

El campo "compartido" de la crítica de arte

Stéphane Huchet

Abstract

En este trabajo se analiza el concepto de crítica distinguiendo sus dimensiones a la vez conceptual, histórica y práctica. Se diferencian también tres tipos de crítica: la crítica de legitimación, la crítica empática y la crítica de intervención. La división de la responsabilidad crítica entre el crítico de arte y el artista es puesta en cuestión, en un momento en el que el arte contemporáneo no facilita la definición de sus tareas.

Palabras clave

Crítica de arte - taxonomía - responsabilidad crítica

Texto integral

1 En vista de las expectativas planteadas por el texto de presentación del "Atelier internacional sobre la crítica de arte", la pregunta sobre la metodología en crítica de arte parece inevitable. Se puede comprender por qué la cuestión de una epistemología de la crítica puede imponerse. Esta cuestión obliga a plantear preguntas filosóficas sobre la crítica de arte, aunque no es deseable preformar un objeto en nombre de un paradigma antes de conocer qué es lo que se hace en la práctica en el campo correspondiente.

2 Frente a la larga lista, reciente y menos reciente, de diagnósticos que se ocupan de su crisis, la exigencia de una nueva epistemología se entiende como un síntoma positivo frente a la pretendida pérdida de referencias de la crítica. Su territorio está formado por algunos modos de hacer predominantes con los que se puede producir una nomenclatura, con todo lo que eso tiene de límite y de limitante. Propongo la idea de que la crítica puede poner el acento, tanto sobre la presentación "diplomática" -¿o de legitimación?- de la obra de arte, tanto sobre el análisis enfático de sus líneas de fuerza, como sobre el análisis de motivos que justifiquen su propio objetivo "intervencionista".

3 En nombre de una negociación implícita con el público, la presentación "diplomática" propone códigos de ingreso para comprender y garantizar una identificación mínima de los componentes semióticos y semánticos de la obra, es decir, un mínimo de proporcionalidad entre ella y el público. Esta presentación "diplomática" puede aparecer en el rótulo de una obra en una exposición con vocación explicativa, en un texto de catálogo analítico o en ciertos artículos de revista, en la rúbrica de crítica de "legitimación". No se trata de la legitimación de lo ilegítimo, sino de lo que en un dispositivo artístico resiste o resistiría y que exigiría un trabajo de reducción de sus eventuales asperezas para que su apropiación y su interpretación por parte del público sean facilitadas. Hoy, toda la maquinaria de los rótulos de obras en exposición, por ejemplo, parece cumplir esa función. Se puede ir aún más lejos: era imposible no reír en el Museo de Arte Moderno de París cuando, en la exposición llamada "Dans l'œil du critique. Bernard Lamarche-Vadel et les artistes" [1] se

escuchaba a este último durante una conferencia filmada testimoniar de manera figurada y falsamente victimaria de su condición de "lubricante". Lamarche-Vadel decía: "Estoy harto de ser tomado por un aceitero". Se trataba de cuestionar una práctica crítica que, de combativa y militante en los años sesenta y setenta, había devenido en los años ochenta el lubricante de un arte y de una maquinaria del arte "resecos", oxidados, y que había que aceitar. El problema para Lamarche-Vadel era que la crítica no sabía ya proceder de otra manera.

4Sería un aspecto negativo de la crítica "legitimante", en particular cuando ella no considera la "producción cultural" más que desde el ángulo del "marketing, como estrategia de venta de un cierto tipo de visibilidad como supermercado del placer", el que hace escribir al artista brasileño Hélio Ferverza, del que cito aquí el libro *O+édeserto* (2003: 80), que lo que le faltaría a la crítica de hoy es "un pensamiento no instrumentalizado, no capitalizado por los organismos hegemónicos, junto con una acción que proponga realmente otras formas de producción y de autonomía efectiva en el espacio artístico." El crítico de arte brasileño Ronaldo Brito escribía ya en 1975 en la revista *Malasartes*, publicada en Río de Janeiro, que "los textos críticos funcionan como esotéricos apoyos publicitarios de las obras. Están ahí para superponer un nivel más al discurso que envuelve al producto y hacer de él, en un primer momento, un objeto cultural y luego un objeto del placer y del consumo" (2006: 56-57). Brito denunciaba "la ecuación comercial" que implicaba a la obra, a la institución y al texto.

5Creo que ese tipo de abordaje y de análisis tiene el mérito de instalar la pregunta, pero ella no puede ser, en absoluto, tomada como una verdad indiscutible. Especialmente porque la crítica al sistema se ha convertido en un nicho y un refugio para críticos o artistas cuyas posiciones van de las más serias y sólidas, desde un punto de vista crítico, a aquellas caracterizadas por una falta de matiz perjudicial, ya que toda forma de institución les parece sospechosa *apriori*, porque no ven en el mundo del arte más que un sistema viciado de cooptaciones en círculo. Esto consiste, desde mi punto de vista, en hacer del mundo del arte una burbuja, una esfera en la que se atacan los diversos aspectos de la "mediación", como si la mediación institucional no fuese, esencialmente, desde que el arte se llama "arte", un elemento de su modo de existir y de circular.

6Asocio ahora la crítica que denomino "empática" con el análisis de las líneas de fuerza de una obra a través de una motivación que excede en mucho el nivel de la explicación o de la presentación de los elementos necesarios para la comprensión mínima de la obra, para entrar en la dinámica crítica propiamente dicha. Utilizo el término "empático" voluntariamente, sabiendo que suena anacrónico en el contexto contemporáneo, que se acerca a lo que Walter Benjamin denominó "contenido de verdad". Éste corresponde a la articulación de las condiciones enunciativas para poner de relieve en el espacio enunciativo de la obra un sentido que éste instituye y/o ritualiza. Se trata de la proyección de la imagen crítica, deflagración simbólica y semántica que reaparece en los intersticios de la obra, para la que hay que tener una mirada singular. La crítica empática no "traduce" la obra en palabras unilateralmente "diplomáticas", pero sigue sus líneas rectoras y retoma su juego para dibujar mejor sus líneas de fuga. Ella presenta los condicionantes del *pasaje* del sentido.

7¿Pero quién hace esto? ¿El crítico, el artista, el público? Todos, sin dudas, en el mejor de los casos. La cuestión es delicada porque hay que pensar si existen soportes institucionales privilegiados por la crítica o un perfil profesional específico. Pienso que no es posible limitar la práctica y la realidad de la crítica sólo a sus "críticos" patentados. El campo crítico es un campo compartido entre actores múltiples que quizás ya no tienen derecho, en nombre de una tradicional especificidad profesional, de reivindicar el monopolio de la práctica. Los motores de la consideración de la obra de arte hacen variar los ángulos de abordaje según uno sea artista, crítico o algún otro actor del mundo del arte. ¿Es deseable todavía, entonces, hablar de dominios reservados?[2]

8Lo que la crítica de arte brasileña Sheila Leirner escribía hace treinta años en la introducción de la compilación titulada *Artecomomedia* (1982: 19-21) constituye una suerte de consigna sobre la manera de dirigir una mirada analítica al arte que impide mantener una división demasiado estanca en el campo de la práctica crítica:

"La única manera de ver el arte, por lo tanto, es la que enseña el mismo arte. (...) El arte contemporáneo trabaja con la parodia, la ironía, la metáfora, la alusión; propone la apertura a la duda, la autocrítica, la contradicción. (...) Por consecuencia, la crítica que va a la par con su lenguaje, con esa profusión de nuevos valores, tiende a mostrarse ambigua y escurridiza con respecto a su objeto de análisis. Un pequeño paréntesis: la crítica actual deviene cada vez más incompatible con los conceptos de "error" o de "injusticia" que se le quieren imponer habitualmente. (...) Los residuos de los viejos sistemas esenciales deben ser reemplazados urgentemente por análisis concretos de una terminología de la acción, del conflicto, de la intención y de la hipótesis creadora. (...) El verdadero crítico es aquel (...) que vive la curiosidad, la indignación y la más amplia práctica de la libertad intelectual."

8En esta cita se puede encontrar un terreno donde compartir la responsabilidad que ya no permite atribuir más al crítico, en el sentido tradicional del término, que al artista, la legitimidad de la práctica crítica. Se me dirá que la primera frase del fragmento de Sheila Leirner prioriza el "contenido de verdad" en la obra que parece estar completa simbólicamente, pero es justamente para situar en qué contexto histórico se produce desde entonces el trabajo crítico. La obra está completa y se le crean perfiles críticos, verdaderos *abschattungencríticos* que no dan preeminencia definitiva y última a tal o tal abordaje cognitivo.

9En esta cuestión del territorio crítico compartido, me parece interesante recordar los marcajes históricos fuertes. Una historia de la crítica de arte emprendida sistemáticamente será también una historia de las tensiones, complementariedades, y del reparto del campo crítico entre profesionales usuales de la crítica y artistas, incluyendo el rico abanico de los mediadores. En este sentido, podríamos remontarnos al siglo XVIII con los argumentos del abate André Du Bos contra el saber de artistas que conocen demasiadas cosas sobre la fabricación de imágenes y que impiden al público pensar por sí mismo (1719) o del pintor William Hogarth que adopta, en la introducción de su *Analysis of Beauty* (1753) un punto de vista polémico contra los saberes académicos pre-constituidos o de Eugène Delacroix en su panfleto "Des critiques en matière d'art" (1829), entre otros. Es interesante también recordar las posiciones de Joseph Kosuth formuladas hacia 1970. Kosuth estimaba necesario realizar una reapropiación de la crítica de arte por el artista. Pensaba

que los críticos debían ceder la responsabilidad a los artistas; la crítica por excelencia residía para él ante todo en *la crítica inmanente a la obra*. Kosuth justificaba su posición a través de la diferenciación entre percepción y concepción, constituyendo el equilibrio entre ambas, el terreno favorito de una crítica de arte incapaz de sobrepasar el nivel de análisis de los *constructos* perceptivos. Hoy, se podría hablar de *constructos* semióticos, esas disposiciones de signos vitales y plásticos que son el denominador común del género hegemónico de la instalación y de otros dispositivos artísticos. Esta visión suscita conflictos interprofesionales. Se trata de la cuestión relativa a la mejor mirada sobre el arte y al derecho de tal o cual de decir las mejores cosas; en una palabra, se trata de la autoridad y de la autorización de enunciar miradas y juicios válidos.

10 Hoy las posiciones son definitivamente lábiles. La crítica se encuentra frente a una elección entre universos cognitivos y nocionales a los que puede recurrir para construir un discurso, la dimensión neo-enciclopédica de esos enunciados tiende a reforzarse día a día, ya que la inmensa mayoría de obras ya no se ubica en una dirección formalista-disciplinar, propia a la categoría de medio, sino que se encuentra fragmentada en el *continuum* del mundo para refractarlo mejor. Arte de semionautas[3]...

11 Todo esto tiene que ver con las cuestiones que aborda Hal Foster, por ejemplo, en ciertos análisis incluidos en *El retorno de lo real* pero, también, con una idea expresada por Baudelaire en los albores de la modernidad a propósito del trabajo de creación artística: que el recurso posible a todos los objetos del mundo para hacer una imagen suscita un "motín", una rebelión de los detalles que destruye la memoria. ¿Cómo comprender esto? Renunciando a su poder de filtro, la memoria renunciaría a servir al arte. Baudelaire ve en el arte de su tiempo una lucha dramática entre un principio de totalización que recurre a todo lo que el mundo puede ofrecer de representable en la obra, una suerte de mimesis porosa y sin reparos, y un principio de selección tradicional. Esto anticipa de lejos la tesis crítica de Hal Foster (2001: 203-207) para quien el cruce en el arte de un plano de referencia horizontal, sincrónico, que tiene que ver con el espacio de objetos y referentes coexistentes, y de un eje vertical diacrónico, que tiene que ver con el tiempo y la herencia histórica del arte -cruce que aseguraba hasta hace poco el equilibrio simbólico y semiótico del arte-, habría perdido su pertinencia y su capacidad estructurante, acentuado esto por la desaparición de las memorias disciplinares. Hablando de memoria disciplinar y de distancia crítica, Foster identifica entonces dos tipos de operación artística: 1) las operaciones de carácter sincrónico que tienen lugar en el plano horizontal de la totalidad de fenómenos simultáneos que el mundo le presenta al artista. Éste, apropiándose los, puede inventar modos de darles un aspecto, en particular al reino de la banalidad, a la comunidad de objetos, al gran "objetuario", tratando así cuestiones extra-artísticas, sociales, por ejemplo; 2) el segundo orden de operaciones, sobre el eje vertical de la diacronía, privilegia cuestiones inherentes a las disciplinas artísticas, sus tradiciones, su historia, sus técnicas, sus territorios acumulativos, en una palabra, las memorias propias a cada medio. Sería el pop art el que habría cristalizado la dirección horizontal del arte a través de su confrontación con el gran arte en el frente de la cultura. Para Foster, el arte contemporáneo vive todavía sobre el régimen múltiple e indeciso que resultó de ese momento que él llama el giro etnográfico del arte, otro concepto clave que permite pensar una cierta manera contemporánea de hacer de los mundos artísticos.

12En el *Salon de 1859*, Baudelaire (1963: 559) escribía que "todo el universo visible no es más que un repertorio de imágenes y de signos a los que la imaginación asignará un lugar y un valor relativos; es una especie de pábulo, que la imaginación debe dirigir y transformar." La apropiación de la totalidad potencial de los objetos que constituyen nuestro (entorno y horizonte) "real", el "motín" hiperobjetivo de detalles que reclama justicia sobre la escena del arte, según Baudelaire, serían así portadores del riesgo de matar lo que el poeta de las *Flores del mal* llamaba "justicia" estética. De cierta manera, Baudelaire nos provee aquí -en el contexto del arte (casi hiper-) realista del diseño, recordémoslo-, instrumentos de análisis para comprender ciertos modos "realistas" contemporáneos, en el sentido fosteriano del término. Todo esto se combina con la secuencia que se juega todavía hoy en la suerte de ubicuidad simbólica que comparten el arte y su discurso.

13Es por esto que me parece interesante releer la manera en la que otros artistas del movimiento conceptual como los que formaban el grupo *Art&Language* situaban hace veinte años la cuestión de la relación entre el arte y la crítica, incluso si no tomaban como objeto esta temática. Cuando los artistas de *Art&Language* hablaban en 1993 de una práctica artística consistente en un "reexamen de sí" se referían también a las condiciones necesarias "para todo arte moderno que quiera sobrevivir". Para esto, sostenían, hay que realizar un trabajo que me parece constituye desde siempre el programa deseable de una producción artística y de una crítica de arte: "Darse una forma adecuadamente elaborada de la imagen que la cultura tiene de sí misma en sus apuestas, para ser capaz de especificar y de establecer los términos posibles de una diferencia ética y de una 'originalidad'." (Art & Language 1996: 19)

14*Art&Language* piensa también las condiciones por las cuales podría enunciarse la persistencia de un arte crítico que sería casi indisoluble de una crítica de arte. Hay una trampa a evitar: repetir que los medios, en su proliferación, provocaron la caída de las vanguardias. Criticando el tono "spengleriano" de cierta filosofía francesa del arte en los años 1980, enuncian una continuidad "entre las tareas de la crítica y el arte crítico":

"Es por lo menos prematuro concluir que la fuerza crítica de lo que a veces se ha llamado gran arte haya sido obliterada en una época (imaginaria) que vio el 'fin de lo nuevo'. Pretender que éste fue el resultado de una cultura de los medios baudrillardiana es delinear una clausura ni más ni menos justificada o arbitraria que todo lo que ha sido emprendido en nombre del modernismo formalista: es decir que es una forma de censura muy insistente." (Art & Language 1996: 38-39)

15De hecho, en medio de una argumentación compleja, *Art&Language* enuncia esta idea simple, que parece ser la oportunidad tanto para un arte que ellos denominan crítico como para una crítica de arte a su medida, de que "el *ethos* artístico (...) contiene tanto el fermento de su desarrollo como el de su desaparición." (1996: 40)

16Me gustaría terminar invitando a pensar el doble desafío presentado por Jean-Marc Poinot entre la hipótesis reciente de que el régimen del arte tal como está instituido desde hace pocos siglos podría estar en fase de extinción (frase final con puntos suspensivos de una respuesta para la pregunta "¿Por qué hay arte en lugar de nada?") y la necesidad expresada en 1999^[4] de una

recuperación de la crítica por ella misma cada vez que se pone en obra y en movimiento frente a una obra dada.... Doble desafío, ya que es sobre un arte quizás en fase terminal que se jugaría esta recuperación interna de la crítica. Volvamos a la pregunta inicial: de manera muy benjaminiana, ¿la articulación entre la hipótesis de 2009 y la definición de 1999 no haría de la crítica aquello que acompaña al arte en su declive, para alcanzar así un nuevo origen?

Traducción del francés: Berenice Gustavino

Notas al pie

[1] Exposición presentada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París, del 29 de mayo al 6 de septiembre de 2009.

[2] Los múltiples abordajes cognitivos del arte, con sus métodos propios, puede ser reproductores de un discurso crítico sin que la sola historia del arte, sin embargo esencial en la formación del crítico pero también del artista, o la filosofía -las dos formaciones más recurrentes del crítico de arte- representen necesariamente las condiciones de acceso privilegiado a las obras. Cfr. De Duve, T. (1989) *Aunomdel'art: pour unearchéologiedelamodernité*. Paris: Ed. du Minuit. Cap. 1.

[3] Crítica, también, de semionautas. Una parte consecuente de la puesta en valor interpretativa de las obras se sostiene muy seguido hoy por una elasticidad del discurso y por una ductilidad polimorfa de las nociones convocadas -no querría decir conceptos. Personalmente, sueño con una crítica que trabaje sobre sus imposibilidades o sus dificultades en cuanto a la puesta en relación de la obra con la totalidad del mundo. Parece que en la práctica de la presentación "diplomática" del pretendido contenido de verdad en las obras, la máquina interpretativa, o más precisamente, proponedora de interpretaciones, no ha roto con un espíritu profundamente "enciclopédico" que busca hacer de la obra el síntoma revelador de un producto artístico donde todos los fenómenos del mundo, para hablar en un tono un poco solemne, son refractables y refractados. Algunos rótulos explicativos aparecen a menudo excesivos, a veces son la puesta en circulación de un conjunto de nociones que convocan campos del saber cuya contribución a tal o cual trabajo es como el agregado de una viñeta decorativa a una alegoría visual que reenvía más que nunca a su enigma. Producir oscuridad para iluminar un nodo irreductible de la obra, he aquí una táctica contraproducente. Los rótulos y otros carteles explicativos sufren a menudo de una inflación nacional que aturde más que colabora. Pero, ¿un rótulo es crítica de arte?

[4] Poinot, J.-M., "Inventions et redéfinitions de la critique d'art: les conséquences épistémologiques d'un projet documentaire", en Frangne, P.-H. y Poinot, J.-M.

(dirs.), *L'invention de la critique d'art*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes; Université Rennes 2 - Haute Bretagne.

Bibliografía

Art&Language(1996)*La Conférence du Jeu de Paume. L'Origine du Monde*. Paris: Flammarion 4/Galerie de Paris.

Baudelaire, Ch. (1963) "Salón de 1859" en *Obras*, México: Aguilar. Traducción: Nidya Lamarque.

Brito, R. (2006) "Análise do circuito" en: de Lima, Sueli (dir.) *Experiência Crítica*, São Paulo: Cosac & Naify.

Fervenza, H. (2003) *O+édeserto*. São Paulo: Escrituras, col. Documento Areal 3.

Foster, H. (2001) *El retorno del real. Lavanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal ediciones.

Leirner, S. (1982) *Arte como medida. Críticas seleccionadas*. São Paulo: Perspectiva.

Autor/es

Stéphane Huchet es profesor de Historia del arte y arquitectura en la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil. Es doctor por la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, y realizó su post-doctorado en la Universidad Rennes 2-Haute Bretagne, Francia. Es investigador del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil. Entre sus publicaciones se cuentan *Letableau du monde. Une théorie de l'art des années 1920*, L'Harmattan, París, 1999, y *Intenções Espaciais. A plástica exponencial da arte (1900-2000)*, C/Arte, Belo Horizonte, 2011.

st.huchet@gmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324