

LA AUTORREPRESENTACIÓN DEL CRÍTICO EN LA ERA POSCRÍTICA

Lic. María Noel Correbo (FBA-UNLP) Lic. Berenice Gustavino (IUNA-UNLP), Mág. Sergio Moyinedo (IUNA-UNLP), Lic. María Florencia Suárez Guerrini (IUNA-UNLP).

La crítica de arte ha sido, históricamente, un género de escritura con ciertas funciones que lo diferencian de otros discursos que toman también al arte como su objeto. Su especificidad se construyó en torno a la valoración de las obras de arte. El juicio fue entonces patrimonio de la crítica, cedido en parte por una historia del arte que, desde el siglo XVIII, aspiró a logros de mayor cientificidad. Valoración, descripción, explicación, así como determinados vínculos textuales con los artistas y el público de arte, convirtieron a la crítica en un discurso legitimador con atributos de sanción y auspicio de obras y de artistas. Esas características tuvieron vigencia hasta la modernidad y entraron en crisis junto con esta, iniciando un momento distinto para el género, con modificaciones estilísticas, entre otras, y con la deflación de la capacidad de juzgar. En la perspectiva de nuestra investigación optamos por la denominación *poscrítica* para caracterizar a la escritura crítica de la contemporaneidad, y observamos de qué manera los rasgos de esta crisis se localizan en la producción de la crítica de Argentina y ocasionan en ella, entre otras, modificaciones en la figura tradicional de crítico propuesta por los textos.

Esta figura puede ser reconstruida siguiendo sus huellas textuales, producto del reconocimiento de marcas dejadas en el texto por el recorrido de su productividad. Así, la figura del enunciador puede reconstruirse al identificar en el texto marcas evidentes, como el uso de la primera persona o, al contrario, de una enunciación desde lugares de menor subjetividad en el uso de la tercera persona o el modo impersonal. En el caso que aquí nos ocupa, el de los textos de crítica de arte, los indicadores de “aquí” y “ahora”; las apreciaciones que demuestren cercanía y familiaridad con los artistas; los giros que evidencien la participación del crítico y su grado de actualización con respecto al ambiente artístico al que propone su escritura, también aportan elementos que caracterizan su lugar como enunciador.

La elección terminológica y el tono de la enunciación; el tipo de fuentes de autoridad convocadas para sostener sus argumentos; la introducción o la ausencia de conceptos provenientes de la historia del arte cumpliendo la misma función; y los recursos retóricos que despliega para persuadir o disuadir al lector —espectador potencial de exposiciones—, son variables que consideramos al definir la figura de crítico que propone cada texto; y que caracterizarán distintos estilos críticos, variables de un autor a otro pero también en el estudio en diacronía de la producción crítica.

Podemos reconocer además otras presencias en los textos de la crítica que contribuyen a definir las distintas figuras del crítico: mientras que el texto despliega una particular representación del crítico según lo mencionado antes, hay que llamar la atención también sobre aquellas formas en las que el crítico se “autorrepresenta” y autodefine. En ciertos casos este contribuye, explícitamente, a la construcción que podemos hacer de su figura en un ejercicio de autodefinición, tematizándose y tematizando su trabajo y su función. Detectar y analizar estas presencias contribuye sin dudas a delinear esa figura textual, en tanto el crítico toma la palabra para hablar de sí mismo. Llamar la atención sobre esta modalidad hace posible distinguir, contrastar, comparar esas dos figuras: la que el crítico propone de sí y la que el texto construye, a veces a pesar suyo.

En el discurso crítico vemos operar, entre otras, lo que R. Jakobson definió como función referencial. Es un discurso que toma como objeto a la obra de arte, a un conjunto de obras de arte, a los artistas y sus prácticas, a las exposiciones o ferias de arte. Partimos de la constatación de que la crítica “representa” a su objeto, se ubica en lugar suyo. El conjunto de textos analizados se caracteriza porque el objeto no es la obra de arte ni sus operaciones, sino por el contrario, la misma crítica arte. El ejercicio crítico se convierte aquí en metacrítica, su referente es su propio discurso, y la obra de arte es colocada entonces como un referente indirecto, objeto del discurso que se comenta, sin referirse a él más que de modo secundario. Es necesario aclarar que los textos analizados no corresponden todos al mismo género: mientras en algunas críticas de arte propiamente dichas, los autores dedican algunas secciones, a veces breves comentarios, a observar y preguntarse sobre su actividad, función y método de trabajo, es en otro tipo de textos donde se toma más distancia del objeto habitual de la crítica para dedicarse a comentar y evaluar

problemas referidos a la autodefinición del crítico y su tarea. Así, reunimos un conjunto de textos variado que incluye críticas, entrevistas a críticos, opiniones volcadas en mesas redondas y reuniones de colegas, y artículos en los que los críticos son convocados a reflexionar sobre su escritura.

Trabajar según un criterio de “corpus dinámico” nos permitió incluir material que no había sido previsto pero que consideramos de interés para el desarrollo de la investigación. Así, y en forma simultánea a los textos de crítica de Argentina, accedimos a las reflexiones de dos grupos de críticos de arte de Francia y de Estados Unidos, editadas en las revistas *Opus international* (1979)¹ y *October* (2002)², respectivamente. Las opiniones vertidas en los artículos y las discusiones e intercambios entre esos críticos constituyeron un punto de partida de gran interés para el abordaje de la problemática local en relación a lo que muchos coinciden en llamar “crisis de la crítica”, y que en esta perspectiva corresponde con el pasaje del momento moderno al contemporáneo o poscrítico. Aquí nos interesa en particular llamar la atención sobre el carácter que asume la autodefinición de los críticos y la definición de su producción.

Veinte años separan a estas publicaciones y también la herencia de dos tradiciones críticas diferentes, sin embargo, las une la reflexión sobre la función de la crítica y la tarea del crítico. En estos artículos, reconocidos autores de los países mencionados asumen el comentario y esgrimen la crítica sobre su propio trabajo, en un ejercicio de “crítica de la crítica”. Las preguntas que se hacen los franceses giran principalmente en torno a la posibilidad de existencia de un método de la crítica. En 1979 estos autores plantean que cualquier método es útil, así como es posible para el crítico apropiarse de categorías provenientes de las disciplinas más variadas: la historia, la filosofía, la economía, la lingüística, el psicoanálisis. C. Millet es quien se detiene a analizar sistemáticamente el panorama de la crítica que le es contemporánea. En “Discursos críticos y prácticas académicas” evalúa los derroteros de la crítica francesa de los últimos años para afirmar que la crítica circunstancial y de “diario íntimo” al estilo de Apollinaire fue sustituida por los escritores de su generación –los jóvenes que tenían alrededor de 20 años en 1968-. Estos, lectores de Lacan, Althusser, Jakobson, intentaron llevar la práctica crítica a un nivel de cientificidad que asegurara cierta distancia con los modelos subjetivistas antes vigentes. Millet señala que esta tendencia tuvo resultados negativos, ya que convirtió a la crítica en un discurso totalizante y restrictivo –academizante- con respecto a las prácticas artísticas.

Las posiciones que sostienen los críticos de *Opus international* son heterogéneas e incluso contradictorias. La problemática en torno del método no encuentra ningún acuerdo en los artículos, por el contrario, cada autor expone su propio método sin voluntad de generalización. Para F. Popper éste surge de la combinación de una voluntad científica que, sin embargo, no desprecia las interpretaciones “sensibles” frente a la obra. Alain Jouffroy es quien más se aleja de estas preocupaciones por la sistematicidad del método cuando sostiene que el único método que observa su escritura es el de buscar por la vía de la locura, más parecida a la música y a la vida sexual que a las teorías literarias.

Son J.-F. Lyotard y P. Restany quienes van más lejos en sus proposiciones de métodos para la escritura crítica. Para el primero, el ejercicio crítico debe partir de una única certeza: la de que no hay posibilidad de decir “la verdad” sobre aquello que se comenta. ¿Qué puede hacer entonces la crítica frente a la obra visual? Comentarla atendiendo a las formas, los giros, las señales que le propone la obra comentada. Partiendo de lo que Wittgenstein llama “juegos de lenguaje”, Lyotard propone que un método posible para la escritura crítica es el de “jugar el juego” que propone la obra, describiendo su procedimiento constructivo pero atendiendo también a los efectos que produce. Sin usar esa denominación, lo que Lyotard propone se asemeja al “modo de

¹ Número dedicado a la escritura sobre arte, con presentación de Giovanni Joppolo. Se consultaron los siguientes artículos: “Petites ruminations sur le commentaire d’art” por Jean-Francois Lyotard; “entre-deux” por Jean-Louis Pradel; “Questions (et réponses)” por Frank Popper; “L’autre face de la critique reflète l’autre face de l’art” por Pierre Restany; “Discours critiques et pratiques académiques” por Catherine Millet; “ja n’ai d’autre méthode que celle de faire...” por Alain Jouffroy. *Opus international*, hiver 1979, N°s 70-71.

² Transcripción de la mesa redonda: “The present conditions of art criticism” en la que participaron Benjamin Buchloh, George Baker, Hal Foster, David Joselit, Rosalind Krauss, James Meyer, Robert Storr, Helen Molesworth y John Miller y Andrea Fraser. *October* 100, Spring 2002, pp.200-228.

hacer" de la crítica que varios años después un autor como G. Ulmer llamará *poscrítica*. Esta coincidencia y el modo en el que ambos describen las características de esta escritura, como opción a la escritura crítica moderna, los lleva a sostener que la relación entre obra comentada y texto comentario debe ser considerada en términos "productivos", o sea, que el texto crítico, como uno de los efectos de la obra comentada, ocupa también el lugar de "obra", y no solamente de texto que se encarga de otro texto por medio del comentario.

P. Restany es quien llama la atención sobre la inevitable modificación del discurso crítico frente a los cambios de la producción artística desde las propuestas de Marcel Duchamp. Este autor propone analizar al arte contemporáneo organizándolo según responda a la función desviante o a la voluntarista³. La crítica seguirá también a una o a otra de estas funciones: podrá quedarse atada a clichés metodológicos encarnados en sistemas de lenguaje compactos como circuitos cerrados si opta por seguir la línea voluntarista; o podrá "reflejar la otra cara del arte", practicando "los mismos giros funcionales, las mismas fisiones semánticas", participando de la revolución de la mirada en la que está comprometido el arte desviacionista. Su lenguaje será abierto, por oposición a la crítica voluntarista, y sus medios provendrán de numerosas fuentes teóricas: la antropología, la sociología, la semiótica. Es en este artículo donde se atiende en especial al vínculo que el comentario crítico tiene que proponer frente a la obra de arte contemporáneo, asumiendo que ésta se ha modificado tanto con respecto a lo que constituía la tradición, que el discurso que dé cuenta de ella no puede continuar operando con las estrategias que antes le eran útiles. Restany se posiciona, en tanto crítico, en esa "otra cara del arte" que es la que asume los riesgos de lo nuevo, pretendiendo no quedarse atada a ningún tipo de convención.

En los artículos de Lyotard y de Restany se discute un modo de darse la relación entre crítica y producción artística que excede el vínculo de "necesidad": la obra va a definir la forma del texto que la comenta, en un pasaje en el que necesariamente alguna teoría operará como mediadora.

Considerando en general los artículos mencionados observamos que la definición del crítico que discuten oscila entre la figura del escritor-artista o crítico-creador y la del crítico-académico. A esta última se la señala negativamente, como una tendencia que prometía brindar al ejercicio crítico ciertas referencias que le asegurasen la posibilidad de emitir juicios "objetivos", pero que finalmente, no hizo más que convertirse en una nueva autoridad mediante un discurso totalizante y nada dialéctico (Millet) El peligro de este giro hacia la racionalización tendría sus efectos, según estos autores, en los artistas y en su producción. Es llamativa esta mención del rol que la crítica ocupa en relación con los productores y las obras, y se diferencia de lo comentado antes a partir de Lyotard y Restany: su apego a ciertas teorías –académicas, de los "profesores"– tendría un efecto directo en los modos de hacer obra de los artistas y estaría propiciando un tipo de arte por sobre otro. Este poder que la crítica reconoce en los efectos de su trabajo implica la necesidad de observar desde donde se escribe y con qué herramientas se construye el juicio crítico, en tanto esta acción puede ser determinante para el desarrollo artístico.

Algo de esta preocupación se registra 23 años después, en el debate que protagonizaran varios críticos y artistas del círculo de la revista estadounidense, *October*. Aquí, los autores reconocen que la crítica está viviendo una importante crisis, crisis que motiva incluso su reunión en una mesa redonda. La evaluación que hacen de esta constatación observa a la crítica como género pero también en su funcionamiento como institución (Cingolani, 2007). Con respecto al primero, la crisis se registraría en dos niveles: el del estilo y el de la especificidad del género históricamente convenida. Aquí, los autores acuerdan en señalar que el estilo de la crítica se hizo inaccesible e inespecífico, y su lenguaje "esotérico", producto de la interdisciplinarietà a la que se volcaron generaciones anteriores. Al igual que sus colegas franceses reconocen como conflictiva la fascinación de la crítica de años anteriores por la filosofía, la sociología, la lingüística estructuralista, la antropología y el psicoanálisis.

Las opciones de estos autores expresan la encrucijada frente a la que se encuentra la crítica: si bien saben que lograron apartarse de la tradición basada en el criterio de calidad fundada por C. Greenberg, que habilitaba todavía a señalar qué era bueno y qué no lo era, reconocen en esos primeros años del siglo XXI que esa misma superación y la pérdida de legitimidad de ese

³ Cfr. Restany, Pierre (1982) *La otra cara del arte*. Buenos Aires: Rosenberg-Rita

valor los coloca ahora frente al vacío de criterios que les permitan formular juicios de valor fundamentados.

Lo que los críticos de *October* se preguntan en 2001 es qué le queda a la crítica una vez que se diluye aquel rasgo que la definía: su capacidad de juzgar. Si su terreno era el del juicio, ahora en vías de extinción, ¿qué la haría diferente a la historia del arte, ocupada históricamente de la interpretación? La opción entre valoración/interpretación es discutida por estos autores, quienes, en definitiva, se resisten a una única posición e intentan preservar un nicho desde el que proponer sus comentarios sobre el arte.

Este desdibujamiento de los límites del género supone también un desplazamiento del lugar tradicional que el discurso crítico ocupó en el conjunto de metadiscursos sobre el arte. Esta modificación no es producto solo de cambios a nivel genérico, sino un fenómeno que, según los autores, atraviesa a toda la institución arte. La crítica pierde la posibilidad de “emitir juicios de peso” (Joselit) y ve modificarse su rol tradicional de mediadora entre obra/artista y público de manera simultánea al fortalecimiento de nuevos actores que, en parte, vuelven caduca su función.

Este problema, que no aparece en las discusiones de los franceses de dos décadas antes, compete a la crítica como institución, es decir, a aquellas “regulaciones “extra-textuales de funcionamiento de la crítica como género” (Cingolani, 2007). Los autores reconocen uno de los motivos más importantes de la crisis en la competencia desigual con otro tipo de textos críticos (de reseña, folletinescos, “belletristas”), de aparición en revistas de moda (*glossy magazines*), destinados al gran público y basados en el juicio de gusto; y acusan también a los textos de los curadores en los catálogos, erigidos muchas veces como textos con función crítica. Las políticas contemporáneas de instituciones como el museo, las bienales y el mercado serían también participantes activas en el socavamiento de la función tradicional de la crítica. El museo, por ejemplo, parece desconocer su rol de “mediadora” y procede “salteando” esa etapa en la que la crítica colaboraba para el reconocimiento de un artista joven, o en la construcción de la reputaciones. Las bienales, por su parte, operan con la lógica de la rápida inclusión y promoción de los artistas, y tampoco necesitan de la crítica en esta tarea. En relación con el mercado la crítica parece ocupar un papel aún menos definitorio, ya que, como sostienen estos autores, aquel parece regirse por criterios muchas veces distantes de las opiniones de ésta. En esta evaluación negativa de la situación en la que la crítica se encuentra a comienzos de siglo el curador aparece como un actor que si bien no es nuevo en el medio artístico, habría avanzado ahora sobre el rol ocupado antes por los críticos. En el intercambio de opiniones de esta mesa redonda no se plantean ni discuten los eventuales casos en los que los críticos han oficiado como curadores de exposiciones, lo que estaría dando cuenta de una preocupación que no se dirige al tipo de producción de uno y otro, si no a los diferentes vínculos que ambos establecen con las instituciones y el mercado.

Considerando otro aspecto de la circulación social de su trabajo, los críticos de *October* pasan revista también al vínculo que desde su trabajo establecen con los artistas. Esta relación se habría complejizado por las características de las obras contemporáneas: muchos artistas ya no necesitarían de la crítica porque las obras que producen “llevan la crítica adentro”. Esta observación se puede relacionar con lo propuesto por otros autores para los que el arte, desde la modernidad, asumió en las obras el comentario de su propia definición, en un giro autorreferencial, y pasó a poner en escena sus operatorias y procesos constructivos (Steimberg). Si la obra de arte toma para sí el comentario sobre la posibilidad de definir y pensar lo artístico, otro interrogante se suma al de la vigencia de la función y la utilidad actual del ejercicio crítico.

La reflexión sobre las características del arte contemporáneo como problema que debe afrontar la crítica a comienzos de este siglo se introduce en el debate de un modo tangencial, secundario. La crisis de la que hablan los participantes se emparenta con la pérdida de especificidad del género, con elecciones estilísticas poco acertadas que no hicieron más que socavar su función como referente de artistas, aficionados e instituciones, y con el desplazamiento del lugar tradicional del crítico, producto de nuevas tensiones dentro de la institución arte, según lo evalúan los autores estableciendo la comparación con los primeros años de existencia de la revista, fundada en 1976.

¿Cuáles son las opciones para la crítica frente a esta evaluación? Las posiciones varían. Para unos, un nicho disponible para la escritura crítica actual dentro de la institución arte consiste en dar la palabra a aquellos sectores silenciados, los que no acceden inmediatamente al mercado

ni al circuito de las bienales, y la función del crítico consistiría en trabajar por la visibilidad de aquellas propuestas de las que el *mainstream* no se ocupa. Para otros, como Buchloh, una crítica posible de ser desarrollada será la que se ocupe de las dificultades actuales de la escritura de la crítica y haga de ella uno de sus temas, llevando al terreno de la producción la reflexión sobre este momento "crítico" en la historia del género.

Será R. Krauss, una de las fundadoras de la revista, la que llame la atención sobre el poder de la crítica, que no considera perdido y al que habría que rescatar como un logro reconocido del pasado. Para ella el crítico tiene la habilidad de "escanear el horizonte, detectar emergentes, delinear el campo". Una definición sobre la actividad de la crítica se vincula con estas afirmaciones: escribir sobre un tema es "crearlo", y en el gesto de seleccionar un objeto al que dedicar la escritura crítica está ya presente una afirmación sobre ese tema, obra o artista. En este aspecto, las reflexiones de los autores de *October* vuelven a tocarse con las recogidas en *Opus internacional* y refuerzan en su definición de crítico el rasgo que lo coloca como artífice de trayectorias artísticas individuales y, aún más, de tendencias estilísticas y movimientos.

Esta aproximación a las discusiones que algunos críticos extranjeros mantuvieron con años de diferencia, facilitan el reconocimiento de ciertas recurrencias que, en parte se pronuncian y en parte se modifican, hacia los primeros años del siglo XXI.

Varios interrogantes pueden ser formulados a partir de esta revisión que guiarán el acceso al corpus de este proyecto y cuyo desarrollo excede los límites de esta presentación. En primer lugar, ¿es el carácter autorreferencial y autorreflexivo que aquí detectamos propio de la escritura poscrítica, o su presencia es un rasgo propio de esa práctica escritural que no se asocia necesariamente a determinados momentos de su existencia histórica? Luego, la crítica habla de sí misma, pero al asumirse como referente ¿se somete a las mismas estrategias que despliega para comentar obras de arte?, es decir, ¿describe, analiza, propone, valora, evalúa a partir de un referente positivo? Y en tercer término, ¿cuáles son los temas de la metacrítica? Hasta aquí hemos detectado preocupaciones sobre el método, su existencia o inexistencia, su relación con la teoría y con la historia del arte, y el problema y la posibilidad del juicio. Otros temas de esta autorreflexión competen a la problemática del género propiamente dicho, a su especificidad y la existencia de un lenguaje de la crítica, y a las discusiones en torno del estilo. A esto se suma la preocupación por la función de la actividad crítica como parte del sistema artístico condensada en las preguntas sobre su relevancia y utilidad, la validez e importancia de su rol, su posición en el conjunto de los discursos en torno al arte, y las características de su vínculo con artistas y obras.

Una vez caracterizado este ejercicio que la crítica asume como parte de su práctica, será necesario confrontar lo que explicita sobre su producción y la función de ésta con lo que efectivamente *hace* en sus textos, para detectar grados de coincidencias y desplazamientos que contribuyan a definir los estilos de la poscrítica.

Los casos presentados a continuación nos permiten contrastar algunos de estos interrogantes con la reflexión local sobre los problemas que se plantea la crítica en su momento poscrítico. Aquí, un grupo de críticos argentinos se explaya, como los franceses y estadounidenses, sobre su tarea frente a las características del arte contemporáneo.

La autorrepresentación de la crítica argentina

A principios de la década del ochenta, la crítica de arte en Argentina había alcanzado un grado de institucionalidad notable, visible en el espacio cada vez más extenso y permanente ganado en los medios gráficos, como en la concreción de eventos donde los críticos asociados podían discutir enfoques teóricos y abordajes metodológicos. Desde 1978 se organizaban las Jornadas de la Crítica, encuentros internacionales con sede en Buenos Aires, en los que se abordaban problemáticas referidas a la práctica y al arte contemporáneo, a través de tópicos como "Teorías actuales en las artes visuales" y "Función de la teoría y la crítica de arte" (1978); "La nueva imagen: la nueva pintura", "Las nuevas escrituras y los nuevos medios" y "Teoría y crítica para los años '80" (1980) y "Situación de la Teoría y la crítica de arte" y "metodologías de la crítica" (1981). Entre los críticos nacionales que participaban de estos eventos figuran: Jorge Glusberg, Jorge Romero Brest, Fermín Fevre, Horacio Safons, Rosa Faccaro, Rosa María Ravera, Jorge López Anaya, Carlos Espartaco, Basilio Uribe, León Benarós, y Romualdo Brughetti, entre otros.

Las Jornadas incluían también ciclos de mesas redondas denominados *Lunes de la crítica*, propuestos como espacios de intercambio entre artistas invitados y los miembros de la Asociación de Críticos, y de debate sobre los problemas del arte nacional e internacional.

En el programa de las Jornadas de 1983 constan las respuestas dadas por varios de los críticos mencionados ante la solicitud de que definieran la actividad. La diversidad de los argumentos ensayados da cuenta de que la crítica de artes visuales constituía una práctica imprecisa, que hacia fines del siglo XX no podía establecer las bases de su competencia. Sin embargo, como los críticos franceses y norteamericanos, convenían en que frente a la versatilidad de la producción artística contemporánea, la función de la crítica no podía seguir fundamentándose en la emisión de juicios de calidad y debía producir un giro respecto de los parámetros teóricos y metodológicos con los que se había regido hasta el momento. Al reconocer la inutilidad de la función sancionadora, dominio que está en los orígenes de la práctica, la crítica quedaba privada de aquello que la había constituido como institución específica y como práctica social autónoma. Una vez admitida la ineficacia de la *vieja crítica*, siguió un replanteo sobre las nuevas operaciones y encuadres teóricos que caracterizarían a la crítica actual. Para muchos críticos, como J. López Anaya, la *nueva crítica* debía reemplazar la actitud dogmática del pasado por una reflexiva, basada en el “carácter contaminado” de las “grandes corrientes del pensamiento moderno” como la antropología, la psicología, la sociología, la semiótica y el psicoanálisis⁴.

No obstante, la competencia de la crítica no parecía totalmente consensuada, lo cual implicó unos años más tarde, que los críticos se refirieran a ella en términos de crisis.

Durante los primeros años noventa, las diferencias en torno al estatuto de la crítica, y al perfil profesional en proceso de redefinición, convergieron en el discurso de la crisis, sostenido por la palabra de los mismos productores. En el artículo “Los críticos no se ponen de acuerdo sobre su actividad”, publicado en *La Maga* en 1992, los críticos retomaron la hipótesis de que algunas transformaciones habían modificado su perfil y las operatorias sobre las que la práctica había fundado su especificidad en el pasado⁵. Algunos de ellos, como Rafael Squirru, Julio Sapolnik, Miguel Briante y Laura Buccellato, atribuyeron la crisis a un tipo de escritura característica de ese momento que describen como “hermética”, “críptica” y centralmente teórica, alejada de la obra y del espectador⁶. Squirru señala: “...son muchos los que hoy se escudan en los laberintos de una lingüística, que no sólo hace alarde de su propia tecnicidad como si se tratase de algún mérito sobresaliente, sino que además ignora las más elementales leyes de una composición literaria...”

Esta escritura no sólo atentaría contra la función comunicacional que forma parte de la tradición crítica, en tanto medidora entre la obra y el público, sino además, al mostrarse excesivamente erudita⁷, estaría contradiciendo el ejercicio de percepción visual, o como lo señala Squirru, “la exigente tarea de degustar a través del ojo”⁸, rasgo que presupone específico de la actividad.

Esta perspectiva de Squirru, para quien la crítica tiene que dar cuenta de ese acceso a su objeto a través de los sentidos, destaca dos cualidades necesarias; por un lado, el entrenamiento de la percepción visual para abordar las obras, implícito en la figura del crítico. Para Squirru, la “poética” de la obra es de orden “metafísico”, y el crítico tiene que develarla con su capacidad de discernimiento. Al centrarse en el aspecto fenomenológico, niega tanto el recurso a la teoría como a la clasificación⁹. Por otro lado, entiende el ejercicio crítico como el desarrollo de un estilo literario propio¹⁰. A esta concepción de la crítica que reclama para hacer frente a la contemporánea, “libresca” y “pedante”, la llama crítica humanista, en la medida en que se centra en las facultades sensoriales y en las maneras estilísticas humanas.

⁴ Boletín de las *Jornadas de la crítica* '83. P. 30.

⁵ Hernán Almeijeiras. “Los críticos no se ponen de acuerdo sobre la actividad”: *La Maga*. Artes Visuales. Buenos Aires, 3 de junio de 1992, pp 22-23.

⁶ Rafael Squirru. “Una crítica humanista”. *La Nación*. Buenos Aires, s/f.

⁷ *Art.cit.*

⁸ *Art.cit.*

⁹ Rafael Squirru. “Los últimos ´ismos””. *La Nación*. Buenos Aires, 10 de marzo de 1988.

¹⁰ Aquí Squirru cita la conocida frase de Buffon: “el estilo es el hombre”. “La crítica humanista”, *art cit.*

Desde otra posición, Miguel Briante también dispara contra los usos de ciertos términos que considera “horribles”, como lo “matérico”, y contra el “lenguaje cerrado”, empleado por la crítica de los primeros noventa, recurso que adjudica a los escarceos de algunos colegas con la semiótica¹¹. Opina que ese lenguaje no permite que la “obra se abra” y se establezca el vínculo con el espectador. Hugo Monzón y Julio Sapolnik también señalan en el lenguaje críptico y en el devaneo de las palabras la crisis de la crítica de arte, aunque el segundo opina que “hay otros que son totalmente blandos para escribir y eso tampoco es bueno”¹².

Al igual que la crítica de espectáculos, para Briante, la de artes visuales en los medios masivos trata de incentivar ciertos comportamientos en los lectores para que asistan o no a una muestra. Pero describe a esta última como “mecánica”, “innecesaria”, en el sentido de que no tiene ninguna influencia sobre la conducta del espectador, que de antemano se percata de la calidad de las exposiciones, según los artistas que participan en ella. Cuestiona el estado de la crítica vigente y en su reclamo evoca positivamente las características de la crítica moderna —de la primera mitad del siglo XX—: “Muy pocas veces se le señala a un pintor que se está repitiendo o que lo que hace es malo, y muy pocas veces se critican ciertas tendencias”. El escepticismo de Briante frente a la crítica contemporánea lo lleva a añorar el rol de orientador que el crítico detentaba en el pasado. Como Squirru, Briante asimila la escritura de la crítica a la literaria, pero a diferencia de aquel, para él no consiste en develar *poéticas metafísicas* a través del texto, sino de construir un relato alrededor de la obra, se trata de “narrar la obra”.

Por otra parte, mientras Briante y Monzón relativizan la importancia del rol del crítico, que incluso para el segundo habría estado sobredimensionada en los últimos años, Jorge Glusberg estima que su función es “importantísima”, ya que a través de la invención de categorías, el crítico contribuye a la promoción de ciertas tendencias, como el caso de A. Bonito Oliva y la Transvanguardia italiana. Glusberg también admite el dominio de la semiótica en la escena crítica de los ochenta, de la que además reconoce haber formado parte, aunque acepta: “Debo confesar que yo, como muchos colegas, tuve la enfermedad de querer analizar todo con la panacea de la semiótica durante bastantes años, y para el que no está en la materia se hace difícil”. Finalmente, López Anaya retoma algunas de las consideraciones esbozadas por los otros críticos. En primer lugar, atribuye la crisis a la pérdida de especificidad, debida a la falta de información y a una aplicación errónea de categorías que fueron formuladas para abordar el arte de las décadas anteriores, de los años cincuenta y sesenta. Rescata la figura pasada del crítico que todavía podía incidir en el medio, legitimando corrientes artísticas, influyendo en el coleccionismo. Por un lado, y coincidiendo con el análisis de situación que hacen los escritores de *October*, el crítico explica esta pérdida por la ascensión de otra figura surgida en los últimos años que empezó a conquistar el espacio ganado por el crítico, el curador. Glusberg hace un comentario similar, a través de una comparación: “El curador hace lo mismo que el crítico (...) pero en vez de materializarlo en palabras lo hace con una exposición, y no hay por lo tanto grandes diferencias”¹³.

El desplazamiento del centro de la escena, insta a los críticos a buscar nuevas estrategias para que su opinión siga teniendo validez en la vida social. López Anaya se basa en el argumento de que en la modernidad, la necesidad de la crítica venía dada por el sentido unívoco de la obra, pretensión de la vanguardia autoritaria. En cambio, subraya los sentidos múltiples y abiertos del arte actual, rasgos que habilitan una lectura placentera. A partir de la referencia explícita a *El placer del texto* de Roland Barthes, sugiere que la función que debe cumplir la crítica es, entonces, “descubrir que a veces hay desacuerdo entre lo que pretende decir el productor de la obra y el que la lee”, y que “el significado de la obra es la experiencia estética”. A diferencia de los otros críticos, el comentario de López Anaya evidencia una postura afirmativa respecto del posestructuralismo y la semiótica, aludiendo a las nociones de obra abierta y polisemia, introducidas en la época. Desde esta perspectiva, remarca el carácter interpretativo de la crítica que, lejos del valor de verdad y calidad del objeto, traslada a la experiencia estética —y placentera— del sujeto que interpreta, el crítico.

¹² H. Almeijeiras, *art.cit.*, p. 23.

¹³ H. Almeijeiras, *art.cit.* p. 23.

Como observamos, la crisis detectada por los críticos acerca de su propia práctica puso en evidencia la pluralidad de discursos en torno del objeto. Así, la crítica aparece definida como una destreza de la percepción visual para alcanzar significados metafísicos, un tipo de escritura que habilita el desarrollo de un estilo personal o una interpretación sobre los sentidos posibles de la obra. En estos términos, la crítica consiste, entonces, en una mediación entre la obra y una dimensión sobrenatural (Squirru) o entre la obra y el espectador (Squirru, Sapolnik, Briante y Buccellato); en un lugar para construir una escritura propia; en narrar la obra (Briante); en inventar categorías para promocionar tendencias (Glusberg) y en provocar un acceso al texto múltiple y placentero (López Anaya).

Más allá de las disidencias, los críticos acordaron en remarcar que ellos -“cuando la crítica está bien hecha”-, pueden ser tan creativos como los artistas. Una declaración que nuevamente los emparenta con las discusiones a nivel internacional y que, probablemente, esté señalando los términos representacionales de la era poscrítica.

Fuentes consultadas

- Boletín de las Jornadas de la crítica '83. Buenos Aires. Asociación Internacional de Críticos de Arte. Sección argentina. 1983.
- Almeijeiras, Hernán "Los críticos no se ponen de acuerdo sobre la actividad": *La Maga*. Artes Visuales. Buenos Aires, 3 de junio de 1992, pp 22-23.
- Revista *Opus international*, hiver 1979, N°s 70-71. Paris: Éditions Georges Fall.
- "*The present conditions of art criticism*". Revista *October* 100, Spring 2002, pp.200-228. October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology.
- Squirru, Rafael "Una crítica humanista". *La Nación*. Buenos Aires, s/f.

Bibliografía

- Cingolani, Gastón (2007) "Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica". En *Crítica*. Revista electrónica del Área de crítica de arte – IUNA, Año II, N°2. Buenos Aires.
- Steimberg, Oscar (1993) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- (2007) "Cuando toda crítica es metacrítica". En revista *Temas de la Academia*. Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Ulmer, Gregory. "El objeto de la poscrítica". En: Foster, H., Habermas y J., Baudrillard, J. (1986) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Verón, Eliseo (1987). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.