

# Words don't come easy: comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales

PETER KRIEGER

Me gustaría abrir los ojos, no desatar las lenguas.<sup>1</sup>

La obra de arte es resultado de un proceso único, pero la forma de recibirla es múltiple. Según las capacidades sensoriales e intelectuales, los estímulos visuales de la obra entran en un proceso de codificación. Desde el ambiente cultural, social, aun religioso, se desarrolla una red de experiencias que determina las reglas de evaluación estética. A pesar de las grandes intenciones de sistematizar la obra de arte y su efecto dentro de un sistema filosófico —por ejemplo la *Estética* de Hegel o la *Crítica del juicio* de Kant—, esta evaluación no cuenta con reglas estables; al contrario, es objeto de cambios permanentes. En cuanto a la diversidad de la escena artística actual, es evidente que hay un campo de problemas que requiere una pluralidad de acercamientos críticos.<sup>2</sup>

No sólo la elaboración continua de investigaciones estéticas, con enfoques nuevos y aspectos novedosos, redefine los valores de los objetos artísticos, sino también el variado aprendizaje cotidiano de los receptores desestabiliza el canon de reglas interpretativas. Un público metropolitano dispone de más criterios diferentes para estimar una pintura abstracta que un campesino, ya que los modos y contenidos de la educación visual de uno y otro han diferido mucho y con ello también sus capacidades para el procesamiento mental de imágenes. No sólo diferentes tipos de información, como la enseñanza escolar, la visita de museos y la lectura de revistas, definen las referencias que

ayudan a apreciar las obras de arte: lo que modela la relación emocional o intelectual con los objetos artísticos es el modo de percepción.

Por eso existe un interés científico y también didáctico en conocer el proceso de percepción. Mediante estudios empíricos, la psicología Gestalt<sup>3</sup> detectó esquemas de la aprehensión de formas. En su libro *Arte e ilusión*, el historiador del arte Ernst Gombrich excedió los límites sistemáticos de la psicología para explicar la determinación cultural de la percepción.<sup>4</sup> Con base en estas investigaciones, es posible analizar el siguiente paso de la recepción de obras de arte, su relación con contextos y su conceptualización. El paso desde la percepción sensorial y el ordenamiento de estructuras en formaciones razonables (como proporción, textura, luz, color de la imagen) hasta la elaboración de una terminología para evaluar es tan complejo que evoca amplias especulaciones de estudios psicológicos y estéticos. Sin añadir otra teoría sobre el proceso de la percepción y conceptualización, quiero tratar algunas consecuencias de esta complejidad para la crítica y exposición de las artes plásticas en la actualidad.

Es obvio que, para la crítica de arte, la traducción del lenguaje visual en términos y conceptos es fundamental. La crítica requiere distancia del objeto; no se puede admirar y criticar una ilusión al mismo tiempo. Tampoco sirve la renarración de lo que ocurrió al artista al explicar su obra,

<sup>1</sup> Ernst H. Gombrich, *Historia del arte* (trad. del inglés *The story of art*), 4ª ed., París-Barcelona, Ediciones Garriga, 1967, p. 28.

<sup>2</sup> Lucy R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, Nueva York, 1971. Agradezco a Rita Eder esta referencia bibliográfica.

<sup>3</sup> Max Wertheimer, "Gestalt Theory", en *Social Research*, núm. 1, vol. 11, 1944; Wolfgang Köhler, *Psicología de la forma. Su tarea y sus últimas experiencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972; Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, Barcelona, GGRprints, 1998.

<sup>4</sup> Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, 1979 (1ª ed., Washington, D. C., 1959).

porque las inaccesibles mitologías y esoterismos de los artistas contemporáneos no tienen mayor claridad cuando las reformulan los críticos. Sólo con una distancia crítica de la producción y exposición de la obra de arte se puede efectuar una evaluación profunda. Ésta debería expresarse en un lenguaje comprensible. Limitarse a una terminología de moda—como en el reciente pasado el deconstructivismo de Jaques Derrida—lleva a una crítica autónoma de su objeto: la obra de arte. Tal crítica autosuficiente es un humo de paja, cuyo efecto a largo plazo no tiene sustentabilidad.<sup>5</sup>

Los soportes intelectuales de las investigaciones estéticas e históricas pueden neutralizar la tentación del crítico de escaparse de una fraseología, en la jerga establecida por la comunidad cerrada del periodismo cultural. Desafortunadamente, gran parte de la crítica de arte que aparece en la prensa indica que sus autores sólo captaron los títulos y las leyendas de las investigaciones publicadas en libros, o que entresacaron fragmentos de ideas, en una compleja argumentación para dar un tono de sabiduría a sus textos. Esto no es sorprendente, ya que gran parte de la crítica de arte se produce con rapidez y para su inmediata publicación, por lo que a muchos críticos les hace falta tiempo para reflexionar. Raras veces se nota que el crítico de arte tiene conocimientos suficientes de la teoría de la imagen en toda su complejidad. ¿Cómo referirse al potencial expresivo de la imagen sin reducirlo a una proyección prelingüística? Aun más: ¿cómo evitar que la crítica hecha de palabras en un nivel abstracto se independice de la obra tratada? Francamente, es el peligro de cualquier verbalización de impresiones y reflexiones: la construcción de estructuras autónomas más allá de la supuesta referencia.<sup>6</sup>

Una de las demandas planteadas a la crítica es el pensamiento en contextos. Con su diversidad de asociaciones,

<sup>5</sup> Un ejemplo: la caducidad limitada del estructuralismo, una vez la moda del tiempo que casi todos los intelectuales de los años sesentas usaron para construir sus pensamientos.

<sup>6</sup> Ya Aristóteles, en su libro *Sobre el alma*, trató ese aspecto.



**Meditation über Zeit und Raum,  
aber auch über Tradition und  
Zukunft**

18 la obra de arte permite establecer relaciones con aspectos no artísticos. El estímulo visual virtualmente puede inspirar una reflexión ecológica, urbanística o política. La herencia de la *Kunstkammer* del siglo XVII,<sup>7</sup> en donde se colocó la obra de arte al lado de una variedad de objetos naturales y tecnológicos, nos recuerda el uso de una metodología abierta para analizar imágenes por medio de la combinación y la asociación.

Sin embargo, parece que una reducida parte de esta metodología y otros logros de la ciencia de las imágenes ingresó al discurso de la crítica de arte. Predomina en la amplia producción de críticas de arte el culto al *conaisseur*, que guarda en secreto sus criterios de evaluación o simplemente no

18 los tiene. Conocemos las ventajas del *conaisseur*. No es posible discutir y revisar sus evaluaciones porque parecen intocables. También sirven para dirigir los mecanismos económicos del mercado de arte. La evaluación generosa del poderoso crítico hace subir los precios de las referidas obras de arte; su condenación las abarata.

En este último aspecto se cruzan dos sistemas: el arte y la economía; salvo esto, el sistema de las artes parece circular en sí mismo y la crítica raras veces logra interrumpir su *autopoeisis*.<sup>8</sup> Los que se encuentran dentro del sistema autosuficiente, los artistas que quieren vender sus obras, los curadores, galeristas y los críticos que reclaman autoridad definitiva no cuestionan tal mecanismo. Los discursos muy especializados sobre obras escogidas y tendencias de arte contemporáneo en revistas con un espectro limitado de lectores y tópicos circulan así. No puede ser más obvia la autosuficiencia de una profesión como en un encuentro de revistas de arte actual.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Horst Bedekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 2000 (1a. ed., 1993).

<sup>8</sup> Nikolas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt-Main, Suhrkamp, 1997.

<sup>9</sup> Encuentro internacional de revistas de arte, Museo Rufino Tamayo, 16-19 de noviembre de 1999.

Sin embargo, el sistema funciona bien, según la cantidad de revistas de arte y de exposiciones de artes plásticas contemporáneas. Los críticos de arte encuentran un rico campo de trabajo; los historiadores pueden difundir sus investigaciones en los catálogos, que se han convertido en uno de los medios más importantes para esta disciplina. Parece que, a través de las grandes exposiciones, la historia de arte y su reflejo en la crítica de arte han podido legitimarse como actividades "útiles" en una sociedad dominada por parámetros económicos.

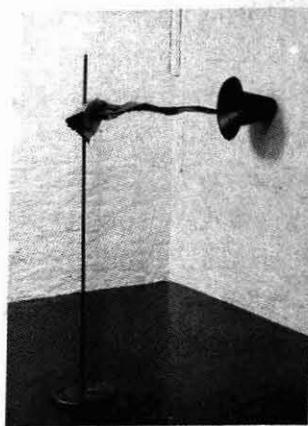
Mas aún: las preocupaciones aquí mencionadas no pretenden desprestigiar una disciplina establecida por lo menos desde hace tres siglos.<sup>10</sup> Es un hecho que en la actualidad existe una crítica de arte creativa y útil para el público; empero, también es necesario tratar sus aberraciones como parte dialéctica. Los dos siguientes ejemplos, que ilustran las diferentes opciones de evaluación y exposición de las artes plásticas contemporáneas, no pretenden liquidar en general la crítica de arte; sólo hacen notar las debilidades de una disciplina que debe enfrentarse a cualquier tipo de evaluación.<sup>11</sup> Con tal fin, solicito al lector la licencia para extremar las problemáticas de la crítica y del arte actual.

*Words don't come easy* se llamó una exposición que presentó el *Kunsthau Hamburg* en mayo de 1992.<sup>12</sup> Los dos curadores inventaron una manera simple pero efectiva de

<sup>10</sup> Uno de los textos iniciales de la crítica de arte, entre otros más, es de Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui Regard les Arts et les Sciences*, París, 1688-97, 4 t.

<sup>11</sup> Véase el libro de Alan Sokal y Jean Bricomont, *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchten*, (Tonterías elegantes. Cómo los pensadores posmodernos abusaron de las ciencias.), Munich, Beck, 1999. Se analiza cómo los pensadores influyentes Jean Baudrillard, Jaques Lacan y Julia Kristeva integraron las teorías de las ciencias sin un entendimiento profundo.

<sup>12</sup> Exposición *Words don't come easy*, 8-31 de mayo de 1992, en el *Kunsthau Hamburg*; el concepto fue elaborado por Jörg-Uwe Albig y Wolf Jahn. Una explicación para lectores jóvenes: *Words don't come easy* fue el título de uno de los grandes éxitos de la música pop en los años ochentas del siglo xx.



### **Meditation über Zeit und Raum, aber auch über Tradition und Zukunft**

arte. Este proceso de una reorganización de referencias inspira reflexiones en torno al potencial descriptivo y analítico de la crítica de arte.

"Vaciado de sentido, pero con insistencia enigmática conjurada"; "Viaje al subconsciente expresivo"; "una atormentada abundancia de presentimientos y asociaciones torturantes":<sup>14</sup> creaciones como éstas evidencian cómo el crítico de arte reemplaza el trabajo terminológico-filológico por una intuición vacua, aplicable a cualquier obra de arte. Las frases se convierten en fraseología.

Obviamente, el método escogido por los compiladores del catálogo, la descontextualización, no es correcto; pero el enojo de los autores citados disminuye respecto a la función epistemológica propia del experimento. La autonomía de un lenguaje intuitivo frente a la estructura estética de la imagen tratada indica que la crítica como sistema no sólo perdió la relación con su público, los lectores, sino también con su objeto.

La casualidad con que se cruzan imagen y término se genera en la mente del crítico. Esto provoca una pregunta más profunda: ¿se puede culpar a la historia del arte de

<sup>13</sup> La selección de artistas incluyó a Joseph Beuys, Bruce Nauman, Nam June Paik, A.R. Penck y Arnulf Rainer, entre otros.

<sup>14</sup> Catálogo *Words don't come easy* (véase nota 9 pp. 5, 15 y 25 respectivamente).

tal degeneración intelectual? ¿Circula también la ciencia de las imágenes en sí, sin influir en los críticos de arte? Durante las décadas pasadas, las artes plásticas del siglo XX entraron al programa curricular de la historia del arte. No obstante, surgen dudas sobre si la metodología establecida por la historia del arte —la iconografía, la historia social, el análisis formal, etcétera— es idónea para profundizar en el conocimiento de las artes modernas, vanguardistas, del siglo XX.<sup>15</sup> En muchos casos, las interpretaciones en la producción de modernos objetos de arte se refieren a una creciente y variable cantidad de nuevas teorías del arte, de las cuales muchas son nada más refritos de mitologías privadas, expresadas por los artistas como instrumentos para las relaciones públicas.

Investigaciones en la sociología del arte pueden revelar que las artes plásticas modernas, con su énfasis vanguardista, ya perdieron su función pública, ahora dominada por la televisión y la prensa. Con la autonomía de las artes plásticas se disolvió también su relevancia social. Por eso, como explicó el historiador del arte Martín Warnke, un Tiziano que modela la *image* de su rey está más cerca del maquillador preparando al político para la telepresencia, que el artista contemporáneo. Lo que el arte actual en gran parte sólo puede ofrecer es la reflexión sobre la desorientación del ser humano, su dislocación social, su fragmentación cultural. Estos fenómenos requieren una terminología y metodología que extienden el concepto de lo estético en una teoría de los medios.

En una de las citas del catálogo mencionado, un crítico concentra su análisis de una obra de arte en estas palabras: son “meditaciones sobre tiempo y espacio, pero también sobre tradición y futuro”.<sup>16</sup> Sin duda, esas categorías de calidad aristotélica nos estimulan a pensar sobre la condición actual, en la cual se publican tales sentencias.

*Yo soy algo diferente*<sup>17</sup> es el título de una exposición en la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, en Düsseldorf, Alemania. Durante la primavera del año 2000 exhibió cincuenta posiciones de identidad expresadas en obras de arte desde 1960 hasta la fecha. Consciente de la condición actual de las modernas sociedades metropolitanas occi-

dentes (en donde ya la mitad de la población vive sola), y reconociendo la creciente egomanía de los artistas, la exposición tematizó un *topos* con fuerza explosiva. Oscilando entre autoestilizarse y autodestruirse, en condiciones que hacen perder la orientación en el creciente ciberespacio, la búsqueda de identidad para el artista parece más difícil que nunca. Y si los artistas todavía conservan algo de su rol social como la vanguardia en las experiencias humanas, esta búsqueda sirve a toda la sociedad como ubicación. Así, un fenómeno marginal como las artes plásticas contemporáneas puede recuperar una cierta vigencia dentro de los debates actuales. La idea romántica, aun revolucionaria, de inicios del siglo XXI —expresada visualmente con mayor convicción en los cuadros del pintor Caspar David Friedrich—, de definir la personalidad en procesos profundos, dolorosos y solitarios, ahora a inicios del siglo XXI regresa como *topos* central. *Yo soy algo diferente* provoca la reflexión sobre la erosión de la personalidad frente al mundo visual omnipotente de la televisión y de los comerciales, en donde nada más existen estereotipos.

Más allá del programa de la exposición, su didáctica corresponde a un modelo interesante. Un catálogo amplio (de 340 páginas) con ensayos de historiadores, filósofos y sociólogos acompaña a la exposición; como ya mencioné, estos tipos de catálogos se han convertido en uno de los medios más reconocidos de la historia del arte. Sirven para difundir las investigaciones estéticas, pero su peso (de varios kilos) impide su uso como *vademecum* en las exposiciones. Nadie quiere cargar estos pesados y grandes libros durante su recorrido en el museo. Por eso, los curadores de la exposición *Yo soy algo diferente* ofrecieron una alternativa para difundir su preocupación temática: un folleto, en lo físico pequeño y ligero,<sup>18</sup> y en lo intelectual sencillo y profundo. La primera página apunta el concepto de la exposición, en cada una de las siguientes cincuenta páginas se explica una de las obras expuestas y, al final, se anuncia la presentación de videos artísticos y otras actividades del museo alrededor de la temática “identidad”, incluidas clases de yoga.

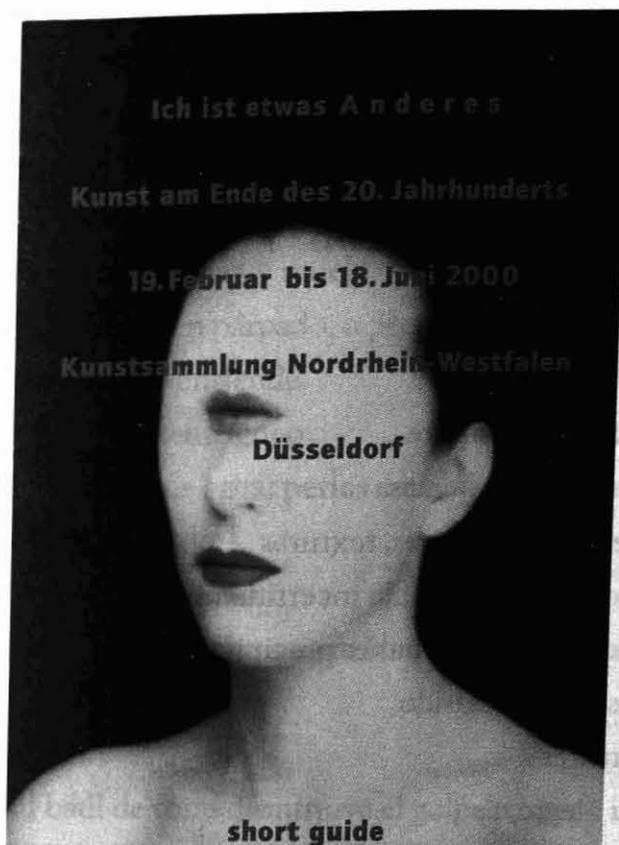
Con mucho cuidado editorial, los textos que tratan de una obra de arte expresan ideas tomadas de los ensayos interpretativos del catálogo. Sin duda, aquí también *words don't come easy*, pero el proceso editorial filtró cada

<sup>15</sup> Me refiero (en este párrafo) a una propuesta de debate de Martín Warnke: “Beschreibung von Dienstverhältnissen”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15-7-1998.

<sup>16</sup> Catálogo *Words don't come easy* (véase nota 9), p. 18.

<sup>17</sup> Exposición *Ich bin etwas anderes* (en referencia a una cita de Arthur Rimbaud, “Je est un autre”), 19 de febrero-18 de junio de 2000, en la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; concepto y curaduría: Armin Zweite, Doris Krystof y Reinhard Spieler.

<sup>18</sup> El folleto de 52 páginas mide 15 por 10 centímetros y pesa alrededor de 30 gramos. También el Antiguo Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México usa ese método didáctico para sus exposiciones.



fórmula vacía o cada exageración intuitiva de los cincuenta autores. Es uno de los escasos ejemplos en que autores y curadores colaboran para lograr máxima claridad e información básica en un espacio limitado que podrá llevarse en el bolsillo. Según mis propias experiencias al recorrer la exposición, fue muy agradable ver primero los cuadros y después, cuando surgió el deseo de obtener más información biográfica o teórica, consultar el folleto; éste reunía la ventaja adicional del precio bajo, en comparación con el alto costo del catálogo. No cabe duda de que el objeto pequeño, poco llamativo, tiene un efecto comunicativo y, además, rompe con la autosuficiencia de la producción y exposición del arte contemporáneo.

Persiste una duda, alguna vez formulada por Roland Barthes,<sup>19</sup> acerca de si las obras de arte son mejores que las interpretaciones que de ellas se expresan en palabras. Por supuesto, eso depende de la fuerza metafísica de la obra, de su conceptualización en la mente del receptor. Tomando en cuenta los casos aquí mencionados, es posible definir dos ideas para la difusión de las artes plásticas actuales. Una es la de contextualizar la crítica; otra la de "tematizar" las exposiciones.

En cuanto a la primera, que considera relacionar la crítica con el nivel de la investigación, y no sólo de las humanidades, sino también de las ciencias sociales y naturales, hay un modelo histórico: la revista de arte *Kunstblatt* que editó Paul Westheim entre 1917 y 1933. *Kunstblatt* logró abrir los anquilosados discursos estéticos al confrontar las obras de arte con un panorama internacional e interdisciplinario de los debates contemporáneos. Una obra reproducida de Matisse y su crítica—como en un *collage* dadá—se encontraba entre artículos sobre arte y mitología de la India y también había textos sobre las nuevas teorías de

<sup>19</sup> Roland Barthes, *Lecón* (lección inaugural de Roland Barthes en el Collège de France, 7 de enero de 1977).

la ciencia sexual, así como referencias a las potencialidades de la fotografía aérea. Así, las obras de arte contemporáneo tuvieron que defenderse como medio de conocimiento entre otros modos de ver y entender el mundo. La crítica en estos contextos muy controvertidos desarrolló hipótesis más inspiradoras que la crítica monote-mática, encarcelada en revistas especializadas.

Es el potencial provocativo, y menos su función decorativa, lo que mantiene vigente a una obra de arte. Así también en las exposiciones de arte vale la pena incluir aspectos no-estéticos, tópicos que se relacionan con las esperanzas y preocupaciones actuales sobre nuestro

ambiente vital. Más que la glorificación del artista-creador, veo en las exposiciones individuales la posibilidad de romper círculos cerrados con conceptos complejos, que inspiran y definen nuestras preguntas relativas al arte y su historia. Si nos damos cuenta de que la imagen actualmente, en la era de la digitalización, otra vez reclama una hegemonía frente a la palabra en el acto de información y manipulación, podremos revisar nuestro concepto de imaginación, también en sus formas tradicionales: las artes plásticas. ¿Cuál es el estímulo visual de las artes de hoy para reflexionar sobre las condiciones culturales, ecológicas y psicológicas de la sociedad? Se solicitan a todos los que trabajan en el sistema de las artes, tanto productores como intérpretes, propuestas sobre la educación visual.

Si esta solicitud pareciera funcionalizar las artes y robarles su valor metafísico, se puede contestar con Gombrich: "El arte siempre se mantiene abierto frente a las ideas interpretativas posteriores ..."<sup>20</sup> ♦

<sup>20</sup> Ernst H. Gombrich, "Ziele und Grenzen der Ikonologie", en Ekkehard Kaemmerling (ed.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, Colonia, t.1, 1991, p. 420 ("Introduction: Aims and Limits of Iconology", en Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance*, Londres, 1972); traducción del alemán: Peter Krieger.