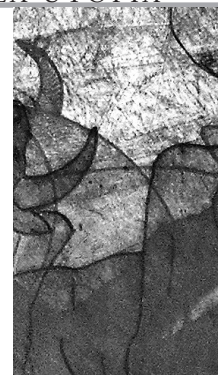




*La cueva de los minotauros*, 2005  
Aguafuerte  
70 x 105 cm



## Reflexiones sobre la crítica del arte

◆ Lydia Elizalde

En el texto *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Anna María Guasch presenta una serie de argumentaciones sobre la percepción como generadora de sentido en crítica del arte.<sup>1</sup> Expone de manera breve algunos de los postulados de Mary Ann Caws, Ernst Gombrich, Norman Bryson, y añade los suyos a partir de su experiencia.

La producción de sentido en el arte se define como una realidad que se construye desde la interpretación de la experiencia significada. En la interpretación de un objeto artístico, existe un componente fuertemente subjetivo: inicialmente es el creador quien transmite una vivencia en su obra plástica o visual y es el receptor final quien procesa, en su lectura, el significado de esta obra artística.

Para interpretar un objeto artístico, para dilucidar su significado, se necesita de un intérprete, de un conocedor del arte, de un especialista en la historia, la teoría y el análisis de la obra de arte. En el evidente matiz subjetivo de la lectura o la interpretación que realiza el crítico se produce un sentido. Esta explicación es una realidad que se compone desde una perspectiva personal contex-

tualizada en una cultura y en una dinámica social; de esta manera, el sentido es una realidad simbólica producida con dimensión histórica, cultural, social y subjetiva.

En su diccionario, Moliner define el término “sentido” como el modo peculiar de entender o apreciar cierta cosa; como el significado particular, especificado de algún modo, que se da a veces en una expresión o como interpretación personal que alguien otorga a un discurso.<sup>2</sup> En este caso, se explica o se interpreta un objeto artístico para darle sentido. Asimismo, Beristáin define sentido: “Según la tradición retórica, sentido es aquello que el emisor ha querido expresar”.<sup>3</sup>

El término “interpretar” es la acción de experimentar o percibir sensaciones producidas por causas externas o internas a través del “sentido”. Así, en el discurso de una obra artística: plástica, fotográfica, fílmica o literaria, su contenido alude a algo que está implícito en ella como un significado intencionado.

Otro vocablo que hay que apuntar es “percepción”, que proviene del latín *perceptio*, y consiste en recibir a través de los sentidos imágenes, soni-

<sup>1</sup> Anna María Guasch (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Serbal, Barcelona, 2003. Este compendio, coordinado por Guasch, integra diferentes enfoques teóricos de la crítica de arte como disciplina autónoma y en su relación con estas perspectivas analíticas del contexto sociocultural y epistemológico: histórica, metodológica y de la práctica de la crítica.

<sup>2</sup> María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Gredos, Barcelona, 2000, p. 1268.

<sup>3</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México DF, 1985, p. 456.

◆ Profesora e investigadora, Facultad de Artes, UAEM



dos, impresiones o sensaciones externas. Esta es una función de la psique que permite al organismo captar, elaborar e interpretar la información que le llega desde la realidad. A partir de la percepción, “la crítica de arte es una práctica afinada de la sensibilidad basada en el registro de la percepción a través del ojo, de saber mirar”.

### La percepción en la crítica del arte

La crítica del arte se presenta en la posmodernidad como el modo de pensamiento idóneo para el acercamiento a diversos objetos artísticos —plásticos, visuales y espaciales. Guasch señala con precisión que el juicio crítico supone la actualización de los postulados de la estética y de la historia del arte,<sup>4</sup> y continúa su argumento: “Los estudios de la crítica del arte como fenómeno histórico, como forma de pensamiento de un periodo y como práctica artística, permiten la reflexión y la generación del conocimiento sobre el objeto de arte”.<sup>5</sup>

En el libro *The Eye in the Text* (1981), Mary Ann Caws señala la importancia de la percepción inicial, de la mirada en el ejercicio de la crítica del arte. Expresa que la percepción cotidiana es rápida y precipitada, y explica que la percepción estética favorece la intensificación de la visión y propicia la experiencia ante la obra de arte.<sup>6</sup> Mirar es en sí una selección de lo que queremos ver.

Añado a esto las reflexiones sustentadas por Rudolph Arnheim sobre la apreciación inicial: los sentidos permiten entender la realidad externa, pero no como instrumentos mecánicos, sino como instancias activas de la percepción, como conexiones del pensamiento visual. La mente se enriquece mediante las percepciones sensoriales, que sirven para crear conocimiento. La visión no es un registro mecánico de estímulos físicos sino que está “ligada inseparablemente a los recursos mentales de la memoria y la formación de conceptos”.<sup>7</sup>

Por su parte, Gombrich explica, en *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960), que la percepción de la obra artística pretende reproducir el mundo y que esta es una poética diferente de la del crítico que intenta reproducir la obra de arte. De esta manera, en los procesos de mimesis entre el mundo real y el arte, la realidad queda representada en la imagen artística, y la obra, en la crítica del arte.<sup>8</sup>

Tanto Gombrich como el crítico del arte Bryson, sostienen que el incremento de explicaciones racionales y discursos retóricos crea un distanciamiento entre la obra de arte y el contemplador, y destacan que la primacía de la apreciación del arte es la percepción.<sup>9</sup> Este saber mirar se desarrolla por la educación y el conocimiento de la cultura.<sup>10</sup> Bryson argumenta su punto de vista de la siguiente mane-

---

<sup>4</sup> Anna María Guasch (coord.), “Las estrategias de la crítica de arte”, *La crítica...*, *op. cit.*, p. 213.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>7</sup> Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Paidós (Estética 7), Barcelona, 1998, p. 33.

<sup>8</sup> Ana María Guasch, *La crítica...*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>9</sup> Bryson define la trascendente temporalidad de la mirada. Trata de relacionar la representación del espacio propia de la cultura occidental y de relativizar el espacio pictórico y las estrategias ópticas comparándolas con otros espacios y miradas.

<sup>10</sup> Anna María Guasch, *La crítica...*, *op. cit.*, p. 214.

ra: “En el momento de representar lo que estamos viendo, aplicamos distintas maneras de mirar, distintas visiones: una primera mirada hacia el objeto servirá para registrar los datos que seleccionamos. Seguida de esta, en esa mirada aparecen sumadas otras miradas de experiencias anteriores, las que ayudaron a construir la idea de ese objeto”.<sup>11</sup>

El ojo que ejerce la “mirada”, lo que Bryson llama *regard* (“acceso” en francés), intenta extraer la forma permanente de un proceso fugaz; su propósito parece ser el descubrimiento de una segunda superficie en el plano pictórico. El autor opone al término “mirada” el de “observar” (en francés utiliza el término *coup d’oeil*: “hojear”). Así como la mirada es prolongada y contemplativa, observar trata la visión en la temporalidad sucesiva del sujeto, es decir, muestra las huellas o los rastros de la elaboración material de la obra; revela con claridad el proceso de elaboración de los objetos por medio de las líneas y el relleno de las superficies.<sup>12</sup>

La creación de objetos de arte y la misma crítica son un registro de la percepción de una coyuntura espacio-temporal; la percepción es el paso inicial para la apreciación de la obra de arte y se impone como uno de los principales productores de sentido con la participación subjetiva del receptor-contemplador del arte.

A la sistematización de la crítica del arte le siguen las asociaciones cognitivas: nombrar y des-

cribir, hacer lisible (legible) lo visible en la descripción detallada, o *ekfrasis*, para la apreciación y conceptualización de la obra de arte, método que permite descubrir el valor de los elementos significativos de la obra.

En la literatura comparada, el juego de presencia y ausencia en la representación ekfrástica depende de una dialéctica doble, ya que la ekfrasis invoca como presente un objeto y se apropia del habla en escritura para producir o suscitar una imagen visual: “En la representación ekfrástica, el signo visual se toma como objeto significado. Por lo tanto, la *ekfrasis* no posterga la manifestación del sentido, es una manera de llegar al sentido. La referencia del texto no depende ya de la interpretación, sino que está dada en la apelación a la obra plástica verbalizada”.<sup>13</sup>

La *ekfrasis* se presenta en la crítica como una representación verbal de la representación visual. En la *ekfrasis* actual se distingue una transparencia referencial, que no excluye un cierto virtuosismo o narcisismo textual derivado del uso de la retórica en la descripción de una obra artística.<sup>14</sup>

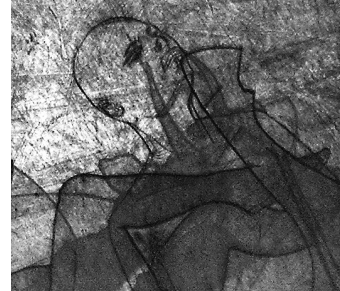
A la descripción verbal le sigue la realización del ensayo interpretativo; el instrumento evaluador que desarrolla el especialista en arte se relaciona con la dimensión hermenéutica que se produce con ciencias auxiliares como la historia del arte, la historia, la filosofía, la sociología, el psi-

<sup>11</sup> Norman Bryson, “La pintura Ch’an: mirando un campo que se dilata”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, núms. 34-35, 1998, p. 64, <http://www.archipelago-ed.com/34-35/carpeta.html>, consultado en agosto de 2010.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>13</sup> Rusell Berman en Alberto Moreiras, *Tercer espacio. Literatura y duelo en Latinoamérica*, Lom Ediciones/Universidad Arcis, Santiago de Chile, 1999, p. 323.

<sup>14</sup> Anna María Guasch, *La crítica...*, *op.cit.*, p. 217.



coanálisis, entre otras. A este enfoque interpretativo se le añade el sentido intrínseco de las formas artísticas desde teorías del análisis de la forma: la semiótica, la iconografía, el puro visualismo, además de otras metateorías o metadiscursos de carácter estético.<sup>15</sup>

En el texto *Interpretación y sobreinterpretación* (2002), Umberto Eco explica que la argumentación se produce desde una noción de interpretación total y absolutamente abierta a otra mucho más restringida, en la que la libertad del intérprete o del lector se ve progresivamente acotada a partir de la consideración de los límites que imponen las marcas que tienen que ver tanto con la intención del autor como con la de la obra misma.<sup>16</sup>

La hipótesis de esta exposición consiste en que Eco delimita la noción de interpretación, inicialmente abierta, a partir del reconocimiento de dos “intencionalidades enunciativas” y correlativas, a la libertad interpretativa del lector: en primer lugar, desde el *autor modelo*<sup>17</sup> y, fundamentalmente, a partir del reconocimiento y la valoración de la materialidad sígnica de la obra, que implica tanto las instrucciones de su lectura como el contenido de sentido histórico.<sup>18</sup>

Sobre la función que realiza el intérprete, afirma Guasch: “juzgar una obra de arte significa apreciar su valor en sí y en relación a otras obras de arte [...] en este último proceso [como en el de la

percepción inicial] el evaluador difícilmente puede separarse de la experiencia individual o de la experiencia del gusto; un gusto que es subjetivo en tanto depende de un individuo, pero que a su vez es histórico y social en la medida que este individuo pertenece a un espacio y a un tiempo determinado, con todo lo que ello significa”.<sup>19</sup>

El *corpus* de análisis propuesto por la crítica de arte muestra la práctica que siguen algunos discursos críticos contemporáneos a partir de la diferencia entre lo visual y lo verbal, entre la interpretación y el juicio, entre lo teórico y lo empírico, entre lo subjetivo y lo normativo para la producción de sentido de la obra de arte.<sup>20</sup>

La normatividad de la crítica está estrechamente vinculada con los diferentes campos de la estética y de la historia del arte, que constituyen el eje en el cual se sitúan los juicios de valor del objeto artístico, y supone la actualización de los postulados de estas disciplinas para constituir la interpretación y la valoración de las producciones artísticas contemporáneas.<sup>21</sup>

Todo esto, sin reducirse a la hegemonía de las industrias de la cultura, que marcan las pautas de la valoración del arte, y en donde la precariedad laboral de la postura del crítico actual lo ha obligado a tomar conciencia de distintas posiciones frente al objeto de arte, frente al artista y ante su propia práctica profesional.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>16</sup> Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002 [1992], p. 35.

<sup>17</sup> El autor modelo es sujeto de una estrategia textual que prefigura la actividad cooperativa con el destinatario (lector modelo) como actualizador del contenido potencial del texto descriptivo, en este caso de la obra artística.

<sup>18</sup> Russell Berman en Alberto Moreiras, *Tercer espacio...*, *op. cit.*

<sup>19</sup> Anna María Guasch, *La crítica...*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 237.