

Arte y Discurso. Las formas de la Crítica de Artes en América Latina.

**Trabajo preparado para la mesa redonda «Texto, Arte y Curatoria»,
Universidad Católica de Chile, octubre 2001**

Hablar de crítica de artes siempre resulta ser un tema espinoso; hacerlo sobre la crítica de artes en América Latina puede serlo aún más. Intentaré esbozar aquí un tránsito, un itinerario y quizás una estrategia dibujada por nuestra crítica de artes siempre relacionada con el tema que nos ocupa.

Es habitual encontrar relaciones muy remotas con respecto a la crítica de artes: hay quienes la ubican ya figurando en la Antigüedad Clásica, los hay quienes la encuentran presente en la Edad Media, y quienes, por supuesto, la inauguran con las Academias y tratados del Renacimiento. También es cierto que tales reconocimientos, fundados prioritariamente en enfoques historiográficos o filológicos, distinguen al menos dos niveles de la crítica: una crítica que se establece en cuanto comentario que puede ir inserto, cual disgresión, al interior de una novela, un poema, una crónica, un libro de historia; y una crítica que se aparece como una teorización sobre el arte en tratados ya sea filosóficos o propiamente artísticos. En este sentido, en la década del treinta del siglo XX, la historiografía comenzó a rescatar para la historia del arte sus contenidos conceptuales y formales de suerte de distinguirla del mero historicismo, en virtud de lo cual, los límites entre la historia y la crítica de artes comenzaron a desdibujarse, al menos momentáneamente. Por otro lado, resulta también habitual, en lo que se refiere a los posibles niveles de la crítica, establecer distinciones entre lo que sería un simple comentario o reseña en prensa y lo que pudiera ser una crítica vertida en monografías o historias del arte y, asimismo, entre esta última y aquella crítica que se difunde por la vía de revistas especializadas o de aproximaciones filosóficas a la problemática del arte. A estas distinciones, algunas más afortunadas que otras, hay que agregarle las relativas a la función y perfil del crítico: en otras palabras, distinciones efectuadas sobre la naturaleza de sus producciones y el conglomerado humano al cual se destinan. En todas estas distinciones, pareciera figurar un doble entramado: aquel trazado por

un texto y su medio material de difusión.

Transformaciones culturales en el fin del XIX

En el ya ineludible Rubén Darío y el modernismo, Angel Rama ofreció a principios de la década del setenta un modelo de análisis que puede ser transportado a nuestro caso. Allí Rama examina las transformaciones estéticas que experimenta América Latina con el ingreso de la economía liberal, transformaciones que tienen su expresión poética en el modo como la prensa participa formalmente en la poesía y en la prosa modernista. Pero la prensa no sólo constituyó el medio material a través del cual el poeta y el prosista finisecular lograron constituir un sistema artístico, sino que ofreció también el primer espacio de materialización del crítico.

En efecto la crítica de artes encontró siempre en la prensa un espacio de difusión: comentarios de exposiciones y salones, reflexiones suscitadas por la contemplación de alguna obra o grupo de obras, semblanzas de artistas. Al rededor del último tercio del siglo XIX, y en la medida en que van dando «frutos» tanto el ejercicio académico como los programas de becas al extranjero puestos a funcionar por las distintas naciones latinoamericanas, la crítica de artes comienza a aparecer con mayor regularidad y es, en algunos casos, remunerada; pero la crítica que comienza a escribirse en prensa en la segunda década del siglo XX difiere de aquella por cuanto esta última es no sólo regularmente remunerada, sino que también periódica (con una recurrencia cercana a la semanal): la prensa cuenta con un cuerpo crítico estable y el crítico con un espacio semanal que habitualmente se presentaba en la sección de sociales y espectáculos. Estos últimos datos no son datos menores, puesto que denuncian una cierta necesidad de la crítica: ella cuenta con un público lector (que le asegura el periódico mismo) y, al mismo tiempo, tal requerimiento del público lector es reconocido mediante la frecuencia de publicación y su remuneración. No nos interesa aquí dilucidar si la existencia de aquella crítica de fines del XIX era o no era partícipe de una suerte de «imitación» de modelos europeos y estadounidenses, medio europeo que ya contaba con crítica regular a finales del siglo XVIII; no nos parece que tal enfoque sea productivo. Nos interesa en cambio, recordar por ejemplo el caso paradigmático de Martí quien ejerció como crítico de arte en México entre 1875 y 1876, y en Nueva York, entre 1880 y 1895; Martí era también corresponsal, de suerte que algunas de sus críticas fueron publicadas por periódicos latinoamericanos, según la costumbre de la época. De

hecho, el rol del corresponsal fue lo suficientemente subrayado por Rama en el libro citado de manera de que comprendiéramos la función religadora de la prensa en el vasto continente americano, un continente intelectualmente inscrito en sus ciudades.

Aunque no resulta tan evidente la función modelizante de la prensa en la crítica de artes como en la poesía, por cuanto ésta experimenta una auténtica transformación, podemos sin embargo establecer al menos dos cuestiones en relación a la crítica y la prensa: en primer lugar tendríamos que afirmar que cualquier noción de crítica de artes establece un vínculo con la prensa en la medida en que ésta ha sido uno de sus vehículos predilectos y en la medida en que la existencia de tal cosa como la crítica, aun cuando ésta no responda a los sentidos que tal término asume en diversas tradiciones filosóficas, va constituyéndose de la mano de un artefacto moderno: el periódico, no ya mensual o semanal, no ya un pasquín, o un resumen heterogéneo de noticias, sino un periódico de tiraje diario, con criterios editoriales y secciones establecidas, un lugar donde se experimenta la más álgida modernización y dinamismo, un objeto orientado a un nuevo sujeto, la masa; es más, la prensa ha cumplido, en su papel de informante, el rol de ofrecer un espacio de religación de públicos consumidores, un espacio que se presenta él mismo fragmentario, práctico e ilusionista de un nuevo tipo de testigo, un testigo innecesario. Por otro lado, esa prensa que ofreció el modelo más cercano a lo que vulgarmente se entiende por crítica, fue entregando, en su heterogeneidad, materiales «espirituales» que, en parte elaborados ideológicamente por la literatura modernista y en parte pertenecientes a la más rancia tradición, fueron constituyendo un primer corpus conceptual a partir del cual, aquella crítica de la tercera década del siglo XX en América Latina recepcionó a las vanguardias.

La crítica de las vanguardias y las primeras historias del arte

Una de las cuestiones más relevantes de la inclusión de América Latina en el régimen de vanguardias fue la aparición cada vez más sistemática de historias de arte nacionales que, a diferencia de aquellas del siglo pasado que tomaban la forma de meros inventarios, se esforzaban por elaborar tanto un marco cultural de la nación, como una tradición cultural nacional misma. Aquellos inventarios, por cierto, se enmarcaban al interior del criterio de la juventud de América¹, una América que había apenas nacido con las independencias y, por ello, establecían la crónica de la producción visual republicana. Las historias elaboradas a partir

de la década del veinte, en cambio, anexaban a la producción republicana el período colonial e incluso se aventuraban con la prehispánica, con lo cual la breve vida del continente se extendía al menos en tres siglos y ofrecía un espacio para la justificación cultural de la producción visual de las naciones latinoamericanas. Esas historias, asimismo, buscaban establecer un fluir «natural» desde la producción colonial hasta la vanguardista, de modo que las vanguardias culminaban un proceso más o menos necesario de construcción de una identidad cuyo eje motor era grosso modo, aunque no únicamente, el componente racial de los pueblos latinoamericanos. El régimen expositivo de tales historias aparece como el producto de sociedades científicas y academias de la historia bajo la forma tanto de ensayos como de historias propiamente dichas; en ellas, el criterio periodizador más recurrente es la combinación de escuelas y generaciones, en las que aparentemente el criterio motor es el de la «personalidad del artista». Resulta interesante, sin embargo, constatar que en ese devenir de escuelas y fases se alberga la noción de progreso tensionada hacia la consolidación de un ideal de nación. Así, los modelos periodizadores de las historias nacionales que se construyen en las décadas del veinte al cincuenta, se están enfrentando a un triple problema: a) la creación de una tradición artística que, en virtud del componente racial puede y debe encontrar sus orígenes en el momento colonial; b) la construcción de una historia del arte que acompañe y se justifique en la historia de la nación, y c) la creación de una tradición que necesariamente debía conducir a los vanguardismos, a pesar de que la historia así construida denunciase el quiebre y el conflicto que las vanguardias artísticas representaron al interior de los circuitos artísticos latinoamericanos, tanto por su choque con los cánones del gusto imperantes como por su situación desfasada en relación a la Escuela de París. En este sentido, uno de los aspectos problemáticos de la matriz 'país joven' era sin duda el «asunto» del desfase estilístico, juicio en el que coincidirán prácticamente todos los historiadores de arte e incluso la crítica hasta nuestros días.

Mientras tanto, la crítica de artes en prensa que está «efectivamente» recepcionando a las vanguardias pondrá a funcionar un aparataje conceptual heterogéneo y anacrónico que comporta también algunas «actualidades» tomadas del ideario modernista en los que el eje central será también la «personalidad» del artista. Términos tales como «originalidad», «novedad» y «sinceridad» servirán tanto para defender a los artistas de vanguardia como para desacreditarlos. Aquella crítica en prensa que está recepcionando positivamente a

las vanguardias encontrará también en el Modernismo una justificación ética: la crítica debe, ante todo, cumplir una función pedagógica y por lo tanto, asumiendo junto a los artistas que los nuevos tiempos requieren un nuevo arte, se esfuerzan por exponer el ideario de las vanguardias. Por otra parte, el rol de crítico era ejercido por cualquiera que más o menos contase con una buena pluma aunque prioritariamente lo ejercían escritores, poetas y prosistas. Asimismo, abogados, periodistas y diletantes varios tenían a su cargo tal función. Y aunque la crítica de artes estaba orientada principalmente hacia la reducida élite consumidora, no siempre tal élite estaba «preparada», en términos de gusto, para recepcionar las vanguardias. En consecuencia, los artistas de la vanguardia se encontraron ante la doble misión de «transformar» las rutas del arte y de «justificar» comprensivamente esa producción. Las sucesivas distancias entre lo que ambiciona el equipo productor y aquello que puede dar y puede recibir el público consumidor van marcando progresivamente la aparición de medios especializados que les permitan exponer autónomamente sus ideas.

En este sentido, los equipos intelectuales que han encontrado en la prensa un mecanismo de difusión y confrontación de sus ideas generarán una dinámica de trabajo que se sustenta también en el modelo que ofrece la prensa. Siendo ésta un artefacto de producción mecánica, que se sustenta entre otros, en el telégrafo y el teléfono, no sólo se publicarán reproducciones y traducciones casi simultáneas de artículos y textos varios preparados en Europa y los Estados Unidos por la crema y nata de las vanguardias, sino que la prensa admitirá la publicación de manifiestos y declaraciones firmadas por un vasto espectro de artistas, tanto en lo que se refiere a sus nacionalidades como a sus ideas estéticas, artistas que están unidos por una ambición común: la instauración definitiva del «espíritu nuevo». Vale la pena acotar aquí que, si bien hay allí implícita una «voluntad» integratoria de las artes, por otro lado ello se debía también a la falta de claridad teórica con que se movilizaba la comunidad de vanguardia, que sólo en contadas ocasiones ofrecía un auténtico programa de acción al interior del cual se desplegaba el accionar de los artistas.

En este sentido, el manifiesto como régimen de producción que se extendió hasta el primer lustro de la década del sesenta, se presentaba bajo diversos formatos: ya sea como una cuidada composición literaria, como es el caso del manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, ya sea como un auténtico decálogo. Independientemente del tono encendido con que se pretendía convocar a las

masas, esos objetos daban cuenta al menos de los siguientes problemas con los cuales debía lidiar cualquier programa de arte: la clara conciencia del incumplimiento de vastos segmentos del proyecto moderno, la conciencia del desfase de nuestra producción artístico-visual, su contradicción con los modos de la vida urbana que se iba estableciendo en América Latina, el ascenso social de las capas populares que habían vuelto suya la ambición del cumplimiento del derecho de acceso a la cultura, los obstáculos en la realización de la profesionalización del artista, la conciencia de que los modos de la vida urbana les autorizaba a ingresar a los mercados internacionales, y, finalmente, la necesidad de establecer la diferencia con la producción europea o estadounidense.

La producción de manifiestos, aunque nutrida, se presentó prioritariamente por la vía de revistas especializadas que difundían el ideario estético de un reducido grupo de artistas. Esas revistas, habitualmente de número único (aunque se contó con materiales de publicación prolongada) y que permitían generar un espacio de discusión teórica en el cual generalmente no tenía cabida el crítico de prensa, van marcando la lenta escisión de la crítica y la constitución de una crítica especializada. En efecto, a pesar de que, como se dijo, muchas veces el rol del crítico era ejercido por escritores, la mayor parte de los críticos permanentes de un periódico no contaban ni con la sensibilidad ni con la formación visual mínimamente adecuada para tal fin. La revista, a su vez, como lo hiciera antes la prensa, va acompañando tanto al proceso de constitución de la masa en las ciudades latinoamericanas como al de ascenso social. En efecto, uno de los canales predilectos para una crítica más especializada lo van constituyendo las revistas universitarias, en las cuales los comentarios y reseñas críticas de artes visuales conviven con trabajos de toda suerte: filosofía, botánica, literatura, geografía, antropología, historia, como antes lo habían hecho en prensa.

El manifiesto como forma de la crítica

En términos generales, se ha magnificado la función del manifiesto con respecto al accionar de las vanguardias. Como todos sabemos, no todos los movimientos de vanguardia se caracterizaron por la elaboración de manifiestos. En cambio, como ya se dijo, sí constituyó estrategia de la vanguardia, de un modo más o menos generalizado, la constitución de órganos difusores de las ideas estéticas y, en última instancia políticas, de los grupos de vanguardia. En América Latina, el manifiesto funcionó al interior de esa doble modalidad expositiva: tanto como un documento de agitación política cuyo canal predilecto era la prensa, como

también por la vía de revistas claramente identificadas como órganos difusores de alguna tendencia vanguardista. En este sentido, tengo la impresión de que la función y formato del manifiesto difiere según las condiciones históricas de constitución de los movimientos de vanguardia. Así por ejemplo, lo que habitualmente llamamos los manifiestos del muralismo mexicano se desarrollan en una atmósfera sindical y de reivindicación racial y agraria acorde con los contenidos eminentemente políticos del muralismo y de la Revolución Mexicana; en cambio, los manifiestos del Modernismo Brasileño, se desplegaron en revistas que circulaban al interior de un reducido cuerpo de intelectuales que a diferencia de los muralistas buscaron en la experiencia urbana de una etnia multiforme su especificidad cultural y su programa estético.

Por otro lado, me parece que vale la pena recordar aquí, que en comparación a los manifiestos literarios, los manifiestos de las artes visuales son menores en número; una de las razones de esta minoría parece residir en la dificultad con que se ha ido constituyendo el sistema artístico visual latinoamericano; pero por otro lado, ocurre también que la mayor parte de la vanguardia heroica europea contiene en sí la ambición y la necesidad de integrar las formas de las artes bajo un mismo ideario estético y que aquellas que fundamentalmente entran en relación son las de la literatura y las artes visuales. En algunos casos, la especificidad de las artes visuales era salvada por la formulación de la forma plástica de ese ideario; en otros, simplemente se hacía referencia a ellas al interior de un programa general. En América Latina, los manifiestos de artes visuales aparecen de modo casi simultáneo al de aquellos movimientos con ambición integrativa de las artes y esta coexistencia se mantendrá hasta su casi desaparición como forma.

Si bien las relaciones de las artes visuales con la literatura pueden rastrearse como problema estético desde la antigüedad clásica y, también, puede asumirse que éste cobra su mayor dimensión en las discusiones teóricas del siglo XVII, es posible también afirmar de un modo general, que las relaciones entre artes visuales y literatura alcanzan un carácter cada vez más problemático por la vía de la disolución del concepto de estilo en las artes de fines del siglo XIX y la progresiva y diversa asunción, por parte de los artistas visuales, del carácter programático que adquiere el rechazo a la estética de la mimesis. Es decir, no se trata ya de la posible consustancialidad de las artes visuales y de la escritura en torno a la condición representacional de la imagen, sino ante todo de su identidad

discursiva en cuanto proyecto. Esta cuestión asumió diversas vías; de modo resumido, digamos que el manifiesto funcionó ante todo como un recurso expositivo de ese giro conceptual. A guisa de ejemplo podemos mencionar, en un momento cercano al fin de la era de los manifiestos, la reflexión textual que impuso transformaciones discursivas en torno a la materialidad misma de las obras literarias o visuales en el concretismo y neoconcretismo brasileño o en el informalismo venezolano. Por otro lado, el manifiesto estableció una tajante diferencia tanto entre crítica (en prensa, en revista o en ensayos) con las posiciones teóricas del manifiesto como también entre el manifiesto mismo y la producción visual que de él emanaba: es decir, en ambos casos la distinción más relevante consistió en el comportamiento más o menos ambiguo del manifiesto en cuanto a que éste llega incluso a asumir la condición de objeto artístico. En otras palabras, con relativa frecuencia el manifiesto excedió su ambición de arrojar luces sobre la producción visual y de constituir el «rayado de cancha» dentro del cual habrían de funcionar las obras (esto es, de inaugurar un espacio teórico para la justificación de los objetos artísticos) para pasar a fundar la justificación de sus productos visuales en tanto análogas a sí mismo: dicho de otro modo, el manifiesto aparece como el primer momento integrativo entre arte y crítica, característica que no es privativa de los procesos del arte en América Latina.

En nuestro continente esas características pueden observarse principalmente en los manifiestos de Oswald de Andrade y su objeto inicial que son ciertas obras de Tarsila do Amaral. Pero donde aparecen con mayor evidencia programática es en los manifiestos del informalismo venezolano y de los movimientos concreto y neoconcreto del Brasil. Los manifiestos de los geometrismos latinoamericanos, por su parte, se alejan ostensiblemente de esta ambición. Ellos sí operan con una clara distinción entre manifiesto y objeto de arte y, en cambio, estrechan su cercanía con la crítica en cuanto buscan no sólo «rayar la cancha» para la producción de obras, sino también exponer con vehemencia lo que se entiende como el carácter autónomo de la visualidad. Un buen ejemplo de ello, es el texto con carácter de manifiesto (por su carácter fundacional) sobre el marco recortado compuesto por Rhod Rothfuss y publicado en el único número de la revista Arturo. Así, pues, no son los contenidos ideológicos o utópicos de los manifiestos, de la crítica o de las obras los que establecen el espacio de cercanía entre estos tres elementos, sino su forma y modalidad expositiva.

La Modernización del Discurso Crítico

Las universidades jugarán un rol preponderante en la transformación de los modos expositivos de la crítica² y en el proceso transformatorio de las artes visuales. No sólo porque van a ir prestando modos peculiares de estructuración del discurso sino porque ofrecerá un amplio rango de materiales modernos de enfoque de la problemática del arte, junto a un sistema de distribución relativamente exclusivo. En otras palabras, las universidades van constituyendo un nuevo momento del sistema artístico latinoamericano. Como es sabido, las universidades latinoamericanas inician tempranamente un programa de actualización de sus programas académicos, que será también incentivado con la participación cada vez más estrecha en la elaboración de los programas de desarrollo estatal. Las diversas disciplinas y corrientes metodológicas y epistemológicas que ingresan al continente van a ir dando como resultado el surgimiento de una crítica que no sólo se ocupa de las obras sino que también se esfuerza por observar los procesos de consumo. En el sustrato de tales críticas y, a pesar de las innovaciones epistemológicas y metodológicas que ellas suponen, se observa la insistencia en las cuestiones identitarias que desde el siglo pasado han animado el panorama intelectual latinoamericano; pero también, la preocupación cada vez más intensa por las cuestiones epistemológicas relativas a la propia actividad. La segunda mitad del siglo XX se caracterizará, para las artes visuales, por la sistemática creación de escuelas de historia del arte al interior de las universidades que sólo muy recientemente han incursionado en las cuestiones relativas a la teoría del arte. Esas escuelas van proporcionando el giro desde la construcción de macrohistorias del arte hacia el examen monográfico que permitía traslucir algunas cuestiones espinosas de la propia disciplina. Ciertamente es que en ello tenían responsabilidad directa las novísimas corrientes epistemológicas, en particular el estructuralismo, pero también la reformulación que de la noción de América Latina habían llevado adelante las ciencias sociales. En este sentido, la crítica, incluyendo en ella a la historia, irá exacerbando su conciencia en cuanto discurso moderno a través de un doble juego de contemporaneizar su discurso y de abocarse a la producción inmediatamente contemporánea a ella. Uno de los resultados de esta cuestión, fue precisamente el progresivo descrédito en el que fue cayendo la historia del arte como disciplina. En especial, la crítica al método como ente fundante de la disciplina y, asimismo, la aparente inoperatividad de su aparataje conceptual tanto frente a las transformaciones de las obras como a aquellas de carácter epocal.

De modo recíproco, la recepción cada vez más agresiva de las recientes

vanguardias irá generando una plataforma en la que la crítica expone sus más recientes adquisiciones y que va volviendo cada vez más crítico su lenguaje. En este sentido, no se trata tanto de una actitud mimética con las obras sino más bien de la urgencia por renovar sus enfoques de modo de ser capaces de penetrar su objeto. En la misma medida en que los nuevos objetos de arte resultan extraños para la crítica, la crítica comienza ese esfuerzo renovador en el que todo el lenguaje de la crítica se verá asimismo renovado.

La conciencia de la conversión cada vez más insistente de los objetos en hecho artístico y de que sus instrumentales no dan cuenta del sentido de esas transformaciones será acompañada de las violaciones discursivas de la crítica generadas por su proceso de actualización. La investigación sobre la naturaleza semántica y perceptiva de los materiales incidirá en la conciencia de la crítica en cuanto materialidad y esta nueva asunción encontrará un momento de satisfacción en la consideración de la crítica como forma misma del arte: una producción crítica que asume como estrategia discursiva la poética de las obras; es decir, una crítica que se comporta como objeto de arte. Y este último constituye una de las peculiaridades del proceso crítico de artes visuales en América Latina. De hecho, el proyecto de Achille Bonito Oliva es bastante posterior a los experimentos brasileños que se remontan al primer lustro de la década del cincuenta. Podría incluso afirmarse, tentativamente, que el comportamiento inicial del manifiesto como objeto artístico al interior de algunas de las vanguardias latinoamericanas es sustituido por el nuevo accionar de la crítica.

Claro está que éste no fue un comportamiento demasiado extendido. Se limita prácticamente a Venezuela, al Brasil, Argentina y Chile. Países que, en la definición de Marta Traba, han experimentado las más exacerbadas políticas de modernización. Una de las razones que podríamos agregar a esta no extensividad plena de ese tipo de ejercicio crítico, parece ser no sólo la forma y sustrato universitario de la crítica, sino también la reformulación del concepto de América Latina impulsado por las Ciencias Sociales. En efecto, junto con el esfuerzo de observar los fenómenos de consumo, la crítica de artes intentará renovar desde esa perspectiva la noción de arte latinoamericano, cuestión que, como se dijo antes, conducirá a la insistencia por justificar la producción de artes visuales desde la perspectiva más compleja de una historia y de una crítica de la cultura. En todo caso, no cabe duda que la tripleta actualización de los aparatos

epistemológicos, forma y sustrato universitario de la crítica y reformulación del concepto de lenguaje participan de esta transformación.

Giro Epistemológico y Subproductos de la Crítica

Puede afirmarse, de modo general, que la conciencia cada vez más nítida de la sustancia lingüística de la crítica participó, junto a la progresiva actualización epistemológica verificada por los equipos intelectuales latinoamericanos a partir de la década del setenta, del proceso según el cual la producción crítica, mayoritariamente vehiculada bajo la forma de monografías y ensayos, va encauzando su quehacer en la actividad curatorial. Varias son las circunstancias que van modelando este nuevo giro. Por una parte, el proceso previo, aquel de integración entre objeto artístico y crítica, había facilitado la aparición de un nuevo aspecto: la «personalidad del crítico», personalidad que ingresa, en cuanto mercancía, a participar del proceso de profesionalización del crítico, personalidad, también, que en la medida en que la especialización del crítico junto al giro más o menos evidente de la filosofía hacia la crítica de artes, procede a avalar la producción y la legitimidad del artista en los circuitos artísticos.

Una de las vías que fue formulando el arte latinoamericano a partir de 1951 fue la sistemática creación de bienales. Ellas ofrecían el espacio necesario de diálogo entre obras, tanto latinoamericanas como de otros continentes, al mismo tiempo que funcionan como espacio de religación especializado de la intelectualidad y del público consumidor en general, de modo alternativo al espacio que ofrece la universidad. Pero al mismo tiempo, las bienales operan como «sismógrafo» de los movimientos y tendencias más actuales de la producción artística, tanto en cuanto a establecer las cercanías y diferencias entre esa producción. De hecho, una de las cuestiones que venía a salvar el régimen de bienales era la escasez de espacios exhibitivos para los objetos de arte. En efecto, los manifiestos y los productos visuales del geometrismo argentino, por ejemplo, circulan en un régimen exhibitivo extremadamente precario, porque se limitaban prácticamente a casas particulares, y cuando escapaban de esa limitación, eran presentadas en espacios que tampoco tenían esta función como actividad única o prioritaria, es decir, Institutos, Ateneos, etc.

Ahora bien, en la medida en que hacia la década del cincuenta va constituyéndose un circuito de arte especializado, me refiero en particular a la aparición de galerías privadas, va también consolidándose las posibilidades de profesionalización del artista. Esta operación encuentra, por ejemplo, su

verificación en el régimen curricular, según el cual, el artista debe exhibir un cierto número de exposiciones, colectivas e individuales, incluyendo en las colectivas a las bienales, y discriminando entre espacios exhibitivos de acuerdo al éxito que el espacio va logrando al interior de la comunidad especializada, y al mismo tiempo, debe exhibir un cierto número de publicaciones realizadas por la crítica en torno o a propósito de su producción. En este sentido, puede pensarse que la dinámica de legitimación de un artista en virtud de qué críticos han escrito sobre su trabajo o a partir de su trabajo, se encuentra en una relación directamente proporcional al reconocimiento del crítico por parte de sus pares. Pero también puede extrapolarse de allí, el que se ha establecido en torno a los objetos artísticos, un espacio de ejercicio de la subjetividad lo suficientemente poderoso como para que la operación integrativa de arte y crítica se haya traducido en ese subproducto de la personalidad del crítico.

En ese sentido habría que distinguir otras dos cuestiones participantes de este nuevo escenario: por un lado el accionar maquínico del catálogo, como fuente generadora de espacios reflexivos análogos a la consideración del objeto de arte en cuanto hecho artístico, y por otro lado las relaciones entre la curatoría y el ejercicio crítico. Asimismo, habría que revisar las relaciones entre curatoría y ejercicio crítico y sistema artístico y políticas curatoriales, por otro lado. Creo que esta última relación es mucho más evidente en el régimen de las bienales, que en aquel de curatorías que se presentan como propuestas de «lectura» de ciertas tendencias artísticas, en cuanto problemas teóricos del arte contemporáneo. En efecto, pensando en la Bienal de Sao Paulo, por ejemplo, la política de elección de comisarios que tenían por función elaborar una «lectura» del arte nacional, va siendo sustituido progresivamente, hacia 1975, por aquella de la curatoría, en la cual se le propone al curador un tema que éste elabora de acuerdo a su propio itinerario intelectual, ante la suposición de que éste cuente con algo afín a un proyecto. Me explico, no pretendo negar la existencia de componentes análogos con la política de comisariatos, si no más bien resaltar el hecho de que estas prácticas, al mismo tiempo que ponen en evidencia el restringido círculo de la crítica, elevan la «personalidad del crítico» a la condición de objeto exhibitivo, no sólo en cuanto agente que operacionalmente religa un conjunto de obras que aparecen ahora como un corpus del proyecto del crítico, sino también porque la «personalidad del crítico» se convierte en objeto de consumo análogo a los productos que artísticos que articula. En cierto sentido, esta práctica participa del mentado proceso de desmaterialización de las obras, mejor conocido como

muerte del arte. Pero no es menos cierto, que esta situación aparece también como subproducto de los giros epistemológicos experimentados desde fines de la década del sesenta, y que encontraron en la fórmula «la crítica hace a su objeto» su punto de partida.

¹ Lo que Antonio Cándido llamó «matriz América Latina continente joven». Véase, CANDIDO, Antonio: «Literatura y subdesarrollo» en América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1976.

² Este tema es ampliamente tratado por Agustín Martínez en Crítica de la cultura en América Latina, Fondo Editorial Tropykos, Caracas, 1991, y en Metacrítica, Universidad de Los Andes, Mérida, 1995.

Trabajo preparado para la Mesa Redonda «Texto, Arte y Curatoria»
Universidad Católica, octubre 2001