



La crítica de arte moderna y posmoderna

Once respuestas a
Anna María Guasch
por
Arthur C. Danto



29

Siento un profundo agradecimiento con Anna María Guasch por haber compuesto este cuestionario. Aprendí mucho sobre mí mismo y mis puntos de vista al intentar aportar respuestas a sus muy perspicaces preguntas, que me permitieron situarme como crítico en la configuración actual del mundo del arte. Ésta ha sido una tarea de extraordinario interés y personalmente muy valiosa.

AMG: Como persona que ha vivido y trabajado en dos “eras” distintas, en la modernidad y ahora en el mundo multicultural y globalizado de la posmodernidad, ¿cómo definiría los cambios en el perfil del crítico de arte o en la actividad de la crítica del arte en medio de estas dos “eras”?

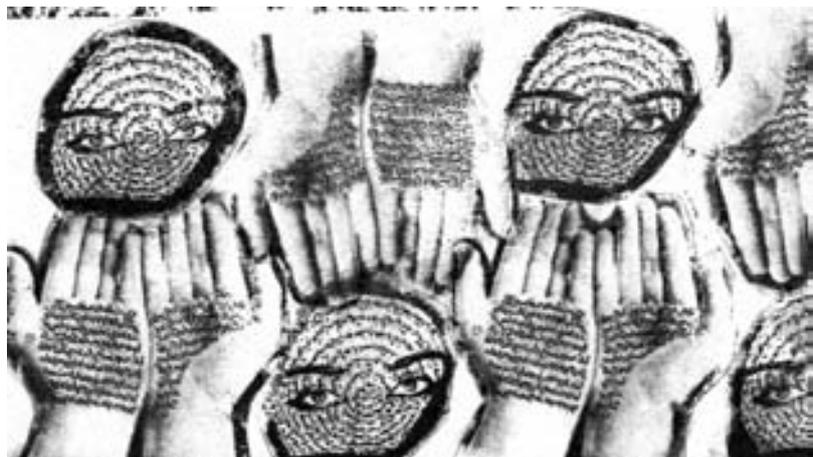
ACD: En realidad, no he vivido propiamente en estas eras como crítico de arte. Publiqué mi primer artículo de crítica el 24 de octubre de 1984 en *The Nation*, momento que cae exactamente en la era posmoderna. Antes, sólo escribía sobre filosofía, y aunque mis trabajos a menudo describían obras de arte, iban en pos de las ideas filosóficas sugeridas por el arte y no estaban dentro del espíritu de la crítica como la que más tarde ejercí. Mi crítica, hasta donde estoy en posición de juzgarlo, no es ni

modernista ni posmodernista y, en realidad, creo que ambas se basan en ideas descaminadas. La crítica del modernismo es formalista mientras que la del posmodernismo es relativista, lo cual no significa que necesariamente se opongan la una a la otra. Mi objeción al formalismo es que tiende a implicar que la crítica se limita a esto. Mi objeción al posmodernismo es que tiende a implicar que no existen verdades absolutas sobre el arte. Los posmodernistas basan su creencia en el pluralismo radical que se apoderó del mundo del arte en las décadas recientes. Soy defensor acérrimo del pluralismo radical (término que fue inventado por William James), lo cual puede llevar a creer que soy posmoderno. Pero, por el contrario, soy esencialista, y mi proyecto como filósofo del arte siempre ha consistido en concretar una definición del arte que abarque todos los ejemplos posibles, occidentales y no occidentales, contemporáneos y tradicionales. Por ende, soy un completo anti-relativista. Sin embargo, mi esencialismo es coherente con la idea de que las obras de arte pueden tener cualquier aspecto, realizarse en cualquier materia y organizarse como sea. No creo que esto se me habría ocurrido antes de la era posmodernista, cuando lo primero que llama la atención al ojo, cuando uno le da una mirada al arte, así sea superficial, es esta diversidad ilimitada. Pienso también que si consideráramos el arte hecho en distintas culturas en un momento dado, a lo largo y ancho del mundo, el resultado sería marcadamente pluralista. Lo más sorprendente de la posmodernidad es que este pluralismo marca la producción colectiva del arte en una sola cultura: la nuestra.

Quizás los formalistas piensan que también son esencialistas, dada su creencia de que lo que convierte a algo en obra de arte es su estructura formal. Pero no creo que sea así. Me parece que el análisis formal ni siquiera puede ser identificado sin referencia a algo que lo determine, a saber, el significado de la obra. Históricamente, mi filosofía se basó en el supuesto de que una obra de arte puede parecerse en

cualquier medida a un objeto que no lo sea. Es difícil imaginar que dos cosas que se parecen una a la otra de esta manera puedan diferir en términos de su estructura formal. De modo que, o bien ambas son obras de arte, si el hecho de tener una estructura formal es lo único que importa, o el hecho de tener una estructura formal es menos obvio de lo que uno creería. Mi paradigma para este tipo de pareja, que mis lectores conocen demasiado bien, fue la *Caja de Brillo* de Andy Warhol y la caja real de las esponjillas Brillo, de igual aspecto. Pero la relación ejemplificada con esta pareja es absolutamente universal. Para cualquier obra de arte siempre se puede imaginar algo que se le parezca en cualquier medida y que no sea una obra de arte en absoluto. Y en la actualidad, gracias al posmodernismo, el caso contrario también es cierto. La tarea filosófica consiste en explicar cómo es esto posible. Obviamente, mi deuda filosófica con el posmodernismo es inmensa.

Hace poco leí un maravilloso libro del historiador del arte Joseph Leo Koerner, titulado *The Reformation of the Image*. Trata sobre la teoría del arte del siglo XVI en el norte de Alemania, y aborda específicamente el tema de la iconoclastia, la concepción de que las imágenes en cuanto tales están prohibidas por el segundo mandamiento, a causa más

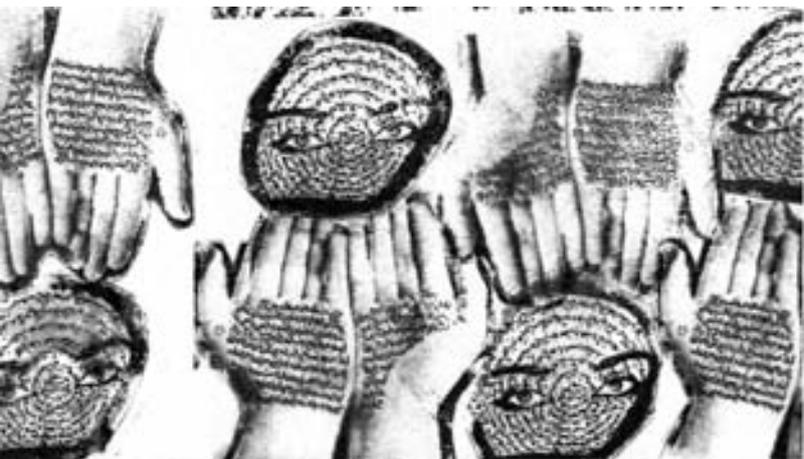


que todo de la tendencia de los seres humanos a adorarlas a ellas en lugar de adorar lo que representan. Durante la Reforma alemana hubo una destrucción masiva de obras de arte, y Lutero concibió la idea de que si las imágenes se pudieran ver como *textos*, podrían leerse y entenderse como los sermones, apreciarse, por así decirlo, intelectual y espiritualmente en lugar de, como en el sur renacentista, admirarse estéticamente, desde la perspectiva del diseño, término que Vasari usó para explicar el arte. Muchos artistas alemanes, como Cranach, respondieron a este reto en sus retablos, con la consecuencia de que el arte se convirtió en aliado intelectual de la religión. Koerner plantea la transición del diseño a lo que pudiéramos llamar textualidad, como la sustitución de una estética de la forma por una estética del significado. Puesto que el posmodernismo cree que las obras de arte son textos cree en un sentido que todo lo humano es un texto, la transición sobre la que Koerner escribe se volvió a reencarnar en nuestra era en la transición del modernismo, como análisis formal, al posmodernismo, como análisis de textos.

Así, grosso modo, entiendo estas dos estéticas. El formalismo es, en realidad, una explicación del diseño, es decir, de la estructura formal de una obra de arte: cómo se integra. Es parecido a considerar las obras como moléculas, cuya estructura química hay que explicar; por ejemplo, las proteínas del polímero ADN. La cuestión es qué significa la estructura formal, lo cual no puede responderse sin referencia a lo que significa la *obra*. En la obra *Transfiguration* expresé mi idea de que una obra de arte encarna su significado, de que las obras de arte son significados encarnados. Si no hay significado, el diseño es puro formalismo. Por el contrario, el diseño es inherente a la obra si encarna su significado. El análisis estético de las obras de arte, entonces, consiste en encontrar el significado que explica la forma.

Lo que hizo el posmodernismo fue hacer explícita la conciencia de la necesidad del significado. La dificultad radicaba en que estaba tratando todo lo humano como una clase de texto y que al hacerlo se privaba de la posibilidad de distinguir los textos que eran obras de arte de aquellos que no lo eran. Ciertamente, decía la gente, ¡tanto peor para la distinción! ¿Por qué no decir que todo es arte o que la diferencia entre el arte y el resto de la vida ha sido superada? Aquello implicaría sustituir la historia del arte por el estudio de la cultura visual. Pero eso es ir demasiado de prisa. Mi punto de vista es que el problema enfrentado por el posmodernismo es la imagen exacta del que enfrentó el modernismo. Así como el modernismo necesitaba encontrar cuáles eran las estructuras formales propias del arte, el posmodernismo buscaba hallar qué textos eran los propios de las obras de arte. La respuesta radica en el concepto de encarnación: la obra de arte encarna su significado en su estructura formal. De este modo, el formalismo tenía parte de la verdad, pero su error consistió en creer que esa era toda la verdad. Y lo mismo vale para el posmodernismo. Cada período cayó en su respectivo error. El modernismo fue un estilo de un período, identificado, de manera incompleta, por el

Variaciones sobre la obra de Andy Warhol y Shirin Neshat



énfasis en la forma. En el año 2000, el curador Robert Storr organizó una importante exposición llamada *Modern Art without Modernism*. Las obras eran modernas en el sentido de que sus significados eran significados modernos. Pero el hecho de poseer significados iba más allá de lo que los críticos modernos, en tanto que formalistas, estaban dispuestos a permitir. Así que, en realidad, el modernismo era una parte del Arte Moderno y resultó ser que éste incluía también todas las obras posmodernas. El nuevo Museo de Arte Moderno lo reconoce al romper con el canon del Arte Moderno que era modernista, y abrir sus puertas a una gran cantidad de arte posmoderno, sin criterios de periodización. Y vemos entonces que este museo se convirtió en una institución posmodernista.

AMG: ¿En qué sentido cree que el posmodernismo ha cambiado la manera de leer, interpretar y dar sentido a la obra de arte?

ACD: Existe, por supuesto, lo que consideramos hermenéutica posmoderna, con lo que me refiero, más o menos, a un conjunto de ideologías posmodernistas que comenzaron a formar parte de la discusión durante los años setenta: las del feminismo, el multiculturalismo y las de diversos grupos étnicos, como también las del viejo y apelmazado marxismo y sus variopintos biznietos. Y puesto que estas ideologías generaron obras, se hace preciso aplicar la hermenéutica adecuada para identificar sus significados. Pero, si bien imbuido de una ideología, sigue siendo significado y tiene que estar encarnado. En cierto sentido, entonces, no se ha avanzado ni un ápice desde la fórmula de Hegel en su *Estética*, que cito en su breve totalidad: Lo que se despierta ahora en nosotros en las obras de arte no es sólo el placer inmediato sino también nuestro juicio, puesto que sometemos a nuestra inmediata consideración (i) el contenido del arte, y (ii) los medios de presentarse ésta, y lo apropiados o inapropiados de ambos, el uno frente al otro. Y concluye: La filosofía del arte es, por tanto, más necesaria en nuestros días que en el momento en que el concepto del arte por sí mismo

en cuanto arte satisfacía plenamente. El arte nos invita a una reflexión intelectual, y no con el propósito de crear arte de nuevo, sino para conocer filosóficamente lo que él es.

En mis ensayos críticos se pueden encontrar innumerables ejemplos en que he seguido esta formulación, pero sirva de ejemplo uno sobre la proyección en pantalla dual *Rapture*, la obra maestra de Shirin Neshat, cuya acción consiste en un grupo de hombres de pantalón negro y camisa blanca situados en las antiguas almenas de un castillo, haciendo cosas sin sentido, y un grupo de mujeres en chales negros, ubicadas unas junto a las otras, en un pétreo desierto al otro lado de los muros del castillo, actuando como un coro que responde, comenta y en últimas reacciona ante lo que parece una conducta tonta y sin sentido de los hombres. Yo sentí que presenciaba algo eterno y profundo cuando por fin las mujeres reaccionan y se ponen a agitar sus pesadas faldas al borde del mar, a arrastrar un pesado barco hacia el oleaje y, luego, un grupo de ellas, sentadas en el bote como monjas, dejándose llevar por la corriente y abandonándose a Alá, se dejan arrastrar a la deriva mientras



se dirigen a algún destino ignoto y quizás inimaginable. Sentí que estaba presenciando algún tipo de proclama espiritual, a la vez política y religiosa. Lo comparé con las primeras tragedias griegas, que emplean dos coros. Esto fue lo que escribí:

Esta escueta descripción no aporta sentido a la extraordinaria belleza de la fotografía en blanco y negro y a la destacada coreografía con la que los hombres, pero especialmente las mujeres, se ubican en sus muy diferenciados espacios. Ni da una idea de la potente música de la cantante y compositora iraní Sussan Deyhim. La música aporta la voz a las diferentes acciones. Expresa lo que muestran las secuencias ligadas. Se combina con el ululato, los aplausos, y el espectáculo del tambor, los únicos sonidos que ambos grupos emiten.

¿De qué trata esto, pues? ¿Qué es lo que ha sucedido y cuál es su significado? ¿Qué causa el triunfo de las mujeres? ¿Es acaso el hecho de que ellas se han marchado por su cuenta o que se ponen a merced de Alá? La obra parece tener algo apremiante que comunicar, pero lo hace a la manera de un ballet solemne. Neshat todavía no hace señalamientos con el dedo.

Desde el principio, dice ella, tomé la decisión de que esta obra no versaría sobre mí o sobre mis opiniones, y que mi posición consistiría en no tomar posición alguna. Me situé en la posición de hacer preguntas pero nunca responderlas. No es un autorretrato. Y las acciones son demasiado emblemáticas como para proporcionar un proyecto de activismo social en el Medio Oriente. Sin embargo, parecen pertenecer a alguna proclama inmemorial, que ha sido ritualizada y repetida. La obra hipnotiza y si el espectador siente lo mismo que yo, querrá verla una y otra vez. Es una alegoría de oscuro pero ineluctable significado.

Como ve, lo que busco es el significado, y luego el modo de encarnación — aquello que Hegel denomina presentación —, pero eso es lo que ocurre cuando se manejan hipótesis interpretativas. Desde esta perspectiva, el método de crítica de arte que yo practico es muy parecido a una ciencia, en el sentido de que en ésta se infiere la mejor explicación de los datos. Es inherente a esta inferencia que puede ser errónea y siempre está sujeta a revisión. Se tienen que tomar decisiones, por ejemplo, de si algo es parte de los datos o no. En el ejemplo presentado, imaginemos que había un número par de mujeres y un número impar de hombres. ¿Es esto algo que deba preocuparnos o es irrelevante?

AMG: ¿Podría definir o especificar su estrategia como crítico de arte, y en qué sentido la recomendaría a las jóvenes generaciones interesadas en ella?

ACD: Claro que les recomendaría a los jóvenes la estrategia que acabo de esbozar y, es más, siento que ésta es, dada la naturaleza de las obras de arte de hoy, inescapable. Considero a Clement Greenberg el paradigma del crítico de arte del modernismo, cuyo método fue en cierto sentido del todo opuesto al mío. Greenberg consideraba que la actividad del crítico la definía la presencia o ausencia de calidad en el arte, lo cual se podía saber con base en alguna experiencia inmediata. Contaba, por así decirlo, con que poseía

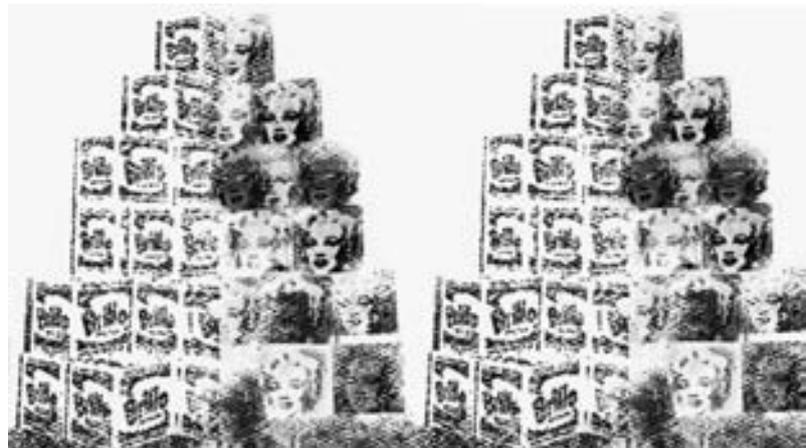


un ojo particularmente agudo, lo cual quedó validado con la verdad incuestionable de que vio calidad en Jackson Pollock en un momento en que otros críticos manifestaron ceguera. ¿Qué tendría yo en vez de ojos? , se preguntó el crítico británico David Sylvester, cuando se dio cuenta de cuán equivocado había estado con relación a Pollock y cuán acertado había estado Greenberg. La sólida refrendación del concepto que Greenberg tenía de Pollock poseía la cualidad de una prueba científica. Esto le dio una inmensa autoridad así como un gran poder en el mundo del arte.

Pero el incuestionable gusto de Greenberg le falló en el caso del minimalismo y el *pop art*, a mediados de los años sesenta, y con el arte posmodernista en general pues no tenía cómo abordarlos. Para él, el minimalismo era un arte de poca monta; ni el minimalismo ni el *pop* han podido demostrar por ahora ser un arte con todas las de la ley . De haber sido bueno alguno de los dos, Habría encontrado más o menos la misma prolongada resistencia que el arte más importante ha contado siempre en los últimos 150 años o más . El gusto de Greenberg falló porque lo bueno de aquel arte tenía poco que ver con el gusto o con el juicio estético. Tampoco se trataba, en el arte de mediados de los sesenta, de conmoveerse. Para saber lo que el minimalismo buscaba, uno tenía que situarse en el denso cuerpo de la literatura que produjeron los propios artistas: Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris, lo mismo que críticos como Michael Fried y Rosalind Krauss, todos ellos, paradójicamente, de una u otra forma en deuda con Greenberg. Con el *pop* la cosa era distinta, ya que resulta imposible hablar de una literatura crítica. Había una estética *pop* pero era la estética del arte popular y poco tenía que ver con ser buena artísticamente, según la comprensión de Greenberg, aunque, en realidad, como el *pop* se basaba en imágenes exitosas del mundo del mercado, había evidencia de que debió lograr atraer la atención de los consumidores. Pero, naturalmente, estas imágenes exitosas eran sólo el contenido de las obras del *pop*, que al fin

de cuentas no pretendían vender artículos como Brillo o sopa enlatada. Si había algo más que el contenido, no se trataba de algo que la vista captara.

Aquí fue cuando entré en escena, con mi artículo de 1964, *The Art World*, en el que planteé que la estética ya no desempeñaba ningún papel y que el nuevo arte al cual mi artículo respondía marcaba una nueva era en la filosofía del arte. El buen ojo del crítico ya no servía para las cuestiones que planteaba el *pop*, sobre por qué la *Caja de Brillo* de Warhol era arte, o, si se quiere, un ejemplar de las bellas artes, mientras que las cajas de esponjillas Brillo ordinarias no eran arte o eran, si acaso, arte comercial, algo que no habría tenido ningún interés para Greenberg. Una vez dicho esto, hay ciertamente algo válido en la práctica estética de Greenberg, a pesar de las limitaciones reveladas por el giro que tomó la historia del arte a partir de 1960. Hay una clase de experiencia conocida para casi todo el mundo, paralela a los episodios de Greenberg: sentirse atraído hacia alguien de manera inmediata y, en caso extremo, enamorar-



se de alguien a primera vista, a causa de la apariencia de ese alguien. Esto ocurre numerosas veces con las pinturas. En *The Abuse of Beauty* manifesté cómo me enamoré de una de *Las elegías para la república española* de Robert Motherwell, sólo viéndola, sin conocer nada de quién la había pintado o de lo que significaba. Había algo que me atrajo hacia la pintura. Esto no ocurre siempre pero sí a menudo. La atracción no siempre resulta fácil de analizar, pero si nunca se diera nuestra vida se empobrecería estética o eróticamente. Hace poco estuve en la feria de arte de Miami, miles de metros de arte. Cuando regresé al hotel, mi mujer me preguntó cómo me había parecido y le dije que era una gran exposición, con muy buen arte. Entonces me preguntó si había algo que me hubiera entusiasmado de manera especial, y no supe responder. No había nada que me hubiera fascinado, nada que me hubiera enamorado, por así decirlo. Lo máximo que producía era una cierta clase de amor intelectual, para usar una expresión usada por Spinoza en sus escritos. En oposi-

ción a esto, pienso que si un crítico modernista no se sintiera enamorado pensaría que estaba ante una obra inferior. Creo que Hilton Kramer es un crítico modernista que no encuentra nada que lo enamore en la mayor parte del arte actual y, en consecuencia, afirma que no es verdadero arte.

AMG: ¿Cómo definiría su posición como crítico de arte en relación con esa especie de obra crítica creada por los periodistas y, en el otro extremo, la de los seguidores de la teoría dura?

ACD: Siento gran simpatía por los críticos de arte de los periódicos, que trabajan bajo la presión del tiempo, y que especialmente deben cubrir las exposiciones que por una u otra razón son de interés periodístico. Los críticos del *New York Times*, por ejemplo, tienen que escribir un determinado número de reseñas cada semana. Yo soy relativamente libre en este sentido, no tengo que escribir cada semana y además no me preocupa si los temas tienen interés periodístico. Me interesa, en términos generales, el tipo de arte que, según me parece, plantea alguna clase de reflexión culturalmente importante, cuya comprensión nos ayude a entendernos a nosotros mismos como parte de la misma cultura de este arte. Un tipo de arte del que Hegel diría que expresa el espíritu objetivo de nuestro tiempo. Los críticos periodísticos se basan a menudo en su ojo crítico para responder sobre la apariencia del arte: en cierto sentido, la suya es como una crítica gastronómica, lo cual ciertamente tiene su valor. En efecto, la crítica de arte de los periódicos tiene mucho valor cultural en sí, lo mismo que el periodismo. Nos cuenta las novedades. Con respecto a la teoría dura, por lo que entiendo, es lo mismo que llamo simplemente teoría, o sea, un canon de textos, en esencia deconstructivistas, que definen las ciencias humanas y son principalmente ideológicos. Pertenecen más o menos a la década de los setenta e incluyen los escritos de Derrida y Foucault, así como un grupo de escritos de teoría feminista, de gays y otras por el estilo. Son teorías sobre las interpretaciones, motivadas casi siempre por planes activistas. No



considero que mi filosofía del arte haga parte de la teoría porque no tiene nada de plan activista ni comporta ningún programa o acción política. No se ocupa de ninguna manera de lo que he denominado interpretación profunda. Por interpretación profunda entiendo lo siguiente: alguien que hace A, en el fondo está haciendo B, pero este B por lo general queda oculto, y a nosotros se nos revela por medio de una u otra teoría. La mayor parte de las cuestiones que me interesan están al alcance de la gente común, en el sentido de que no requieren una teoría para ser explicadas o entendidas.

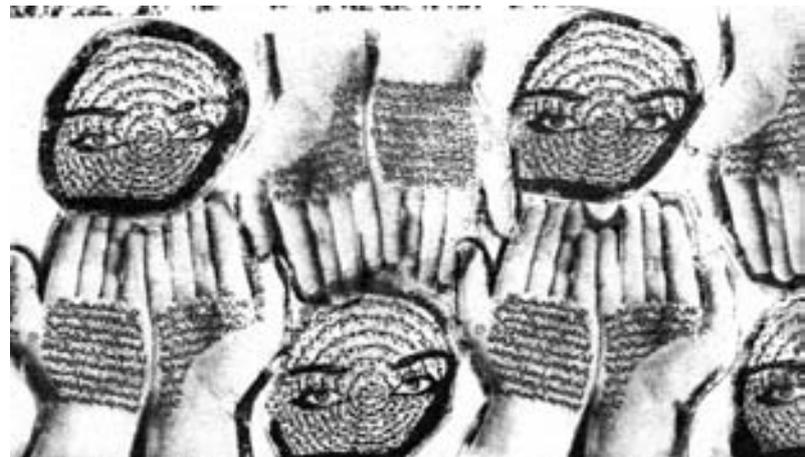
AMG: Muchos se lamentan de la falta de "criterios" para evaluar las obras de arte y discernir qué es bueno y qué malo. ¿Defendería en la actualidad que se vuelva a juzgar las obras de arte? ¿(una base para el juicio)?

ACD: Clement Greenberg apeló a la estética de Kant al plantear la cuestión de los criterios. Dos de los planteamientos de Kant le aportan un particular soporte a la práctica de Greenberg, que acabó como prototipo de las actitudes estéticas que imperaron en la Escuela de Nueva York y por ende en el modernismo tal como se lo concebía en aquella ciudad. En primer lugar, Kant afirmó que los juicios de belleza no son conceptuales y, en segundo lugar, que son universalmente válidos, es decir, que no son de ninguna manera sólo personales. Greenberg rara vez hablaba de belleza pues su interés se centraba en lo que denominaba la calidad en el arte, lo cual significaba que sus puntos de vista no podían extenderse fácilmente a la estética de la naturaleza, lo que hubiera sido, naturalmente, de interés central para Kant.

La calidad del arte no puede determinarse ni probarse por medio de la lógica o el discurso, escribió Greenberg. La sola experiencia es lo que rige en este campo y, por así decirlo, la experiencia de la experiencia. Cuando una entrevistadora le preguntó: ¿No es posible que una persona pueda no conmoverse por algo que sí conmueva a otra?, Greenberg le respondió remitiéndola a Kant y sosteniendo, con ella, que el arte no es subjetivo. Pero añadió que cada

persona tiene que descubrir los criterios de calidad por sí misma. Éstos no se pueden comunicar ni con palabras ni con una demostración. Con todo, son objetivos, sólo que no susceptibles de expresarse con palabras. Cada uno los debe encontrar por sí mismo, mirando y experimentando. Y las personas que luchan más y miran con más cuidado, terminan, al cabo del tiempo, poniéndose de acuerdo en lo principal. El ojo experto tiende siempre hacia lo definitiva y positivamente bueno en el arte, sabe que se da y estará insatisfecho con cualquier cosa que sea inferior.

Pienso que a Greenberg le interesaban básicamente la pintura y escultura en sus versiones modernistas. Para él, no era necesario conocer aspectos relativos a la historia del arte para tener razón o no sobre el mismo. En efecto, creía que el modernismo había abierto el dique para valorar todo tipo de arte exótico, que no apreciábamos hace 100 años, bien fuera del antiguo Egipto, o de Persia; del Lejano Oriente, o bárbaro y primitivo. Lo que hace que el arte sea bueno no tiene nada que ver con las circunstancias históricas. En una ocasión se jactó de que si bien conocía poco de arte africano, sería capaz de escoger, casi indefectiblemente, las dos o tres mejores obras de un grupo. No tenían que ser las mejores según los criterios empleados por los africanos al juzgar, lo cual se debía quizás a que los motivaban creencias que poco tenían que ver con las cualidades



estéticas como Greenberg las concebía. Había poco que decir ante una buena obra de arte, más allá de la exclamación ¡oh! . Pero esto de ninguna manera significaba que lo que uno hacía era solo exteriorizar sentimientos, como lo hubieran dicho los filósofos positivistas contemporáneos de Greenberg, tras haber llegado a la conclusión de que el discurso estético no es cognitivo. Que, por otra parte, éste no era conceptual lo suscribe Greenberg con su costumbre de cerrar los ojos y abrirlos sólo cuando tenía frente a sí la obra que iba a ser juzgada. En lo que se basaba la experiencia estética era en aquello que impactaba a los ojos, como si se tratara de un relámpago cegador, antes de que la mente tuviera tiempo de valerse de asociaciones externas.

Greenberg se sintió extremadamente incómodo con el arte posmodernista, que empezó a ocupar el centro del escenario desde mediados de los años sesenta, pues no satisfacía los criterios del buen ojo que él decía tener. Consideremos a un experto en dibujo. Sus criterios no funcionan para el tipo de dibujo deliberadamente malo que se encuentra en las galerías de arte contemporáneo. Puede ser un mal dibujo, pero buen arte, dependiendo de lo que el artista intenta comunicar. Sólo la interpretación nos ayudará a determinar si el arte es bueno o no. Éste es el mundo en el que debemos trabajar como críticos. Quizás no haya criterios como los que Greenberg pen-

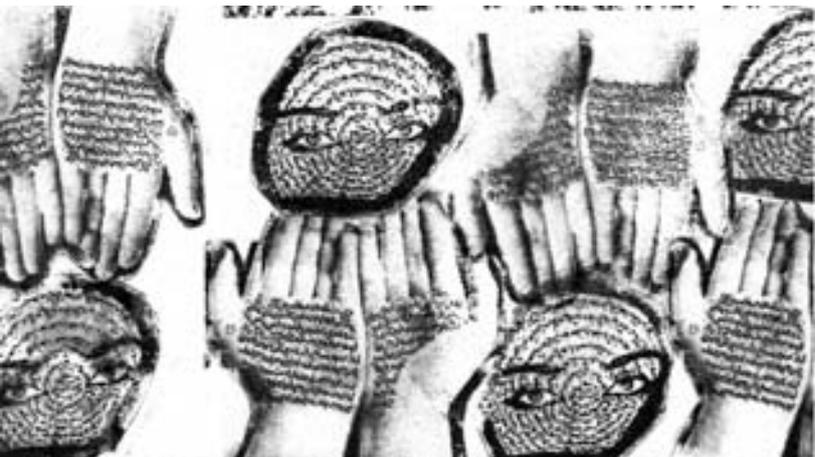
saba necesarios. Ello significa que uno debe aportar razones para justificar que algo es bueno o malo, dejando los criterios en suspenso.

AMG: ¿Considera que la crítica de arte debe tener una función pedagógica? ¿Y estar dirigida al público en general, o no?

ACD: Pienso que la principal función de la crítica es la pedagógica; enseñar a quien lo contempla de qué trata el arte que considero importante para la gente. Esto significa que yo, como crítico, debo explicar el significado de la obra, y la razón por la que éste se encarna en la forma como lo hace. Naturalmente, se puede plantear la cuestión de por qué un artista dado por qué los artistas en general no transmite sus mensajes directamente, en palabras, por decir algo, en lugar de hacerlo por medio de cosas. Pues bien, pienso que la encarnación le da fuerza al contenido comunicado, y hace del arte una rama de la retórica. Pensemos, por contraste, por qué filósofos como Nietzsche se valen de aforismos y no simplemente de párrafos como los que yo uso aquí. Una de las razones para usar aforismos es hacer las cosas más recordables, o, mejor aún, más inolvidables: que impresionen. Si he producido algún impacto como crítico de arte es por mi respaldo a los fines pedagógicos. Por esta razón me han atacado a veces a mí y a otros críticos que siguen mi práctica. De hecho, esta concepción de la crítica la han caracterizado como una crisis de la misma. Los críticos no deberían hacer comparaciones entre quién es mejor y quién es el mejor, lo cual me parece bueno para juzgar vinos o quesos, pero no el arte.

AMG: ¿Cuál piensa que debería ser la función del crítico de arte con relación a los aspectos sociales y políticos? Existen algunas voces para las cuales el análisis de los asuntos internos de las obras de arte (por ejemplo, la calidad) es obsoleto y se impone abordar cuestiones externas (como, por ejemplo, las de orden político). ¿Qué piensa usted de eso?

ACD: Aceptar que el análisis de las cuestiones internas de la obra de arte es obsoleto significa que



la crítica, como yo la practico, es obsoleta, pero eso implica que el arte mismo es obsoleto. Todos comprendemos que el arte tiene causas: políticas, económicas, religiosas. Pero el arte puede ser efecto de estas causas sólo con referencia a sus propiedades internas. De otro modo, es simplemente una cosa y, como cosa, no tendría las causas que tiene. Por ejemplo, el estalinismo sostuvo, siguiendo a Marx, que el arte es una de las cosas que expresan las estructuras productivas básicas de la sociedad. Refleja los intereses del proletariado. Pero, ¿en qué consiste precisamente este reflejo? Eso nos remite al contenido y, en términos del realismo socialista, a la celebración. Este arte celebra las virtudes de los obreros y obreras, y pinta los males de la sociedad capitalista con una paleta de colores y las virtudes de la socialista con otra. Por supuesto, una crítica de arte podría plantear para qué demonios se necesitan los críticos de arte, ya que (supongo) el arte del realismo socialista debería ser transparente, y no necesitar la mediación de explicadores como yo. Debería hablar de manera directa y elocuente a todos aquellos cuyos intereses celebra. Malevitch fue acosado porque su arte era burgués. Estos ejemplos ilustran la manera como la Teoría aborda el arte y su interpretación profunda de lo que lo constituye. Pero la Teoría requiere precisamente una clarificación de las cuestiones internas o de lo contrario no podría alzar vuelo. Así, pienso que el asunto está filosóficamente mal definido. Adopta posiciones que son complementarias como si se tratara de posiciones alternativas. Solo para dar un ejemplo, el Marxismo exige que el arte tenga un contenido si ha de explicarse por causas económicas, pues es precisamente el contenido el que tiene que ser explicado.

AMG: La ética del crítico... ¿Cómo definiría la ética del crítico en nuestro mundo del arte?

ACD: La ética del crítico se define por medio de la naturaleza pedagógica de la actividad crítica, lo cual significa que si interpretar es inferir hasta llegar a la mejor explicación, ésta debe, en efecto, ser la mejor explicación, no la que uno preferiría. Y esto

significa que se recurra a la ayuda que se pueda conseguir para encontrar la mejor explicación y para confirmarla, exactamente igual que en la ciencia. Esto quiere decir en particular que si es útil hablar con el artista sobre sus intenciones, ¿por qué renunciar a esa invaluable fuente de información? Los modernistas lo llamarían fraternización. Si el buen ojo del crítico suministra toda la información que necesita podría haber motivos para no fraternizar, en especial si el crítico y el artista se hacen amigos, ya que esto podría generar un conflicto de intereses. ¿Cómo manejar eso? Yo hablaría de una revelación completa.

Pueden aflorar numerosos problemas éticos. A muchos críticos, y me incluyo entre ellos, se les solicita que escriban ensayos para catálogos. A menudo los artistas le regalan al crítico una de sus obras. Pero si se atiene uno al principio ético fundamental generado por el imperativo pedagógico, estos problemas desaparecen. Mientras el imperativo se sostenga, no veo conflicto. En mi caso, muchos de los artistas sobre los cuales he escrito se han vuelto amigos. Pero yo no habría escrito sobre su obra si de entrada no hubiera pensado que ésta era tan interesante en sí misma que ameritaba escribir sobre ella. Yo perdería mucho si el hecho de ser amigo me impidiese conocer su obra en la profundidad requerida por el imperativo pedagógico. Y pienso que la misma sociedad



perdería si estas consideraciones hubieran impedido que yo pudiera escribir acerca de la obra que considero importante que mis lectores conozcan y entiendan.

No estoy enteramente satisfecho con esta respuesta. Pero me parece que la abstinencia impuesta a los críticos implica creer en una debilidad moral de base en los seres humanos y, por otra parte, tiene más que ver con la *apariencia* de conflicto de intereses que con el conflicto como tal.

AMG: ¿Podría hacer una valoración del papel protagónico del crítico y del curador en la industria cultural (bienales internacionales, grandes exposiciones, etc.)?

ACD: En la actualidad, la línea divisoria entre artistas y curadores es cada vez más tenue. Con esto quiero decir que en la medida en que el curador ha pasado de ser alguien que tiene a su cuidado una colección y se ha convertido en una persona independiente, que debe concebir una exposición y luego encontrar quién la financie, los curadores se han vuelto más y más unos artistas que trabajan en el medio de las obras. Herald Szemann, Jan Huth, Mary Jane Jacob son buenos ejemplos de curadores conceptuales en este sentido. Fred Wilson obviamente tiene considerables dotes curatoriales, cuando se piensa en su trabajo *Mining the Museum*. Joseph Kosuth organizó una excelente exposición sobre la censura, trabajando sólo con las obras del museo de Brooklyn. Pensán-

dolo bien, cada vez más la exposición es la unidad básica del interés de la crítica. Al escribir sobre muestras como las bienales Whitney, por ejemplo, uno debe tener en cuenta como nunca antes cuál es la idea que los organizadores quieren expresar por medio de las obras seleccionadas y de la forma como las organizaron. Algunas veces, las reseñas de estas muestras son meros listados de obras individuales, lo cual significa que o bien el crítico no logró descubrir la tesis de la exposición, o que el curador perdió una oportunidad importante y creó una colección de árboles más que un bosque. Me parece que cada día más el curador se ha convertido en la personalidad definitoria del mundo del arte e inevitablemente en un poderoso personaje. El gran lógico Gottlob Frege dijo que una palabra sólo tenía sentido en el contexto el *Zusammenhang* de una proposición. Desde el punto de vista filosófico, a veces he pensado, parodiando su tesis, que una obra sólo tiene sentido en el contexto de una exposición. Un curador es alguien que contempla una obra desde esta perspectiva, y se pregunta cómo usar tal cosa en una exposición, lo que equivale a dónde encajaría mejor, desde el punto de vista expositivo. Pero el curador, obviamente, va más allá de esto, y piensa en los artistas desde la perspectiva de encargarles la ejecución de las obras que mejor se adecuen a un determinado proyecto. Esto significa, en mi opinión, que a los artistas se los ve cada vez más como potenciales participantes de una *exposition à thèse*. De esta manera, los curadores se ven en la tarea de construir la historia del arte: no tanto en la de seleccionar artistas para una exposición sino en la de escogerlos para hacer una obra que encaje con la exposición que el curador tiene en mente. Y ya que, por regla general, tales curadores tienen lo que yo denomino planes activistas, su ambición no es hacer sólo historia del arte sino hacer historia, en el sentido de que aquellos que vean las exposiciones resultantes puedan introyectar las tesis de la exposición. La bienal Whitney de 1993 fue un buen ejemplo de ello. Su



propuesta fue hacer despertar a la gente a los aspectos políticos por los que la muestra fue tan criticada. Pero ésta es la Bienal que todo el mundo recuerda, lo que significa que los asuntos que generó permanecen vivos en la conciencia de quienes la vieron.

Yo no soy lo bastante activista para tener ambiciones curatoriales de este tipo. He organizado una que otra muestra, pero rara vez acepto tales invitaciones porque no dispongo de una verdadera imaginación curatorial.

AMG: ¿Qué piensa del “consenso cultural”?
¿Cuál sería su alternativa al “consenso” generalizado que parece propender por la homogeneidad en detrimento de las diferencias locales y particulares?

ACD: No había oído antes la expresión consenso cultural, pero veo lo que querría decir cuando se contrasta la homogeneidad con las diferencias locales y particulares. Obviamente el término debe ser más o menos sinónimo de globalización, y resulta muy claro que en tal caso es difícil plantearlo de manera objetiva y desapasionada. Mi punto de vista es que es probable que la noción de homogeneidad se entienda aproximadamente como uniformidad

como las hamburguesas de MacDonalds, para citar el villano paradigmático en las discusiones sobre globalización. Hay mucho a favor de lo predecible, tengo que decirlo, en cuestión de alimentos. Recuerdo cuánto nos alegrábamos al ver los viejos restaurantes de la cadena Howard Johnson al lado de la autopista, donde antes sólo había unos terribles cubiertos grasientos. Pero estamos siendo muy burdos al establecer el contraste de esta manera. Así como es demasiado fácil satanizar a MacDonalds, es también fácil ser sentimentales con su opuesto, al buscar la autenticidad de las culturas locales, como antes lo hacíamos con un *arte popular* no contaminado por la cultura de la corriente principal. Pero vivimos en el mundo en que vivimos. Cualquiera sabe mucho sobre cualquier cosa. La cultura artística es bastante alta. A los escritores que solían poner sus firmas en las paredes de los vagones del metro, cuando esta-

ban en la escuela los habían llevado a visitar museos y sabían de Picasso y del arte *pop* y se inspiraban en Keith Haring.

Aunque raras veces soy curador de alguna exposición, hace poco acepté ser jurado en la trienal de Idaho. La persona que me invitó supuso que más que simplemente escoger algunas piezas yo debía asumir la labor de curador y debo admitir que me pregunté si encontraría algo auténticamente prototípico de ese estado. No sucedió así. Lo que en su lugar encontré fue que la mejor obra — y esto ya tal vez sea un criterio — era una obra que me podía imaginar en una galería en Chelsea o — puesto que luego visité la feria de arte de Miami-Basel —, exhibida en alguno de sus stands. Seiscientas galerías importantes solicitaron tener un stand en ella y se seleccionaron ciento cincuenta. Había instalaciones auxiliares para las galerías no escogidas o para las que querían hacer una declaración. Pero todo el mundo era muy refinado y eso mismo es lo que encontré en el caso de Idaho; y si así es en Idaho, así debe de ser en cualquier lugar. Esto no significa que no haya un nicho — por así decirlo — de autenticidad, pero el estado general de la cultura significa que hoy en día se produce el mismo tipo de arte en cualquier lugar — lo que yo



llamaría el arte del mundo del arte, de la misma manera que en cualquier lugar donde se mire se verá a la gente con los mismos bluyines y los mismos tenis y camisetas con el logo de Ohio State. Quizás esto cambie, pero cambiará en todas partes y dentro de los mismos parámetros.

AMG: ¿Cómo definiría el mundo actual del arte con relación al “fin del arte”?

ACD: La globalización nos conduce al fin del arte, una idea que introduje por primera vez hace veinte años. Debo decir que las bases para proclamar que nos hallamos en una situación de fin del arte han evolucionado desde 1984, pero la idea esencial era que llegamos al final de una cierta narrativa que ahora percibo como una narrativa occidental. Creo que la narrativa concluye con la llegada del posmodernismo, donde cualquier cosa puede ser arte. No existe, y desde hace algún tiempo no ha existido, un estado final como el que Greenberg previó en su ensayo de 1960, *Modernist Painting*, en el cual postulaba que cada arte llegaría a un estado puro de sí, definido en función de los medios. Todo el concepto de fidelidad al medio ha desaparecido, así como el ideal de pureza artística. Por desgracia, esto no ha sucedido en el campo de la política, donde la limpieza étnica sigue siendo un repugnante plan, que jus-

tifica los genocidios por doquier. Pero la globalización en la política, tarde o temprano, debe superar esto, al aprender a vivir juntos miembros de todas las razas y religiones, como ocurre en los grandes centros cosmopolitas del mundo. Y me parece congruente que el pluralismo que entró en el mundo del arte en los años ochenta lo hubiera hecho en el gran complejo cosmopolita en el que he tenido la fortuna de vivir, Nueva York. Pero esto tiene que ocurrir tarde o temprano en todas partes, como ha ocurrido en las grandes ciudades de Occidente, Ámsterdam, Londres, Berlín, París, Barcelona o Milán, aunque haya resultado más difícil para los representantes de las culturas tradicionales hacer los ajustes necesarios, y hay inevitablemente reacciones fundamentalistas que se deben agotar.

Mi sensación general es que hemos entrado en una nueva era, y que las eras nuevas son siempre anunciadas por cambios en el arte. Nuestra era empezó en los años sesenta, inicialmente en el arte, con la superación de la brecha entre el arte y la vida. El año de 1964, el de la *caja de Brillo*, fue el del Verano de la Libertad en el sur de los Estados Unidos y el desafío de la juventud, manifestado con la aparición de los Beatles. Hacia mediados de los sesenta, romper la barrera de los géneros se convirtió en el signo manifiesto del cambio cultural y hacia 1968 la política y la economía habían hecho presencia. El feminismo radical y la liberación gay marcaron los setenta, y las escuelas de arte empezaron a institucionalizar el pluralismo dejando de enseñar las técnicas. Pienso ahora que la historia del arte post-tradicional fue esencialmente el lento nacimiento del pluralismo, que hizo posible a más y más artistas y más países entrar en el mundo del arte y a más y más personas llegar a ser artistas. Hay doscientos eventos artísticos internacionales bienales, trienales, ferias de arte cada mes. No hay un centro, cada día es un nuevo comienzo. Es una época sorprendente, y me siento muy satisfecho de haber vivido para verla.

Ilustraciones por Salomé Contreras Builes estudiante de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

