

¿La crítica del arte o el arte de la crítica? El texto escrito como herramienta de mediación

*Clóvis Da Rolt**

Resumen

Este artículo intenta discutir el papel del texto escrito como herramienta de mediación de la crítica de artes visuales. La problematización central se refiere al enfrentamiento entre los lenguajes del texto escrito y de la obra de arte, instaurado por la crítica, de modo que nuestro enfoque está directamente conectado a las fronteras de la escrita como actividad mediadora de la experiencia de contacto con las obras de arte.

Palabras clave

Artes visuales, crítica de arte, mediación, escrita, lenguaje.

Resumo

Este artigo tenciona discutir o papel do texto escrito como ferramenta de mediação da crítica de artes visuais. A problematização central refere-se ao confronto entre as linguagens do texto escrito e da obra de arte, instaurado pela crítica, de modo que nosso enfoque está diretamente ligado às fronteiras da escrita como atividade mediadora da experiência de contato com obras de arte.

Palavras-chave

Artes visuais; crítica de arte; mediação; escrita; linguagem.

* Clóvis Da Rolt es graduado en Licenciatura Plena en Artes Plásticas (UCS) y Maestre en Ciencias Sociales (Unisinos). Actualmente, es doctorando en Ciencias Sociales (Unisinos).

“El juego de palabras es un mecanismo maravilloso porque en una misma frase exaltamos los poderes de significación del lenguaje solo para, un instante después, abolirlos más completamente”
(Octavio Paz – Marcel Duchamp o el castillo de la pureza)

EL TEXTO ESCRITO ACOMPAÑA la historia de la humanidad hace, por lo menos, cinco mil años. Desde la creación de las primeras señales gráficas asociadas a la escritura, en la región donde florecieron las civilizaciones mesopotámicas, las representaciones humanas relacionadas con la preservación y la transmisión del pensamiento por la escritura sufrieron innumerables transformaciones. La invención de la escritura cumplió una función tan fundamental en el ámbito de la historia humana que, por medio de ella, ingresamos en una esfera de acontecimientos que muchos historiadores y pensadores denominan “civilización histórica”. La escritura, mucho más que un registro gráfico que puede ser reducido a un juego de unidades semánticas, caracteriza algo que sólo la especie humana posee: la capacidad de transmitir pensamientos por medio de una forma inteligible, socialmente compleja y políticamente esencial.

Con su potencia cultural, la escritura hilvanó gran parte de los acontecimientos históricos que marcaron diferentes grupos humanos, actuando no apenas como documento, sino también como monumento –para usar el juego de palabras de Benedetto Croce en el que él se refiere al tenor egregio de la poesía y su distinción en relación al carácter instrumental de otras configuraciones textuales (Croce, 1997). El hecho es que, sea un documento (histórico, factual) o como monumento (estético, poético), la escritura es una forma fundamental de comunicación humana, mediante la que los intelectos se comunican, los pensamientos se retroalimentan y las conciencias traban batallas en el campo del lenguaje.

No obstante la incursión social de la escritura como uno de los fenómenos más notables de la cultura humana, Francastel nos recuerda que “sería infantil pensar que los únicos valores creados por la Historia sean los que la escritura consignó” (Francastel, 1993, p. 03). La sospecha de este autor no reside apenas en los efectos de la acción totalizadora que, muchas veces, es conferida al texto escrito como testimonio de la verdad; ella está directamente relacionada a la legitimidad que el autor reclama para aquellos que denominó “pensamiento plástico”, en una especie de defensa en pro de los fenómenos que son capaces de informar diversos momentos de la historia humana, pero que no hacen uso del código escrito como forma de perpetuación. Para el autor, las obras de arte, mediante síntesis de plasticidad del pensamiento humano, son capaces de

comunicar hechos, verdades y valores en un plano ecuánime al del lenguaje escrito o hablado, sin que eso llegue a crear disparidades cualitativas.

La problemática instaurada por Francastel es central en relación al objetivo de este artículo, pues ella no reconoce que los registros legítimos de la historia sean aquellos que fueron perpetuados únicamente por la representación escrita, lo que hace que otros sistemas de representación también gocen de la misma perspectiva documental. Así, la cuestión norteará los apuntes aquí levantados podría ser resumida de la siguiente manera: ¿es posible extraer de una obra de arte sus contenidos comunicativos y estéticos y, mediante su asimilación y reorganización conceptual, transponerlos al texto escrito? ¿Cómo el texto crítico se alinea a la estructura simbólica de la obra de arte para referirse a ella en un plano de identidad y referencia directa? El texto escrito puede “hablar” por la obra de arte y, de esta forma, traducir para la lengua escrita todo aquello que, muchas veces, es intencionalmente producido para ser percibido, experimentado y decodificado por otros medios que no sean los del lenguaje escrito?

Las respuestas a tales indagaciones no podrán ser aquí buscadas en profundidad. Nos resignamos a reconocer que la práctica de la crítica de arte viene siendo realizada hace mucho tiempo, especialmente desde el surgimiento de un cuerpo de procedimientos reconocidos como una actividad intelectual diferente de la historia y de la filosofía del arte, a partir del siglo 16, en Inglaterra y, posteriormente, con su especialización a partir del siglo 19, sobre todo en Francia (Argan, 1988). Sin embargo, lo que permanece sospechoso y constituye motivo de controversias desde entonces, es el tenor de asimilación que la crítica opera en relación a la obra de arte, así como la creencia bastante generalizada de que el texto crítico es capaz de decir, mediante el uso del código escrito, por qué motivo una determinada obra de arte merece ser apreciada o abordada estéticamente como un objeto raro, dotado de calidades excepcionales o distintivas en relación al mundo de los objetos funcionales.

El proceso de automatización del campo artístico –que Bourdieu sugiere que se inició con Flaubert y Baudelaire (Bourdieu, 1996) –, inscribe a la crítica de arte en un cuerpo de actividades que, junto con otras instancias, pasó a ser fundamental para la sustentación de las actividades que caracterizan el campo artístico. La automatización a la que nos referimos trajo consigo la diferenciación de los estatutos sociales de los participantes directamente relacionados a este campo, o sea, delimitó y puso en combate las prácticas y la inserción social de artistas, *marchands*, directores de instituciones

dirigidas a la exposición y preservación de obras, críticos de arte, curadores, etc. Es con el desarrollo del campo artístico, dice Viana, que van constituyéndose distinciones entre la producción artística y sus consumidores, mediante fragmentaciones que ubican las prácticas de consumo artístico en ámbitos eruditos para algunos y masivos para otros, o, en otras palabras, que generan una dicotomía entre “público selecto” y “grande público” (Viana, 2007, p.51).

Si la automatización del campo artístico hizo emerger la figura del crítico de arte como uno de los articuladores de los valores, de las experiencias, de las expectativas y de las dinámicas inherentes al arte, es necesario ponderar que esa articulación ocurrió, y viene ocurriendo, mediante el uso del texto escrito. Con eso, no podemos dejar de reflexionar sobre el hecho que el texto escrito afecta a sus lectores de diferentes formas, con diferentes niveles de profundidad y mediante una confrontación en las perspectivas de mundo y de existencia de quien escribe en relación a quien lee. Así, la pregunta puntuada anteriormente gana una nueva dimensión: ¿la herramienta crítica de arte —el texto escrito— puede operar la doble función de penetrar la dimensión estética de la obra de arte, mediante la reorganización del lenguaje de esta para el lenguaje del texto escrito e, incluso, comunicar la percepción estética del crítico para un público de lectores? A rigor, el texto de crítica de arte cumplió una función representacional, que lo abre a un universo infinito de posibilidades de construcción morfológica, sintáctica y semántica. De este modo, pensamos que todos los problemas advenidos de su comprensión (o de su incomprensión) deben ser relacionados con la dimensión del lenguaje del texto escrito y no de la obra de arte, ya que ésta posee un potencial de comunicación que le es propio y que opera mediante un juego de significaciones que no precisa, necesariamente, pasar por la evaluación de una crítica especializada.

La cuestión podría ser tratada según el análisis de las lógicas de mercado, sobretodo en el ámbito de la sociedad capitalista y de la industria cultural, las que exigen que el crítico de arte sea un profesional engajado en relación a la percepción de la obra de arte como una mercancía pasible de especulación financiera, además de ser capaz de circular en diferentes esferas sociales a fin de crear vínculos políticos, lo que, de preferencia, puedan rendir dividendos monetarios resultantes de la consagración de uno u otro artista. Podríamos sospechar profundamente de un texto crítico surgido mediante tales condicionamientos. Sin embargo, un análisis de inserción social del crítico de arte quedará para otro momento, pues demanda el examen de ciertas premisas que excederían nuestro objetivo trazado, el que se concentra en la problematización del

texto escrito como condición *sine qua non* para la existencia de la crítica de arte formalizada desde la modernidad.

El mundo de los fenómenos que nos envuelven es asimilado por medio de indagaciones: ¿por qué un perro?, ¿por qué un árbol?, ¿por qué una obra de arte? Las diferentes respuestas que obtenemos a nuestras indagaciones constituyen nuestra manera peculiar de estar en el mundo y de percibirlo. Sin embargo, las respuestas no son unánimes y no sintetizan relaciones absolutas entre quien pregunta y quien responde. El sociólogo portugués Boaventura de Souza Santos dice que la naturaleza responde en la lengua en la que se le pregunta (Santos, 2006). Traemos a la discusión el alerta de este autor porque él parece determinar –con los debidos ajustes que la temática demanda- una condición esencial del texto de crítica de arte, la que podría ser expresada así: ¿de qué manera el crítico indaga la obra de arte? Como él nos presenta la respuesta, o las respuestas, ¿qué obtiene? ¿Puede la lectura de un texto de crítica de arte transformar al lector en un ser capaz de dirigirse a una determinada obra de arte (o a un conjunto de obras de arte) y hacer las mismas indagaciones hechas por el crítico de arte? En caso afirmativo, ¿por qué eso sería importante o necesario, ya que la obra de arte es un objeto poéticamente abierto, indeterminado, temporalmente difuso y que puede provocar experiencias completamente distintas de una persona a otra? En relación al asunto, Francastel asume una postura directiva que encontró innumerables adversarios en el campo del arte, pues su percepción sobre la obra de arte siempre fue de total autonomía. “El artista crea”, dice Francastel, “y creando él piensa tanto como el matemático o el filósofo, pero utiliza, para manifestarse en conductas el producto de sus intenciones, otro instrumento diferente al de los otros. El error fundamental es creer que los valores transformados en manifiestos por el artista deben ser *traducidos en lenguaje para tocar a la sociedad* [énfasis nuestro]” (Francastel, 1993, p.05).

Los argumentos de Francastel asumieron pertinencia en nuestros análisis empíricos, mediante las cuales el confronto entre el carácter normativo del texto escrito y la apropiación simbólica de obras de arte revelaron ciertos juicios que se adecuan a la finalidad de este artículo. “Tal vez las exposiciones sean muy dirigidas, por causa de las palabras, de los términos, de aquello que las personas dicen aquí dentro que hasta parece otra lengua”, dice un informante que nosotros entrevistamos durante la investigación etnográfica en los ambientes expositivos de la 6ª Bienal de Artes visuales del Mercosur, evento que ocurrió en la ciudad de Porto Alegre del 1 de septiembre al 18

de noviembre de 2007¹. Otro informante puntúa: “percibo que muchas obras vienen acompañadas de un discurso para explicar la genialidad del artista. Creo que ese arte podría venir solo, y no acompañado del bastón del discurso, de la palabra y de la frase”.

La obra de arte constituye una operación de desvendar el mundo. Ella produce una evaluación crítica de lo real sustentada únicamente por las dinámicas que subyacen a su propio lenguaje. De acuerdo con lo que expresa Francastel, “una obra de arte no es jamás sustituta de otra cosa; ella es en sí misma la cosa simultáneamente significativa y significada” (Francastel, 1993, p.05). Pero si la comprensión de la obra de arte, como sugiere Bourdieu, exige la aprensión de códigos estéticos histórica y socialmente condicionados (Bourdieu, 2005), ¿no podría la crítica de arte auxiliar en la comprensión de estos códigos? Creemos que las motivaciones inherentes a la tarea de la crítica de arte nos muestran la complejidad de cuestiones que están implícitas en un texto crítico, lo que puede señalar hacia innumerables posibilidades de abordaje de la obra de arte dentro de las corrientes teóricas o de las ópticas conceptuales construidas a lo largo de la historia, las que, usualmente, se contraponen y no se comunican. Nos referimos, por ejemplo, a los enfoques marxistas, estructuralistas, semiológicos o institucionales, por ejemplo, siendo que cada uno de ellos revela un tipo de análisis que clama para sí una visión legítima. En este tránsito de ideas instaurado por la crítica en relación a la obra de arte, existe el lector, un agente de integración entre la dimensión escrita del texto y la dimensión plástica de la obra. No podemos negar que esa relación existe y fue instaurada por la profesionalización de la crítica de arte. Sin embargo, esa misma relación fue siempre problemática, tomando en cuenta que la reflexión crítica sobre las obras de arte nunca supo con seguridad cuál sería su destino final, o su público potencial.

La oscuridad en relación a las finalidades de la actividad de la crítica de arte parece constituir un problema real debido al carácter endógeno de la mayoría de los textos críticos, los que, con gran recurrencia, circulan apenas entre los participantes de círculos especializados que lo toman de la mano para evaluar el grado de sofisticación en el manejo de la lengua, el apuro en el confronto dialogal de las teorías estéticas en él mencionadas y la perspectiva ideológica de quien lo produjo. Esas zonas de exploración delimitadas por el texto escrito pueden no tener cualquier vínculo directo con las obras de arte sometidas al examen crítico. Porque la obra de arte es una síntesis

¹ La 6ª Bienal de Artes Visuales del Mercosur fue el campo empírico abordado en nuestro estudio de maestría titulado “Un río de muchos márgenes: sociabilidad, interacciones simbólicas y prácticas de apropiación del arte”, vinculado al Programa de Post Graduación en Ciencias Sociales de la Unisinos.

de todo, de algo mayor que ella, de una calidad general de la existencia humana que sólo cabe en el texto escrito de forma parcial, salvo cuando el propio texto escrito sea la obra de arte, como ocurre con las obras literarias. Por eso mismo, la crítica es una actividad que suscita más desconfianzas que confianzas. Y eso parece ser saludable en relación a la obra de arte –la posibilidad de que ella suscite desconfianzas-, aunque sea contradictorio en el ámbito del texto escrito que, de una forma general, inauguró una especie de sociedad de la verdad documental, en que más valen los contratos, los registros, los documentos, los protocolos, las leyes y una serie de otros dominios simbólicos avalados por la escritura.

Defendiendo una relación íntima entre la crítica y la historia del arte, Venturi admite que ambas “convergen para aquella comprensión de la obra de arte que no acontece sin el conocimiento de las condiciones en que surgió y que no es comprensión si no fuese juicio” (Venturi, 1984, p.29). Por reconocer a la crítica de arte como una actividad que involucra el juicio, y haciéndola converger con la historia del arte, Venturi admite la imposibilidad de que la crítica se constituya como una disciplina imparcial, devota a una tecnología de la pureza del juicio en un proceso de fruición artística. Para el autor, “los críticos crean sus ideas, no sólo con la crítica de las ideas precedentes, sino, sobre todo, con la experiencia intuitiva de las obras de arte” (Venturi, 1984, p.38).

Otro aspecto que permea la tarea de la crítica se refiere a la cuestión hermenéutica, o sea, a la forma con que el crítico de arte interpreta el campo simbólico instaurado por la obra de arte. Todo aquello que, en el mundo de los fenómenos, puede ser referenciado, señalado y percibido, exige interpretaciones. La interpretación, de un modo general, es una exigencia que se presenta al ser humano y que participa de la creación de sus condiciones de vida en relación al mundo social. Así, el arte demanda interpretaciones por el hecho de ser una creación humana que se presenta como proceso y como movimiento, visto que ella no se agota por su simple presencia material en el mundo. De acuerdo con lo que expone Gadamer, “sólo se puede interpretar aquellos cuyo sentido no está establecido, aquello, por lo tanto, que sea ambiguo. [...] El arte requiere interpretación porque es de una polisemia inagotable. No se puede traducirla adecuadamente para un conocimiento conceptual” (Gadamer, 1991, p.76).

Por depender del texto escrito como herramienta de mediación, la tarea de la crítica de arte está directamente condicionada a las fronteras, a las posibilidades y a los límites de alcance del texto escrito, los que ella ciertamente considera, aunque no conviva bien con la idea de poder abogar sobre el arte mediante el uso de argumentos

primordialistas que apenas la obra de arte posee en la condición de fenómeno inaugural que ella es. El filósofo Ernst Cassirer, en su filosofía de las formas simbólicas, propone que el arte es una intensificación de la realidad, un descubrimiento. Por este hilo conductor, Cassirer admite que la obra de arte ocasiona la “revelación de la *inagotabilidad* del aspecto de las cosas” (Cassirer, 1994, p.238). Se trata, por lo tanto, de una perspectiva que preserva el carácter de “inauguración” de la obra de arte, al cual la crítica intenta interpelar muchas veces de forma infructífera, debido a la reluctancia en considerar que aquello que el arte tiene para comunicar está contenido exactamente en su forma peculiar de presentación.

De un modo general, las obras de arte producidas por la humanidad como un todo fueron siempre consideradas objetos pertenecientes a un patrimonio cultural que demandaba atenciones especiales y cuidados exclusivos. Desde la Antigüedad, informa Argan, “se desarrolló en torno al arte una vasta literatura, de carácter diversificado: cronístico o memorístico, teórico y de precepto, histórico – biográfico, erudito y filológico, interpretativo o de comentario” (Argan, 1988, p.127). Las consideraciones de Argan siguen una línea analítica distinta de Francastel, pues, para el historiador y teórico italiano, la obra de arte está construida mediante una “comunicabilidad no inmediata”, que encuentra en la actividad de la crítica una función interventora fundamental. Sin embargo, Argan no se oculta al puntuar una característica muy común en los textos de crítica: su carácter hermético. “si la función de la crítica fuese principalmente explicativa y divulgadora, no se explicaría su afirmación como ciencia o, en otros casos, como “género literario”, o su recurso a argumentaciones abstrusas –y, en su mayoría, menos accesibles de lo que el texto figurativo que el texto figurativo al que se refiere (Argan, 1988, p. 128).

Si aceptamos lo que dice Gadamer sobre la polisemia de las obras de arte, seremos conducidos a lecturas potencialmente diversificadas y que no se adecuan al exclusivismo de la crítica. Sobre este asunto, Argan admite que la tarea de la crítica contemporánea consiste en “demostrar que el efecto como arte es verdaderamente arte y que, siendo arte, se asocia orgánicamente a otras actividades, no artísticas y hasta no estéticas, insiriéndose así en el sistema general de la cultura” (Argan, 1988, p.130). En el ámbito del que surge Ortega y Gasset, las cosas son apenas valores que entran en juego en el plano de la cultura humana; el mismo sistema general de la cultura de que nos habla Argan. El astrónomo y el labrador perciben la tierra de modos diferentes, de acuerdo con los atributos valorativos que hacen que, para uno, la tierra sea el camino

por donde pasa el arado y, para el otro, una abstracción matemática sometida a leyes naturales (Ortega Y Gasset, 2002, p.24). Traemos este ejemplo para señalar una consideración fundamental en Ortega y Gasset, referente a la mutabilidad del arte, pues el filósofo no cree en una supuesta “realidad inmutable y única con la que se pueden comparar los contenidos de las obras artísticas; existen tantas realidades como puntos de vista” (Ortega Y Gasset, 2002, p.25). Tal consideración, cuando es vinculada a la esfera de la designación de un valor, asume importancia central cuando nos dirigimos a la dimensión especulativa del texto de crítica de arte en relación a una realidad que es construida por cada individuo, indistintamente, mediante los valores con los que él se percibe inserido en el mundo.

De este modo, mediante los recursos que dispone, la crítica hace surgir una serie de impresiones, categorizaciones y evaluaciones en relación a las obras de arte que son fruto de una experiencia de atribución de valores, mediante los argumentos textuales con los cuales el crítico opera. El resultado más visible de tales dinámicas es que el proyecto crítico inserido en la historia produce una crítica de arte que nunca le dio importancia, de hecho, a un carácter educativo que puede conferir un mínimo de legibilidad artística a un contingente de personas que, en diferentes épocas, fue considerado un público ajeno al arte. Una crítica asimilable y pautaada en la elaboración de textos aclaratorios podría ser de gran valor en la actualidad, sobre todo si consideramos la proliferación de exposiciones en bienales, centros culturales, museos y tantos otros espacios expositivos. Es inevitable que nos preguntemos, por lo tanto, si la crítica hace alguna cuestión de ser comprendida por un público más abarcador o si ella quiere continuar gozando del *status* de instancia deliberativa y familiarizada con los poderes del otorgamiento artístico. Esa duda es puesta en cuestión porque, en el caso de constituir una dicotomía real, la actividad de la crítica de arte necesitaría, antes de nada, volver a posicionarse delante del texto escrito como herramienta de mediación, de modo que busque en él un aliado para la democratización de los saberes artísticos y de las riquezas culturales, muchas veces confinados a un círculo de eruditos.

Para que las finalidades de este artículo sean comprendidas con más claridad, abogamos que el texto crítico, especialmente en el escenario del arte contemporáneo, viene transformándose mucho más en un digestivo sofisticado, próximo del efecto placebo, que en una herramienta eficiente o necesaria para la comprensión de las obras de arte. En el contexto del arte contemporáneo, interpretamos el papel de la crítica como siendo una actividad que, no raramente, hechiza al objeto artístico, eligiéndolo

como foco de atención para la creación de una especialización del gusto y de una hipnosis de apreciación estética, esto, naturalmente, para los que son capaces de interpretar lo que dicen los complicados –y muchas veces pedantes- textos de crítica de arte. En este contexto, cabe una mención de lo que dice el poeta Affonso Romano de Sant’Anna, especialmente en lo que se refiere al arte contemporáneo: “entre lo que se teoriza y lo que se realiza, hay una verdadera “alucinación crítica” (Sant’Anna, 2003, p.61). Ocurre que, por ser generalmente obtusos, los textos de crítica de arte no alcanzan al público “descalificado” o “no iniciado” que debería ser su foco principal. Y eso se da, según creemos, por la imagen de “profundo conocedor” que se le otorga al crítico de arte, que, para mantener su condición distintiva en relación a los que él juzga que no poseen conocimientos, sensibilidades o condiciones de juicio, se acomoda en niveles considerados superiores y capaces de orientar lecturas ajenas.

Más que un actor social involucrado en la intermediación del gusto, el crítico de arte se transformó en la vedette del arte en el escenario contemporáneo, sobre todo en la condición de un agente que intenta establecer el nexo y la pertenencia de un arte que parece haber perdido sus referencias más primarias y basilares. Sin embargo, a despecho de la mención realizada, no entraremos aquí en cuestiones relacionadas a las poéticas contemporáneas o a sus arreglos técnicos, formales y estilísticos, pues eso demandaría que hiciésemos recorridos interpretativos más dirigidos.

Si la crítica de arte pretende encarar la experiencia estética como algo pasible de homogenización, apelamos nuevamente al carácter interpretativo que reviste las obras de arte como forma de problematizar la relación entre ellas y sus apreciadores. En este contexto, el texto crítico constituye un movimiento interpretativo apenas, un único movimiento dentro de un universo que se abre para tantas otras interpretaciones. Mediante un concepto complejo, al que Gadamer denomina “herencia”, el encuentro con un texto (una obra de arte, por ejemplo) promueve la activación de memorias e historicidades relacionadas a la experiencia que cada persona elabora en contacto con el mundo, de modo que el texto sustenta una relación de reciprocidad con quien se dispone a interpretarlo. Sobre este aspecto, Palmer escribe que “cuando experimentamos el significado de un texto, llegamos a la comprensión de una herencia que nos interpeló como algo que se sitúa frente a nosotros, pero que forma, sin embargo, simultáneamente parte de un flujo no *objetificable* de experiencia y de historia, en el cual nos situamos” (Palmer, 1969, p.200).

La obra de arte exige interpretaciones y eso no quiere decir que ella pueda convertirse fácilmente en traducciones. Interpretación y traducción constituyen operaciones distintas, que pueden ser próximas, pero no se anulan. El texto escrito que la crítica de arte toma como herramienta y motor interpretativo de la obra de arte acaba por tejer una malla en cuya trama entran infinitas posiciones interpretativas distintas, convergentes o divergentes de aquellas presentadas en el texto. Por lo tanto, parece temeroso afirmar que apenas una de ellas goza de un estatuto universal que pueda colocarlo en el lugar del objeto evaluado, tomando para sí la identidad de él.

De acuerdo con lo que sugiere el título que elegimos para este artículo, nos parece cada vez más creciente la dimensión particularizada con la que la crítica de arte viene dialogando apenas entre sus pares, lo que la caracterizaría como una actividad permeada por iniciaciones, premisas y pre-asimilaciones que la aproximarían a las fraternidades medievales. No descartamos la complejidad inherente a la creación de una auténtica obra de arte, complejidad esa que dice al respecto al momento histórico en que ella se aloja, al confronto con las poéticas que le anteceden o con las que ella entra en choque, a la inserción social del artista, a los mecanismos de consagración de la obra, a la constante modificación de las sensibilidades humanas, al paño de fondo memorial de los objetos de la cultura, en fin , a una serie de elementos que estructuran el llamado mundo del arte. La crítica de arte, debido a su especificidad, no tiene condiciones de abarcar todos esos ámbitos en su actividad evaluadora, de modo que su intervención alcanza apenas algunos aspectos del arte, pero no todos. En el ámbito del arte contemporáneo, que sobrevive mediante un canibalismo de paradigmas, es casi imposible esbozar un movimiento de asimilación, pues él es rápidamente depuesto por algún juicio bombástico, por una teoría excéntrica o por pensadores afectos a funerales.

Los problemas inherentes a la crítica de arte en la contemporaneidad son apuntados por Chalumeau como consecuencia de un estado de crisis que va pasando por todos los segmentos que componen el campo artístico. A lo que Danto denomino “un período de desorden informativo, una condición de perfecta entropía estética” (Danto, 2005, p.15), Chalumeau hace convergir sus análisis al manifestar que, “cuando ya no se espera que una obra de arte respete las convenciones de un determinado oficio (la pintura, la escultura, etc.) que permitían clasificarla y a continuación juzgarla en primer lugar de acuerdo con esas convenciones, la palabra puede servir para designar todo lo que quiera, pero, en contrapartida, por todo eso, no será capaz de describir nada” (Chalumeau, s/d, p. 150). De este modo, el arte contemporáneo —o lo que viene siendo

designado como arte contemporáneo- trajo a escena no apenas los desafíos de buscar los puntos de contacto de una actividad de juicio renovada, sino también el desafío de reformular las categorías, los conceptos y las filosofías que hasta entonces daban cuenta de amparar la actividad crítica en un escenario en el cual el arte contemporáneo parece no encajarse más.

Actualmente, parecemos asolados por un estado de sitio interpretativo. La hiper visualidad que mascara nuestra condición de casi ceguera ha hecho mucha gente ver arte en los contextos y ámbitos más improbables, donde se establecen consensos precarios que abogan en pro de la aceptación de lo “nuevo”, de lo “espectacular” y de lo “extraño”, como si ellos fuesen condiciones fundamentales para el ingreso de una obra en las esferas del arte. Chalumeau también admite la integración de la crítica a la historia del arte, pues, para él, una actividad sería insostenible sin la otra. Así, para Chalumeau, la función de la crítica no se restringe a captar momentos de creación singular que, mediante la intermediación del lenguaje escrito, pueden ser traducidos y diseminados con vistas a la fijación de un estado general del arte. Ella sería, antes, una herramienta selectiva capaz de actuar directamente en la designación y en la indicación de aquello que puede ser percibido como obra de arte. Pero si esta actividad de indicación sólo puede ser considerada mediante la intervención del texto escrito, hay que pensarse en sus reales posibilidades de revelar “como” determinada obra adquirió el estatus de objeto de arte, o sea, revelar a través del código escrito de la lengua qué pensamientos orientaron al artista en la producción de su obra, qué experiencias existenciales él manifiesta por medio de su universo formal, en qué escenarios imaginativos él se mueve, etc. Schopenhauer dice que “no hay nada más fácil que escribir de tal manera que nadie entienda” (Schopenhauer, 2007, p. 83), porque la escritura construye trampas en las cuales el pensamiento suele perderse. Y esto ocurre cuando nos damos cuenta que la operación de transposición del pensamiento –aquí vinculado a la fruición, a la crítica, al juicio y a la experiencia estética- para el texto escrito inaugura un campo de conceptos distintos, permeado por su propia especificidad.

Nos parece improbable que el texto escrito sea suficientemente capaz o tenga la potencia interpretativa necesaria para emitir juicios que atesten la calidad o la relevancia de una obra de arte, así como su necesaria inclusión en el rol de los objetos artísticos que mejor caracterizan los ambientes culturales humanos en un determinado momento de la historia. No obstante, la insuficiencia de sus mecanismos de designación, la actividad de la crítica de arte existe y actúa directamente en la elección de obras para el

ingreso en una especie de memoria artística universal. Pero es necesario que quede claro que la actividad de la crítica de arte es mucho más política y coercitiva que propiamente aclaratoria, teniendo en vista que sus métodos suelen permanecer poco claros y profundamente relacionados a las subjetividades de quien juzga.

Consideraciones finales

Es común que los críticos escriban para otros críticos o para su propia satisfacción. No hay ningún problema con eso. El texto escrito producido por la crítica de arte generalmente da señales de su total enajenación en relación al lector y al mundo de los fenómenos que no integran el campo artístico. Sin embargo, por haber tomado para sí una función selectiva, integrada a la memoria artística de un conjunto social, la crítica de arte debería asentarse en una visión menos propagandística y más comprometida en localizar momentos genuinos de la creación artística.

Discurrimos sobre las relaciones entre el texto escrito –como herramienta interpretativa de la crítica de arte- y los límites de esta forma de elaboración textual en relación a las obras de arte, las que constituyen universos simbólicos, expresivos y comunicativos particulares. La argumentación aquí propuesta no tiene intenciones de descalificar la actividad crítica, pero, eso sí; alertar para los límites interpretativos en los que se insiere el texto escrito y, de esta forma, proponer que él no goza de prerrogativas suficientemente sólidas y metodológicamente eficientes como para determinar lo que puede y lo que no puede ser abordado como obra de arte. Por eso mismo es pertinente recordar que la fruición de obras de arte es una de las prácticas más particulares y solitarias que realizamos. Ciertamente, no se trata de una soledad melancólica, sino de la soledad radical de la que nos habla Ortega y Gasset, (Ortega y Gasset, 1973), la soledad configuradora del ser que, también en el arte, busca una relación directa con algo que lo complete.

Traducción al español:
Prof. Dr. Milton Hernán Bentancor

Referencias

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CHALUMEAU, Jean Luc. *As teorias da arte*. Filosofia, crítica e história da arte de Platão a nossos dias. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Aesthetica in nuce. São Paulo: Ática, 1997.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. El arte como juego, símbolo y fiesta. Barcelona: Paidós, 1991.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. *O homem e a gente*. Intercomunicação humana. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1979.
- PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1969.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp*. Arte na hora da revisão. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- VIANA, Nildo. *A esfera artística*. Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte. Porto Alegre: Zouk, 2007.