

Arte y crítica de arte

Anna Maria Guasch

Vicepresidenta ACCA

No quisiera usar este marco de reflexión sobre el arte y la crítica de arte para exponer un resumen de teorías de sobras conocidas o para avanzar otras más nuevas. Me gustaría plantear mi punto de vista, mi reflexión, no desde un punto de vista objetivo, académico, puramente teórico e impersonal, sino que, un poco a la manera de Baudelaire, me gustaría abordarlo desde una perspectiva personal, subjetiva, "parcial" e incluso pasional hasta cierto punto. Tras treinta años de trabajar de forma continuada en la crítica de arte, primero desde una postura más cercana al periodismo –una crítica sujeta a la especificidad propia de la obra y a las intenciones del artista– hasta mi posición actual, una crítica más contextual, más ideológica, con una mayor implicación en lo que denominaría "teoría fuerte" (*strong theory*), observo mi propio proceso evolutivo como el de toda una generación que, gracias a la posmodernidad, con lo que ésta supuso en cuanto a la deconstrucción de las grandes narrativas o narrativas maestras de la modernidad, y a la penetración del discurso de las diferencias, pudo salir de los sistemas formalistas, esencialistas y taxonómicos basados en la autonomía del arte y muy útiles hasta el minimalismo, para adentrarse en el terreno de los significados (algunos de ellos altamente codificados) de la filosofía y de la pluralidad, evitando descalificaciones fáciles y reduccionistas.

Mi generación fue una de las primeras en superar el "rito de paso" desde una crítica formal basada en lo visual, la percepción, la mirada adiestrada y el efecto de *shock*, a una crítica textual que otorgaba tanta importancia al artista como al crítico, más concretamente a la interpretación del crítico. Tal como avanzaba Duchamp en el texto *El acto creativo* o *El proceso creativo* de 1957: "El artista no es el único que consume el acto creador, ya que el crítico (espectador) es quien pone a la obra en contacto con el mundo exterior, descifrando o interpretando sus propias calificaciones para añadir su aportación al proceso creativo".

Razones para una crítica textual

No fue hasta hace poco que descubrí una justificación de época temporal para el hecho de que el gran número de críticas que publiqué en periódicos y revistas, durante la década de los años ochenta y noventa, tuvieran tan poco que ver con análisis formalistas, juicios de calidad y criterios de belleza. En mis textos los compradores, los coleccionistas e incluso los espectadores encontraban pocas pistas para invertir en los buenos artistas y dejar de lado a los malos. En realidad, mi generación, que creció en

los albores de la primera posmodernidad, surgida a raíz de la eclosión del mayo francés del 68 (con textos tan liberadores y fundamentales como los discursos de las diferencias, la muerte del autor, el *pensiero debole* o la deconstrucción), justamente se interesó por el principal lema de un crítico tan paradigmático como Clement Greenberg: el lema basado en la axiología, la taxonomía, en unos criterios que fundamentaban los juicios críticos, en la calidad, en el ojo juez que buscaba el grado de ruptura y novedad de un tipo de arte entendido como proceso evolutivo. En una entrevista que hice a Danto, éste compara muy acertadamente el paso de la crítica moderna a la posmoderna por la transición del *disegno* al significado, que explica con un ejemplo muy pedagógico: la irrupción del pensamiento de la Reforma protestante vinculado al concepto de la iconoclastia, con la sustitución del concepto de "imagen para ser vista" (de hecho, durante la Reforma alemana se destruyó arte de forma masiva) por el de "imagen para ser leída" o, en otras palabras, la sustitución de una estética de la forma" (de la estructura formal de una obra de arte) por una "estética del significado", lo que se reencarnaría en la transición de la modernidad y los análisis formales a la posmodernidad y los análisis textuales.

En dicha entrevista, Danto afirmaba que lo que más le interesaba de la actividad crítica era la búsqueda de significados o, dicho de otro modo, el hecho de abordar el problema con hipótesis interpretativas que a su parecer eran próximas al campo de la ciencia (pues la ciencia infiere la mejor explicación a partir de la recogida de datos). Creo que muchos críticos posmodernos iniciamos el "rito de paso" desde la taxonomía moderna hacia la pluralidad y el relativismo posmoderno haciendo prevalecer lo textual sobre lo visual, el significado sobre la forma, la idea sobre la experiencia. Sherrie Levine estaba en lo cierto cuando se quejaba de que nadie miraba sus obras y que sólo servían para ilustrar ideas y pensamientos. Porque hay que reconocer que el poco impacto, la poca visibilidad y el carácter efímero de muchos trabajos posmodernos o de su carácter excesivamente codificado (la alegoría del arte posmoderno) sólo se pueden entender desde una cierta hermenéutica posmoderna y desde hipótesis interpretativas que, aparte del conocimiento de los lenguajes del arte y las intenciones del artista, implican un acercamiento al campo del pensamiento, de la teoría y de la filosofía en lo que definiríamos como modelo de crítico-esteta-filósofo (lejos del crítico periodístico y del historiador del arte). El arte al que me refiero y con el que conviví desde principios de los años ochenta había dejado de avanzar desde el terreno de las formas. De ahí tantas apropiaciones, suplantaciones, simulaciones, *remakes*, lenguas francas o tantas descalificaciones y ataques furibundos. Seguramente esa falta de progreso, una idea muy próxima a la mentalidad del capitalismo productivo, industrial o postindustrial, fuese el origen de la tantas veces

aludida crisis de la crítica del arte (como sostiene Paul de Man, arte y crisis se hallan estrechamente vinculados hasta el punto de que podría decirse que toda verdadera crítica tiene lugar en modalidad de crisis), pero también de la crisis del crítico y, en último lugar, la "crisis del arte" o de "la historia del arte".

Evidentemente, cuando ya no hay progreso, cuando no se inventan fórmulas nuevas o cuando el arte ha dejado de conquistar territorios nuevos e ignotos en busca de la novedad (uno de los mayores impulsos de la modernidad, el afán por lo nuevo, el culto a la novedad, el impacto de lo nuevo) es momento de hablar de crisis. Pero más que hablar de la tan manoseada crisis, preferiría pensar en un cambio de perfil en la figura del crítico. Un crítico que, como el artista, el comisario, el director de museo, el contemplador, el galerista, el coleccionista o cualquier otro integrante del mundo o el sistema del arte, han tenido que cambiar y acomodarse a los avatares de una época marcada por el paso de un discurso monocultural y etnocéntrico a un discurso de la "alteridad" y las diferencias, con el telón de fondo de la globalización económica y cultural. Han desaparecido la idea de centro y de capital y abundan las diásporas, las minorías, las periferias, las subculturas que, cada vez más, tienden a equipararse al *mainstream*, donde lo global debe convivir con lo local.

Razones para una crítica contextual

En este sentido, la referencia a Danto (y también a Kuspit, quien reclama unos criterios de evaluación que tengan en cuenta los valores artísticos y las necesidades humanas, pero criterios al fin y al cabo), sabe a poco. Y por ese motivo se hace necesario acudir a otros pensadores como Paul de Man, quien en su texto de 1971 *Criticism and Crisis*, se adelantaba algunos años al debate que actualmente parece estar muy vivo en el territorio de la crítica (pero también en el de la historia del arte o el de la estética): el debate de la interdisciplinariedad, con todo lo que ésta acarrea de renovación del discurso crítico, no desde metodologías específicas y irreductibles, como la evaluación y la interpretación (las estrategias críticas de la modernidad y la posmodernidad textual), sino desde una vía de desplazamientos, desterritorializaciones a partir de la incorporación de ideas procedentes de la filosofía, la sociología y la antropología hasta el psicoanálisis y la teoría fílmica. En este sentido, me parece totalmente pertinente la idea de Paul Man de hacer de la crítica un escenario de expansión, desplazamiento e incorporación de nuevas disciplinas.

Sólo así se puede capturar el "sentido" del arte que se produce en la actualidad, es decir, el arte que se produce en nuestra era global, en este espacio metafóricamente sin fronteras (quizás la consolidación de la agenda utópica de la "aldea global" que proponía Marshall McLuhan en los años sesenta), en el que ya no existen cánones

universales, sino más bien espacios negociados de lo que es global y lo que es local, entendido como lo que hace referencia a un lugar específico y a identidades específicas que no tienen por qué identificarse con lo periférico, lo subalterno, lo regional, lo folclórico o lo marginal. Cuando hablamos de arte actual nos referimos tanto al arte que generan y producen los artistas como al que exhiben algunos museos de arte contemporáneo y seleccionan los comisarios: arte inmerso en su propio *zeitgeist*, es decir, un arte micropolítico, pospolítico, relacional, documental, archivístico y etnográfico.

Razones para una crítica contextual o situada

De ahí la necesidad de no quedarnos cómodamente instalados en la crítica textual, de avanzar otro paso y plantear abiertamente una crítica contextual o situada. Por ello creo que son muy operativas las ideas que Andreas Fraser apuntaba en una mesa redonda de la revista *October*, al referirse a la *site-specific criticism*, una crítica basada en la especificidad del lugar, en función de lugares y situaciones específicas para las que las audiencias asumen un rol activo, una crítica comprometida con las vicisitudes del presente en un mundo donde el lenguaje y el estilo acaban cediendo protagonismo al hombre y sus relaciones con el espacio, no en un plano abstracto sino específico y con el máximo grado de reflexividad e interés por la "alteridad".

Frente a estos nuevos conceptos, frente a la evidente politización, antropologización o micropolitización, el crítico que quiera acostarse a las obras, los artistas, las audiencias, los acontecimientos y los discursos sanadores y pretenda explicarlos a las audiencias (la crítica como vía de conocimiento) lo tendrá difícil si sólo acude a esta tarea con la carga del material específico, con la subjetividad, el "ojo", con el lenguaje, con la famosa y creo que ya liquidada fórmula baudeleriana de la pasión, la parcialidad y la política, sin conocer lo suficiente la cultura para poder dibujar su mapa y narrarla.

El mapear y el narrar son algunas de las características específicas de la metodología etnográfica que reivindicamos también para la actividad crítica.

En este punto, me gustaría desvincular la crítica del mercado económico (hay quien piensa que actualmente el mercado se ha convertido en el principal determinante del significado y del valor del arte) y de los críticos a su servicio (quizás sería más apropiados llamarlos expertos) y situarla en otros mercados, como el intelectual, que incluye la academia y el mercado institucional (museos, fundaciones, organismos públicos, políticas culturales), para quienes la figura del crítico goza de cierta autoridad y relativa autonomía a la hora de legitimizar las prácticas artísticas.

Frente a esta situación, yo no hablaría de la crisis de la crítica sino del crítico como personaje estructuralmente útil, radicalmente funcional y necesario para facilitar el

sentido a la obra de arte en un mundo como el nuestro en el que la palabra cultura ha sustituido a la palabra arte y la identidad lo ha hecho con el lenguaje, en un proceso que irremediabilmente acerca las figuras del crítico y la del teórico cultural.

Y claro, no es lo mismo saber y conocer aspectos relativos al arte y sus lenguajes específicos y autorreferenciales que penetrar en el amplio territorio expandido de la cultura y de una historia cultural identitaria frente a una historia formal y estilística. En este contexto es donde denunciaría la pérdida de poder crítico de la crítica debido, en parte, a la crisis de las utopías a las que estaban vinculadas las concepciones del arte y a la dificultad de todo el proceso de radicalización, bajo el lema edulcorado del consenso benefactor, cuando no queda otro remedio para los políticos.

Aunque no sentimos nostalgia alguna de la concepción del arte como un combate, un compromiso, un medio para condenar y subvertir el orden social y estético, ni albergamos la falsa esperanza de cambiar el mundo (atrás quedan las actitudes de denuncia abierta), creemos que habría que articular estrategias y mecanismos para acabar de una vez por todas con cualquier actitud de resignación, de aceptación y acuerdo con las pautas sociales hegemónicas, adoptando una actitud similar a la del artista micropolítico.

Así pues, habría que recuperar el debate estético para devolverle al arte toda su implicación de naturaleza social, política, ética e ideológica. Porque lo importante no es tanto denunciar el consenso cultural sino la sumisión de la crítica a dicho consenso. Lo cual no supone hablar del crítico como un predicador triste, ni como un moralizador, sino como un miembro pensante de una sociedad, un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje para y a favor de un público, para persuadir pero sin evitar en ningún momento suscitar perplejidad y, en última instancia, socavar la autoridad, decirle la verdad al poder, no renunciar a toda posibilidad de cambio, asumir la actitud de insumiso al consenso cultural.

Creo que en un arte tan codificado como el que nos rodea, la figura del crítico resulta cada día más necesaria porque no sólo explica, interpreta, sitúa y contextualiza el trabajo del artista sino también el del comisario. Éste se hallaría cada vez más cerca del artista, con un rol claramente diferente al del crítico. Esta vía es la que nos permitiría hablar del prestigio más que del poder del crítico (y no de la crisis de la crítica), un prestigio que conseguirá desde la escritura o desde su compromiso con intereses activistas (con la teoría feminista, el discurso poscolonial, el discurso *queer*) y siempre desde una actitud esencialmente ética, sin necesidad alguna de caer en la estricta pedagogía.

