



LA NATURALEZA DE LA CRÍTICA DE ARTE

MIGUEL KOLTENIUK

La crítica de arte es tema de discusión dentro de la problemática artística y filosófica de nuestros días. Desempeña una función importante en la sociedad; es, en cierta medida, la responsable del éxito o del fracaso de las obras de arte, del mérito o demérito artístico del autor.

Parece que la crítica ha propiciado un “ambiente filosófico raro” en torno a las expresiones artísticas, una atmósfera que oscurece la visión y que funciona como amortiguador teórico, como aire viciado por la arbitrariedad que permite justificar las conclusiones más exóticas y sofisticadas. Algunos críticos todavía se dedican a las “asociaciones libres” sobre las obras de arte con la pretensión de encontrar “la verdadera esencia de la expresión” y “la armonía múltiple de las inextricables formas artísticas”. Otros se ejercitan en polémicas estériles y crean un clima de incertidumbre y de escepticismo que dificulta la verdadera investigación de los problemas del arte.

Este clima, originado por las especulaciones de los críticos, ha rodeado de misterio la Estética. Ha propiciado también el descrédito y el desprestigio de la función crítica. Recordemos el juicio de Truman Capote: “No hay que rebajarse a hablar con un crítico jamás.”

Urge, pues, investigar la verdadera naturaleza de la crítica de arte, examinar detenidamente los mecanismos lógicos y epistemológicos de la actividad crítica, saber si sus afirmaciones son verdaderas o falsas o si sólo son expresiones puramente emotivas, si su función es describir o interpretar la obra de arte, y, si es así, con qué criterios la interpreta, cómo justifica sus juicios.

La filosofía contemporánea ya se ocupa de esta investigación. La literatura sobre el tema es muy abundante, sobre todo la que concierne a la naturaleza de la obra de arte y a las características del lenguaje artístico. Como ejemplos, quisiera presentar dos artículos pertenecientes a las corrientes vanguardistas de habla inglesa. Uno de ellos,* escrito por Margaret Macdonald, profesora del Bedford College for Women de la Universidad de Londres, recientemente fallecida; y el otro, escrito por Arnold Isemberg,** profesor de la Universidad de Stanford.

Margaret Macdonald y Arnold Isemberg parten de un propósito común: averiguar la naturaleza epistemológica de los juicios críticos para determinar las características y los rasgos de la función del crítico de arte. Pero aunque ambos tienen el mismo propósito, escogen caminos diferentes. Margaret Macdonald se inclina hacia los terrenos propios de la filosofía del arte. Arnold Isemberg, en cambio, toma la vía de la semántica y el análisis lógico. No quiero

decir con esto que Margaret Macdonald no utilice procedimientos semánticos ni que Isemberg no se refiera en absoluto al arte en cuanto tal. Más bien trato de mostrar que los medios filosóficos, los procedimientos, así como los componentes del análisis, desempeñan un papel y una función diferente en el desarrollo de cada uno de los trabajos en cuestión.

Quiero indicar también que, a pesar de las diferentes vías escogidas por estos autores, sus análisis coinciden en varios puntos, comparten preguntas básicas y en ocasiones dan las mismas respuestas. Pero lo más notable es que llegan exactamente a las mismas conclusiones. De alguna manera, los autores revelan un parentesco oculto, parentesco que a primera vista, resulta difícil de aceptar.

Sus conclusiones, desde luego, no agotan el tema de estudio; no sólo no lo logran, sino que apenas indican algunas directrices futuras para la investigación: Isemberg afirma que estamos en la edad de piedra de la Estética. Con todo, los trabajos de Margaret Macdonald y de Isemberg arrojan nueva luz al fenómeno y consiguen mostrar a vía de ejemplo cómo debe realizarse una investigación estética contemporánea, método tan necesitado en nuestros medios filosóficos actuales.

Margaret Macdonald parte de la afirmación más elemental. El crítico emite un discurso. Este discurso es una argumentación y esta argumentación consta de juicios. En principio, Margaret no se ocupa de analizar detenidamente los elementos de la argumentación, cosa que Isemberg sí realizará, sin embargo, la autora considera que la argumentación del crítico intenta ofrecer cierta clase de explicación de las obras de arte, que tiene el propósito de establecer juicios correctos sobre su mérito o valor artístico. Es necesario aclarar que la explicación de las obras de arte no debe confundirse con otros dos tipos de explicación que a menudo acompañan la labor crítica y que contribuyen a enriquecerla: la explicación historicista y la explicación académica. La primera se ocupa de trazar los nexos entre la obra de arte y su contexto social, explicita las determinaciones y las influencias culturales presentes en toda obra de arte, e incluso nos provee de datos biográficos y circunstanciales. La explicación académica ofrece los patrones del género artístico al que pertenece la obra, nos dice cuáles son los requisitos formales que cada una debe cumplir dentro de su campo. Las dos explicaciones nos indican qué es lo que se produjo y por qué se produjo a manos de determinado artista en una situación particular, pero no nos dicen nada acerca del valor artístico de la obra. En cambio, la tarea del crítico consiste en establecer explicaciones que valoren las creaciones artísticas, en decirnos si esta obra es una buena manifestación de este género y por qué lo es, y no sólo qué clase de obra estamos contemplando. Así, el crítico completa las explicaciones académicas.

* “Algunos rasgos distintivos de los argumentos usados en la crítica de arte”. W. Elton. “Estética y Lenguaje”. Ed. Blackwell. Oxford 1967.

** “Comunicación crítica”. Ibid.

micas e historicistas. Pero, si la función del crítico es valorar una obra de arte ¿con qué criterios justifica su valoración?

Según Margaret, se han ofrecido tres versiones que, a su vez, intentan establecer un criterio de justificación de los juicios críticos:

- 1) Los juicios críticos se justifican mediante el empleo de criterios tipo, generales, a través de inferencias deductivas e inductivas.
- 2) Los juicios críticos se justifican mediante la recreación de los procesos imaginativos y emotivos del artista a través de su obra.
- 3) Los juicios críticos se justifican mediante la aplicación de esquemas o patrones particulares a cada obra.

Estos son, para la autora, respuestas insatisfactorias, pues dejan sin resolver cuestiones de gran importancia para la justificación adecuada de los juicios de valor.

La primera versión parece asumir que, de la observación de una selección de obras de arte, los críticos formulan hipótesis acerca de un criterio tipo que todos los artistas deben alcanzar; criterio mediante el cual son juzgadas sus obras.

En todo procedimiento de esta naturaleza, sobre todo en el procedimiento científico, siempre surgen instancias que contradicen las hipótesis originales, siempre surgen contraejemplos, y estas instancias obligan a readaptar las hipótesis o simplemente las refutan. Pero ¿qué clase de observaciones son relevantes en arte y cuáles son sus instancias contrarias o contraejemplos?

Desde luego, no podemos afirmar que un poeta revolucionario constituye una instancia que refuta la vieja teoría de formas clásicas, o que la obliga a readaptarse. Mientras que en la ciencia las generalizaciones desempeñan un papel fundamental, en el arte producen desvíos y distorsiones. El *status* epistemológico de las teorías científicas es completamente diferente al *status* de las generalizaciones artísticas; las primeras son construcciones lógicas que se utilizan para explicar y predecir acontecimientos, las segundas son normas que se usan para regir ciertos estilos, no explican ni predicen nada en el sentido científico de los términos. Como vemos, la primera versión es falsa.

La segunda versión, que pretende fundarse en la recreación de los procesos imaginativos y emotivos del artista, se encuentra con la siguiente dificultad: ¿cómo puede determinar un crítico si ha reproducido correcta o incorrectamente el estado emocional del artista?

Aquí se asume la tesis de que el arte es un estado mental expresado a través de formas físicas; lo que obligaría a sostener que las discusiones de los críticos nos conducirían a realizar investigaciones empíricas de los procesos mentales, tanto del artista como de los miembros de su audiencia. "Parecería así que hacer crítica de arte consistiría en un tipo especial de ejercicio de la

psicología descriptiva, o quizás, de la psicología clínica", lo que no sería muy aceptable. Por otra parte, no sabemos si en una crítica estamos valorando nuestros propios estados emocionales en lugar de evaluar la obra misma. No sabemos si estamos convirtiendo nuestros estados emotivos en el criterio de valoración de la obra. La tarea del crítico no consiste en describir su propia biografía o la del artista. Además, es un lugar común afirmar que los sentimientos del artista son elementos independientes que no deben contar en la valoración de su propia obra. "Una cosa son los estados mentales de Shakespeare al escribir *El Rey Lear*, y otra muy distinta, los elementos del drama mismo." Por consiguiente, el segundo criterio también resulta insatisfactorio.

La tercera versión, mantenida por John Holloway, sostiene que la crítica consiste en una técnica de observación directa que dirige correctamente la atención a los rasgos significativos, y que estimula y desarrolla la sensibilidad estética de los observadores hacia la obra de arte. Estas observaciones determinan un criterio particular para cada obra con el objeto de valorarla acertadamente. Dice Holloway: "El juicio de valor encuentra su prueba directamente en el objeto, pero lo que lo evalúa sólo puede ser visto por un observador sensible cuya atención esté dirigida con propiedad."

Esta versión, sin embargo, se enfrenta con las siguientes dificultades: en primer término, descuida por completo la existencia y la influencia de los cánones artísticos que prevalecen en toda evaluación, cánones que se parecen más a las reglas de etiqueta, que a las normas morales, y desde luego, mucho menos a las leyes científicas y los principios lógicos. En segundo lugar, deja en completa oscuridad la estructura lógica del procedimiento crítico; no aclara si el juicio de valor es una expresión de ciertos sentimientos sobre la obra, o si no lo es; tampoco ofrece métodos de justificación del juicio de valor. En tercer término, no dice si este procedimiento consiste alternativamente en persuadir o seducir al interlocutor a aceptar el juicio de valor, o si consiste en otra cosa. Por último, hace surgir el enigma del "objeto" artístico, que sólo puede ser contemplado por un observador especial dotado de ciertas cualidades excepcionales. La crítica de arte no puede ser patrimonio exclusivo de seres superdotados; no hay tal "revelación aristocrática".

Las tres versiones son descartadas por Margaret Macdonald. Las tres son lógicamente insuficientes porque carecen de criterios explícitos sobre el tipo lógico de los juicios de valor y sobre el *status* epistemológico de la argumentación del crítico. Este será el punto que habrá de tomar la autora para ofrecer un análisis del juicio crítico y un posible criterio de justificación.

El juicio crítico no es puramente descriptivo, es decir, no describe únicamente hechos físicos o psicológicos. "Esto es bueno" no afirma que "esto tiene ciertas cualidades observables", ni que "yo admiro esto". El juicio puramente descriptivo no puede



evaluar nada, no puede otorgar mérito o demérito, porque una descripción sólo informa acerca de un estado de cosas. En cambio un juicio de valor pretende algo más. Si este juicio se concretara a describir únicamente las cualidades físicas de la obra, podría justificarse perfectamente mediante inferencias lógicas o mediante el criterio de adecuación, criterio que pertenece a las ciencias; si por otra parte, sólo describiera experiencias personales, resultaría absurda la afirmación de que tal obra es buena, a pesar de que no satisficiera los gustos personales de alguien. Por ejemplo: "Yo admito que Rafael es un gran pintor, sólo que no me gustan sus obras, no me estimulan, prefiero a Van Gogh", sería una afirmación contradictoria, pues el observador estaría expresando una actitud favorable que inmediatamente después estaría negando. Por tal motivo, los juicios de valor no son puramente descriptivos. Todo juicio descriptivo, además, afirma o niega algo, es verdadero o falso. Pero los juicios de valor no lo son porque no se cotejan con datos experimentales. ¿Qué son entonces?

Según Margaret Macdonald los juicios críticos son veredictos impersonales parecidos a los juicios morales. "Esto es bueno" se

parece más a "él es culpable" que a "esto es rojo"; el primero es un veredicto moral, el segundo es una afirmación verdadera o falsa. El juicio de valor es impersonal porque no describe la obra ni al crítico, así como el veredicto moral tampoco describe al juez o al acusado. Simplemente no es descriptivo, únicamente valora, afirma una decisión mediante un procedimiento totalmente diferente a aquél que relaciona una prueba a la conclusión por medio de la inferencia deductiva o inductiva. Las decisiones y los veredictos tampoco son verdaderos o falsos, son justificados o injustificados. Afirmar que una obra es buena es algo parecido a otorgar una medalla. Pero si no queremos caer en arbitrariedades, si queremos escapar de las "asociaciones libres" debemos postular un criterio de justificación para discriminar los veredictos apropiados de los inapropiados. ¿Cuál va a ser este criterio?

Antes de analizar la respuesta de Margaret Macdonald, vamos a comparar sus primeros argumentos con los de Isemberg. Hasta ahora, Margaret ha sostenido fundamentalmente dos afirmaciones: a) las versiones tradicionales carecen de una caracterización lógica de los juicios de valor; y b) los juicios de valor no desempeñan

ninguna función descriptiva. En este segundo aspecto comienzan las diferencias entre los dos autores. Isemberg no sostendrá (b), es decir, para él los juicios de valor sí son descriptivos, sólo que están ligados a otra función: la función normativa.

El *status* epistemológico de los juicios de valor de Arnold Isemberg es el siguiente:

Tomando como punto de partida una teoría de la crítica ampliamente sostenida en la actualidad, Isemberg divide epistemológicamente la argumentación del crítico en tres partes:

- 1) Un juicio valorativo o veredicto 'V'. p. ej. "Este cuadro o poema es bueno."
- 2) Una razón o afirmación evaluativa particular 'R'. p. ej. "... porque tiene tal y tal cualidad."
- 3) Una norma o evaluación general 'N': "... cualquier trabajo que tenga esa cualidad, es, por lo tanto, bueno."

La primera de ellas, 'V', será entendida como una expresión o sentimiento, una respuesta que manifiesta alabanza o culpa. Este veredicto no será descriptivo, simplemente otorgará méritos o deméritos a la obra. 'V' corresponde al juicio de valor de Margaret, sólo que para Isemberg 'V' no es un elemento definitivo; mientras que para Margaret el juicio de valor es el resultado final, es decir, ya no se descompone en más elementos, no encierra otro tipo de mecanismos. Para Isemberg, 'V' no significa nada por sí solo, sino que pertenece a todo un proceso que lo dota de sentido.

'R' es una afirmación que describe los contenidos estéticos de una obra de arte. No es una descripción cualquiera porque su contenido descriptivo no es puro. 'R' debe ser relevante para la evaluación de la obra. Por ejemplo: si se está evaluando la pintura de los girasoles de Van Gogh, decir que ese cuadro es bueno porque tiene catorce flores es completamente absurdo, 'R' no sería importante para la crítica. 'R' tiene que estar ligada con 'V'. ¿Qué es lo que liga a 'V' con 'R', qué es lo que convierte en relevante a una descripción?

Lo que convierte en relevante a una descripción es el hecho de que 'R' está sostenida por 'N'. 'N' es una norma que envuelve un doble proceso y desempeña una doble función: una función normativa y una función descriptiva. Esta norma está basada en una generalización inductiva que relaciona una cualidad estética con el sistema de respuestas estéticas de alguien. 'N' no es en sí una generalización, porque si lo fuera, se utilizaría para predecir o explicar la reacción de alguien frente a una obra de arte; lo que no resulta cierto. 'N' sólo está sostenida por tal generalización, no se utiliza para predecir o explicar, sino para vindicar la reacción de alguien hacia una obra de arte. 'N' es una norma, un precepto, una afirmación valorativa generalizada soportada por una inducción. Nótese el doble proceso que encierra la norma: un proceso descriptivo relacionado con una inducción, y un proceso normativo relacionado con la función valorativa del crítico.

Una de las tareas primordiales de los investigadores de la crítica de arte consiste en esclarecer y determinar con toda precisión esta doble función descriptiva-normativa, ya que la mayoría de las veces permanece oculta en ambigüedades. Ilustraremos lo anterior con el ejemplo de Isemberg:

Sea el siguiente verso de Milton, un ejemplo de obra de arte:

"But musical as is Apollo's lute"

Sea 'V': Este verso es bueno.

Sea 'R': ... porque los patrones vocálicos de U's y de L's refuerzan el significado con una cualidad musical inherente al verso.

Sea 'N': Cualquier trabajo que tenga esta cualidad, será, por tanto, bueno.

Parecería que 'R' pretendiera ser una explicación causal, una explicación que diera cuenta de la belleza de la línea. Sin embargo 'R' no funciona adecuadamente como una explicación causal, porque no contamos con leyes psicológicas y leyes fonéticas que aseguren que cada vez que aparezcan patrones vocálicos de U's y de L's en una obra literaria, el lector se complacerá con la belleza de las frases. Sin embargo, es muy probable que la presencia de tales patrones condicione la respuesta emocional del lector. Esto se vería con mayor claridad si tratáramos de convencer a alguien de que el verso es bello invocando dichos patrones. Pero aún así, la formulación de 'N', es tan vaga que uno no podría precisar la hipótesis general asumida, aunque para los propósitos críticos sea suficiente. Por otra parte, si quisiéramos explicar todas las razones del sentimiento que provoca la belleza de una obra de arte, tendríamos que acudir a leyes neurofisiológicas y conductuales que serían irrelevantes para la crítica. De ahí se desprende que la función descriptiva de 'R' y 'N', aunque sea vaga e impura, aunque apele a hipótesis inductivas imprecisas, debe ser tomada en consideración.

La función normativa de 'R' y 'N' se expresa a través de 'V' y se halla estrechamente vinculada con la función descriptiva. Su interrelación es tan estrecha que constantemente genera confusiones. Estas confusiones surgen principalmente a partir de dos hechos:

- (a) La ambigüedad de la pregunta ¿"por qué te gusta esta obra"? , ambigüedad que pide por un lado una explicación causal, y por otro, una justificación del veredicto.
- (b) El hecho de que algunas afirmaciones acerca del objeto figurarán al mismo tiempo en la explicación causal y en la justificación normativa.

Así, si la explicación y la justificación comparten elementos comunes, no será difícil confundir ambos procesos epistemológicos. En suma, la ambigüedad de la pregunta, y la presencia común de elementos podrán ser origen y fuente de confusiones; por lo tanto, es necesario mantener con toda claridad la distinción



entre los procesos descriptivos y los procesos normativos de la labor crítica. Pero ¿a qué se debe que la labor crítica encierre este doble proceso explicativo normativo, ¿a qué se debe esta mezcla oscura de valoración y descripción?

A estas alturas ya podemos señalar con mayor precisión las diferencias entre Margaret Macdonald y Arnold Isemberg. Para Margaret, como se ha visto, el juicio de valor es puramente normativo, mientras que para Isemberg, encierra un doble proceso normativo y descriptivo (explicativo). También hemos podido observar cómo cada investigador se ha ido alejando del otro, cómo cada desarrollo fue tomando caminos diferentes. En adelante, Margaret se dirigirá a la caracterización del arte en cuanto tal. Isemberg se inclinará por el análisis semántico del lenguaje crítico. Margaret procurará fundamentar el criterio de justificación de los juicios en el criterio de distinción entre arte y no-arte, mientras que Isemberg tratará de hacerlo en las características semánticas del lenguaje del crítico. Sigamos, por lo tanto, con Arnold Isemberg.

Para Isemberg, el hecho de que la función crítica encierre un

doble proceso descriptivo-normativo se debe a las características epistemológico-semánticas del lenguaje del crítico. En principio todo lenguaje pretende lograr una comunicación. Esta comunicación se transmite a través de símbolos, que a su vez, encierran uno o varios significados. Pues bien, la comunicación ordinaria es diferente de la comunicación crítica.

El factor principal que diferencia la comunicación crítica de la comunicación ordinaria consiste en la relación más o menos estrecha de los contenidos semánticos de dichos lenguajes, con la percepción sensorial. En la comunicación ordinaria, los símbolos tienden a adquirir una base relativamente independiente de la percepción sensorial, mientras que en la comunicación crítica las interpretaciones de los símbolos están muy imbuidas de la percepción de varios factores del contexto circunstancial; por ejemplo, en las ciencias formales o empíricas, las connotaciones de los términos son relativamente fijas, pues no dependemos de la experiencia en cada ocasión para entender el significado de estos símbolos: simplemente los entendemos. La información se transmite a través de formas que casi no alteran los significados de los términos. En



cambio, los significados de los términos del lenguaje crítico no son fijos, cambian en cada ocasión. Cada uso de un término crítico tendrá diferente significado de acuerdo a los factores de percepción referidos. Si varían dichos factores, variará el significado. Los símbolos del lenguaje crítico poseen mayor número de contenidos sensoriales, mayor número de factores de percepción que los símbolos del lenguaje ordinario. Por ejemplo: en la comunicación ordinaria, palabras como "correr", "dolor", "comer", "silla", pueden ser usadas para transmitir una información relativamente fija, mientras que en la comunicación crítica, palabras como "sutileza", "variedad", "complejidad", e "intensidad", son de hecho usadas para transmitir una información que cambia con el contexto perceptivo de la obra de arte; y estas palabras, que en el lenguaje crítico pueden resultar muy útiles, en el lenguaje ordinario resultan extremadamente vagas y poco informativas. Por el contrario, muchas expresiones que poseen un significado claro e independiente en el lenguaje ordinario, se vuelven vagas y confusas cuando se las relaciona con el contenido de una obra de arte. En síntesis, lo que diferencia la comunicación ordinaria de la comuni-

cación crítica es la presencia, en esta última, de mayor número de elementos sensoriales y perceptivos de la situación referida.

Trataremos de mostrar el contenido sensorial del lenguaje crítico por medio del siguiente ejemplo que el propio Isemberg tomó de un pasaje de la crítica de Ludwig Goldscheider sobre *El entierro del conde Orgaz* de El Greco:

Como el contorno de una ola que surge y se estrella violentamente es el esquema de las cuatro figuras iluminadas en el foro: el declive hacia arriba y hacia abajo en torno al monje gris de la izquierda, en curvas mutuamente inclinadas cerca del amarillo de los dos santos, y otra vez el declive hacia arriba y hacia abajo en torno al sacerdote de la derecha. La profundidad de la ola indica el centro óptico, la doble curva de los adornos de los santos amarillos se realiza con un blanco grisáceo de la mortaja más adelante y abajo; en esta mínima profundidad descansa el gris azulado de la armadura del caballero...

Este discurso es en cierta medida descriptivo, posee un gran

contenido sensorial porque depende de la percepción. La cualidad “contorno como una ola” no es simple, es compleja, no se encuentra en cualquier trazo curvo de cualquier pizarrón. Al utilizar esta frase, el crítico está buscando transmitirnos un contenido perceptivo, está procurando mostrar una cualidad estética sensorial que se halla en ese cuadro particular, y no una cualidad común a cualquier contorno; así el significado del lenguaje crítico se redondea, se completa por el acto de percepción. Con tal descripción, el crítico intenta hacernos ver lo que no es muy evidente, es decir, procura hacernos “entender” mejor el cuadro; a través de su lenguaje el crítico nos está ofreciendo medios de percepción, está dirigiendo nuestra atención hacia aspectos relevantes de la obra. Esta característica especial del lenguaje crítico —su mayor número de contenidos perceptivo-sensoriales— es la que hace posible el funcionamiento del doble proceso antes mencionado: el proceso descriptivo-normativo; y son los contenidos perceptivo-sensoriales los que participan tanto en la explicación como en la evaluación de una obra de arte.

Sin embargo, aún quedan varios problemas sin resolver: ¿cómo vamos a justificar las valoraciones de los críticos? ¿con qué criterio podremos distinguir las buenas críticas de las charlatanerías? ¿En qué va a consistir este criterio?

Habíamos interrumpido el análisis de Margaret Macdonald en este punto; veamos ahora cómo formula este criterio y cómo lo fundamenta en la distinción entre arte y no-arte:

Se ha dicho que nosotros distinguimos ordinariamente una obra de arte, de un objeto físico. Imaginemos un diálogo entre A y B. ‘A’ exclama triunfalmente señalando a ‘B’ su nuevo lienzo adquirido. —Esta es una gran pintura. A lo que replica mordazmente ‘B’: —Yo no lo llamaría una pintura, sino algo como un bote de pintura arrojado a la cara de un público crédulo o ingenuo.,

Es fácil advertir que ambos han localizado el mismo objeto físico, pero sólo uno lo ve como una obra de arte. No sería muy útil rogar a ‘B’ que mirara más de cerca y con más cuidado el cuadro para encontrar la obra de arte oculta en la pintura. El podría mirarlo tan concienzudamente como se lo pidiéramos, pero no tendría éxito en su búsqueda, porque no habría “algo más” que buscar. Lo que faltaría a ‘B’ no sería observación sino aquello que ‘A’ le debería suministrar como crítico de arte para poder sostener su juicio: su instrucción y su interpretación.

Antes de formular su propio criterio de distinción entre arte y no-arte, Margaret Macdonald analiza tres criterios ya conocidos que se pueden resumir de la siguiente manera:

- 1) El arte es una imagen mental o un conjunto de actividades mentales.
- 2) El arte es una entidad misteriosa.
- 3) El arte es una manera de hablar.

La primera versión fue sostenida por Croce y Collingwood para quienes una obra de arte es una imagen mental, un objeto imaginario o ideal cuyas expresiones físicas en palabras, pintura, piedras o sonidos, son un mero vehículo, un estímulo que reproduce la “obra real” en un espíritu observador.

La segunda versión fue formulada por Alexander y por Sartre. El primero afirma que la obra de arte “es una cosa material mágicamente cubierta de vida misteriosa por el artista, convertida en una ilusión, una bella ilusión”. Sartre afirma que la obra de arte es algo irreal, para la cual el artista construye un material análogo en el mundo exterior.

Obviamente es muy tentadora la idea de considerar la obra de arte como una entidad misteriosa, algo así como un genio en su botella física. Pero suponer que la obra de arte no es un objeto físico, no da derecho a derivar de ahí que sea un estado mental o un fantasma. No es necesario partir del supuesto de que el arte es un “objeto” real o irreal. Esta falsa necesidad surge de una errónea concepción del lenguaje: considerar que a cada sustantivo debe corresponder un objeto denotado; así, al sustantivo “arte”, le correspondería una entidad física o mental. La palabra “arte” y sus derivados pueden ser usados correctamente sin la necesidad de recurrir a entidades especiales, como sucede con tantas otras palabras que no denotan un objeto particular.

La tercera versión, sostenida por algunos radicales de la semántica, afirma que el arte es sólo una manera de hablar, una manera de usar ciertos términos. Como consecuencia, la Estética se ocupará de investigar cómo se usan ciertas palabras, y no —como comúnmente se cree— de averiguar qué clase de objetos existen. Margaret Macdonald simpatiza con esta última versión, aunque no la toma demasiado en serio porque piensa que puede resultar engañosa, sólo la considera útil como instrumento de análisis, pero no como hipótesis definitiva. En realidad, las tres versiones le parecen insatisfactorias.

A lo largo de la historia —escribe Margaret Macdonald— siempre han existido reevaluaciones y reinterpretaciones de las obras de arte ya establecidas, olvidadas y resurgidas; y esta labor parece ser una de las actividades favoritas de los críticos. Pensemos en la procesión de críticos de Shakespeare: muchos de ellos, desde Johnson hasta el último nombre, aún pueden ser leídos con provecho. ¿A qué se debe esta cantidad de críticos? ¿Se deberá al hecho de que los rasgos de las obras de Shakespeare son tan inexhaustivos e inagotables que impiden la elaboración de una lista final como base adecuada para los juicios de valor, ¿o se debe al hecho de que las obras de arte no son objetos tan simples como

para presentar rasgos que puedan ser enlistados? Suponer que sí lo son es volver a malinterpretar los métodos de la ciencia.

Ahora bien, todas las obras de arte son evaluadas e interpretadas en cada época y en cada siglo. El material de discurso no lo proporcionan las obras mismas, sino las interpretaciones que de éstas hacen los críticos. De ahí desprende Margaret Macdonald que una obra de arte no es más que el conjunto de sus interpretaciones. Supongamos que dos actores representan el carácter de Hamlet. Cada interpretación será muy particular y no habrá ninguna identidad entre ambas a pesar de que los dos actores interpreten el mismo texto y hablen exactamente las mismas palabras. ¿En qué consistiría el carácter de Hamlet tomado aparte sus interpretaciones? ¿Acaso cada actor encuentra en Hamlet algo descuidado por el resto de actores? ¿No será más bien que el carácter de Hamlet es una construcción de esta serie de interpretaciones?

La música y sus ejecutantes son otro ejemplo de interpretaciones que constituyen obras de arte. La composición musical no existe aparte de alguna de sus ejecuciones. La composición musical es una construcción de estas realizaciones. El arte es el conjunto de sus propias interpretaciones — sostiene Margaret Macdonald. Cada lector o interlocutor realiza su propia interpretación, y es esta interpretación lo que constituye la obra de arte.

Formulado concretamente, el criterio de la autora es como sigue:

Lo que distingue al arte de un objeto físico es la interpretación que se hace de dicho objeto. La interpretación es la que contiene los elementos estéticos y no, como podría pensarse, el objeto físico. La obra de arte no es otra cosa que el conjunto de interpretaciones del "objeto físico artístico": las notas de una composición musical, las letras de una obra de teatro, los colores de una pintura, etcétera.

Desde esta perspectiva habrá que preguntarse ahora en qué consiste la labor del crítico. La señora Macdonald contesta que el crítico debe interpretar las obras de arte, debe recrear y evaluar la interpretación, mostrar las cualidades estéticas de la obra a través de su propia interpretación. La labor del crítico es análoga a la del artista, ha de mostrar los contenidos sensoriales y, además, dirigir la atención del interlocutor hacia los aspectos más importantes de la obra. Como el arte es el conjunto de sus interpretaciones, el crítico es casi un artista; al interpretar, crea; y al crear, juzga, es juez de su propia obra; lo que lo distingue del artista o del ejecutante es su función evaluadora. Juzgar una obra de arte es ofrecer un veredicto sobre algo en el que el mismo juicio ha contribuido. Esto es lo que justifica el veredicto, o sea, que el juicio de valor se justifica en la recreación misma. La interpretación del crítico avala su propio juicio. El veredicto se apoya en la tarea crítica. El criterio de justificación se traslada ahora al

proceso mismo de evaluación. La actividad de mostrar cualidades estéticas es la justificación del veredicto emitido. El crítico recrea y juzga; la recreación es su propia justificación. Pero si esto es así, si los juicios se justifican con el proceso mismo de recreación: ¿Cómo podemos distinguir los juicios de valor apropiados de los inapropiados?

Lo que nos permite hacer esta distinción son las características personales del crítico: su capacidad, su cultura, y su sensibilidad, su habilidad para interpretar y para mostrar los contenidos estéticos de la obra de arte. Los juicios emitidos por un crítico erudito, equilibrado y experto, tendrán más valor que los emitidos por cualquier crítico de segunda. Mientras más rico y profundo sea el discurso crítico, más justificados quedarán los veredictos; por el contrario, mientras más pobre sea su discurso, tendrá menos posibilidades de justificación. El criterio de justificación se halla en las habilidades personales del crítico.

Margaret Macdonald desemboca en esta conclusión a través de la filosofía del arte, de una caracterización de la crítica como una interpretación justificada por la capacidad personal del crítico.

Arnold Isemberg, a su vez, llega a la misma conclusión a partir de su análisis epistemológico de la función crítica. Habíamos dicho que el lenguaje del crítico es diferente del lenguaje ordinario. La comunicación crítica posee mayor número de contenidos perceptivos. Como el crítico busca comunicar estos contenidos sensoriales a través de su lenguaje, su función también consiste en un proceso de recreación. El crítico procura hacernos ver las cualidades estéticas de la obra. Es como un maestro que debe proporcionar nuevas percepciones, y con ellas, nuevos valores.

Para Isemberg la comunicación crítica también tiene un propósito evaluativo. El crítico muestra, y al mismo tiempo, evalúa la experiencia mostrada. Ocurre a menudo que una obra de arte tiene cualidades que no son percibidas ni ignoradas, sino sentidas o sufridas. Supóngase que al leer una obra literaria, experimentamos sólo un sentimiento de monotonía o de débil opresión, que proviene del estilo del escritor. Entonces el crítico se referirá a sus cláusulas cortadas, sus oraciones incompletas y su dicción repetitiva. Esta referencia encuadra el foco de nuestra atención y muestra ciertas cualidades que habían quedado ensombrecidas y descuidadas. De ahí se desprende que el crítico dota al interlocutor de medios perceptivos más refinados; como por ejemplo, cuando después de escuchar a Debussy, estudiamos los acordes que pueden ser formados en la escala de tonos. Si volvemos a Debussy, tendremos nuevos sentimientos que aparecerán guardando cierta semejanza con los anteriores. Entonces podremos decir que "entendimos" la obra. Este es el fruto de la crítica. Al mismo tiempo, el crítico emite su veredicto y completa así su labor. Sus juicios de valor se justifican en su empleo del lenguaje y en los logros de su comunicación. El crítico que utilice mayor número de elementos

Antioch

26-II-71.

#1



sensoriales en su lenguaje justificará mejor sus juicios y viceversa, el que carezca de medios de comunicación no logrará justificar sus evaluaciones.

El criterio de justificación se basa en las capacidades comunicativas del crítico y en las características comunicativas de su lenguaje.

En esta forma, como se señaló desde un principio, Margaret Macdonald y Arnold Isemberg llegan a las mismas conclusiones después de haber recorrido diferentes caminos. La primera, utilizó la tesis del arte como conjunto de sus interpretaciones para desembocar en la labor comunicativa y evaluadora del crítico. El segundo utilizó procedimientos epistemológicos para obtener el mismo resultado. Ambos partieron de las mismas preguntas y llegaron a las mismas respuestas.

Por último, sólo quisiera aclarar un punto oscuro de la exposición de Margaret Macdonald que parecería obligarla a incurrir en una inconsistencia. En un principio, ella negó toda función descriptiva a los juicios de valor y posteriormente afirmó que la labor

crítica consistía en mostrar las cualidades estéticas de la obra de arte. ¿A través de qué medios, si no es a través de elementos descriptivos, podrá mostrar el crítico las cualidades estéticas de la obra? Por mi parte, creo que Margaret no incurre en ninguna inconsistencia. La dificultad surge de la falta de análisis epistemológico de la función crítica, que Isemberg sí realiza. Creo que la autora puede escapar a esta contradicción argumentando que la labor crítica no describe cualidades simples de la obra, sino que explicita los contenidos sensoriales de la interpretación de la obra realizada por el crítico y no de la obra misma. Los argumentos del crítico son hermenéuticos y no descriptivos.

Sin embargo los aspectos más discutibles de las investigaciones de Margaret Macdonald y Arnold Isemberg están sujetos, desde luego, a ulteriores controversias. Esperamos que en el futuro sigan surgiendo puntos aclaratorios y nuevos descubrimientos que contribuyan a hacer desaparecer el viciado clima de incertidumbre y escepticismo que tanto rodea a los medios artísticos de la actualidad.