

UNA (POSIBLE) CRÍTICA DE ARTE A-NORMAL. REFLEXIONES SOBRE UNA PRÁCTICA NI JOVEN NI NUEVA

RÍAN LOZANO

Departament de Filosofia. Universitat de València

Abstract: Starting from some brief notes on the analysis of contemporary art critics, this article aims to present and reflect on the possibilities of existence of an “abnormal” *way of doing*; that is, a way of *critical* practice able to unmask the operations held by the traditional artistic discourses. Far from having any negative conception, this would be a useful term to think about the potential work of art to the complex conformed by the artistic arenas as a whole system to be analyzed. Given the impossibility of finding an exact definition, this article is just focused on the study of the “possibilities” opened by this as “youth” or “novelty”, “responsibility” will be presented as the only common feature, shared by the different approaches that might be included in this heterogenic and undisciplined activity.

Key words: Art critics / traditional disciplines / ab-normal aesthetics / critical engagement / contemporary cultural production / responsibility.

Resumen: A partir de ciertas reflexiones en torno a la actividad de la crítica de arte contemporánea, este artículo trata de presentar las posibilidades de existencia de un *modo de hacer* “a-normal”: un tipo de práctica realmente crítica, a partir de la cual podamos desenmascarar el funcionamiento de los discursos artísticos tradicionales. Lejos de tener una connotación negativa, esta idea de *anormalidad* nos ayudará a pensar en la potencialidad de una práctica cultural cuyo objeto de análisis central no será la tradicional obra de arte, sino el propio sistema artístico en su conjunto. Ante la imposibilidad de ofrecer ningún tipo de definición exacta, trataremos simplemente de analizar las oportunidades abiertas por un tipo de práctica comprometida con la contemporaneidad y sus urgencias. Por último, en un movimiento que nos hará rechazar el uso de calificativos como el único rasgo definitorio de una actividad tan heterogénea como indisciplinada.

Palabras clave: Crítica de arte / disciplinas tradicionales / estética a-normal / posicionamiento crítico / producciones culturales contemporáneas / responsabilidad.

Las reflexiones que a continuación siguen son fruto de la breve investigación realizada a raíz de la participación en una jornada de debate entre jóvenes críticos de arte.¹ En ella se nos propuso discutir sobre la posible existencia de una *crítica nueva*, una nueva *forma de hacer* que, en caso de existir, estaría relacionada con una nueva generación de productores culturales.

En este contexto, mi propuesta parte de una experiencia y unos intereses muy precisos. Esto significa que no voy a dedicarme a escribir sobre la crítica de arte en términos generales. Al contrario, me interesa reflexionar sobre un tipo de práctica crítica

muy específica que, como veremos, en cierto sentido, contradice los principios de la crítica de arte tradicional (en cuanto actividad objetiva, desinteresada, experta, etc.). Todo esto está apoyado además en el contexto general de mis actuales investigaciones doctorales en torno al tema de la a-normalidad artística que trataré de resumir muy brevemente para poder así pasar a considerar la *posibilidad* misma de la existencia de una crítica de arte a-normal y sus relaciones, o desconexiones, con los conceptos de novedad y juventud.

En cualquier caso, es necesario puntualizar que no pretendo, en absoluto, presentar esta noción de

¹ “¿Crítica Joven, crítica Nueva?”, panel de debate en el *IV Foro de Expertos de Arte Contemporáneo* (ARCO), Madrid, 12 de febrero de 2005.

crítica a-normal como una taxonomía exacta; entre otras cosas porque vamos a encaminar estas reflexiones en términos de potencialidad y porque, además, este término dejaría de ser útil en cualquier contexto diferente a éste.

Por todo esto es imprescindible aclarar que al hablar de a-normalidad, me estoy refiriendo a un tipo de práctica artística y a un tipo de pensamiento estético que tiene sentido única y exclusivamente en relación a ese otro tipo de actividades que podríamos englobar bajo el título genérico de Arte o Estética Normal.

Aunque no voy a detenerme demasiado en la explicación de estas ideas, supongo que resulta evidente la alusión directa al texto canónico de David Hume: *La Norma del Gusto*, obra de referencia obligada en toda argumentación relacionada con las cuestiones teóricas que envuelven a la práctica de la crítica de arte.

Del mismo modo, también es absolutamente necesario que entendamos este término (a-normal) a la luz de los análisis llevados a cabo por Michel Foucault en torno a las cuestiones del saber y del poder. Aunque evidentemente el campo de estudio en uno y otro caso es, en principio, diferente, he creído encontrar un punto de arranque compartido: la consideración de que existe un poder de actuación de una Norma –señalada por Hume entre otros–, un “poder de normalización”² que, en ambos casos, se ejerce a través de una serie de «tecnologías de control». Éstas van a condicionar la aparición de sujetos a-normales, en los análisis foucaultianos sobre la sexualidad, y de prácticas teórico-artísticas a-normales, en nuestro ámbito estético.

Ahora bien, también me gustaría apuntar que mi interés por analizar este tipo de actividades viene respaldado por el hecho de que, a diferencia de los “sujetos a-normales” de Foucault, en el caso de las prácticas teórico-artísticas a-normales, el “desarrollo al margen de la norma” constituye una acción voluntaria, políticamente comprometida.

Siguiendo con esta misma idea, podemos entender que la Norma estética o la Estética como disciplina normativa, ha actuado históricamente como parte del *discurso hegemónico* y que, como tal, ha sido presentada constantemente como objetiva, científica y universal. Este hecho, a su vez, la ha

llevado a aparecer como protagonista casi absoluta de las enseñanzas ofrecidas por la Academia; unas enseñanzas que, además, se desarrollan de forma paralela y conectada con el pensamiento ofrecido por los *mass media* y el resto de aparatos institucionales característicos del momento económico y social actual.

Volviendo entonces a la cuestión de las tecnologías de control, podemos pensar que la práctica *crítica normal* y, de manera más concreta, el papel desempeñado por la figura del *crítico normal*, podría ser entendido como el equivalente de esa «expertise» (esa «policía discursiva») que, en la teoría foucaultiana, es descrita como la “pieza clave” para el funcionamiento del sistema normativo (Foucault, 1999 y 2005).

Resulta además revelador observar cómo este término sigue siendo empleado hoy en día por reconocidos teóricos para referirse a aquellos que practican la crítica de arte. Yves Michaud, por ejemplo, en su obra *Critères esthétiques et jugement du goût*, habla de la existencia de “*connaisseurs*” y “*experts*”. Siguiendo muy de cerca las ideas de aprendizaje y refinamiento o delicadeza del gusto, protagonistas en el texto de Hume, Michaud afirma que la suya es una «verdadera teoría del *connaisseur*». De todos modos, también es necesario reconocer que este autor francés introduce un importante giro relativista al afirmar que, hoy, el papel de expertos sólo puede ser analizado en un “dominio local” (Michaud, 2005:10).

En cualquier caso, volviendo al tema de la normalidad, estoy de acuerdo con aquellos que, desde hace ya varias décadas, han considerado como sospechoso el hecho de que los criterios y valores defendidos en general por el “conocedor” o el “experto” de arte se hayan presentado históricamente como universales e inmutables, sin tener en cuenta que, en realidad, son fruto de un contexto espacio-temporal muy específico en el que “la producción estética [dentro de la cual se inserta la actividad de la crítica de arte], como otras instancias superestructurales [...] forman parte de esa ideología dominante” (Cortés, 1990: 178-179).

En este sentido, la aparición y actuación de corrientes políticas y de pensamiento como el feminismo o la teoría poscolonial ha sido fundamental para que esta ideología dominante, apoyada por

² Es sintomático observar cómo Foucault sitúa en el siglo XVIII el inicio de ese proceso general de normalización social, política y técnica, momento que coincide cronológicamente con la aparición de muchas de las disciplinas modernas: entre ellas la Estética como tal de manos de Baumgarten.

los juicios³ de los expertos, se haya desvelado en su parcialidad y en su relatividad. Hilde Hein lo advirtió en la década de los noventa al señalar que la cuestión del «buen gusto» no deja de constituir una regla de uso y valoración que forma parte de esa estética tradicional y excluyente donde ni lo feminista ni –añadimos nosotros– el resto de *anormalidades* tienen cabida: “A veces, estos estamentos feministas parecen violar las leyes básicas del buen gusto, un gusto en cuya definición el feminismo no pudo tomar parte” (Hein, 1990: 284) [la traducción es mía].

Todas estas aportaciones, desarrolladas de manera muy intensa en el contexto universitario estadounidense y relacionadas más específicamente con la teoría literaria, han demostrado cómo en realidad estos juicios se han emitido históricamente desde un punto de vista determinado, etnocéntrico, generalmente euro-estadounidense que atiende a los *gustos* confeccionados por el patrón del sistema patriarcal, occidental, heterosexista, etc.

Esta cuestión es de gran importancia para el desarrollo de mis argumentos porque entiendo que este proceso de “desenmascaramiento” es, en sí mismo, una de las posibilidades que presenta la noción y la consecuente actividad de esta crítica a-normal que me interesa proponer.

Desde luego, si tuviéramos que decidir si este tipo de actividad crítica supone una *novedad* (enlazando así con las cuestiones anunciadas en el título de este texto) la respuesta sería, evidentemente, negativa. En realidad, esta idea de *desenmascarar* los mecanismos del discurso hegemónico no es un procedimiento diferente al descrito por Hal Foster en 1985 (a la vez heredero de la crítica genealógica foucaultiana) en relación a la idea del “arte crítico”:

puede que la tarea del arte crítico no sea únicamente resistir a sus operaciones [las del poder político] sino también ponerlas en evidencia por medio de una provocación *terrorista* [...] (Foster, 2001: 110).

Si esta forma de actividad crítica –por lo menos en su formulación teórica– no es nueva, entonces, la cuestión de la *juventud* de la persona que la ejerce (el crítico o la crítica de arte) dejará también de ser relevante.

Es interesante, además, observar cómo la noción de juventud aparece como un adjetivo muy recu-

rente en diferentes actividades relacionadas con la actividad artística (basta con pensar en las numerosas exposiciones de artistas y/o comisarios emergentes, la cantidad de premios convocados para nuevos creadores, los espacios a éstos dedicados en las ferias de arte y bienales más importantes que se suceden cada año en todo el mundo, etc.).

En relación a todas estas cuestiones, creo que el uso de este calificativo resulta problemático especialmente cuando lo relacionamos con cualquier tipo de actividad crítica puesto que, muy a menudo, aparece acompañado inmediatamente de otras nociones asociadas como, por ejemplo, las de impulsividad, ingenuidad o incluso ignorancia, de manera que aborta toda posibilidad de compromiso e implicación política consecuente. Esto es importante en el caso concreto de esta posible crítica de arte a-normal puesto que, en su formulación *joven* y *despolitizada*, acabaría con toda oportunidad antagónica, opuesta al orden establecido (en este caso al orden discursivo estético tradicional).

Por otro lado, también conviene no olvidar que estos intentos de reunión de prácticas diferentes bajo la misma categoría de *juventud* (algo que resulta especialmente evidente en el caso de los “jóvenes artistas”) siguen, en muchos casos, los mismos mecanismos del mercado capitalista y entroncan así con sus ansias y necesidades de renovación constante: etiquetar, consumir y poder pasar rápidamente a otra cosa.

En este mismo sentido, y en relación directa con el comercio del arte, es evidente que la categoría de *novedad*, no sólo la de juventud, también ha sido, desde hace más de un siglo, sostenida como uno de los principios fundamentales, una de las claves del éxito *consumidor*. En este contexto, pensadores como Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Andrea Fraser o el mismo Hal Foster han denunciado el hecho de que esa figura del crítico como “experto” tenga en la actualidad más valor que nunca puesto que se trataría, en efecto, de la actividad profesional de un “conocimiento experto puesto al servicio de la inversión” (*October*, 2002).⁴ Pero es que, este fenómeno de la novedad constante ha llegado a invadir incluso el panorama teórico. François Cusset comenta de manera muy elocuente este fenómeno de “innovación in-

³ Cuando hablo de juicios, no me estoy refiriendo exclusivamente a los *juicios de valor* sino también a la simple *cita* que, al fin y al cabo, es lo que da visibilidad a determinadas prácticas artísticas, y deja fuera del discurso a aquellas que *no cumplen los requisitos* normales. La censura, como señaló entre otros Ricardo Llamas (1998: 134), también se cumple por omisión.

⁴ Baker *et alii* (2002): “Round Table: The present condition of Art Criticism”, *October*, nº 100.

telectual continua" en relación a la proliferación de lo que denomina "héroes teóricos" o "vedettes" de la Universidad estadounidense, algo, en cierta medida, también aplicable a buena parte del contexto europeo (Cusset, 2005: 202).

En cualquier caso, y para no perder de vista otra de las características principales de la práctica crítica a-normal, conviene puntualizar que necesariamente debe existir en ella un aspecto fundamental que, sin estar relacionado directamente con ese principio de novedad, sí que implicaría un cierto sentido de renovación constante.

Éste aparecerá desde el mismo momento en que entendamos que toda actividad crítica, no dogmática, está obligada a plantear y a cuestionar cada fenómeno teniendo muy en cuenta su contexto de producción específico. Y esto nos lleva a pensar que la misma labor del crítico, su propia actividad, deberá inscribirse, asimismo, en y desde un momento teórico, social y espacial determinado.

El posicionamiento en la crítica de arte a-normal podría, entonces, ser considerado como un rechazo frontal de ciertas nociones tradicionales de origen decimonónico y todavía sostenidas por grandes sectores profesionales (objetividad, distanciamiento, universalidad, etc.). En un sentido muy similar, Andrea Fraser advirtió de la necesidad de construir una crítica "site-specific" que tuviera como punto de partida la comprensión crítica del contexto en cada momento, incluyendo aspectos tan específicos como el análisis de la audiencia potencial.

Todo esto sirve entonces para comprender que esta práctica crítica jamás podrá ser considerada como una actividad homogénea ni inmóvil.

Llegados a este punto, podemos volver a cuestionarnos en qué consistiría, de manera práctica, esta posible crítica de arte a-normal.

Como dije en la introducción, no es mi intención definirla con una fórmula precisa, justamente porque una de sus principales características será el hecho de ampliar la noción tradicional de crítica de arte, englobando otro tipo de *producciones culturales*. Ahora bien, también es cierto que, dentro de esa hibridez disciplinaria (que quizá en sí marca el fin de la propia disciplina), podemos destacar algunas características compartidas.

Siguiendo en este caso las ideas de Marc Jiménez, podemos destacar que uno de estos aspectos comunes sería la denuncia explícita ante el clima de "consenso cultural" al que corremos el peligro de

acabar sometiéndonos si decidimos ejercer un apoyo exclusivo a la actividad artística mediática y financiera (Jiménez, 1997). En un sentido similar, Jacques Rancière ha destacado en numerosas ocasiones la importancia de realizar una crítica que parta del disenso; ésta implicará siempre un rasgo de "desidentificación", de desacuerdo sustancial con respecto a algún tipo de consenso social preestablecido.

Además, la crítica de arte a-normal desarrollaría, tal y como continúa Jiménez, "un modo de pensamiento adaptado a las condiciones actuales [...]: un modo de pensamiento descentralizado y abierto no sólo a las voces occidentales sino a múltiples formas de creación impregnadas de sus propios referentes sociales e históricos".

Dicho esto, también me gustaría apuntar que hablar de un tipo de crítica de arte que se desarrolle *al margen de la Norma* y que, además, constituya un tipo de producción discursiva *impura*, transdisciplinar, no es sinónimo del "todo vale".

Y es ahí donde se encuentra el punto más complejo: la búsqueda de un equilibrio que permita, por un lado, huir de posturas universalistas y normativas (alejarse de las posturas de la *expertise* comercial y académica) y que, a su vez, logre no caer en esos escepticismos típicos de parte del pensamiento posmoderno del tipo "el arte ha muerto" y, con él, la función y el trabajo del crítico. Estas afirmaciones, que acaban encalladas en situaciones de *impasse* absoluto, distan mucho de los objetivos que persigue la crítica de arte que estoy presentando.

La posible solución, quizá, pasaría por entender la crítica a-normal como una forma de producción cultural. Ésta tendrá que estar respaldada por una investigación, una formación que amplíe y contamine las perspectivas de la tradicional educación artística. No se trata de crear conocimiento desde los discursos pasados, no se trata de seguir utilizando, una y otra vez, las estructuras de las disciplinas académicas tradicionales, sino de crear un nuevo vocabulario, un nuevo sentido *comprometido* con el momento actual.

En todo este proceso, será absolutamente necesario no perder de vista que no existe ningún tipo de conocimiento puro ni objetivo puesto que, todo discurso, todo saber y todo ejercicio crítico están siempre determinados por un contexto y una "visión particular del mundo". El caso de las prácticas críticas escritas⁵ es si cabe más evidente puesto que la materia prima utilizada es la "palabra",

⁵ Me gustaría en cualquier caso apuntar que, hoy en día, no es del todo justo pensar en la crítica de arte en términos exclusivamente "escritos". Tal y como sugirió la Lingüística del texto desarrollada desde los años sesenta, la actividad crítica de las

signo ideológico por excelencia tal y como apuntaron Volochinov o, en el contexto más específico de la crítica de arte, el propio Harold Osborne al destacar la imposibilidad de existencia de la crítica de arte no valorativa (puesto que todo lenguaje está cargado de valores).

Aparece así el último aspecto que conviene destacar como componente indispensable, no ya de esta crítica de arte a-normal, sino de la propia figura del *agente* que la ejerce: el grado de responsabilidad adquirido.

Aunque considero que es cierto que este sentido de "responsabilidad", en principio, recae en todos los que históricamente han practicado cualquier tipo de actividad como ésta –mediante la cual se ha contribuido a la creación de núcleos de opinión, a la legitimación y deslegitimación de las obras, a la fijación de los valores del mercado, a la construcción, en definitiva, de los marcos de la *normalidad artística*– también es cierto que hablar de responsabilidad en relación a la posible existencia de una crítica de arte a-normal, supone estar pensando en el trabajo del «autor-productor» (el crítico en nuestro caso) en términos de compromiso crítico social.

Tratando entonces de recapitular las ideas principales hasta aquí desarrolladas, podemos decir que la crítica de arte a-normal defendida en estas páginas tendrá dos objetivos fundamentales. El primero de ellos tratará de «resistir y poner en evidencia» las operaciones del poder artístico. Y aquí, de nuevo es interesante recordar que este proceso afectará no sólo a una determinada obra de arte (objeto central de la crítica tradicional) sino también al conjunto del sistema artístico *normativo*. El segundo de estos objetivos, por otra parte, consistirá en facilitar la visibilización de aquellas prácticas artísticas despreciadas y/o no tenidas en cuenta por el discurso artístico hegemónico. Esta idea, en cualquier caso, tampoco es nueva: Baker, en el cuestionario publicado en 2002 por la revista *October* comparaba la figura del crítico con la del «explorador», «aquél que debe enfrentarse con lo que está afuera, lo opaco, lo silenciado, haciéndolo entrar en el "discurso público" (2002: 210) [la traducción es mía].

últimas décadas se ha desarrollado sobre diferentes soportes textuales. Pensar que la crítica de arte se reduce exclusivamente a aquellos escritos publicados en medios de comunicación o en revistas especializadas sólo tendría sentido si estuviéramos analizándola a la luz de los mismos paradigmas que posibilitaron su nacimiento en el siglo XIX. Además, seguir esta voluntad purista conlleva una condena implícita de desaparición para la propia figura del crítico: éste dejaría de tener sentido desde el mismo momento en que dejaron de existir los dos principales motivos que causaron su aparición en el siglo XIX, es decir, la actividad desarrollada en torno a los Salones parisinos y la aparición de un público burgués cuya composición, hoy, ha vuelto a modificarse sustancialmente.

Para acabar, me gustaría apuntar una última cuestión que podría servir como conclusión o, mejor, como apertura del horizonte práctico para el desarrollo de esta crítica a-normal pensada aquí exclusivamente en términos de posibilidad. Como ya hemos señalado, no existe ningún interés especial en presentar este tipo de actividad crítica como una "nueva crítica de arte". Pero, al contrario, sí podemos asegurar que el contexto de producción de dicha actividad supone un "nuevo momento", alentador en sí mismo. Por supuesto no trato con esto de defender las "grandezas" de un sistema económico, político y social como el actual, pero sí de reclamar y poder aprovechar las posibilidades de cambio que nos ofrece todo momento de crisis, todo momento de "caos" en el que, tal y como han apuntado muchos autores, la "norma se rompe".

Como apuntó George Baker, siguiendo muy de cerca las tesis de Paul de Man, lo interesante no es analizar la "obsolescencia" o la "crisis" de la crítica de arte en un momento como el actual, sino pensar en las posibilidades ofrecidas por la propia noción de crisis: "[...] tal y como de Man apuntó, ambas nociones, crítica y crisis, siempre han viajado de la mano, y normalmente de una manera productiva" (*October*, 2002: 201-202) [la traducción es mía].

BIBLIOGRAFÍA

- Baker, G. et alii (2002): "Round Table: The present condition of Art Criticism", *October*, nº 100.
- Cusset, F. (2005): *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cia. Las mutaciones de la vida intelectual en EEUU*, Barcelona, Melusina.
- De Paz, A. (1979): *La crítica social del arte*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Dorfles, G. (1979): *El devenir de la crítica de arte*, Madrid, Espasa Calpe.
- Foster, H. (2001): "Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en: Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito (ed.): *Modos de hacer. Arte crítico y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Foucault, M. (1999): *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard.
- (2002): *El Orden del Discurso*, Barcelona, Tusquets.
- G. Cortés, J. M. (1990): "Significación ideológica del mecenazgo y de los museos de arte contemporáneo" en: *En el umbral de los 90: Reflexiones sobre la crítica de arte*, Valencia, AVCA-Conselleria de Cultura, Generalitat Valenciana.

- Guasch, A. M. (comp.) (2003): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Hein, H. (1990): "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48:4.
- Hume, D. (1998): *La Norma del Gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península.
- Jiménez, M. (1997): *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard.
- Lamas, R. (1998): "Televisión y cambio de valores. Hacia una cultura crítica de la expectación" en G. Cortés, J. M. (coord.): *Crítica cultural y creación artística. Coloquios contemporáneos*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Michaud, Y. (1999): *Critères esthétiques et jugement du goût*, Paris, Hachette.
- Rancière, J. (2003): *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona, Laertes.