

# La crítica de la crítica y la movilidad de sus funciones<sup>1</sup>

Recepción: 21 de septiembre de 2004 | Aprobación: 15 de diciembre de 2004

Efrén Alexander Giraldo Quintero\*

alexg@ayura.udea.edu.co

**Resumen** En momentos en que la crítica aborda una serie de problemas relacionados con su legitimidad, estatuto y metodologías, vale la pena considerar la necesidad de una *crítica de la crítica*.

La teorización que le debe ser inherente a la crítica encuentra su asiento en la facultad del crítico contemporáneo para emprender un diálogo, no sólo con los artistas, las obras y el público, sino también con otros críticos que le han precedido en su intento por apresar el hecho estético.

Este artículo discursa sobre los anteriores temas, apoyándose en la referencia a dos trabajos de investigación desarrollados en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia: *1980 – 2000: Dos décadas de exposiciones en Medellín* y *Marta Traba: entre la teoría y la didáctica*.

## Palabras clave

Crítica, Funciones de la crítica, Autotelismo, Heterotelismo, Crítica dialógica, Función didáctica, Función teórica, Investigación.

**Summary** At a time when criticism approaches a series of problems related with legitimacy, statue and methodologies, the need of a *criticism of criticism* should be considered. Now, we observe how criticism's functions go beyond the simple jobs of description, valuation and pedagogy.

<sup>1</sup> Versión ampliada del texto leído en la ciudad de Medellín, en el marco del V Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte "La crítica de arte: entre el multiculturalismo y la globalización" el 3 de septiembre de 2004.

\* Estudios de pedagogía, lingüística, literatura y Maestría en Historia del Arte.

The theorizing that should be inherent in criticism finds assent in the special skill of our day critic must possess in order to start a dialogue, not only with artists, their work and the public, but also with other critics who have preceded in their attempt to catch the aesthetic fact.

The essay discusses the above topics, supporting itself on two research works developed at the Universidad de Antioquia's School of Arts: 1980 – 2000. *Dos décadas de exposiciones en Medellín* and *Marta Traba. Entre la teoría y la didáctica*.

### Key words

Criticism, Criticism function, Dialogic criticism, Didactic function, Theorizing function, Research.

Sócrates: Y ustedes, los rapsodas, ¿no son los intérpretes de los poetas?

*Ion: También es cierto.*

Sócrates: *Entonces, ustedes son los intérpretes de los intérpretes.*

Platón, *Íón* o *De la poesía*

### 1

En una de sus mordaces páginas, publicada en 1979, Marta Traba refería una anécdota que le ocurrió días antes de regresar a Colombia luego de haber viajado por Europa. Escuchaba una entrevista con Philippe Sollers, a la sazón codirector de la revista francesa *Tel – Quel*:

Confieso que comencé a oírlo con la prevención creciente que me produce el ‘telquelismo’ y sus estragos en nuestros países, donde la habitual digestión a medias de los productos europeos se convierte, en este caso, en una auténtica indigestión (Traba, 1983, p. 169).

Añadía, más adelante, que “el parloteo indiscriminado alrededor de la semiótica, convertida en ‘tic’ o en postura al día, no [había] hecho más que embrollar de nuevo nuestra débil visión de los hechos culturales propios”

(Traba, 1983, p. 169). El comentario de la autora de *El museo vacío* es revelador porque ya, a la fecha, había construido una teoría completa e inédita sobre la cultura latinoamericana, a partir de la plataforma que supuso su importante libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, y llevaba hasta límites inusuales la indagación en los alcances de su trabajo como crítica, profesora, museóloga y periodista cultural.

Le causaba una fuerte impresión el hecho de que Sollers se declarara enemigo del “telquelismo” y que, además, el escritor francés afirmara no desear “cacatúas que convirtieran sus conceptos en consignas” (Traba, 1983, p. 169). A lo largo del artículo, que no vale la pena seguir reseñando pues es otra la intención de este comentario, la escritora acababa por mostrar sus simpatías, no sólo por una postura que admitía la índole hipotética y provisional de las ideas sobre el arte, sino también por una situación que, con su carga de ironía, hablaba del epigonismo y la imitación servil de posturas y lenguajes foráneos en la crítica de arte desarrollada en Colombia y Latinoamérica. Incluso, al parecer, le divertía que los virtuales inspiradores de tales posturas desaprobaban los préstamos y traslados, con una ironía tanto o más despiadada que la desplegada por el mismo Sollers.

Tal complacencia, como resulta evidente en una lectura cuidadosa de las obras de Marta Traba, muestra hasta qué punto su trabajo con el arte se vio mediado por una imperiosa

necesidad de valorar el estatuto, funciones y alcances de la crítica, la teoría y la Historia del arte. Así lo confirman, por ejemplo, los prólogos a sus libros, donde revisa con todo detalle las influencias críticas más importantes de su carrera (Croce, Francastel, Berenson, Malraux) y las directrices teóricas que se desprenden de ellas: por ejemplo la serie de textos escritos en homenaje a las, para ella, más significativas figuras de la crítica, la teoría y la erudición artística; los múltiples artículos y reseñas donde, como en el caso del texto sobre Sollers y la revista *Tel – Quel*, examinaba el trabajo de los críticos más importantes de la época y el uso indebido que se hacía de sus ideas en el contexto latinoamericano. Su ojo siempre estaba atento al trasvase irresponsable o a la imitación servil, al *mimetismo* que era para ella tan dañoso en el arte como en la crítica.

La anécdota viene al caso, además, porque fue ella, en libros como *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, quien inauguró en el ámbito continental una inédita preocupación por lo propio como objeto de estudio que reclamaba lenguajes críticos, métodos y procedimientos interpretativos diferentes a los de las modas intelectuales europeas y norteamericanas, se llamaran éstas estructuralismo, semiótica o deconstrucción. De hecho, en gran parte de su trabajo, buscó siempre una reflexión sobre los criterios de la crítica (la de otros críticos y la suya propia) y cómo estos

debían responder a una conciencia del propio contexto cultural. No debe olvidarse tampoco que fue Marta Traba quien, hace más de tres décadas, vislumbró, de una manera original y sistemática, el debate entre multiculturalismo y globalización en el seno de la crítica y la que habló de cómo este fenómeno debía animar una reflexión sobre las tareas del crítico en Latinoamérica, tal como se busca en eventos como un *Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte*.

No deja de asombrar que ya en los años sesenta Traba hubiera demostrado, antes de la síntesis realizada en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latino-americanas*, tener una familiaridad casi visionaria con estos problemas (Traba, 1983, p. 214). Sin importar que su modo de encarar el asunto resulte hoy un poco anacrónico, debe llamar la atención la manera en que, con un método que ha encontrado pocos continuadores, Marta Traba partiera de una especial vocación *autotélica*

*Una crítica de la crítica debería abordar el estudio sistemático de los diálogos que los críticos emprendieron alguna vez, no sólo con los artistas y las obras, sino también con su público y con la tradición científica, humanística y crítica que les precedió.*

y de un interés por los factores que determinan los diferentes acercamientos a la obra de arte. Esta vocación, de la que nos ocupamos aquí, da albergue, en última instancia, a toda reflexión sobre los crite-

rios de la crítica en el mundo contemporáneo y sobre su preparación para enfrentar los más inquietantes debates culturales.

## 2

Pero, antes de cualquier sondeo, se hace necesario fijar un par de precisiones.

Hablamos de una orientación *autotélica* de la crítica en oposición a una orientación *heterotélica*; esto con el fin de recalcar la importancia que tienen las búsquedas programáticas y autorreflexivas a la hora de emprender el inventario histórico, el análisis y la legitimación de los

acercamientos al fenómeno artístico en otras épocas y ámbitos culturales.

La pareja de términos proviene del planteamiento realizado por los formalistas rusos en los años veinte, encaminado a diferenciar el lenguaje literario del cotidiano (Todorov, 1991, p. 121). La crítica *heterotélica* es, de acuerdo con esta analogía, la que se ocupa de fenómenos distintos de ella misma y tiene por finalidad tratar de la obra de arte; la crítica *autotélica*, por su parte, sería la que habla de su mismo estatuto y condiciones. En el primer ámbito, identificamos ejercicios que tratan de los fenómenos artísticos en sí, mientras que, en el segundo, hablamos de la revisión del estatuto, los métodos y problemas afines a los saberes que tratan sobre el arte, bien sea desde un examen histórico o desde el análisis de la insuficiencia lógica o solidez epistemológica de modelos y enfoques.

Vale la pena anotar, sin embargo, pese a la aparente novedad en la intención de un proyecto de crítica de la crítica, que, implícita o explícitamente, los críticos han abordado desde siempre sus problemas de trabajo apoyándose en la tradición de comentarios, análisis y proyectos investigativos que les preceden. Rara vez una propuesta de análisis o de crítica evade la referencia a otras críticas, cuando no a sus propias condiciones, a sus orígenes, a sus finalidades y limitaciones. Las críticas que constituyen un aporte metodológico perdurable se han construido sobre otras críticas, y de esta auto-

rreferencialidad derivan la validez y la aceptación que logran en el establecimiento académico, museístico y comunicativo.

¿No es acaso esto lo que ocurre, por ejemplo, cuando Arnheim declara, en *Arte y percepción visual*, que su trabajo, al tratar de enseñar a ver, sólo se apoya de manera tangencial en el material de los historiadores del arte? ¿No es acaso el largo inventario de ideas sobre la perspectiva lo que le permite a Panofsky comenzar a diseñar el aparato conceptual de su iconología? ¿No es una clara vocación autorreflexiva (o autotélica) la que dirige la crítica de Gombrich a los métodos de origen hegeliano en la *Historia del Arte* o el examen de Lionello Venturi a la historia de la crítica? ¿No es, en la crítica literaria, esta orientación la que les permite a formalistas y estructuralistas acometer el estudio de la obra literaria prescindiendo de las, para ellos, accesorias preocupaciones extratextuales y la que después hace resucitar estas directrices una vez cesa el apogeo de estas escuelas?

### 3

En una colección de ensayos que supone un intento por proponer una crítica de la crítica, Tzvetan Todorov insiste en la necesidad de una crítica dialógica que concilie el dogmatismo y el inmanentismo (Todorov, 1991, p. 149), quizás los dos sectores más polarizados del discurso crítico del siglo XX<sup>2</sup>. Aquí, en aras de la discusión propuesta, se puede matizar ese

concepto de lo dialógico y llevarlo al terreno comunicativo, ampliando las nociones de interlocutor, canal, mundo referencial y código. En tal sentido, una crítica de la crítica debería abordar el estudio sistemático de los diálogos que los críticos emprendieron alguna vez, no sólo con los artistas y las obras, sino también con su público y con la tradición científica, humanística y crítica que les precedió, con el bagaje que rechazaron o invocaron. Historiar esos diálogos, examinar sus condiciones y valorar sus resultados es la tarea inmediata de este proyecto, aún en ciernes en nuestro continente. No de otra manera podrían entenderse y reorientarse las posiciones de la crítica en polémicas coyunturales de su propio ámbito o de otras esferas abordadas recientemente: la posmodernidad, la muerte del arte o la tensión entre globalización y multiculturalismo. No de otro modo puede aspirarse a que exista un soporte conceptual que acompañe la producción artística y la alinee en un todo coherente y significativo.

#### 4

Ahora bien, dada la importancia de un proyecto semejante ¿qué debe esperarse de una crítica de la crítica?

En primer lugar, una recopilación de las fuentes documentales para levantar el inventario de los textos que se ocuparon del arte en un momento dado; asimismo, un análisis subsiguiente de los antecedentes históricos y las influencias teóricas de los críticos y enfoques que se estén estudiando; estas fases, junto al análisis de la movilidad y evolución de las funciones en cada momento histórico, deben preceder a la valoración, esto es, a la crítica de la crítica en sí.

Como el propósito de este comentario es sólo indicar una de las líneas de ruta para acceder a este proyecto, detengámonos en algunas precisiones sobre las funciones de la crítica, punto de capital importancia, según lo reconocen quienes han mostrado una preocupación por el estado de nuestro pensamiento estético. Debe, sin embargo, entenderse esta preocupación por las funciones, no como aspiración a imponer criterios *a priori* a las prácticas críticas, sino porque estudiar sus funciones es la mejor manera de palpar las dinámicas más intrínsecas

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, el caso de Gombrich y su tendencia a emparentar estas dos tendencias, en el terreno de la Historia del Arte, con el hegelianismo y la "lógica de las situaciones".

que han animado a los críticos y a algunos de sus proyectos de divulgación, análisis, valoración y enseñanza más influyentes. Pensar la crítica y estudiar el modo en que ella regula los acercamientos a la obra de arte es quizás la mejor manera de tomar el pulso a las propias dinámicas locales.

## 5

En este orden de ideas, vale la pena considerar las funciones de la crítica tal como aparecen en uno de los más sistemáticos críticos autotélicos de Latinoamérica: Juan Acha<sup>3</sup>.

La primera función de la crítica, según él, es cohesionar las diferentes instancias involucradas en el problema artís-

tico alrededor de las producciones contemporáneas. En este sentido, al crítico le corresponde “analizar las obras de arte recién nacidas con el fin de producir

un texto público destinado a los productores (autores), distribuidores (museógrafos) y consumidores (aficionados) de dichas obras” (Acha, 1992, p. 61). En esta primera función, vale la pena resaltar la importancia que adquiere el crítico como productor de textos que tienen destinatarios especiales y la dimensión comunicativa que, con ello, adquiere el acto crítico.

Pero Acha no sólo enuncia esta función cohesiva, quizás la tradicionalmente reconocida por el público y la misma crítica en Latinoamérica, sino que va más allá y propone ejemplos. Así, el crítico ejerce esta cohesión

cuando enfoca los elementos provenientes del sistema artístico a los que ellos pertenecen y los que las retroalimentan con innovaciones; cuando examina los condicionamientos de la exhibición de las obras y las ideologías en circulación en la sociedad; y cuando se detiene en los efectos de

*No debe esperarse que la crítica de la crítica surja al amparo de preocupaciones aisladas o de un rigor ocasional, detentado por quienes son sensibles a la crisis en el seno de las disciplinas del arte.*

<sup>3</sup> Las funciones que se exponen están incluidas en el libro *Crítica del arte. Teoría y práctica*, de 1992.

cada obra y en sus posibilidades de modos de consumo (Acha, 1992, p. 62).

Esto quiere decir que, si bien el crítico interpreta y valora, ve y siente, conceptúa y goza de la obra de arte al percibirla y analizarla, su tarea no es describir estas actividades ni dar sus resultados. Está obligado a enseñar a interpretarla y valorarla, verla y sentirla, conceptuarla y gozarla (Acha, 1992, p. 63).

Obsérvese cómo la recepción y el consumo de las obras y las ideas artísticas se convierten en uno de los objetos de investigación de la crítica. De alguna manera, el historiador y el crítico de arte deben estar facultados para considerar, no sólo el fenómeno artístico en sí, aislado, como producto acabado de una sociedad o de una individualidad creadora, sino también los mecanismos por los cuales la crítica, el público y los mismos artistas reciben la obra de arte. El autotelismo aparece ya manifiesto en el examen que la crítica establece a propósito de la recepción crítica (en un sentido amplio de la palabra) de público y conocedores.

La segunda función que propone Acha está emparentada con un problema de divulgación e intermediación en el tráfico y circulación de ideas sobre el arte, trátense éstas de principios estéticos o de conceptos sobre los procedimientos técnicos, o sobre la materialidad de la obra. Así, el crítico debe “difundir en el ámbito artístico local los conocimientos

artísticos producidos recientemente fuera del país, mientras él mismo los aplica a renovar sus actividades críticas” (Acha, 1992, p. 64). Aquí es importante subrayar la manera por la cual la divulgación persigue, no sólo una renovación de la sensibilidad estética del público, sino también de las metodologías y procedimientos (Acha los llama “hábitos”) del crítico. Se encuentra, entonces, un ejercicio de la crítica que permanentemente está cuestionando su propia validez, evaluando sus métodos y situando su horizonte teleológico en la permanente definición y redefinición de criterios, cuidando de no caer en la mera adopción refleja de metalenguajes y, aun, jergas ajenas al contexto social donde ejerce su tarea, tal como lo rechazaba Marta Traba en los epígonos de la semiótica.

Una tercera función estaría dada por la capacidad del crítico para emprender análisis sociológicos, en tanto que éstos constituyen un conocimiento pleno del soporte o fondo ideológico sobre el que deben interpretarse los fenómenos estéticos. En tal sentido, el enfoque materialista del que parte la propuesta de Acha busca otorgar una preeminencia a la sociedad, no porque subraye en este caso la necesidad de una sociología para el arte, sino porque reconoce la validez de una incursión metodológica de los principios de esta disciplina en las disposiciones adoptadas por el crítico, quien debe “detectar los procesos, fuerzas sociales y culturales de su país, para darlas a conocer a los interesados en el arte y para,

consecuentemente, cambiar el curso de sus prácticas, incluyendo las del propio crítico” (Acha, 1992, p. 64). Para nuestro caso, reconocer las características de una polémica como la que enfrenta posturas globalizantes y multiculturalistas sería condición necesaria para interpretar las producciones artísticas nacidas alrededor de este problema.

La cuarta función aparece, asimismo, como una proyección ideológica de las ideas y programas del crítico, sólo que ya la crítica no aspiraría aquí a suplir una carencia de valores estéticos, sino, de manera más abierta, a estimular la diversidad y “la pluralidad artística en el ámbito local” (Acha, 1992, p. 65). La quinta función está referida a la labor del crítico como un “hacer de su profesión una actividad productora de teorías en sus textos públicos” (Acha, 1992, p. 66), función de la que, en última instancia, depende el autotelismo del que hablamos.

A la idea de crítica de Juan Acha subyace una premisa: la principal tarea crítica es verter conceptualmente las innovaciones formales y sensitivas de las obras recién nacidas (Acha, 1992, p. 67). Por un lado está la crítica como realidad subsidiaria y dependiente de la obra de arte, a la que somete y a la que, por momentos, ejerce una violencia interpretativa y valorativa; por el otro, el reconocimiento de que es su condición autocuestionadora la que otorga a la crítica su primacía como motor de los cambios de mentalidad estética, de la diversidad en la

producción artística y de la dinámica general de la recepción cultural. Al competerle más esferas de las tradicionalmente consideradas por las funciones de describir, valorar y divulgar, su responsabilidad es mayor, pues su presencia en los debates culturales se vuelve fundamental.

Siguiendo a Roland Barthes, podríamos decir que esta tendencia a estatuir su propio discurso es connatural al oficio crítico. “Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma” (Barthes, 83, p. 304). No de otra forma podría ayudar ella a leer las múltiples variables que intervienen en la entronización de los valores estéticos alineados alrededor de ideologías o supuestos: progreso, identidad, universalismo, modernización, vanguardia...

## 6

Sin embargo, no debe esperarse que la crítica de la crítica surja al amparo de preocupaciones aisladas o de un rigor ocasional, detentado por quienes son sensibles a la crisis en el seno de las disciplinas del arte y son responsables de la misma movilidad de las funciones tan escrupulosamente cartografiadas por Juan Acha.

Se ha empleado antes la palabra *vocación* para definirla; pero, quizás, esta vía conduce a equívocos: se necesita una nueva crítica nacida de un verdadero programa educativo y

cultural. Más que de una *vocación*, hablaríamos entonces de *obligación* política, social y, sobre todo, pedagógica. En este sentido, es indispensable que los programas universitarios motiven, estatuyan y regulen el funcionamiento de cátedras sobre la crítica, así como la producción de trabajos de grado y monografías orientados a la revisión del estatuto y funciones de la crítica. A menudo se plantea el hecho problemático de que la crítica surja y dicte criterios desde ámbitos alejados de las aulas. Sin negar que otros escenarios determinan la misma movilidad cultural, y a veces el verdadero impacto social del oficio crítico, debe aceptarse que, si se aspira a un nuevo rigor, debe conseguirse una alternativa al ejercicio periodístico y museológico, el cual, en última instancia, no es el responsable de la teorización ni de la

*Si se aspira a un nuevo rigor,  
debe conseguirse una alternativa al  
ejercicio periodístico y museológico, el  
cual, en última instancia,  
no es el responsable de la teorización  
ni de la regulación interpretativa  
y valorativa propias de la crítica y  
la Historia del Arte.*

regulación interpretativa y valorativa propias de la crítica y la Historia del Arte.

Emprender una historia, un análisis y una crítica de la crítica contribuirían a cumplir con más eficacia las funciones enun-

ciadas por Acha. El rigor de la crítica así nacida conseguiría, al fin, integrarse de manera indisoluble con las más complejas dinámicas de la cultura. De otro lado, habría un incremento en la teorización, con lo que se desterraría la adopción de lenguajes críticos ajenos a los objetos de estudio y a los fines de nuestra crítica, tal como lo enunciaba Marta Traba en la anécdota referida al inicio de este texto. La formación de los críticos latinoamericanos, de igual manera, tendría una salida a los males ya tantas veces lamentados: solipsismo, inmovilidad, esnobismo, falta de profesionalismo. Por último, se combatiría el temor que tantas veces también se ha declarado en el sentido de que no hay procesos de crítica que acompañen la profusa y heterogénea producción artística regional, incrementada en las últimas décadas.

## 7

El siglo XX, como ningún otro período de la historia de las ideas, conoció una singular búsqueda de teorización en el ámbito de las disciplinas humanísticas. La crítica de arte y la crítica literaria, en modo alguno ajenas a esta tendencia, vivieron esta dramática carrera que las obligó a la búsqueda de métodos de investigación y principios descriptivos e interpretativos para racionalizar la valoración y el gusto. Por un lado el alto grado de refinamiento y abstracción de disciplinas como la lingüística, la teoría de la comunicación y la semiótica invitó a la crítica a una búsqueda de formalización que, desde entonces, le fue inexcusable. Del otro, la rotura en el esquema único de entender la ciencia provocó en las orientaciones críticas una tendencia al uso de métodos propios de otras disciplinas y a la búsqueda de formulaciones alternativas que se ocupaban de diversos planos del obrar artístico (su vínculo social, su naturaleza comunicativa, su relación con la psicología del artista y del público, sus estructuras formales, entre otros). Pese a lo anterior, la crítica jamás perdió su función divulgativa y hermenéutica, su orientación educativa y mediadora, con lo que el juicio, la valoración y la exhortación se mantuvieron como impronta inocultable. De un lado (el de la teoría y el análisis) la crítica iría a la búsqueda de una rigurosa cartografía del fenómeno estilístico, técnico o compositivo, de un sistema autosuficiente que sirviera de lienzo a la explicación y

lectura; del otro (en el ámbito de la estimación estética y la divulgación de los valores del arte) la crítica perseguiría un desplazamiento emparentado con la promoción e invitación a la proximidad y al disfrute de las obras, una modalidad discursiva en la que la aclaración, la iluminación y el relieve se convierten en los objetivos fundamentales.

Los trabajos inscritos en la crítica de la crítica que venimos esbozando aquí deberían girar en torno a la aparición de polaridades y demandas críticas como éstas, que hemos dado en llamar *función didáctica* y *función teórica*, en los corpus críticos más importantes de Colombia y Latinoamérica.

Para tal fin se debería examinar la pertinencia de tales nociones, mediante un análisis de los presupuestos que rigen las condiciones disciplinares para la historia de la crítica y la crítica de la crítica en Latinoamérica y Colombia, sea bajo la forma de programas metacríticos o de simples valoraciones de la tarea crítica de los críticos en cuestión. Posteriormente, debería considerarse el valor operativo de estas nociones en sí, con el fin de examinar hasta qué punto estamos hablando de la búsqueda de una identidad para la crítica, desde su tendencia a la formulación de teorías y al diálogo con otras disciplinas; asimismo, se debe establecer cómo el reconocimiento de una función como la pedagógica lleva a la crítica a establecer regulaciones sobre su discurso. Deben, de otro lado, abordarse críticos que encarnen precisamente

la tendencia simultánea al análisis concienzudo de la obra de arte y a la formación del público, al deseo de describir y a la vez invitar; una inclinación al afán taxonómico y jerarquizador, al interés crítico y analítico por comprender la naturaleza y los fines de la obra de arte, pero también su relación con el espectador y el entorno.

Debemos señalar, en este sentido, los antecedentes de la propuesta aquí consignada: un trabajo de grado sobre la obra de la crítica Marta Traba y un trabajo de edición crítica de los textos de catálogos de exposiciones realizadas en las dos últimas décadas del siglo XX en la ciudad de Medellín.

El trabajo investigativo sobre la crítica de la crítica, adelantado a propósito de Marta Traba en la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, tiene por título *Marta Traba: entre la teoría y la didáctica. Dos polaridades en la búsqueda de una crítica para el planeta cultural latinoamericano* y se compone de siete capítulos. El primero de ellos (*Colombia: La vana historia de la elocuencia*) emprende el examen de las manifestaciones más reconocibles de la crítica de la crítica y de sus justificaciones más tradicionales, poniendo especial énfasis en las lecturas metacríticas que se han hecho de la obra de Traba. El segundo (*La duda programática*) se centra en la pregunta por las funciones del crítico y, más aún, por la amplia y heterogénea serie de papeles que, en el contexto latinoamericano, rigen el ejercicio de

análisis, el comentario y la valoración; en este caso se contrasta lo expuesto por Juan Acha en su citado libro *Crítica del arte. Teoría y práctica* con algunas de las reflexiones que a propósito del tema hizo la misma Marta Traba. En el tercer capítulo, *La postura permeable*, se relacionan, respetando cierto orden categorial, algunas de las influencias críticas más importantes de la autora; se propone allí un especial sondeo de la incidencia que tuvieron en la autora las distintas teorías sobre el lenguaje y la comunicación. Luego, en *Esterilidad y fertilidad de la polémica*, siguiendo el fenómeno de la pluralidad de las funciones y papeles del crítico en Latinoamérica, la mirada se dirige hacia una de las facetas más conocidas, pero paradójicamente menos estudiadas, de la autora: la de polemista; para tal fin se consideran sus conceptos sobre la “resistencia cultural” y el modo en que muy especialmente encuentran desarrollo en su libro de 1973: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. Los siguientes dos capítulos (*Teorizar y Enseñar*) componen el núcleo del problema metacrítico de investigación planteado; pese a que implícitamente, a lo largo del trabajo, es evidente la interacción de tales polaridades en todos los aspectos considerados a propósito de la obra de Traba, ellas son examinadas en estos dos capítulos particularmente a partir de declaraciones explícitas de la autora. *Venturas y desventuras del estilo*, último capítulo, por su parte, encara una de las problemáticas derivadas

de la dicotomía didáctica–teorización, esto es, la que vacila en inclinarse por la crítica de arte como género literario o como disciplina teórica, tal como lo plantea Juan Acha en el estudio referido. Por ello, se propone allí la aplicación de algunos principios de análisis estructural y retórico al discurso de la crítica, partiendo del comentario de texto de un pasaje emblemático de *Los cuatro monstruos cardinales*, uno de los primeros libros de la autora; es evidente que, dada la preponderancia del discurso literario en los procesos de formación de los críticos en Latinoamérica, y dada la crucial importancia del ensayo como forma discursiva fundacional de nuestros procesos culturales, se requiere de instrumentos para comprender el alcance de algunas incursiones que, como la de Marta Traba, estuvieron preocupadas por las formas críticas y por los mismos estilos literarios. Finalmente, en *Por una crítica de la crítica*, conclusión obligada, se esboza un eventual programa para emprender los proyectos escalonados, que necesariamente se desprenden de un trabajo como éste: una historia de la crítica, una teoría de la crítica y una crítica de la crítica.

Por su parte, el segundo antecedente para esta propuesta de la crítica de la crítica proviene de la investigación *Dos décadas de exposiciones en Medellín*, adelantada en el año 2003 en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y presentada ante el Comité de Investigaciones de la misma institu-

ción, en compañía de los profesores Carlos Arturo Fernández y Josué Carantón. Allí, siguiendo la directriz historiadora enunciada al inicio de este texto, se prepara una edición crítica de los diferentes textos valorativos y analíticos que acompañaron los catálogos de exposiciones en Medellín entre 1980 y 2000.

Con este trabajo se pretende compilar textos que, dado su carácter periférico dentro de los circuitos de la teorización artística, no han sido editados y comentados adecuadamente. Asimismo, se buscan constantes críticas y tendencias dominantes en la construcción ensayística y en los ejercicios museísticos que acompañan la producción artística presentada al público.

En esta edición se proponen cuatro secciones fundamentales, de acuerdo con las exposiciones de arte ocurridas en la ciudad en períodos de cinco años. Adicionalmente se incluye un estudio crítico preliminar en el que se examinan algunas constantes temáticas y formales en el *corpus* de ensayos, presentaciones y notas críticas, a la vez que un conjunto de notas aclaratorias. Implícitamente, el proyecto de edición crítica aborda, no sólo el análisis inmanente de esta producción textual dispersa y rara vez tenida en cuenta, sino también los elementos sociológicos y culturales implícitos en las curadurías de las exposiciones. Y es que el simple hecho de constatar cuáles artistas son los que exponen con mayor frecuencia, cuáles críticos escriben las notas o cuáles son las expresiones artísticas más recurridas

supone ya una base para considerar fenómenos más intrínsecos a la producción del texto crítico como tal.

Así, este análisis constituye el punto de partida para considerar los distintos enfoques y criterios con que se desarrollan presentaciones, reseñas, ensayos y notas. De este modo se identifica la aparición, el apogeo y, a veces, la decadencia de escuelas y tendencias críticas que marcaron, en su momento, concepciones sobre el arte y apreciaciones particulares sobre la relación que debe tener el espectador con las obras presentadas: semiótica, hermenéutica, teoría de la recepción, de construcción, entre otras, se convierten en referentes para examinar el modo por el cual nuestros críticos, profesores y divulgadores reciben las “obras recién nacidas” y encaran la siempre difícil tarea de formar al público.

Tal vez el ejercicio de la crítica se ve abocado a enfrentar dos demandas: la de legitimar académicamente su saber y la de escribir para alguien que espera aclaración, mediación y traducción. Por eso, se aspira a que,

*La crítica de la crítica no debe ser más que eso: un análisis de las direcciones y regulaciones de un discurso en permanente expansión y, por lo mismo, cada vez más inabarcable.*

examinando la obra de las figuras clave en la crítica o levantando el inventario de proceso críticos periféricos, se tenga

una idea más coherente de las limitaciones, aciertos y verdaderos alcances de la crítica, la Historia del Arte, la museología y el periodismo cultural recientemente desarrollados en Colombia y Latinoamérica. Considerar a los críticos *canónicos* debe ser la demanda fundamental para un proyecto de crítica de la crítica, pero, evidentemente, los textos no académicos (críticas y reseñas de exposiciones) también deben ser integrados, como objeto de estudio, al análisis de los distintos discursos sobre el arte.

## 8

En su primera lección como profesor del *Collège* de Francia, el 2 de diciembre de 1970, Michel Foucault esbozó una especie de programa de trabajo, que después se recogió en forma de libro con el título *El orden del*

discurso. Allí expone cómo su oficio de historiador estaba signado por el análisis de los discursos y por un interés excluyente en el modo como éstos mismos son reglamentados, definidos, estatuidos. La crítica de la crítica no debe ser más que eso: un análisis de las direcciones y regulaciones de un discurso en permanente expansión y, por lo mismo, cada vez más inabarcable.

La crítica dialógica debe acceder a una verdadera comprensión de lo que otros acercamientos a la obra de arte han conseguido. De otro modo será el intercambio de sordos el que continúe signando nuestros fallidos intentos por racionalizar la experiencia estética que discurre a nuestro

lado. El mismo Foucault expresaba, en la citada lección, que “es necesario ver en el discurso una violencia que hacemos a las cosas” (Foucault, 1974, p. 44).

Si toda crítica, si todo pronunciamiento acerca de la obra infringe su autonomía e intenta someterla, hablamos de un principio de desorden: “cualquier cosa puede decirse de cualquier cosa”. La crítica de la crítica, por un efecto contrario, el de regular las incursiones y explicaciones que otros hicieron, restituiría algo de ese orden perdido y de esa legitimidad a veces comprometida por la pirotecnia verbal o el esnobismo, ya tantas veces lamentado pero casi nunca estudiado ■

## Bibliografía

- Acevedo, Esther *et al.* (1989) “Introducción”, “Un modelo para armar”. En: *En tiempos de la posmodernidad*. México: Instituto Nacional de Antropología e historia, UNAM, Universidad Iberoamericana. pp. 9–23.
- Acha, Juan (1992) *Crítica del arte. Teoría y práctica*. México, Trillas.
- Barthes, Roland (1983) *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- Bayón, Damián (1970) *Qué es la crítica de arte*. Buenos Aires, Columba.
- Fevre, Fermín; Slemenson, M. (1969) *Criterios para la crítica de arte contemporáneo*. Buenos Aires. Buenos Aires.
- Foucault, Michel (1974) *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.
- Gombrich, E. H. (1999) *Ideales e ídolos*. Madrid, Debate.
- Guasch, Anna María (Comp.) (2003) *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Todorov, Tzvetan (1991) *Crítica de la crítica*. Barcelona, Paidós.
- Traba, Marta (1973) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950 – 1970*. México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1983) *Marta Traba*. Bogotá, Museo de Arte Moderno.