



Paris



Crítica del arte y modernidad

♦ Josué Fragoso

Una observación fundamental acerca del surgimiento, la consolidación y la práctica actual de los métodos y juicios críticos sobre el arte, el artista, la *praxis* del arte y eso que hoy en día se denomina como la “arena pública del arte”, es aquella que plantea, de manera implícita o deliberada, la cuestión acerca de la relevancia y el papel que dichos juicios y métodos desempeñan en la definición de ese arte, esa *praxis* y esa espacialidad.¹ Si bien pareciera que una afirmación como esta pretende resolver de tajo el problema de la relación entre la crítica del arte y la estética, por una parte, mientras que por otra postula con la misma celeridad, en acuerdo con Venturi, que entre historia y crítica del arte existe una convergencia de índole fundamental, lo cierto es que, al asociar la historia de la crítica con la definición del “mundo del arte”,² es posible desembocar en el camino hacia la reformulación de los presupuestos doctrinales —o disciplinarios, si se prefiere un término de mayor familiaridad académica— del ejercicio del pensar que se conoce como estética, es decir, de aquel que ha de señalar qué

significa y en qué consiste eso que llamamos arte, esto es, su concepto.

De acuerdo con esta idea, sería necesario que para llegar a comprender la crítica del arte en su aspecto normativo, puramente estético, se atendiera previamente o en forma paralela a la historia de dicha crítica, esto es, a los métodos, juicios y conceptos que en el transcurso del tiempo han fungido como criterio de análisis de las ideas y valores que sostienen a las creaciones artísticas, a sus creadores, así como a la dimensión pública en la cual se juega permanentemente su significado. Sin embargo, también es necesario entender que dichos conceptos, juicios e ideas siempre se formulan en el horizonte de una disciplina bajo la cual se lleva a cabo la tarea crítica; es decir, que los juicios críticos sobre el arte y sus contenidos —por ejemplo, el concepto de gusto— constituyen un discurso que se expresa dentro de los límites de una determinada disciplina, o más de una, si se quiere definir el valor del obrar artístico teniendo en cuenta las implicaciones o herencias que recibe de otros ámbitos de la cultura.

¹ La noción de “arena pública del arte”, así como la idea de la dimensión axial o normativa de la crítica del arte, que “desde sus orígenes históricos en el siglo XVIII”, como actividad crítica en general, ha fungido como implemento analítico que “somete idealmente a los artefactos culturales producidos por un grupo social a una constante inspección y juicio”, ha sido tomada de Anna María Guasch (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Serbal, Barcelona, 2003, p. 13.

² Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte*, Debolsillo (Ensayo-Arte), Barcelona, 2004, p. 21 y ss.



El ejercicio de la historia exige ir al análisis de “los hechos” de la mano de un concepto, sin el cual se vuelve prácticamente imposible encontrar una unidad expresiva y conceptual. Si se atiende al vínculo estrecho entre historia y crítica del arte, se llega entonces a la instancia en la cual el análisis histórico de un hecho artístico específico —por ejemplo, el arte pictórico en la antigüedad clásica— implica tener en cuenta los juicios críticos que sobre tal hecho han sido formulados, pues solamente de esa manera se puede arribar a un juicio artístico certero. Por lo tanto, no es posible hacer una historia del arte sin hacer, paralelamente, una historia de la crítica del arte y, a la inversa, no es posible hacer crítica del arte sin tener en cuenta la historia del arte en cuestión y, por ende, la historia de la crítica.³

Respecto a la unidad conceptual, Nello Ponente ofrece un par de ejemplos en los cuales se advierte cómo la búsqueda del significado de la obra de un autor está determinada por la historia de la crítica realizada sobre esa obra. Ambos ejemplos son las obras de Venturi llamadas *Crítica e l'arte di Leonardo da Vinci* y *Gusto dei primitivi*. En la primera, este autor ha reconstruido “la tradición crítica que había nacido de dichas obras, mediante un procedimiento que se convertía en algo esencial para poder llegar a emitir un juicio de valor”;⁴ en la segunda, al pretender aportar a la crítica del arte “una experiencia de la ‘revelación’”, ha buscado algo en común para un determinado conjunto de ar-

tistas a los que ha dado el nombre de “primitivos”: la noción de gusto. A través de esta noción se llega a comprender a un creador particular en un determinado momento histórico, en una escuela o en una tendencia artística.⁵ Por lo tanto, la crítica del arte —es decir, su historia y la historia del arte, así como la estética— se logra delimitar siempre que su análisis e indagación sea ejecutada bajo la guía de un concepto que determine su sentido y unidad.

A estos estudios subyace, como se ve, aquella concepción de la historia del arte como historia de la crítica. Pero lo que en el fondo postula este método es la necesidad de la interpretación. Para determinar, por ejemplo, las preferencias de un cierto grupo de artistas, se cuenta con distintas fuentes que hacen posible su conocimiento. Dice Venturi: “los documentos existen y están en su mayor parte publicados; no hace falta más que leerlos, interpretarlos y usarlos. El pensamiento de un artista sobre su propio arte, cuando sea posible conocerlo, es, naturalmente, el documento máspreciado. Ocurre muy a menudo, es cierto, que el pensamiento y el arte de un mismo artista están en desacuerdo e, incluso, en oposición. He aquí, pues, un fecundo manantial de discusiones para apreciar la cultura y la imaginación del artista, y para precisar el punto donde la imaginación va más allá que el pensamiento. Del mismo modo, el pensamiento de los coetáneos de un artista —ya sean o no artistas— y de los alumnos y seguidores, aportan preciosos documentos a la crítica. Y dado que una obra

³ Nello Ponente en el prefacio a Venturi, *ibid.*, p. 11-19 y ss.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

de arte continúa viviendo después de la muerte de un autor, en la tradición que ella misma ha creado, y que se enriquece con la aportación de nuevas obras de arte, deben ser asimismo conocidas, contrastadas y discutidas las distintas apreciaciones de los críticos posteriores”.⁶

Hay, pues, muchos elementos con los cuales puede documentarse la obra de un artista, de un movimiento o una escuela. Pero de igual forma puede documentarse la crítica que sobre ellos se ha hecho, y entonces el juicio que dicha reconstrucción histórica formule será un juicio crítico —se advierte— sobre la crítica, es decir, una “crítica de la crítica”. Y este es un paso de gran relevancia: “convertir la crítica en el objeto del pensamiento crítico” significa “admitir que la obra de arte no existe como valor, si no es por el juicio que la reconoce en cuanto a tal”.⁷

Al reconstruir la crítica de un artista y su obra, de un movimiento y sus integrantes, de una escuela y sus postulados —a su vez críticos—, a éstos se les define no en sí mismos sino en función de un valor “impuesto desde fuera” y, a su vez, de la interpretación que se hace de los distintos juicios donde se expresa dicho valor.

Ubicuidad y disolución de límites

De acuerdo con Anna María Guasch y Jesús Carrillo, el modo de pensamiento que se distingue co-

mo propio de la modernidad es, posiblemente, la crítica.⁸ Si bien dicha forma de pensamiento, en cualquiera de sus acepciones, no es un “descubrimiento” que se pueda adjudicar exclusivamente a la modernidad, al menos se puede señalar que en una determinada configuración de ésta —la Ilustración—, la crítica se volvió, como forma de la razón, en la manera predilecta de traer al orden inteligible la multiplicidad caótica de lo sensible.⁹

Esta forma de entender la crítica, en consonancia con aquello que postulaba la superioridad del intelecto sobre la sensibilidad para llegar al conocimiento de la verdad, la bondad y la belleza —algo que posteriormente sería duramente criticado por el Romanticismo y sus secuelas históricas en los diferentes ámbitos de la cultura—, se encuentra estrechamente relacionada con aquella dimensión normativa a la que se aludió antes, la cual decide, por la sistemática inspección, análisis y juicio, el valor del conocimiento en cuya determinación reflexiva se encamina el intelecto. Por el contrario, como vendría a sentar el Romanticismo y sus secuelas, la crítica también sirvió a la sensibilidad y a la subjetividad para entablar polémica con la racionalidad universalista ilustrada.

Sirva este ejemplo para mostrar el carácter ubicuo de la crítica, que no se presenta bajo la tutela exclusiva de ninguna clase de discurso sino que ella misma está en constante fluctuación,

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ Anna María Guasch, *La crítica de arte...*, *op. cit.*, p. 13.

⁹ Una exhaustiva indagación acerca del “espíritu de época” de la Ilustración, entre cuyos preceptos está justamente el pensamiento crítico, se encuentra en Ernst Cassirer, *Filosofía de la ilustración*, FCE (Obras de Filosofía), México, 2000 [1997].



dentro de una misma disciplina o saber, que viene y va entre ideas antagónicas, siempre que a cada cual convenga su recurso para la formulación de nuevos sentidos —o para la interpretación y “reciclaje” de otros— sobre una forma específica de la cultura, un tema, un conjunto de prácticas o una configuración local de los sujetos de su acción.

En el siglo XVIII, la crítica, como ha ocurrido en otras épocas, apareció sobre todo por la inminente necesidad de reformular hasta sus últimos postulados todos y cada uno de los valores de la cultura; por la necesidad de hacer evidente la insuficiencia de aquello que hasta entonces imperaba y de “limpiar el terreno” para explicar sobre él los cimientos de otra sensibilidad, otro conocimiento, otro arte, en suma, de otro orden social.

La crítica, pues, si se comprende este momento como el origen histórico radical de dicho concepto, en el cual su aplicación se lleva hasta extremos no conocidos, se muestra en ella fundamentalmente una dimensión proyectada “hacia el ámbito general de lo social”,¹⁰ entendido éste no como algo que la crítica por sí misma produce sino —al contrario de lo que parece sugerir la autora citada— como algo que ha sido producido por la forma crítica de una cierta época, esto es, la Ilustración. Dicho de otra forma: que la idea de un ámbito social en el cual “todos pueden opinar” en igualdad de con-

diciones es, este sí, un invento propio de la modernidad ilustrada. Gracias a este artificio social, el “espacio público” donde los ciudadanos se miden los unos a los otros en términos de igualdad, ha sido posible el ejercicio de cierto tipo de crítica —la de los *Salons*, por ejemplo, desde Diderot hasta los simbolistas—,¹¹ crítica que desencadenaría el proceso de “inserción del arte dentro del sistema económico, social e ideológico burgués”.¹²

A este tipo de crítica, que es el conocido como propio de la ya referida “arena pública del arte”, corresponde una figura del crítico de arte como intermediario entre el productor y el consumidor, esto es, entre el artista y sus clientes. En el orden social fundado por la modernidad, a cuyo espacio público salta el crítico del arte, la naturaleza de la obra es sistemáticamente recreada, tanto por el crítico que la inserta en la lógica del trasiego de mercancías como por la naturaleza —que se pretende esencialmente polémica— de dicho ámbito público, donde se somete la creación artística al vaivén de las opiniones, los gustos y las modas.¹³ Aquí el crítico encarna lo que luego se volvería consigna con Baudelaire: hay que ser rabiosamente modernos, o, como lo entiende Kundera, hay que volverse aliado de sus propios sepultureros.¹⁴

Se pueden señalar algunas otras particularidades sobre la crítica en general, o la crítica del arte

¹⁰ Anna María Guasch, *La crítica de arte...*, *op. cit.*

¹¹ El primer capítulo de la antología citada, “El origen de la crítica de arte y los Salones”, de Rocío de la Villa, ubica en este momento específico de la cultura el nacimiento de la crítica del arte, en Anna María Guasch, *La crítica de arte...*, *op. cit.*, pp. 23-61; Venturi dedica al tema varios capítulos de su *Historia de la crítica...*, *op. cit.*, pp. 161-316.

¹² Anna María Guasch, *La crítica de arte...*, *op. cit.*, p. 14.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 16, y Milan Kundera, *La inmortalidad*, Tusquets, Barcelona, 1990, pp. 145-150 y 168-172.

en específico. La primera de ellas es que la práctica de la crítica del arte carece, como ya se dijo, de un “lugar” que le sea propio. La crítica del arte se encuentra más propiamente allí donde se configuran los espacios de conflicto, como condición y nota significativa, y deambula incesantemente en las zonas limítrofes, en los puntos de interferencia, en los momentos y circunstancias que, quizá por eso, adoptan el calificativo de “críticas”. Otra particularidad es que la crítica no tiene una metodología propia. Si bien la crítica produce un saber —más que un saber, dispone una espacialidad en la cual el saber pueda ser de otra forma—, la disciplina desde la cual se elabora el discurso, con sus propias categorías, métodos y conceptos, incuba en sí misma una dimensión crítica desde donde se hace posible la reformulación de sus límites, así como del objeto del que se ocupa.¹⁵

Bajo estos supuestos es posible reiterar —para reforzar—, lo ya señalado, esto es, que “la actividad de la crítica está estrechamente vinculada a los campos de la estética o de la historia del arte. No es simplemente que los principios utilizados por la crítica para elaborar sus juicios se tomen prestados de la estética y la historia. La estética y la historia del arte constituyen el horizonte mismo respecto al cual se sitúan dichos juicios. La labor de la crítica es en gran medida la de situar la práctica artística concreta respecto a un horizonte estético e histórico-artístico dado. En cierto modo, el juicio crítico supone la actualización de los presupuestos de la estética y de la historia

del arte, y lo hace respecto a unos objetos pertenecientes al presente para los que reivindica una interpretación y valoración en los términos específicos de dichas disciplinas”.¹⁶

De esta labor descende una paradoja en la cual se expresa el doble rostro de la crítica. Por una parte, desafía los límites, se sitúa en el lugar de la carencia y la precariedad, y busca, por la oposición de “otra ley”, de unas nuevas “tablas”, la disolución de unas fronteras que afirma como insuficientes. Pero, por otra, esta afirmación negativa le obliga a señalar, positivamente, dónde se ubicarán las nuevas “fronteras”, y a justificar por qué las fronteras deben mantenerse allí y no volver a donde estaban, o colocarse en cualquier otra parte. En otros términos: en la crítica, a un movimiento activo de disolución del límite corresponde un movimiento reactivo de justificación del nuevo límite. El no tener un lugar, el carecer de sus propios enses metodológicos, es la consecuencia de ese doble filo, de esas dos caras de la navaja crítica.

Modernidad y precariedad

Por último, quisiera señalar que aún no ha sido dicha la última palabra respecto al lugar de la crítica en la “arena pública del arte”, pese al refugio del crítico en el ámbito académico —señalado por los mismos especialistas—, alejado de una “arena” que no necesita más de él para afirmarse en su progresiva instalación en la teatralidad mediática, la banalidad cultural y el “vulgar ejercicio narcisista de desencanto”.¹⁷

¹⁵ Anna María Guasch, *La crítica de arte...*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ *Idem.*

Si lo que se busca es una significativa presencia de la crítica en dicha “arena”, ya sea como un indicador de la pervivencia del carácter polémico del espacio público en el orden social, como una condición del sano ejercicio ciudadano de los derechos en una sociedad democrática, que a su vez refleje lo que políticos y politólogos gustan de llamar “estado de derecho”, que cabría mejor indicar como la garantía de que aquel espacio público está libre de coacciones y asfixias dogmáticas; si lo que se busca es tal cosa, entonces justamente la ausencia o el desplazamiento del crítico “tradicional” hacia los márgenes puede ser el indicador de la ausencia de unas condiciones suficientes para el logro de aquella idealizada concepción del orden social como espacio “neutral” para la polémica, donde “todos” pueden opinar.¹⁸

No hay, evidentemente, espacio neutral, y sí, como advierten los autores citados, una “eliminación de la figura y funciones tradicionales del ‘crítico’ concebido como mediador entre obra y público”.¹⁹ Lo que permanece es la crítica y su expresión se prefigura en los términos del “juego de la obra” y lo relacional. Si la cuestión pendiente es “la vieja dimensión política de la crítica”,²⁰ el desplazamiento de la figura tradicional del crítico hacia los márgenes en realidad ha sido

otro movimiento entre los muchos que han redefinido esa “arena pública del arte” a la que se ha señalado.

En tanto modo de pensamiento propio de la modernidad, la crítica se ha encontrado, en todo caso —como señala Jiménez Redondo en su introducción a Wellmer—,²¹ ante el descubrimiento autorreflexivo de su propia finitud, pues el desplazamiento del crítico tradicional del arte hacia los márgenes es una muestra contundente de la “precariedad” de su posición²² y, en última instancia, el reflejo en la *praxis* del arte de algo que sólo compete a la modernidad, es decir, el ser una época “que no puede sino tener constantemente vuelto contra sí misma el propio aguijón crítico”.²³

El crítico, pues, ha sucumbido ante los embates de su propio “aguijón”. Si la modernidad “no puede ser otra cosa que una continua superación o catástrofe de sí”,²⁴ en última instancia sus “formas” reflexivas —como la crítica— muestran al mismo tiempo un cambio y una permanencia: esto se advierte en que la posición del crítico sigue siendo la de aquel que “cuestiona la estabilidad de todas las posiciones, incluida la propia”.²⁵ La crítica sigue allí, pero su labor ya es otra; el crítico tradicional ha muerto, a menos que se vuelva aliado de sus propios sepultureros.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 14 y 18.

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ Manuel Jiménez Redondo, “Introducción”, en Albrecht Wellmer, *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Cátedra (Frónesis)-Universitat de València, Madrid, 1993, p. 9 y ss.

²² Anna María Guasch, *La crítica de arte...*, *op. cit.*, p. 19.

²³ Manuel Jiménez Redondo, “Introducción”..., *op. cit.*, p. 16.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Anna María Guasch, *La crítica de arte...*, *op. cit.*, p. 19.