia, el *justo medio* aristoteliano.

El artista debería de ser el primer crítico de su obra y de la de los demás. Así, debe aprender y equivocarse, aprender de estas equivocaciones y volver a probar. Como cualquier disciplina científica basaría sus avances en un proceso de *ensayos y errores*. Como indicaba el citado Gombrich acerca del artista –hoy más vigente que nunca– “el es su propio objeto de experimentación –conejillo de indias– sometiendo las invenciones de su mente al juicio crítico de sus ojos. Y este procedimiento es tanto más importante cuanto que el artista se aventura en lo desconocido abandonando los métodos bien ensayados de la tradición”⁹⁰.

¿Podríamos aplicar este mismo marco al proceso formativo del juicio crítico del espectador? Tal vez pudiéramos. Y tal vez concluyéramos que estas reflexiones irían en contra de la supervivencia de propio estatuto crítico: un emisor-crítico y un

⁹⁰ Véase: LORDA, J.: *Gombrich, una teoría del arte*. Barcelona, Eiuusa, 1991.

receptor-crítico no necesitarían de ningún intermediario crítico. Bajo estos parámetros, cabría establecer una argumentación inversa y preguntarse: ¿podría el crítico, con sus nociones técnicas y conocimientos del mercado del arte convertirse en creador artístico? Algunos autores concitan en una misma persona ambos perfiles: ahí está Liam Gillick, por poner un simple ejemplo. También podríamos encontrar referentes de artistas que asumen la asesoría de alguna importante colección pública o privada o confeccionan ellos mismos colecciones plásticas de indudable interés.

7.2. Características formativas, sensitivas y *comportamentales* del crítico

¿Debe poseer el crítico de artes plásticas una formación específica? Evidentemente debe conocer el medio con suficiencia. ¿Hay alguna titulación más cercana que otra a esta formación exigible? Probablemente sea la Historia del Arte aquella que acumule un mayor sentido en cuanto a su idoneidad como perfil de procedencia del crítico. Sin embargo, hoy se persigue en el crítico, en cualquiera de sus dimensiones, además de un conocimiento específico, una unificación de conocimientos culturales en extenso, que le lleven a una erudición que abarque otros planos como la literatura, la cinematografía, la música, la estética, la política... Ello dota al crítico de una capacidad mayor para vincular, cotejar o parangonar el hecho artístico con el sustento socio-cultural en el cual se produce y reproduce.

No todos los críticos están capacitados para ofrecer esta mirada panorámica. Es en este punto cuando se plantea la diatriba entre crítico formado y crítico informado. Sin embargo, formación e información no deben ser hechos encontrados ni antitéticos: el crítico debe ser un profesional formado, pero también debe gestionar la información sobre los campos tangentes que le afectan para detectar trasvases, condicionantes, interrelaciones, para advertir cambios de sensibilidades o estéticos. Debe ser, en suma, un *profesional formado, informado, advertido y expectante*.

Tal vez Fernando Martín lo exprese mejor que quien suscribe cuando nos dice: “Aunque no es necesario que el crítico tenga un

título universitario, que tenga una formación académica o no, sí es imprescindible tener una voluntad decidida para especializarse como profesional, lo cual supone leer mucho, pero sobre todo ver, mucha visión, su presencia en galerías, museos, ferias de arte, bienales, etc., debe ser asidua para estar al corriente y tener una información directa y de primera mano sobre el acontecer del arte. Lo cual favorecerá la renovación constante de su discurso, lo que significa tener presente distintos campos del saber –filosofía, historia, sociología, psicología, antropología– sin lo cual se hará difícil una interpretación objetiva”⁹¹. En resumen: lo mismo que ya se había apuntado con anterioridad.

Finaliza su artículo el profesor Martín con un breve punto que titula *Requisitos del profesional de la crítica* en la que también ofrece una visión personal de la función crítica:

“Formación, cuanto más completa, mejor:

-Seguimiento de los discursos artísticos tanto nacionales como internacionales.

-Receptividad ante las propuestas más innovadoras.

-Promover y defender aquello que todavía no está consolidado.

-Interesarse por los autores noveles.

-Enfoque adaptado según el medio a quien va dirigido.

-Rehuir del texto críptico, hermético, del metalenguaje... y recordar siempre la máxima de Ortega cuando dice: ‘la cortesía del filósofo es la claridad’, y no por el contrario, seguir aquel consejo que parece que Eugenio D’Ors dio cuando le presentaron un trabajo: ‘Está bien, pero oscurézcalo’.

-Evitar el comentario a favor de la evaluación, o sea, juzgar el trabajo, o digámoslo de una vez, que critique, que haga explícito el concepto griego de *crino*. A propósito de ello, es interesante tener presente las palabras del artista minimalista Donald Judd (‘Escritos’, 1991): Es raro encontrar en la crítica una evaluación en términos cualitativos – muy bueno, bueno, medio, malo, espantoso-. Al artista no se le

⁹¹ MARTÍN MARTÍN, F.: *Op. cit.* (p. 73)

supone tener ciertas cualidades y ciertos límites. Nadie osa decir de un artista que es de segundo orden... lo que sería de agradecer”.

Hay una serie de características intrínsecas que podemos aplicar a todo crítico cualquiera que sea la disciplina por la que deambula: artes plásticas, música, literatura...

- *Capacitación*: el crítico debe ser un experto en el ámbito que interpreta. Ello no significa que deba ser juez y parte: en los últimos tiempos cabe detectar una llegada de artistas al ámbito crítico, si bien de forma puntual. Aunque no haya ninguna premisa que lo impida, debemos sopesar las contraindicaciones morales que este sumando conlleva: que un artista enjuicie a sus compañeros de armas sin duda aporta una mirada distinta y proteica pero es posible que acarree conflictos de intereses difícilmente sorteables para quien se encuentra a expensas del mercado y sus agentes. Ello no significa intromisión; el campo crítico es un ámbito abierto, dispuesto a acoger miradas distintas.

- *Facilidad en la comunicación*: ya sea para un público minoritario, ya sea para audiencias masivas, en marcos especializados o generalistas, el crítico debe captar la atención, atraer, poseyendo la claridad de pensamiento y verbo necesaria para alcanzar sus objetivos. Como resaltaba Esteban Morán, muchas de las facultades para ser un buen crítico –para ser un buen analista y comunicador- no se adquieren en la universidad ni se aprenden en los manuales, las dan, también “los genes, la educación, la familia, los amigos, la vida”⁹².

- *Capacidad de adaptación*: en cuanto que impulsor de un proceso de comunicación, el crítico, debe poseer la facultad analítica y la modestia necesaria para interpelarse en qué medio escribe, descubrir cuál es su audiencia y adaptarse a los recursos y expectativas con los que ésta cuenta.

⁹² MORÁN TORRES, E.: *Géneros del Periodismo de Opinión*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1988. (p.11)

7.3. Anacronismos y peligros derivados de una formación incompleta

Históricamente la crítica se ha nutrido de las raíces del saber aportado por la Historia del Arte. Esa realidad ha cambiado por varios factores, algunos coyunturales y otros asentados en una mala planificación de la gestión reglada de los conocimientos. La historia del arte basa su fuerza en dos categorías exegéticas inexpugnables: la Historia y la Técnica. La base histórica, “el carácter diacrónico de la operación artística”, constituía una metodología de avance genealógico de temporalidad consecutiva y consecuente, representando, para la historia y por ende también para la crítica, “un fundamento seguro para cualquier toma de posición hermenéutica”⁹³. El otro gran pilar con que contaba el historiador era un profundo conocimiento de los procesos técnicos presentes en el devenir creativo, lo cual le situaba en una posición de igualdad con respecto al saber normativo y técnico que rige la actividad.

Hoy, esos dos pilares resultan, si no inservibles, sí poco prácticos a la hora del enfrentamiento y enjuiciamiento para con el arte contemporáneo. A pesar de que podamos considerar el arte último como un arte de la cita, un arte de la revisión histórica, su vivencia –la mayor parte de las veces– se mueve al compás de la moda, de la actualidad, por tanto, al compás de una sincronía global. Por otro lado, en la actualidad, el conocimiento técnico y su apreciación carecen de sentido decisivo en la postmodernidad, en cuanto que uno de los valores que entran en liza como factores es el de la condición anti-técnica, en la cual la improvisación y la falta de interés por el resultado son paradigmas. Por lo tanto, el peligro reside, para quienes provienen de campos muy definidos y acotados a administrar la crítica del acontecimiento artístico, en caer en el absentismo. “A pesar de todas las declaraciones anticonformistas, sucede que el estudioso y el crítico, todavía encasillados en un determinado sector artístico, no saben salir de él sin daño y sin burla, y prefieren, por eso mismo, permanecer anclados en posiciones tradicionales, ignorando la nueva y quizá peligrosa apertura que ha

⁹³ DORFLES, G.: *Op. cit.* (p.27)

venido gestándose”⁹⁴. Esta declaración de Dorfles se fecha en 1976, por lo que pasadas varias décadas podemos colegir que las fracturas se han agudizado, en tanto que las orientaciones y los planes docentes de los estudios de Historia del Arte, con respecto al arte contemporáneo y último, poco han variado en sus posiciones de ignorancia con respecto a la actualidad creativa.

7.4. Los cinco puntos de Johnson

Paul Johnson (Manchester, 1928) define en *El arte de escribir columnas*⁹⁵ las características que remarcan la figura de un buen columnista de opinión. Denostado por muchos, calificado por otros como *pseudohistoriador*, polemista, demagogo y panegirista a causa de sus controvertidas opiniones sobre los asuntos más variados, este historiador, periodista y escritor alcanzó notoriedad por un artículo en el que criticaba con saña una obra fundamental de Picasso, el *Retrato de Ángel Soto* (1903). Quien fuera jefe de redacción de *The New Statesman* y columnista del *Daily Telegraph*, de *The Sun*, *L'Express* y de *Spectator* desarrolla pausadamente en el ensayo citado, el perfil que debe presentar un columnista de opinión a nivel genérico y lo resume en 5 puntos. Siendo la crítica un género adscrito por la teoría periodística dentro del campo de los géneros de opinión, esta visión particular se hace especialmente interesante.

Para Johnson el primer requisito inexcusable sería el del conocimiento. Un conocimiento que se desplegaría sin tratar de abrumar al lector; un conocimiento actualizado y empleado en pequeñas y discretas dosis según la necesidad de la argumentación; un conocimiento, además, que se nutra tanto de la historia o las disciplinas adyacentes cuanto del saber más mundano y cotidiano.

Un segundo estadio habla de un conocimiento basado en lecturas múltiples y variadas. Un crítico de arte, por ejemplo, debe poder tener a su disposición una nutrida biblioteca a la que recurrir en

⁹⁴ *Ibid.* (p.26)

⁹⁵ “El arte de escribir columnas”. JOHNSON, P.: *Al Diablo con Picasso y otros ensayos*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1997. (pp.13-30)

caso de necesidad. Además, una de las últimas intenciones de las lecturas es la de confrontar opiniones de otros expertos con la propia; de este enfrentamiento surgen siempre nuevas convicciones e ideas.

La tercera clave del *columnismo*, según Johnson, es la de poseer un instinto especial para la noticia. “La mejor columna –nos indica– es la que responde a la novedad, la vincula con el pasado, la proyecta al futuro y expone el tema con ingenio, sabiduría y elegancia”⁹⁶. Extrapolando esta clave al campo analizado, el profesional de la crítica a la hora de enfocar su particular microscopio debería seleccionar, por encima de otros, aquel evento que poseyera un interés especial en el *aquí* y en el *ahora*. En cierta ocasión una persona ajena al mundo de las artes plásticas me preguntó si los críticos sólo escribíamos de aquellas exposiciones o sobre aquellos creadores que nos gustaban. Con rapidez podemos entender el sentido del requerimiento: siempre es más sencillo bogar a favor de corriente. El estatuto crítico, por el contrario, no puede (no debe) ser sobornado, debe cumplir con *su* misión por desagradable que esta sea, por enemigos que nos pueda crear, por incomprendimientos que pueda concitar. El interés lo marca el tiempo que vivimos y la posibilidad de entroncar la crítica artística con la situación social circundante.

El cuarto punto circunda dos términos: variedad y atracción. El *columnismo* y la crítica por extensión deben atacar todos los temas y géneros. Jamás debemos dejarnos arrastrar por nuestros gustos personales: la crítica debe estar preparada y dispuesta para valorar una pintura o una performance, la fotografía, las expresiones artísticas urbanas o el net-art. Por otro lado, la escritura es también una forma de cortejo. Sin adulaciones ni confianzas, se debe transformar una valoración en un producto que capte la atracción del lector pero sin vehemencias ni engaños, que pronto serían descubiertos. Al lector “nunca debemos agarrarlo de las solapas, meter una mano atrevida dentro de una falda apretada ni bramar a un oído indiferente. Se trata de amar sin que se note nuestro afán de ser correspondidos”⁹⁷. En un sentido similar se expresaba F. Martín en un texto citado anteriormente: “Creo que la buena crítica debe ser un acto de

⁹⁶ *Ibid.* (p.20)

⁹⁷ *Ibid.* (p.22)

seducción, de ser capaz de suscitar interés y entusiasmo, de motivar a la reflexión, incitando la capacidad crítica del lector, bien con la propia obra juzgada, bien a través del modo que es tratada por el crítico... pero no aburrirle”⁹⁸.

El punto final conmina a los profesionales a no emplear el poder de los medios con fines personales. No sería, en ningún caso, lícito usar la palestra pública que nos ofrece un medio de comunicación para saldar cuentas o emprender revanchas personales. Ello no significa caer en la impersonalidad. Un espacio para la opinión que se desarrolle bajo una forma impersonal sería una contradicción *in terminis*. Debemos arriesgar: poner algo de nosotros y revelar parte de nuestra interioridad e intereses para que quien se acerque hasta nuestra crítica nos reconozca por nuestros valores e ideas.

⁹⁸ MARTÍN MARTÍN, F.: *Op. Cit.* (p. 84)



Inseguridades y deontologías Dignidad de la crítica: censuras y autocensuras

8.1. Las armas del crítico y los condicionantes del medio

Y si todo crítico tiene un método, como hemos podido ver en capítulos anteriores, también necesita de una ética, de una deontología profesional. Es aquí donde, de nuevo, vamos a aprovechar para cambiar el discurso. Una vez que hemos tratado de definir el papel de la crítica en general, de la crítica del arte en particular; una vez que hemos elaborado un perfil para el crítico de arte y descubierto una posible metodología de actuación, es aquí donde debemos poner el acento en las problemáticas que acechan su labor, en los conflictos que surgen diariamente.

Las dos armas del crítico son la *libertad de juicio* y la *capacidad creativa*. La capacitación, obviamente, se le presupone. No olvidemos que la crítica es un subgénero literario, por extraño que parezca,

dentro del mismo ámbito en el que se desarrollan la poesía, la novela, las memorias, las epístolas, la dramaturgia teatral, etc...

El hecho reseñable, interpretable, pasa por una serie de barreras físicas o psicológicas que la condicionan desde la fuente hasta su cristalización como opinión editada. Este itinerario condicionado –su cuestionamiento u omisión– va a marcar el carácter, la extensión e, incluso, la propia muerte de la crítica. Es el crítico el primero que debe ser consciente dónde, cómo y para quién escribe. Siguiendo a Gutiérrez Palacio⁹⁹ en su comentario sobre las apreciaciones de Rivadeneira, aún adaptando sus esquemas periodísticos genéricos a la especificidad de la crítica de arte, podemos establecer una serie de pasos que intervienen en el condicionamiento final de la crítica y se traducen como *microprocesos* de evaluación y comunicación en sí mismos y que tienen a la *noticia crítica* como referente:

1) Criterio del crítico-redactor. Nivel primario. Nuestro criterio y libertad en la selección sobre lo que queremos criticar o reseñar, es el referente más importante, siempre que nos ajustemos a unas premisas honradas, sin dobleces ni segundas intenciones o motivaciones personales, ajenas a la libre confrontación entre el crítico y el hecho artístico.

2) Criterios del Comité de Redacción. El visto bueno a nuestra crítica o reseña debe darlo un comité de redacción, en teoría conformado por redactores expertos, que deben evaluar si nuestro lenguaje, estilo y criterio coinciden con los del medio. También deben evaluar la pertinencia de la crítica (por motivos extra-artísticos) o la extralimitación en la misma por cualquier motivo (lenguaje soez, insultos, intereses o inquinas personales, datos erróneos...). Pueden aconsejar al crítico sobre la idoneidad de perfilar o redefinir algunos términos y, en última instancia, tienen la potestad de decidir sobre la publicación o no de los mismos.

3) Línea del medio. Es necesario que el crítico adapte su discurso a la línea editorial del medio, sin que ello suponga intromisión en la

⁹⁹ GUTIÉRREZ PALACIO, J.: *Periodismo de Opinión*. Madrid, Paraninfo, 1984. (p.48)

libertad de elección del crítico, ni en la independencia de sus juicios. Afecta, en gran medida, al estilo.

4) Tipo de periodicidad. Semanal, mensual, bimestral, trimestral... Cabe saber si el medio requiere que los artículos guarden frescura y vigencia en el momento de la edición de las críticas, lo cual obliga a veces al profesional a escribir sin ver la muestra expuesta, utilizando información previa y sus conocimientos sobre los artistas y sus obras. Ello perjudica la necesaria objetividad para con el evento. La distancia de la escritura con el acto expositivo es inversamente proporcional a su validez y nervio crítico, pudiendo pasar a convertirse los artículos de reflexión en meras reseñas de actuaciones.

5) Cantidad y calidad de otros acontecimientos reseñables. Si como dice el viejo aserto *a los artistas los hacen mejores o peores otros artistas*, los eventos artísticos cobran interés e importancia también en función del entorno o la oferta vigente.

6) Tiempo disponible. El tiempo condiciona nuestra capacidad de reacción en la rapidez de respuesta. Algunos profesionales del medio defienden el trabajo *bajo presión* como incentivador de la agudeza.

7) Espacio disponible. El espacio condiciona igualmente el resultado, puesto que este viene, generalmente, *predesignado* por la redacción con anterioridad a nuestro enfrentamiento con la obra. En ocasiones, el profesional se ve abocado a escribir un artículo de largo recorrido sobre algún evento que, bajo sus criterios, sólo merecería una breve reseña, y viceversa. En el primero de los casos se requiere conocimientos histórico-artísticos para ofrecer al lector una perspectiva de mayor amplitud y que la extensión no se convierta en un *relleno* de vacua palabrería. En el caso contrario, requiere de claridad de juicio y concisión para ajustar nuestras opiniones a unos breves y certeros párrafos sin concesiones a la lírica.

8) Censura / Autocensura. Cortar, cercenar u omitir palabras, frases o artículos completos son situaciones poco agradables que, cada vez, se reproducen menos en los medios. Lo que ha avanzado es la autocensura, bien por intereses personales o colectivos, del crítico, bien por temor a represalias del mercado, del medio, del artista...

9) Otros. Las cuestiones que pueden condicionar la crítica son tantas y de tan diversa procedencia que sería imposible reseñarlas todas.

Los pasos, como se puede ver, no son lineales ni consecutivos; son procesos de decodificación y recodificación que pueden llegar a desvirtuar el modo de acercamiento y estructuración de la unidad crítica.

Abundemos aún más en cada uno de los bloques. En cuanto a la función del consejo de redacción, podemos aplicar un aserto clásico de manual periodístico: “La crítica lleva firma. El periódico no responde de lo que se dice sobre esta firma, pero sí del firmante”¹⁰⁰.

El primer problema con el que nos encontramos surge de la colisión con el tiempo y el espacio. Enfrentamos a la inmediatez de las propuestas la rapidez en las respuestas. Los profesionales que trabajan como colaboradores de medios de comunicación escritos (*Abc*, *El País*, *La Vanguardia*, *El Mundo*) –y ello también es extrapolable a la radio o la televisión, aunque en menor medida por la poca difusión y marginalidad en estos espacios de los procesos de crítica cultural– se deben ajustar a un tiempo de ejecución bastante corto, lo que obliga a trabajar deprisa, con poco margen de error y mucha concentración. Además, los artículos se elaboran con mucha antelación a su publicación: en los suplementos semanales artículos y reseñas se finalizan y envían una semana antes, en las ediciones especializadas mensuales con un mínimo de un mes de antelación con respecto a la edición de la revista.

Por si esto fuera poco el crítico se debe ajustar a un espacio físico predeterminado al que obliga el espíritu, diseño, maquetación o formato de la publicación –siempre fijo (120, 400 o 750 palabras...)– donde se debe condensar todo lo que se quiera manifestar. Ciertamente es que en muchas ocasiones apetecería escribir páginas y páginas de una exposición u obra que nos ha impactado o nos ha defraudado y nos tenemos que retener y ceñir a unas pocas palabras. En otras ocasiones sucede lo contrario: además de la virtud de la síntesis, el crítico debe tener la pluma fácil para rellenar el artículo completo sobre algo que

¹⁰⁰ GONZÁLEZ RUIZ, N.: *Enciclopedia del periodismo*. Barcelona, Noguer, 1966. (p.419)

no merecería más que un breve comentario. Todas estas circunstancias espacio-temporales lastran la labor del crítico, pero no son las únicas.

Si entendemos la labor del crítico como mediador, como traductor, sería lógico que éste empleara un lenguaje adaptado al universo de lectores que prevé que se van a acercar hasta sus artículos. Esto colisiona con la dificultad de plasmar sobre un papel, de plasmar con la palabra lo que es una mezcla de estímulos sensoriales y argumentos racionales. A ello se añade la pretendida vocación poética de muchos compañeros. Ahí empieza el divorcio entre la crítica y el público. En muchas ocasiones, la comunicación no es efectiva porque ni el canal ni el código elegido son los adecuados.

8.2. Juicios a priori: el efecto Barnum

Sin embargo la crítica puede comenzar antes incluso del enfrentamiento con la obra, la exposición, actuación o evento. Debemos protegernos contra los prejuicios *a priori* y también contra premisas subjetivas. La obra no es el artista, por muy mal o bien que éste pueda caer. No siempre, por el contrario, la subjetividad trasciende exclusivamente desde la lábil profundidad negativa del resentimiento, en muchas ocasiones el crítico se ve sorprendido – anuladas así sus posibilidades de respuesta objetiva –, incluso positivamente, por su propia premeditación, por los prejuicios y premisas *a priori* que instintivamente maneja. La obra que valoramos debe situarse en una esfera diferente a la del artista que la ha ejecutado o a la de la trayectoria que la precede.

Dentro de este último marco se daría el llamado *Efecto Barnum*. Su nombre se debe al polifacético empresario circense norteamericano Phineas T. Barnum (1810-1891), de cuyos famosos montajes se relata que necesitaban cien vagones de tren para ser transportados de una ciudad a otra. Aseguraba que en sus espectáculos siempre tenía para ofrecer *algo a la medida de todos*. Su labor se extendió al ámbito museológico, auspiciando y patrocinando museos de nueva creación en el estado de Nueva York y por todo el Medio Oeste, en los que empleó una política de gestión –

absolutamente vigente en nuestros días pero innovadora y polémica entonces— en la que primaban conceptos como entretenimiento, aventura, exotismo y rentabilidad¹⁰¹.

El psicólogo Paul Everett Meehl (1920-2003), del departamento de Psicología de la Universidad de Minnesota, propuso en 1954 llamar “efecto Barnum” o “efecto de validación subjetiva”¹⁰² a esa actitud crédula que lleva a ver o interpretar datos ambiguos en función del deseo propio. Cuando alguien está predispuesto a ver algo que satisfaga sus expectativas, atesora menos defensas que cualquier otro para enjuiciar una *prueba* por dudosa que esta sea. En tales circunstancias, nos encontraremos en disposición de convalidar subjetiva y positivamente cualquier cosa. En artes plásticas es muy sencillo situarse en la predisposición de evaluar positivamente a priori, o tras un examen muy somero, las propuestas de un artista avalado por una larga trayectoria plagada de hitos y éxitos, respaldado por instituciones, colecciones y galardones de prestigio mientras, por el contrario, resulta demasiado fácil caer en el ensañamiento ante el proyecto de un autor joven o novel que apenas acaba de comenzar su andadura. Tendemos a disculpar el ligero desliz de un gran artista y a minusvalorar los logros de un neófito.

Ampliando el campo de posibilidades, más allá de la relación del crítico con la obra, trasladándonos hasta el marco de relación de éste con los espectadores, se tiende a hablar de *efecto Barnum* cuando especialistas en una disciplina científica crean, premeditadamente, desconcierto entre el público profano utilizando términos técnicos y específicos para describir fenómenos sencillos y comunes. Recordemos cómo P. T. Barnum salía a presentar sus espectáculos con la frase: *¡Y por aquí... hacia el gran egreso...!*, esto es: *de aquí... a la salida*. Situaciones vacías y retóricas que en el mundo de las artes no nos resultan desconocidas.

Hemos comprobado que los polos deben invertirse; como disciplinas complementarias la Historia del Arte debe mirar hacia

¹⁰¹ KOTLER, N. y KOTLER, P.: *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona, Ariel, 2001. (p. 41)

¹⁰² MEEHL, P.E.: “Wanted – a good cookbook”. En *American Psychologist*, nº 11, 1956. (pp. 263-272)

aquellos modos artísticos más espinosos, tratando así de superar las seculares rémoras que la atenazan como la parcelación excesiva o la búsqueda exclusiva de lo verdadero, lo bello y lo permanente. Por el contrario, la crítica debe volver sus ojos hacia lo verdaderamente vanguardista: en muchos casos la radicalidad se encuentra en los procesos más clásicos y en los discursos que trascienden y miran hacia horizontes que persiguen posiciones de autenticidad y de consecución de belleza y felicidad para una sociedad carente de verdaderas convicciones y cansada de modas. Este giro de timón sería aún más contestatario cuánto más chocase frontalmente con las exigencias de un mercado burgués y elitista parapetado tras el engañoso marchamo de arte *libre* y universal.

La crítica también naufraga de éxito. Otra de las derivas que podemos detectar en la crítica es la de adoptar –en vez de denunciar– los tics del arte que aborda: se hace *autoreferencial* y *encriptada*. “Virtudes” que le permiten ampliar el campo de su análisis y discursos hasta llegar a los más recónditos y absurdos confines. En cualquier caso tanto daría: al fin y al cabo los críticos terminarían hablando, con una poética derivada de un vocabulario limitado, de sí mismos y de sus inquietudes. Herramental poético y literario que abre un espectro inmenso, siempre y cuando la narración se ajuste a prefijadas normativas de espacio-tiempo y se ciñan a una contagiosa corrección o a una impostura consentida y previsible.

En su dimensión paralela e inseparable, artista y crítico –el arte y la crítica en su sentido global–, se enfrentan a retos complejos. La necesaria publicitación mediática que respalde y canalice el producto, el carácter –por el contrario– restringido de su interés público, la competencia profesional y las rivalidades personales o el inevitable sometimiento y exposición a leyes mercantiles “obstaculizan una práctica profesional correcta”¹⁰³. En este punto, ni el *aura* de la obra, ni los intentos de transgredir los órdenes establecidos por parte de sus creadores sirven como estrategias lícitas. Ambos mecanismos son asimilados y desactivados, en su propio beneficio, por el sistema.

Si atendemos a la comprensión de la actividad artística como forma doble de conocimiento, en sus facetas de indagación en el

¹⁰³ PERNIOLA, M.: *El arte y su sombra*. Madrid, Cátedra, 2002. (p. 78)

presente real y el futuro metafísico, así como de experimentación y conmoción espiritual y sensible, debiéramos también definir la crítica, en tanto que disciplina subordinada a aquella, en los mismos parámetros -aunque en un estadio ulterior-, como *supraherramienta* epistemológica de re-conocimiento y remoción estética, ayudando a la comprensión de nuestra realidad cotidiana. Es entonces cuando nos preguntamos: ¿puede la crítica de arte tener una proyección real a nivel social? Evidentemente sí. Más allá de los mecanismos que utilice para ello, la crítica debe aspirar a ocupar un papel comprometido y político en la sociedad en la que se inscribe.

Si debemos protegernos contra toda euforia apriorística - recordemos el citado *efecto Barnum*-, que, de uno u otro modo, nubla nuestro buen sentido, del mismo modo deberíamos hacerlo frente a lo que Dorfles, como hemos dicho páginas atrás, define bien como “absentismo crítico”¹⁰⁴ Ya sabíamos que la disciplina crítica surgió en un determinado momento de la Edad Moderna como respuesta ante un arte nuevo no derivado ni justificado por unas premisas mágicas, religiosas, míticas o rituales y, por tanto, imposible de mensurar en sus valores relativos o absolutos mediante parámetros tradicionales. Lo que hace décadas tan sólo podíamos intuir y hoy podemos constatar era que, a la disciplina, por su evidente carácter dependiente y auxiliar, le resultase difícil seguir el paso de unas manifestaciones artísticas cada vez más complejas y heterogéneas, cada vez menos arraigadas y más refractarias a cualquier intento clasificatorio, cada vez más especulativas, etéreas e introspectivas, cada vez más multidisciplinares, globales y situadas en el espacio de lo liminar cuando no de lo transfronterizo. Un arte al que sólo se puede alcanzar —para una correcta interpretación, deglución y traducción—, adaptando herramientas tomadas de la psicología, de la antropología, la sociología o la semiótica. Y, aunque seamos conscientes de las dificultades con las que se encuentra el crítico, al debatirse a ciegas en la negra noche que supone la actualidad del arte¹⁰⁵, por desconocimiento, comodidad, miedo o, simplemente, por desidia,

¹⁰⁴ DORFLES, G.: *Op. cit.* (p. 26)

¹⁰⁵ CALVO SERRALLER, F.: *Naturaleza y misión de la crítica de arte*. Madrid, Academia de San Fernando, 2001. (p.11)

gran parte de la crítica actual recurre a la simple omisión o desprecio de toda una fenomenología creativa que escapa a su comprensión.

8.3. Los peligros de la crítica: el crítico ante el mercado

Lessing, en su magna obra de 1766 *Laocoonte*, reconoce la complejidad del ejercicio de la crítica, incidiendo en la “fragilidad de la crítica”. Leemos textualmente un breve párrafo del capítulo introductorio: “casi todo depende del hecho de si ha tenido acierto o no al aplicar estas reglas a los distintos casos particulares; y, dado que para un crítico clarividente y de criterio certero hay cincuenta que lo embrollan todo, sería realmente un milagro que la aplicación de estas reglas se hubiera hecho siempre con la cautela que se necesita...”¹⁰⁶.

- Peligros:
- Falta de rigor / Erudición vacua.
 - Utilizar criterios de autoridad.
 - Uso de un lenguaje o un argot críptico.
 - Subjetividad partidista.

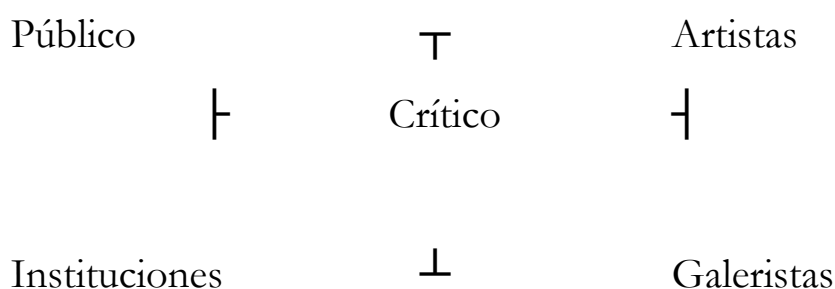
Contra la crítica aséptica y meramente descriptiva, contra esa otra crítica falsamente teórica, innecesariamente compleja y pedante, contra el criticismo superfluo se debe imponer otro concepto y otro modo de crítica: objetiva e intuitiva, formada, transparente, emocional, comprometida, delicadamente inflexible, donde prime la familiaridad y empatía con artistas y obras, que influya y aporte reflexión a los actores artísticos...

Sin embargo hay que tener en cuenta las presiones a las que está sometido el crítico, presiones que llegan desde los distintos sectores que conforman el mercado del arte. Son múltiples las tensiones

¹⁰⁶ Véase: LESSING, G. E.: *Laocoonte*. Madrid, Técnos, 1990.

existentes entre crítica y mercado, lo que edifica un panorama de relaciones (im)posibles.

De esta idea de la crítica como mediador necesario podríamos derivar hacia una situación aberrante pero no por ello menos posible y presente en la actividad crítica cotidiana: su posición geocéntrica en la constelación de un universo artístico a la medida, donde su influencia centraliza todos los caminos y movimientos posibles. Y el peligro no acaba aquí. Este crítico multidisciplinar detecta las carencias de esta economía mercantil y las suple. Un crítico que además de serlo es curador o comisario, escritor de firma, representante artístico, gestor institucional, intermediario comercial y comisionista, coleccionista...



- Comisario
- Representante
- Informador / Asesor
- Gestor...

Otros –y no les falta razón– no aceptan esta posición geocéntrica, aunque desprovista de todo poder fáctico y capacidad de influencia, sino que sitúan el lugar de la crítica en el “último lugar en

la jerarquía del actual sistema del arte —por debajo de directores, coleccionistas, comisarios y artistas...”¹⁰⁷.

Sin embargo la labor crítica encuentra una serie de grandes dificultades en el propio canal de expresión que le sirve como soporte de su labor, cualquiera que sea el medio empleado. El crítico se debate entre una serie de rémoras que lastran el correcto desarrollo de su trabajo, como hemos venido repitiendo. Se enfrenta la crítica a la inmediatez de las propuestas y a la rapidez en las respuestas, así como la necesaria contención que le lleva a ajustarse a unas fechas determinadas y a unos marcos espaciales determinados. Debe ser previsor, responsable y sintético. La asunción de estos elementos como parte integrante de su trabajo debe partir de una *positivación* de los mismos. ¿Podremos convertir estas dificultades en un aliciente, en un estímulo añadido?

¹⁰⁷ NUEZ, I. de la: *La crítica de arte y su próxima desaparición*. Babelia, El País (29/12/2007).

Problemáticas pendientes para el siglo XXI. Ética y futuro de la crítica

9.1. Futuro de la crítica

Algunas inquietantes preguntas acucian este universo. ¿Existe futuro para la crítica en la época de lo virtual, de las autopistas de la información, del mercado, de la *multidisciplinariedad* o del mundo globalizado? Creemos que sí. Como bien dice José Jiménez, “un aspecto relevante que exige la continuidad de la tarea crítica deriva del propio carácter acumulativo de la cultura de masas, donde la proliferación de productos, eventos y acontecimientos ‘artísticos’ hace más necesaria que nunca una tarea de distinción de valoración”¹⁰⁸. Sin embargo, un punto que no contempla Jiménez es aquel que se refiere a que todas las sociedades, por su propia vertebración en base a unas circunstancias socio-culturales e históricas distintas, no atienden ni contemplan la labor crítica del mismo modo ni le prestan la misma confianza. La sociedad española,

¹⁰⁸ Véase: JIMÉNEZ, J.: *El nuevo espectador*. Madrid, Argentería, Visor, 1998.

en este sentido, es una sociedad incrédula que desconfía del profesional y de su profesionalidad.

La nueva crítica es —y debe ser— multidisciplinar y dinámica, adaptándose a cualquier terreno, siendo requerida por un mercado de consumo que necesita continuamente de marchamos de calidad. Esta última cuestión puede parecer algo esnob o frívolo. Pero al final, aunque ninguna sociedad parezca necesitar un traductor, aunque ninguna sociedad reconozca necesitar ir de la mano de la crítica a la hora de enfrentarse a un evento o actuación artística, el mercado cultural reclamará figuras decorativas que rellenen tiempo y espacio con su discurso técnico o su prestigio, figuras entre las que se encuentra la del crítico. Al fin y al cabo, a la crítica la alimenta el aberrante sistema que ha establecido la llamada Economía de la Cultura.

En un tono más poético, en sus 77 *Aproximaciones para una vulgata crítica*, Montejo Navas¹⁰⁹, ausculta la crítica y oferta un largo número de pequeñas reflexiones en forma de corolario numerado. Algunas de esas entradas apuntan a señalar sus fracturas. Veamos algunos ejemplos: (13) “La crítica tiene una cabeza bifronte: una pertenece al compromiso por la renovación y la ruptura, y otra a la comunicación y a la didáctica”; (23) “Contra la rutina de la retórica, contra la melancolía de los valores, contra los tópicos de las imágenes, la crítica más viva”; (24) “La crítica no puede ser unidimensional ni domesticadora de sentidos. Tiene que ser fluctuante, constelativa, traslaticia; a favor de la materia sensible”; (32) “La crítica no puede ser impasible con la industria de la conciencia, con la industria de la institucionalización, con la industria del fundamentalismo”; (63) “La crítica participa de la obra de arte, se inscribe en su territorio, crea un campo de acción conjunto”; (75) “Las respuestas de la crítica amplían las interrogaciones del arte”...

¹⁰⁹ MONTEJO NAVAS, A.: “77 Aproximaciones para una vulgata crítica”. *Lápiz*, n° 210/211, Febrero-Marzo 2005. (pp.100-103)

El crítico de arte y comisario donostiarra Peio Aguirre se sumó a esta moda de los listados de recomendaciones/admoniciones sobre la disciplina, aunque de modo más crítico y delimitado¹¹⁰:

1. (...) “Cuando decimos que debe escribir de algo otro que no sea exclusivamente arte queremos decir que el crítico no puede funcionar ya como mera correa de transmisión del sistema del arte y su correspondiente batalla por la publicidad librada entre el orden institucional y la industria cultural”.

2. “La flexibilidad y la heterogeneidad de las prácticas será siempre uno de los baluartes del crítico. Escribir siempre el mismo formato y en los mismos medios encorseta al crítico. Las prácticas escriturales explotarán una multiplicidad de formatos, extensiones, géneros y voces. La cantidad de crítica devendrá en calidad, en diferencia. La figura del crítico-ventrílocuo debe examinarse seriamente”. (...)

7. “La crítica de arte no es lo mismo que el comisariado de exposiciones. Comisariar no es ejercer la crítica de arte pero con otros medios. Esta es una falacia que debe ser desmontada. Comisariar es otra actividad distinta que puede ser realizada (o no) por el crítico. El comisariado de una exposición puede tener un mayor o menor grado de crítica (criticality) lo cual no lo convierte de facto en *crítica de arte*. El ejercicio de la crítica de arte conlleva inevitablemente la escritura” (...)

Como bien previene Brea, la crítica es una actividad, actualmente, atrapada entre el ser y el deber ser. Su espacio de desarrollo real difiere mucho de los marcos de posibilidad ética por los que debiera luchar. Incluso a la contra, incluso sin concesiones, no deja de mostrarse como un recurso más dentro del ámbito mercantil de la cultura, un recurso que bascula entre el movimiento prestigiador y el escándalo publicitario. “O digamos: que inevitablemente la crítica le hace el juego al sistema del arte, tanto allí donde lo bendice como allí donde lo cuestiona –toda vez que, en efecto, y en este caso, hace ver que este cuestionamiento puede efectivamente tener lugar (lo que

¹¹⁰ AGUIRRE, P.: *Crítica práctica en 10 máximas*. (10/10/2010)
[<http://esferapublica.org> / <http://peioaguirre.blogspot.com>]

no es el caso)”¹¹¹. Y continúa: “Podríamos decir que el juego de la crítica con su objeto, el arte, se parece al del mentiroso que sólo consigue escapar gracias al recurso de la doble negación”. En esta tesitura, la disciplina crítica se mueve en los predios de la esquizofrenia, negando su estatuto mientras vive momentáneamente de él.

Finalmente, Brea, nos previene: “Primero: que no es fácil hacer crítica buena, interesante, cuando las prácticas no lo son, en tiempos –como los nuestros– de artes docilizadas. Y segundo: Que tampoco en épocas asentadas es fácil la crítica. Si lo segundo hace pensar que el nuestro, como tiempo de grandes convulsiones, es tiempo idóneo para la crítica, lo primero en cambio augura –o determina– su tremenda dificultad actual”¹¹².

El crítico actual tiene una responsabilidad para con la sociedad y su función debería comprender una labor de profunda reflexión sobre los esquemas políticos y económicos que rigen la economía de la cultura, sin olvidar dar voz con su pluma a los anhelos y quejas de una colectividad que entiende el campo artístico como un factor de cambio. “La función del crítico contemporáneo es oponerse a ese dominio [del capitalismo cultural] volviendo a conectar lo simbólico con lo político, comprometiéndose a través del discurso y de la práctica con el proceso mediante el cual las necesidades, intereses y deseos reprimidos puedan asumir las formas culturales que podrían unificarlos en una fuerza política colectiva”¹¹³.

9.2. Crítica pública y crítica secreta

Alfonso Sastre –prolífico autor de teatro, ensayista y guionista español, uno de los máximos exponentes de la Generación del 55 e incansable luchador desde los escenarios contra la censura franquista en los sesenta y setenta–, hace en *La Revolución y la crítica de la cultura* una disección sobre lo que denomina “vida intelectual”, detectando –recordemos que el texto se elabora entre 1964 y 1969–, de manera

¹¹¹ BREA, J. L.: *Op. cit.* (p.31)

¹¹² *Ibid.* (pp.33-34)

¹¹³ EAGLETON, T.: *Op. cit.* (p.139)

preclara, los distintos intereses mercantiles que traspasan esta esfera y que, un modo u otro, subvierten unos valores de la cultura que “nacem, suben o bajan, oscilan, caen, desaparecen, resurgen o mueren”¹¹⁴, en función de una serie de factores inexplorados. Uno de ellos, tal vez el más importante para el dramaturgo, sea el que nomina como *crítica secreta*. Frente a lo que podríamos llamar crítica pública, crítica visible, aquella localizada y estipulada en sus canales de transmisión, legítima y legitimada, surge otro grupo de influencia silente, que manipula y condiciona a su antojo, ostentando un poder oculto cuyos tentáculos llegan hasta lugares insospechados.

Al parecer poco o nada ha cambiado en cuatro décadas: el sistema sigue siendo aberrante. La cultura continúa sufriendo el influjo de poderes ocultos. Ya no podríamos hablar de *crítica secreta* en los mismos términos, y menos al pensar en la inexistente fuerza y nulo poder de convicción que en la actualidad la disciplina ostenta. Lo que aún se detecta es la presencia de fuertes poderes que manipulan las derivas del mercado persiguiendo intereses de lo más variopintos: el incremento del beneficio en las transacciones mercantiles de arte, las plusvalías que generan las puestas en valor de los productos culturales, la apreciación/depreciación de esos mismos productos por estrategias publicitarias o de marketing... Estos poderes –cuando no son ellos mismos– no dudan en poner *a su servicio* a los agentes del universo artístico: directores de museos, programadores institucionales, galeristas, comisarios, críticos...

La crítica se ve condicionada por el aparataje del sistema mercantil y sus múltiples tentáculos que todo lo controlan y a todos los resquicios parecen llegar. En estas condiciones, la crítica se convierte en una actividad imposible, por la falta de libertad que impone el *statu quo* cultural, a menos que entendamos como crítica válida –al menos en los actuales tiempos– a aquella que se circunscribe a la mera crónica de acontecimientos, más o menos adornada por la retórica, o, en su defecto, a la crítica *de impresión*, aquella que ofrece la vivencia del crítico como marco de discusión.

¹¹⁴ SASTRE, A.: *La revolución y la crítica de la cultura*. Hondarribia, Hiru, 1994. (p.22)

En sentido contrario, aparentemente alejada de las presiones del mercado, la crítica que mayor auge está alcanzando en nuestros días es aquella que podríamos definir como *crítica del efecto*, o crítica efectista, que ha encontrado en internet, en blogs y foros, un campo libre de crecimiento. Sin necesidad de demostrar niveles de profesionalidad, cuenta a su favor con su condición inmediata, directa y conflictiva, recreándose en la polémica. Algunos la han denominado como crítica kitsch, evaluándola con un marco crítico de raíz conservadora, donde se defeciona de criterios y argumentos teóricos, del necesario contraste, para lanzarse en brazos de lo lúdico y novedoso, de unos modos de hacer y actuar tomados de la *prensa rosa* o periodismo del corazón. “Internet ha desarrollado, en el marco de la literatura y de las artes, un modelo de crítica kitsch. Dicho de otro modo: lo kitsch es la cultura conservadora del efecto sin contenido, que llevado al territorio de la crítica supone, precisamente, la retirada de lo crítico. Lo kitsch es así el resultado de una forma de entender la literatura (y la crítica) que traslada sus motivos de lo crítico a lo lúdico/cínico. (...) Esta visión degradada de la práctica crítica se opone vigorosamente a la idea misma de análisis crítico, ya que no es más que una declaración de presencia que sólo denota la ambición de ser reseñado. En definitiva, esta crítica kitsch y *sainetesca* (dadas las consecuencias que en ocasiones implica) se instaura en el mapa literario con pesadez y con una amplia red de seguidores que esperan a ver *qué dicen* de la siguiente novedad, no por lo que digan sino por el efecto que eso implica”¹¹⁵.

Esta entrada en el blog de Santamaría ha removido conciencias y suscitado una reacción (a favor y en contra) inesperada. El eco ha llegado a los medios tradicionales, e Ignacio Echevarría, aprovechando el pie de entrada que le ofrece el post se interroga sin ambages: “Se perfila internet como la plataforma adecuada para instaurar un nuevo modelo de crítica libre, lo suficientemente penetrante, representativa e influyente como para relevar, más temprano que tarde, a la cada vez más menoscabada e inocua crítica

¹¹⁵ SANTAMARÍA, A.: *La crítica kitsch (o el retorno de la crítica conservadora)*. (25/03/2012) <http://albertosantamaria.blogspot.com.es/2012/02/la-critica-kitsch-o-el-retorno-de-la.html>

que se hace en la prensa”¹¹⁶. En resumen, cualquiera que sea el dialecto crítico (literario, musical, plástico, cinematográfico, escénico...), la discusión se enfoca hacia si en un territorio tan libre, lábil, oscuro y escurridizo como internet –tan dado al libelo gratuito, al comentario anónimo, al veloz insulto zafio y a la falta de argumentaciones– la disciplina crítica puede articularse como un medio sancionador, orientador, representativo y convincente para quedar enmarcado mediante un estatus propio en el sistema de las artes.

9.3. La ética del crítico: el plato de lentejas

Responde Donald Kuspit a la pregunta de Anna María Guasch¹¹⁷, “¿Cómo definiría la ética del crítico en nuestro mundo del arte?” lo siguiente: “El crítico no debería coleccionar arte, aunque podría aceptar una obra de arte si es dada con espíritu de amistad y gratitud, no para comprar su consentimiento. Conozco críticos que han vendido su alma por un plato de lentejas, el acto antiético principal. El crítico no debe acercarse al arte como a una propiedad en la que invertir, sea cual sea su conocimiento del valor comercial y sean cuales sean las tentaciones del mercado. Hay que evitar a toda costa incluso la apariencia de un conflicto de intereses. Es la única manera de evitar verse comprometido. Más allá de esto, la única ética es ser honesto acerca de las raíces intelectuales, emocionales y sociales de cada uno”.

La razones y argumentos de Kuspit son incontestables. Esas mismas razones han sido repetidas por la crítica nacional desde diferentes ángulos. Los intereses del crítico se contaminan y quedan comprometidos por la compatibilidad con la labor curatorial, con los textos artísticos para instituciones privadas y públicas, por el sistema gremial, competitivo y poco amistoso en el que parece haberse instalado. Vivianne Loría expresaba en un editorial, de modo más

¹¹⁶ ECHEVARRÍA, I.: “De la crítica en Internet”. *El Cultural. El Mundo*, 04/05/2012. (p.25)

¹¹⁷ GUASCH, A.M.: “La interpretación. Entrevista a Donald Kuspit”. *Lápiz*, n° 210/211, febrero-marzo 2005. (p.134)

contundente, los oscuros intereses y miedos que guían al crítico: “el crítico, horrorizado ante la perspectiva de ser repudiado por su gremio, teme expresar una opinión que ofenda al galerista que podría encargarle un jugoso texto, al director de museo que podría rechazar en un futuro sus proyectos expositivos, al artista al que quizá tendrá que invitar a exponer para que le legitime como figura internacional, al colega que podría invitarle a un simposio de expertos... o al político que podría obstaculizar sus pretensiones de dominar el feudo local de su mundillo artístico”¹¹⁸.

Ante esta situación compleja y de difícil resolución, por cuanto la labor crítica por sí misma (a causa de la fragilidad de los medios, de la discontinuidad del trabajo, de la competencia desleal, por la miserable modestia del precio de las críticas, por la dilatación en los pagos...) no permite edificar una profesionalidad única en torno ella, muchas instituciones y profesionales a nivel particular han elaborado códigos éticos con los que tratar de resolver –o al menos encauzar– estas situaciones. Entre los documentos generados por el Consejo de Críticos de Artes Visuales, destaca el *Código deontológico* publicado en 2008, que viene a determinar “los principios, obligaciones y comportamientos a los que todo miembro debe atenerse en la práctica de su profesión”¹¹⁹.

Los puntos más conflictivos, tal vez porque abundan en una serie de recomendaciones que fían toda su efectividad a la bonhomía *comportamental* del profesional, sin aportar soluciones reales y directas, son los puntos 3, 4, 5 y 7, aquellos que giran en torno a las problemáticas éticas que venimos evaluando desde páginas atrás:

3.-El crítico de arte debe emitir sus opiniones y análisis con plena libertad de expresión e independencia profesionales. No subordinará, por tanto, sus juicios y opiniones a los intereses económicos, políticos o de cualquier otro tipo del medio de comunicación que los difunde...

¹¹⁸ LORÍA, V.: “El crítico en su laberinto”. En *Lápiz, Revista Internacional de Arte* (nº 210/211). Madrid, publicaciones de Estética y Pensamiento, febrero-marzo 2005. (p.7)

¹¹⁹http://www.consejodecriticosav.org/articulo/codigo_deontologico_del_consejo_de_criticos_de_artes_visuales.html

4.-El crítico de arte mantendrá en todo momento su libertad intelectual respecto de las instituciones públicas y respecto del mercado de las galerías, y velará porque su relación con ellas no comprometa ni las normas ni los objetivos fundamentales del ejercicio de su profesión...

5.-La relación del crítico de arte con sus colegas de profesión debe orientarse a una colaboración abierta, a compartir sus conocimientos y su experiencia profesional con sus colegas y otros investigadores –con especial atención a los jóvenes que inician su andadura profesional–...

7.-Las relaciones entre el crítico de arte y los artistas deberán estar presididas por el respeto y la consideración mutua. Las relaciones contractuales que establezcan estarán enfocadas a la investigación, a la escritura o al comisariado...

Rosa Olivares, muy crítica ante la tibieza del consejo para con los problemas reales, se preguntaba: “¿Cómo ser independiente al hacer una crítica de la institución a la que se ha llevado un proyecto de exposición? ¿Cómo compartir nada con unos colegas que son claramente competencia, y casi siempre desleal? ¿Cómo ayudar a los jóvenes si son temidos por los más, y además no hay trabajo para nadie? ¿Cómo ser respetuoso con un artista al que se le está diciendo que no, que no y que no?”¹²⁰. El resultado no puede ser otro que una crítica poco seria, hueca y, la más de las veces, halagadora.

Siguiendo por estos registros de pensamiento, muchas han sido las voces que han preconizado en los últimos tiempos la desaparición de la disciplina. Una desaparición que no provocará más que indiferencia, tal es el poco calado de la crítica en la sociedad que la rodea. “Hay un conjunto de temas gremiales que explican parcialmente esta crisis. Que el trabajo de los críticos alcanza una escasa notoriedad y un limitado acceso a los circuitos pedagógicos. Que la mayoría de discursos circulan al interior de la tribu, en

¹²⁰ OLIVARES, R.: “Crítica de arte: entre la ignorancia y la ética”. *Exit Express* (nº34). Madrid, Olivares y Asociados, Marzo 2008. (p. 5)

catálogos que sólo leen los entendidos. Que la presencia en los medios de comunicación es insignificante. Que en internet y sus blogs son mucho más importantes las noticias, opiniones y comentarios sobre ella que la crítica propiamente dicha. Que el mercado profesional, con su tapón generacional, depara un multiempleo de supervivencia donde el crítico suele ser, al mismo tiempo, juez, parte, sospechoso y culpable. Que la propia crítica contemporánea rebasa, y refuta, la tesis del artista como genio, mientras que los escritores de renombre que se aproximan al arte, con todos los medios a su disposición, persisten en la idea romántica del aura. Que el arquetipo de *curator* de éxito, en el que se fijan las nuevas generaciones, no ha necesitado una obra escrita para llegar a lo más alto y sufre una alergia crónica al ISBN...»¹²¹.

Las problemáticas siguen siendo las mismas: el rigor del tiempo, que hace apresurado hilar los juicios al crítico que siempre debe actuar con una presteza indebida o, por el contrario, si se rebela contra esta tiranía de la actualidad su impacto perderá toda su función social. Sastre –retomando lo que hemos visto en anteriores capítulos– centra otra de las cuestiones, tal vez aquella que tenga más difícil solución, al distinguir la categorización profesional entre la barbarie de la especialización y la barbarie del diletantismo¹²². Partiendo de esa base, en nuestra opinión, topamos con otra encrucijada de difícil resolución: el crítico en exceso especializado perderá perspectiva y capacidad para realizar lecturas transversales que involucren otros saberes; el crítico diletante, el crítico aficionado que conoce de modo superficial los géneros y parámetros de las artes, jamás llegará a profundizar en ninguno de ellos.

¹²¹ NUEZ, I. de la: *Op. cit.*

¹²² SASTRE, A: *Op. Cit.* (p.39)

Coda: La crítica hoy. ¿Peso específico o perpetuación de la banalidad? La venda en los ojos

A lo largo de las páginas precedentes cada uno de los lectores puede haber llegado a una conclusión distinta ante la pregunta: ¿Cuál es el sentido último y el peso específico de la crítica artística en la actualidad? La respuesta es compleja. Si bien la interacción con el artista, verdadero creador del sustrato con el cual se trabaja, se ha degradado hasta llegar a posiciones de completa ignorancia o de absoluto desprecio entre ambos estratos, es deber del estatuto crítico recuperar cauces que permitan el (re)descubrimiento común. Es deseable que se produzca una retroalimentación artística en pos de una colaboración activa.

Por otro lado, la industria mercantil que sustenta el intercambio de bienes artísticos parece necesitar de un interlocutor medial que *publicite* las bondades de sus mercancías aunque, más allá de un crítico dócil, paradigmático y superabundante a día de hoy, el público, en muchos casos, demanda mayor tensión y una actitud menos

complaciente, así como la asunción de riesgos en la definición de opiniones y argumentaciones.

¿Cuál es el peso específico de la crítica? Para responder esta pregunta, antes deberíamos establecer distancia entre los medios dónde se desarrolla la crítica y el enfoque de la misma. No es lo mismo ni debe tener la misma responsabilidad la reseña que la crítica, ya que esta última supera las meras expectativas informativas de aquella. De cualquier modo, la importancia de la disciplina parece sumida en una pérdida de fuelle, situación que se prolonga desde hace algunas décadas, por más que –de cuando en vez– recupere cierto prestigio efímero. Hoy el crítico se encuentra en el punto intermedio del panorama de desafección e incompreensión que separa el arte actual del público.

Hoy la crítica es aburrida, tal y como recuerda Solana¹²³, por diplomática, benévola, complaciente, carente de intensidad. El crítico parece haber perdido el entusiasmo por una profesión necesitada de apasionamiento y énfasis. En tiempos de su posible desaparición, la única tabla de salvación del estatuto crítico es su inviolable honestidad, alejando todo atisbo de condescendencia y dulzura de su aliento. “Tanto en el sentido del sabor como del conocimiento, a veces una buena crítica está obligada a *saber mal*”¹²⁴.

De cualquier modo, la opinión crítica como argumento de influencia en el mercado en general o sobre un potencial comprador en particular, ha sido sustituida por la acción de grandes coleccionistas, de curadores internacionales o directores de prestigiosos centros expositivos o instituciones museísticas. La acción directa (coleccionar/comprar, seleccionar, exhibir) resulta, a los ojos del mercado, una demostración más convincente sobre la validez de un activo artístico, en tanto se asume un riesgo real y visible (más o menos controlado), muy por encima de la fragilidad que exhala una ligera opinión que se sostiene sobre papel.

¹²³ SOLANA, G.: *Por qué la crítica es tan aburrida*. Cuadernos Hispanoamericanos, n°561. 1997. (pp.7-12).

¹²⁴ NUEZ, I. de la: *Op. cit.*

El crítico sólo alcanza cierta relevancia por motivos diversos: cuando intenta ser engañado por medios de *fakes* artísticos, cuando se enfrenta a un arte fraudulento, de intencionalidades ocultas, y se atreve a desenmascararlo o cuando tuerce –con dificultad– en alguna polémica, situación excepcional y única en la que los procesos artísticos alcanzan notoriedad en las portadas de los medios.

Coda. Para finalizar esta breve aproximación a la Crítica de Arte, hemos creído conveniente adjuntar un texto publicado hace algunos años en la revista italiana *Terzo Occhio*¹²⁵, para un número monográfico especial dedicado a la distancia entre el público y las propuestas artísticas:

“Escena 1. En una reciente entrevista [*Babelia* n° 861, El País, 24/05/08] al multifacético creador argentino Jorge Macchi, con motivo de su última monográfica en el CGAC de Santiago de Compostela, éste declaraba: ‘El artista debe acercarse a la gente para que trate de entender algo de lo que se ve ahí. A veces creo que el arte contemporáneo está totalmente escindido del espectador y no le importa lo más mínimo. A mí me importa’.

Escena 2. Quien suscribe proyecta en clase para sus alumnos la imagen de la obra titulada *A sheet of A4 paper crumpled into a ball* (1995) de Martín Creed. Uno de sus alumnos le pregunta: ‘¿Es el artista o es usted quien quiere tomarnos el pelo?’ El profesor vuelve a mirar a la pantalla, la rabia le impide contestar y piensa cuánta razón lleva ese alumno.

Breve conclusión: Quitémonos la venda de los ojos. El arte contemporáneo, salvo raras y extraordinarias excepciones, no se hace para el público en general, ese público de patio de butacas, sino para ese otro que observa desde los palcos del *teatro del arte*, un público soberbio, adinerado y petimetre, cuya presencia en cuanto que verdadero motor mercantil sólo es posible por la codicia de galeristas, la inoperancia de la crítica y la miopía de las instituciones públicas que valoran la inversión en función de la asistencia de público y la

¹²⁵ TORRE AMERIGHI, I. de la: Via le vende dagli occhi! En *Terzo Occhio* (Anno XXXIV, numero sette). Roma, Ulisse Editore, 2008. (pp.83-84)

repercusión mediática. Artistas, crítica y demás actores lo saben; el público ya lo intuye.

Las opiniones institucionales y las decisiones curatoriales, en general, apenas se alejan de un guión cuyas pautas no están escritas pero que todos conocemos. Conviene ser políticamente correcto, incluso en la proposición del escándalo. Ante un tema dado, ante las líneas conductoras que argumentan una exposición de tesis o una bienal, pocos comisarios se expondrán a seleccionar a artistas desconocidos o ajenos al mercado. Hay que apostar sobre seguro. Las bienales periféricas, por ejemplo, tienden a adoptar ademanes pueblerinos: contratan –sin reparar en gastos– a curadores estrellas internacionales que apenas reparan en las realidades locales y que no se detienen en constatar las carencias y necesidades del territorio en el cual asientan un mismo proyecto mil veces revisitado. De tal modo, las fracturas se agravan sin solución. Por otro lado, el acercamiento al arte contemporáneo por parte del público parte de un conocimiento diferido, han faltado y faltan procesos formativos que abunden en la desmitificación y desenmascaren la obra válida del producto mercantilizado y mediático sólo sustentado en su propio marketing. Observemos si no, cuáles son los motivos por los cuales el arte actual ocupa las primeras páginas de los diarios internacionales: la provocación y el escándalo.

Desde un punto de vista personal –que me siga quien quiera– abogo por un arte emocionado y emocionante, un arte cuya validez venga dada por la verdadera creencia del artista en la ocupación de un espacio excepcional. La crítica comprometida debe hacer frente a esta situación antes que la tiranía de la ignorancia se consolide definitivamente en los círculos del poder, para lo cual se necesitaría un nuevo estatus crítico, más altruista, fiel a sí mismo, alejado de mecanismos mercantiles, consciente de su facultad para la intermediación docente entre artista y público. Si no creamos, todos los implicados, procesos de corrección en las directrices de difusión y comprensión de la contemporaneidad que operen sobre amplias capas de la sociedad que nos rodea y alienta, el arte como artefacto y proceso inseparable al individuo y a sus vicisitudes íntimas o globales puede quedar convertido –parafraseando la letra flamenca tradicional– en ‘el herido sin sangre / el muerto sin acero / el que

penando vive / el que penando muere'. Un muerto viviente, que ni ve ni oye, pero cuya presencia interesa como maniquí delirante. Pero eso ya es otra historia".



Bibliografía

Libros

- AA.VV.: *Crítica cultural y creación artística: coloquios contemporáneos*. Valencia, Generalidad Valenciana (Colección Signo Abierto), 1998.
- AA.VV.: *Sobre la crítica d'art i la seva presa de posició – Sobre la crítica de arte...* Barcelona, Llibres de Recerca, Museo d'Art Contemporani (MACBA), 1996.
- AA.VV.: *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*. Barcelona, Barcanova, 1990.
- AA.VV.: *El Historiador del Arte, hoy*. Soria, Comité español de Historia del Arte, 1997. [Actas Simposio]
- ADORNO, T. W.: *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe, 1984.
- AYALA, F.: *La retórica del periodismo y otras retóricas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- AZÚA, F. de: *Diccionario de las Artes*. Barcelona, Planeta, 1995.

- BARAÑANO, K. de: *Criterios sobre la Crítica de Arte*. Bilbao, Rekalde, 1993.
- BARTHES, R.: *Crítica y verdad*. Madrid, Siglo XXI, 2005.
- BAUDELAIRE, Ch.: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado Libros, 2005.
- BOND, F. F.: *Introducción al periodismo*. Buenos Aires, Ágora, 1959.
- BORRÁS GUALIS, G.: *Cómo y qué investigar en historia del arte*. Barcelona, Serbal, 2001.
- BOZAL, V. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (2 vol.) Madrid, A. Machado Libros, 2004.
- BRAVO RUIZ, N.: *Picasso y la crítica de arte en España (1900-1936)*. Málaga, Fundación Picasso, Universidad de Málaga, 2002.
- BRICMONT, J. y SOKAL, A.: *Imposturas intelectuales*. Barcelona. Paidós, 1999.
- BRYSON, N.: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1991.
- CALABRESE, O.: *Cómo se lee una obra de arte*. Barcelona, Cátedra, 1994.
- CALLE, R. de la: *Escenografies per a la crítica d'art*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2005.
- CALVO SERRALLER, F.: *Naturaleza y misión de la crítica de arte*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2001.
- CANTAVELLA, J. y SERRANO, J. F. (coords.): *Redacción para periodistas: informar e interpretar*. Barcelona, Ariel, 2004.
- CERECEDA, M.: *Problemas del arte contemporáneo*. Murcia, Cendeac, 2008.
- CIRLOT LAPORTA, J. E.: *De la crítica a la filosofía del arte*. Barcelona, Quaderns Crema, 1997.

- DÍAZ SÁNCHEZ, J. y LLORENTE HERNÁNDEZ, A.: *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Editorial Istmo [Colección Fundamentos], 2004.
- DIDEROT, D.: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid, Tecnos, 1988.
- DORFLES, G.: *El devenir de la crítica*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- D'ORS, E.: *Menester del crítico de arte*. Madrid, Aguilar, 1967.
- EAGLETON, T.: *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós, 1999.
- FORSTER, R.: *Crítica y sospecha: los claroscuros de la cultura moderna*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- GAYA, R.: *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*. Valencia, Pretextos, 2001.
- GAYA NUÑO, J. A.: *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid, Ibérico-Europea, 1975.
- GONZÁLEZ RUIZ, N.: *Enciclopedia del periodismo*. Barcelona, Noguer, 1966.
- GRASSI, L.: *Teorici e storia della critica d'arte*. Roma, Multigrafica Editrice, 1985.
- GUASCH, A. M. [coord.]: *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.
- GUTIÉRREZ PALACIO, J.: *Periodismo de opinión*. Madrid, Paraninfo, 1984.
- JIMÉNEZ, J.: *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 2002.
- : *El nuevo espectador*. Madrid, Visor, 1998.
- JOHNSON, P.: *Al diablo con Picasso y otros ensayos*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1997.
- JOLLET, E. (comp.): *La Font de Saint-Yenne. Oeuvre critique*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.

- KOTLER, N. y KOTLER, P.: *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona, Ariel, 2001.
- LESSING, G. E.: *Laocoonte*. Madrid, Tecnos, 1990.
- LORDA, J.: *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona, Eiusa, 1991.
- LORENTE, J.P.: *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- MENNA, F.: *Crítica de la crítica*. Valencia, Universidad de Valencia, 1997.
- MORÁN TORRES, E.: *Géneros del periodismo de opinión*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1988.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona, Óptima, 1998.
- PERNIOLA, M.: *El arte y su sombra*. Madrid, Cátedra, 2002.
- PODRO, M.: *Los historiadores del arte críticos*. Madrid, A. Machado Libros, (La Balsa de Medusa), 2001.
- POPPER, K.: *En busca de un mundo mejor*. Barcelona, Paidós, 1994.
- RAMÍREZ, J. A.: *Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*. Lanzarote, Fundación César Manrique, 1998.
- READ, H.: *The Tenth Muse*. London, Routledge & Kegan, 1957.
- REZA, Y.: *Arte*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- RODRÍGUEZ PASTORIZA, F.: *Periodismo cultural*. Madrid, Síntesis, 2006.
- SANTAMARÍA SUÁREZ, I.: *Géneros para la persuasión en periodismo*. Madrid, Fragua, 1997.
- SANTOS TORROELLA, R.: *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004.
- SASTRE, A.: *La revolución y la crítica de la cultura*. Hondarribia, Hiru, 1994.

- SCIOLLA, G. C.: *Insegnare l'arte: proposte didattiche per la lettura degli oggetti artistichi*. Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- SONTAG, S.: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Debolsillo, 2007.
- TORRE, G. de: *Nuevas direcciones en la crítica literaria*. Madrid, Alianza, 1970.
- TORRE AMERIGHI, I. de la (Coord.): *Crítica y Críticos*. [Seminario: Crítica y Críticos. Reflexiones sobre la crítica de arte. CAC, Málaga, 2006] Sevilla, Vetulonia, Junta de Andalucía, 2007.
- VALVERDE, J. M.: *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona, Ariel, 2006.
- VENTURI, L.: *Historia de la Crítica de Arte*. Editorial Debolsillo (Colección Fundamentos). Barcelona, Mondadori, 2004.
- WILDE, O.: *El crítico como artista*. San Lorenzo del Escorial, Langre, 2002.
- WOLFE, T.: *La palabra pintada*. Barcelona, Anagrama, 1989.

Capítulos de libros

- ADORNO, T. W.: “La crítica de la cultura y la sociedad”. [1955] En *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe, 1984.
- AYALA, F.: “La retórica del periodismo”. [1984] En *La retórica el periodismo y otras retóricas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- BREA, J. L.: “RAM_critique. La crítica en la era del capitalismo cultural”. En DE LA TORRE AMERIGHI, I. (coord.): *Crítica y críticos*. Sevilla, Vetulonia, 2007.
- BOZAL, V.: “J. J. Winckelmann”. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. [Vol. I]. Madrid, Machado Libros, 2004.

- CALVO SERRALLER, F.: “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (Vol. I) Madrid, A. Machado Libros, 2004.
- DE LA VILLA, R.: “El origen de la crítica de arte y los Salones”. En GUASH, A. M. (coord.): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Serbal, 2003. (p.36)
- FURIÓ, V.: “La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos”. En AA.VV.: *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*. Barcelona, Barcanova, 1990.
- GUASCH, A. M.: “Las estrategias de la crítica de arte”. En *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Serbal, 2003.
- JOHNSON, P.: “El arte de escribir columnas”. En *Al Diablo con Picasso y otros ensayos*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1997.
- MARTÍN MARTÍN, F.: “Sobre la crítica”. En DE LA TORRE AMERIGHI, I. (coord.): *Crítica y críticos*. Sevilla, Vetulonia, 2007.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L.: “Aproximación a la teoría de los géneros periodísticos”. En CANTAVELLA, J. y SERRANO, J. F. (coords.): *Redacción para periodistas: informar e interpretar*. Barcelona, Ariel, 2004.
- MINGUET BATLLORI, J. M.: “La crítica de arte en España”. En GUASCH, A. M. (coord.): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Serbal, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, J.: “Sobre la crítica de arte”. En *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona, Óptima, 1998.
- POU AMÉRIGO, M. J.: “Los titulares periodísticos”. En CANTAVELLA, J. y SERRANO: (coords.): *Redacción para periodistas: informar e interpretar*. Barcelona, Ariel, 2004.

- SERRANO DE HARO, A.: “La figura del crítico de arte y su ‘revelación’ dentro de la cultura anglosajona”. En AA.VV.: *El historiador del Arte, hoy*. [Actas Simposio] Soria, 1997.
- SANTOS TORROELLA, R.: “La crítica de arte y sus problemas”. En *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004.
- SERRANO DE HARO, A.: “La figura del crítico de arte y su ‘revelación’ dentro de la cultura anglosajona”. En AA.VV.: *El historiador del Arte, hoy*. [Actas Simposio] Soria, 1997.
- YVARS, J. F.: “La formación de la historiografía”. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. [Vol. I]. Madrid, A. Machado Libros, 2004.

Artículos

- AGUIRRE, P.: “Crítica práctica en 10 máximas”. (21/10/2010)
<http://peioaguirre.blogspot.com>
- ALIAGA, J. V., “Kriticòs”, *Exit Express*, nº 27, Madrid, Abril 2007.
- BATELLI, P.: “Espacio crítico”.
http://agenciacritica.net/archivo/2006/09/espacio_critico.php
- BATELLI, P.: “Extensión crítica: la crítica caso a caso”.
<http://esferapublica.org/portal/index.php>
- CALVO SERRALLER, F., “Sobre el tópico de la jerga del arte”,
Claves de la Razón Práctica, nº 107, Madrid, Noviembre 2000.
- CERECEDA, M.: “Teoría crítica”.
http://agenciacritica.net/archivo/2006/04/teoria_critica.php
- ECHEVARRÍA, I.: De la crítica en Internet. *El Cultural. El Mundo*,
04/05/2012. (p.25)
- GUASCH, A.M., “La interpretación. Entrevista a Donald Kuspit”,
Lápiz, nº 210/211, Madrid, febrero-marzo 2005.

- IRIBAS RUDÍN, A., “Contra el estilo”, *Arte, Individuo y Sociedad*. Vol. 14, Madrid, 2002.
- JIMÉNEZ, C.: “El lenguaje fronterizo de la crítica”, *Lápiz*, n° 210-211, Madrid, febrero-marzo 2005.
- LORÍA, V.: “El crítico en su laberinto”, *Lápiz*, n° 210/211, Madrid, febrero-marzo 2005.
- MEEHL, P.E.: “Wanted – a good cookbook”, *American Psychologist*, n° 11, 1956.
- MONTEJO NAVAS, A.: “77 Aproximaciones para una vulgata crítica”, *Lápiz*, n° 210/211, Madrid, febrero-marzo 2005.
- NUEZ, I. de la: “La crítica de arte y su próxima desaparición”. (29/12/2007) *Babelia*, *El País*.
- OLIVARES, R.: “Crítica de arte: entre la ignorancia y la ética”, *Exit Express*, n°34, Madrid, marzo 2008.
- ORTIZ CAMPO, B.: “Crítica y experiencia”. (04/02/2012).
<http://fabricaciones.org/textos/textos.html>
- POMENARIEC, H.: “Alain Sokal: A muchos intelectuales les falta rigor”, [Entrevista] *Diario Clarín*, Buenos Aires, 15 de abril de 1998.
- PUIG, A.: “El lenguaje de la crítica”, *Lápiz*, n° 210/211, Madrid, febrero-marzo 2005.
- SÁNCHEZ-CUENCA, I.: “La jerga del arte, el arte de la jerga”, *Claves de la Razón Práctica*, n° 107, noviembre, 2000.
- SANTAMARÍA, A.: “La crítica kitsch (o el retorno de la crítica conservadora)”. (25/03/2012)
<http://albertosantamaria.blogspot.com.es/2012/02/la-critica-kitsch-o-el-retorno-de-la.html>
- SOLANA, G.: “Por qué la crítica es tan aburrida”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°561. 1997. (pp.7-12).

TORRE AMERIGHI, I. de la: “Via le vende dagli occhi”, *Terzo Occhio*, Anno XXXIV, numero sette, Roma, Ulisse Editore, 2008.

Otros títulos de la colección

Cuadernos de Bellas Artes

Libros

- *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)* - Antonio Rafael Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán,
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/120725110421-f709e8df0fc74d12a4e23a71e0a7c8c7>
- *Estrategias gráficas contemporáneas* - Ricardo Horcajada González & Joaquín Francisco Torrego Graña,
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/03_estrategias-graficas-contemporaneas
- *Bellas Artes y Sociedad Digital* - José Luis Crespo Fajardo (Coord.),
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba01>
- *Estudios sobre Arte y Comunicación Social* - José Luis Crespo Fajardo (Coord.),
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/00_caba_crespo

Catálogos

- *Dos grabadores españoles en Perugia* - Pilar García Abril & Antonio Zarco,
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba02>
- *Del bodegón al porn food* – Yanet Acosta,
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/del-bodegon-al-porn-food>