

Juicio



al



postjuicio



¿Para qué sirve hoy
la crítica de arte?

Juan José Santos Mateo

Juicio al postjuicio



«If he only had a heart.»

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.culturaydeporte.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2019



MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones

Autor:

Juan José Santos

Traducción de textos del inglés y del portugués:

Juan José Santos

Diseño gráfico y maquetación:

Estudio Ponce Contreras

Ilustración de portada:

@Pablo Helguera

NIPO: 822-19-021-3

7 **La postcrítica**

15 **El resto puede agitar sus joyas**

21 **Cultura amazónica**

27 **El crítico está presente**

53 ***You don't need a weatherman***

59 **Del prejuicio al postjuicio**

65 ***Eyes (not) Only***

71 **La transcrítica**

75 **El laboratorio**

107 **Anexos**

143 Bibliografía

147 Biografía

La postcrítica



La postcrítica

La tesis que la presente publicación pretende defender es que la crítica de arte, en los tiempos del postcapitalismo, del posmodernismo, de la postfotografía, de la postverdad y del *posteo* en Facebook, sigue siendo válida. Que este texto es compatible con el hipertexto y que mientras haya alguien que genere obras de arte, la interpretación de esas creaciones seguirá siendo importante.

Esta tesis se asienta en datos. El número de críticas de arte que circulan por segundo nunca ha sido tan grande. Y con críticas me refiero a comentarios, interpretaciones, juicios, pareceres e incluso pulgares arriba vinculados a obras de arte vistas o visitadas. La curva ascendente no cabe en el gráfico: la aparición de Internet multiplicó exponencialmente la visibilidad de las opiniones de los espectadores.

Pero, ¿cada vez nos interesa más el arte y la comprensión del mismo? No sé si los verbos adecuados son «interesar» y «comprender». Que circula más el arte, y la opinión acerca de este, es indudable. Que cada vez más ojos lo ven, es obvio. Que esos ojos, además de ver, sean capaces de mirar, es quizás cuestionable. Desligando el subtexto a la imagen que surfea por Internet.

La artista y teórica Hito Steyerl acuña el término «circulacionismo» y lo hace basándose en imágenes en blanco, tal y como ocurrió en su *performance* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el 2015. El flujo de datos invisible desborda la posibilidad no solo de comprensión, sino de consumo. Paradójicamente, la saturación de imágenes conlleva una ceguera colectiva. El también artista y teórico Joan Fontcuberta habla de «postfotografía» para describir el momento actual, en el que la imagen no se refiere a nada más allá de a sí misma. Su circulación absorbe su contenido. Se ha instaurado como un lenguaje alternativo, una nueva forma de comunicación. ¿Qué ocurre cuando esta

postfotografía, sumida en el bucle circulatorio, se entrelaza con la postverdad?

Sentemos las bases para preparar el terreno en el que vamos a jugar. Con la aparición de Internet la obra de arte se ha visto transformada, su recepción, pero también su forma de producción. El aumento exponencial en el consumo del arte, de la mano del aumento expositivo de muestras a nivel local, nacional e internacional, sin embargo, no ha conllevado una refracción comercial. Cada vez más, una imagen vale menos, y cada vez más, la barrera de la obra de arte contemporáneo más cara se supera con menor esfuerzo. La banalización en el arte contemporáneo se contradice con la fila de turistas ansiosos por plantarse frente a la Mona Lisa. La frivolidad del objeto artístico industrial versus la imparable fortaleza del objeto único. Una pregunta posible: ¿Nos ponemos frente a la Mona Lisa, nos la imponemos, o nos la imponen? Una vez frente a ella..., ¿impone tanto como sospechábamos?

En 1964 The Rolling Stones cantaban uno de sus primeros *singles*, *Time is on my side* (*El tiempo está de mi parte*). La canción de «Sus Satánicas Majestades» fue reutilizada en la película *Fallen* (1998), en la que Denzel Washington interpreta al demonio, que se introduce en cualquier cuerpo mientras tararea esa melodía. Era un demonio de contagio virtual. Como un virus de Internet. El tiempo está de mi parte. *Present Shock*¹ es un compendio de reflexiones y conclusiones sobre cómo los cambios recientes en el campo tecnológico y mediático están provocando un nuevo panorama social. Su autor, Douglas Rushkoff, actualiza la tesis propuesta por Alvin Toffler en *Future Shock* (1970), en la que profetizaba un «arrebato» como consecuencia del aceleramiento de los acontecimientos y de nuestra inadaptación a tal velocidad de cambio. Ese *shock* ha llegado. El futuro es el presente.

Presentismo. Lo que Toffler «presentía» se ha hecho presente. Con el cambio de milenio acontece un cambio de mundo. En 1999 todos

1 Rushkoff, D. (2014). *Present shock: when everything happens now*. New York: Current.

miraban al futuro. ¿Cómo será el siguiente milenio? Cuando llegó el 1 de enero del año 2000, ya no había que seguir mirando el mañana. Se estaba en él. Si el final del siglo XX estuvo marcado por el futurismo, el siglo XXI está marcado por el *presentismo*. El libro de Douglas Rushkoff es un análisis acerca de cómo hemos llegado a un estado actual de ansiedad. Todo es hoy, todo ocurre ahora. Todo es presente. Y este hecho provoca en nosotros un cambio de forma de ver el mundo y de manera de actuar. Desde variaciones en nuestra memoria (no recordamos lo que leímos hace un mes o la película que vimos la semana pasada, o los niños en el colegio que no pueden seguir líneas argumentales lineales), modificaciones en la economía global y la política, que ya no piensan a largo plazo, la nueva forma de activismo juvenil sin reflexión previa o la eliminación del pasado, ya que todo queda archivado. La demencia de los conceptos «viejo» y «nuevo»; lo viejo es nuevo (se digitalizan documentos antiguos, por ejemplo), lo nuevo es viejo (Instagram, con la posibilidad de hacernos una foto en el 2018 aparentando ser un burgués de la Francia del 1900, por ejemplo). Nos volvemos superficies (*interfaces*) ya que relegamos los recuerdos, la memoria, el conocimiento al computador. Sin ese equipaje «incorporado» perdemos «corporalidad». Nuestra obsesión por captar el momento ha derivado en que el momento nos ha captado a nosotros. Rushkoff también habla del padecimiento de una *fractalnoia*. Damos sentido al mundo en el tiempo presente, sin ver causas o efectos, sino conexiones (o fractales). Mediante una no exhaustiva «investigación» por Internet configuramos explicaciones que realmente no explican nada. Conexiones sin realmente conocer el sentido de las mismas. De nuevo, sin reflexión previa. Con tanta información *inverificable* que aparece al segundo, la explicación de los hechos se basa en una sopa de *links* de hipertexto, frente a la ausencia de una búsqueda de un contexto a tiempo real, algo que es a todas luces imposible. Somos vulnerables a la manipulación a través de noticias falsas dirigidas. Un tuit puede generar un caos

instantáneo, con únicamente 140 caracteres. Vivimos en la aporía circular. En la época del fin de la historia nunca tantas cosas han sido históricas. El tiempo está de nuestro lado.

Presiento que este *presentismo* ha revolucionado nuestra manera de acercarnos al hecho artístico, de percibirlo, asimilarlo y de interpretarlo. Tanto la obra de arte como su posterior texto analítico se doblegan ante la rentabilidad a corto plazo. Emerge la figura del árbitro arbitrario, de alguien que pita falta empujado por el aliento de los hinchas. Es la época del juicio popular emitido desde redes sociales, del amor a los *haters*, del demonio que nos posee por contacto virtual, en la que hay más escritores que lectores. Lo cual nos ofrece un nuevo panorama, con sus aspectos valorables y al que tenemos que adaptarnos.

Hal Foster comentaba en una entrevista que: «En un mundo donde el documento es puesto en duda a través de nociones como *post-verdad*, insistir en las políticas del documento se convierte en algo radical. Lo que hemos recibido como historia debe ser confrontado»². Y comenzaba ese enunciado con una frase que nos puede situar en este debate: «Describir es criticar, describir es proponer». Si hablamos de las políticas de la obra de arte, es decir, en lo que subyace y *sobreyace* a la experiencia de la visita expositiva, partamos de que la mera descripción puede incorporar en sí un elemento crítico (y propositivo). Lo que ha de concentrar nuestra atención es a quién y con qué intención estamos proponiendo un nuevo discurso.

La erupción de la posmodernidad ha provocado lenguas de lava que han devorado con irritante lentitud los bosques de valores universales. Ya no existen. Ante la ausencia de valores... ¿qué hacemos con los juicios de valor? Si ya no hay verdades que escudriñar, ¿qué hacemos con los escudriñadores? O quizás, una vez la escoria se ha solidificado, han vuelto a florecer de entre las cenizas algunos valores universales. Aquellos a los que se aferran nuestras manos para no ser arrastrados por la masa ardiente.

El juicio firmado de alguien que ha estado presencialmente frente a una obra de arte se ha convertido en un dinosaurio. En *Jurassic Park* persisten los críticos académicos, armados con sus textos uniformados y su sed de ISBN. Los turistas de la isla Nublar son los representantes de la crítica *amateur*, desinformada o mal formada, cargados de sus cámaras para retratar a los diplodocus en fuga. ¿Está la crítica en crisis, en estado crítico?

Si nos detenemos un segundo en el origen etimológico de la palabra «crisis», encontraremos la oportunidad ahí donde hay desesperanza: «La *crisis en el criticismo* es inherente a la palabra misma. La palabra griega *krisis* significa discriminación y disputa, pero también decisión, en el sentido de juicio o evaluación. Si puedes *resolver* la crisis en el criticismo, ya no tendrías más criticismo, sino otra cosa»³. Esa otra cosa pasa por profesionalizar esa crítica *amateur*, múltiple, multitudinaria y tumultuosa. Y con un mayor esfuerzo, *amateurizar* la crítica profesional.

Del *Criticismo, vía crítica, hacia la criticalidad*, es la ecuación planteada por la teórica Irit Rogoff. Partiendo del criticismo, «la aplicación de valores y juicios, operando desde un apenas apercebido índice humanista de valoración sostenido, en cambio, por creencias naturalizadas e intereses desaprobados», a la crítica «examinando los supuestos subyacentes que podrían permitir que algo parezca como una lógica convincente», a la criticalidad, «un énfasis en el presente, de vivir una situación, de entender la cultura como una serie de efectos más que de causas, de las posibilidades de actualizar algo de su potencial en lugar de revelar sus fallas»⁴. Un postjuicio que supere su fase paternalista frente al objeto artístico y que flote en el presente —el presentismo— sin hundirse.

En *After criticism (Después del criticismo)* Gavin Butt se asoma a este postapocalipsis para comprobar si hay algo con vida. Buenas noticias: «Yendo más allá de la crítica a través de una preocupación con los procesos de creación estética y de interpretación, un abandono del acto de

3 Strauss, D. L. (s. f.). «From metaphysics to invective: Art Criticism as if it Still Matters». Consultado el 6 de marzo del 2018.

4 Ekeberg, J. (s. f.). «The Outside Chance of Art Criticism». Consultado el 7 de marzo del 2018, desde <http://www.kunstkritikk.no/artikler/the-outside-chance-of-art-criticism/>

criticismo en sí [...] con la finalidad de abrir los posibles futuros del criticismo actualizándolos en el *presentismo* de la operación crítica»⁵. A Butt le gustan las paradojas: cree que la forma de superar la crisis de la crítica es abandonándola, con el objetivo de que una nueva forma de criticismo ocupe el espacio vacío. Y es en la adaptación, la asimilación y la final transformación de la única manera de la que podemos generar un diálogo con la institución, la obra de arte y el espectador de un modo efectivo. La nueva crítica se ha de asentar en la autocrítica. La crítica está presente en la época del *presentismo*.

La postcrítica, la que opera en el después del criticismo, puede tomar elementos prestados de la «*pre*». Nietzsche afirmaba que la crítica era el amor a la verdad⁶. Únicamente desde esta premisa podemos confrontar la práctica de la crítica en la era de la *postverdad*. Reafirmando nuestro compromiso con una verdad despojada de prefijos.

El resto



puede agitar



sus joyas



El resto puede agitar sus joyas

«Para el siguiente número, me gustaría pedirles su ayuda. La gente de las sillas baratas, aplaudan con las manos. Y el resto de ustedes puede agitar sus joyas». ¡Baila el twist y grita! El humor cáustico de John Lennon provocó arrepentimientos en las sonrisas aperladas de la reina de Inglaterra, quien asistía, quizás un tanto desinformada, a un concierto de los peludos The Beatles. El huracán *Twist and Shout* ensordeció los aplausos y el tintineo de las alhajas.

La crítica de arte nació de la mano de un invitado adolescente, rebelde y ambicioso. La burguesía. La fricción de los dedos entrelazados, la ideología, consumió esa relación escandalosa que rompió más de un monóculo de los *habitués* de los bailes: la aristocracia. Esa nueva figura, la del crítico, juzgaba el arte al considerar el gusto de los espectadores como una certeza de relativo acierto. Ese relativismo fue el que acabó con el absolutismo. El paladín de entre los pioneros en la pujante crítica era Denis Diderot, quien no tardó en convertirse en víctima de sus propias trampas. Con sus comentarios, que se publicaban para un círculo selecto de lectores, más que *leccionar*, aleccionaba al público, no sin resaltar algunos detalles desagradables, como el olor del populacho que visitaba las obras de arte que colgaban de los salones franceses una vez se abrieron gratuitamente al público. Qué ha sido, 200 años más tarde, de la élite cultural, se pregunta Zauman: «La cultura moderna líquida no tiene ningún pueblo al que pueda cultivar. Lo que sí tiene son clientes a los que puede seducir»⁷.

Críticos y espectadores seguimos cegados por el *bling-bling*. Las presumidas viejas ricas que aplaudían a John, Paul, Ringo y George son ahora los *hip-hoperos* del arte: directores, coleccionistas, los famosos de caras relucientes del Instagram de Klaus Biesenbach. Jay-Z con el micrófono del MoMA ante la mirada vacua de Lawrence Weiner. La moda, que

7 Bouman, Z. (2011). 44 cartas desde el mundo líquido. Barcelona: Paidós.

es «algo ridículo en las artes, ya que es una suerte de colectiva o contagiosa originalidad siempre sospechosa de tener intereses monetarios», como decía Paul Valery, ha entrado al edificio. Los críticos de arte ya no son invitados a los salones, y los que tienen esa oportunidad, sollozan esperando pareja al lado del ponche.

«Más que una *crisis de criticismo*, actualmente estamos sufriendo una crisis de valores relativos que podrían ser considerados con criticismo. Sin criticismo, la única medida de valor en el arte es el dinero, y esa medida ha demostrado ser a la vez voluble y embrutecedora. Como tema de investigación, es un aburrimiento. Sé por qué los banqueros inversionistas y los gestores de fondos lo prefieren, pero ¿por qué los artistas lo aguantan durante tanto tiempo?»⁸, se pregunta David Levi Strauss con el vaso en la mano y purpurina en el pelo. Y eso que él lo único que pretende es tener alguien con quien hablar. Dore Ashton escribió en estas páginas hace unos años que «si la crítica de arte es rehén del mercado, y si el destino del trabajo de un artista debe ser evaluado en un ábaco eterno, algo vital se ha perdido, es decir, una buena conversación entre los artistas y sus espectadores»⁹.

Los críticos no vamos vestidos de negro porque estamos de luto tras la muerte de nuestra profesión —la profesión va por dentro, dicen—. Vamos de negro porque es el color que absorbe la luz. Neutralizamos los brillos de las obras de Jeff Koons, del collar de oro de Jay Z y de la calavera de diamantes de Damien Hirst. «El criticismo más fuerte ayuda al lector a moverse más allá de los detalles de la superficie del artefacto cultural»¹⁰, un artefacto que, de facto, comenzó a ser sometido a tendencias de mercado desde la intrusión de lo privado en lo público con las políticas de Margaret Thatcher y Ronald Reagan (ya sabéis, el de «I'm paying for this microphone»)¹¹.

Nos vamos todos de *after*. Todos. Ricos, pobres, el espectador sin formación académica o posteóricos. Y al final acabamos haciendo lo

9 Ibid
10 Berger, M. (1998). *The crisis of criticism*. New York: New Press. Pag.11.

mismo: bailamos el twist y gritamos. Porque no podemos seguir llorando en el cotillón sabiéndonos la más fea. La postura dicotómica frente al poder del mercado en el arte que frecuentemente adopta el crítico es tan improductiva como incoherente. El marco económico que rige el sistema arte es un factor a analizar más, no un enemigo a quien derribar.

No nos dejemos llevar por los cantos del revisionismo. The Beatles también apoyaron, de forma indirecta, a la monarquía británica. Pero la afilada apostilla de Lennon queda ahí, instalada en su incomodidad, delatando y ridiculizando a aquellos que otean desde la tribuna.

La crítica puede hacer eso. No es poco.

Cultura



amazónica



Cultura amazónica

Ahora no es tan sencillo detectar las formas en las que el postcapitalismo, para algunos el anarcocapitalismo, se reintroduce en nuestras vidas. La serpiente se camufla y reptaba tranquila en esta selva de apariencia pacífica. En el mundo del arte, podemos incluso convertirnos nosotros en serpientes sin percatarnos de nuestras escamas, nuestra lengua viperina y nuestro veneno mortífero.

Hubo quien soñó una utopía desde el garaje de su casa. Le dijo a su mujer; «Cariño, te voy a traer la luna». Jeff Bezos quería la librería en línea más grande del mundo. Veinte años más tarde, se convertía en el hombre más rico del mundo, y con el dinero generado por su librería en línea, ha adquirido el Washington Post y una compañía aeroespacial que llevará a turistas al satélite lunar.

Bezos eligió el nombre de su librería mirando el diccionario. Su dedo señaló la palabra «Amazonas». Para él era un nombre perfecto: el Amazonas, el río más grande de mundo, ese lugar exótico y diferente, representaba la imagen que tenía para su empresa. Amazon. Representante del tipo del modelo económico de «larga cola», negocios que se basan en la diversificación de su oferta, en la venta masiva de productos de venta minoritaria (nichos especializadas). Son empresas sin local físico y sin producción propia: se disminuyen costos de producción y de distribución. La obtención de beneficios por parte de estas empresas se vincula a la repartición no equitativa de los beneficios. Paradójicamente, este tipo de empresas va en detrimento del autor minoritario; no venden tanto, ganan menos, y además, las librerías tradicionales, para competir contra este modelo, se centran en los superventas relegando al libro especializado.

Amazon promueve con su modelo el cuento de la Cenicienta: un autor minoritario destaca si se convierte en *Fat Head* (cabeza gorda),

el recomendado del año. ¿Y cómo puede ocurrir eso? Con reseñas pagadas y con reseñistas con sueldo de la propia empresa. Juicios, críticas de los libros que han sido pagadas para generar una mayor atención del cliente, y que no son, obviamente, independientes.

Bailamos al son del algoritmo. Amazon tiene nuestros datos fiscales y conoce nuestras compras *online*. Sabe lo que subrayamos en los libros que nos vende. Y en base a todo lo que monitoriza, nos ofrece nuevos productos: «Los clientes que compraron este libro también compraron...» es la nueva crítica de arte, creada por un sistema informático. Coches Uber conducidos sin chófer (ya existe), exposiciones sin curadores (ya se han hecho), y ahora críticas sin cerebro humano detrás. Un software programado para interpretar obras de arte.

Peio Aguirre alerta acerca de la influencia del «modelo Amazon» en nuestra recepción de la obra (en este caso, escrita), parafraseando a Jonathan Franzen (escritor que publicó un demoledor artículo contra Amazon, comparándola con uno de los cuatro jinetes del apocalipsis: «En mi pequeño rincón del mundo, es decir, la ficción estadounidense, Jeff Bezos de Amazon podría no ser el anticristo, pero seguramente se parece a uno de los cuatro jinetes. Amazon quiere un mundo en el que los libros sean autopublicados o publicados por el mismo Amazon, con lectores que dependan de las reseñas de Amazon al elegir libros y con autores responsables de su propia promoción. El trabajo de charlatanes, tuiteros y fanfarrones, y de personas con el dinero para pagar a alguien por producir cientos de reseñas de cinco estrellas para ellos, florecerá en ese mundo»). Aguirre corona la cita de Franzen afirmando que: «la internacionalización de la crítica es algo inherente al propio capitalismo con su silenciosa pero sostenida limadura de las aristas cortantes y la posterior integración del gesto radical»¹².

La selva del siglo XXI es un bosque virtual en el que en lugar de monos, saltan de rama en rama los charlatanes, tuiteros y fanfarrones de

los que habla Franzen. Ya no estamos hablando de la ley de la selva, sino de la selva sin ley. El postcapitalismo y su absorción de la reseña ajena al motivo comercial contagia al mundo del arte; el arte actual, o el sistema arte, tiene mucho de utopía amazónica. Fijémonos en cómo opera el concepto «carrera artística» en la actualidad, en cuál es la trazabilidad del artista: hoy en día el 99 % ha de tener estudios universitarios, sitio web, galería internacional y un reguero de participaciones en exposiciones colectivas con nombres de prestigio al lado. Y, para lo que nos atañe, un dossier con textos de críticos de arte de solera que recomiendan sus muestras. Esas críticas son ahora textos promocionales que se cuelgan en el sitio web del artista y de la galería (incluso hay críticos «independientes» que etiquetan en Facebook a los artistas —y a las galerías— que reseñan «independientemente» en medios «independientes»). Museos y galerías cuentan con sus propias revistas, con su reseñista a sueldo y con sus *influencers* Smartphone en mano. La mentalidad empresarial sustituye a la preocupación por la experiencia artística. La banalidad del hecho de que para hacer una exposición los factores económicos son concluyentes «no debe convertirnos en pragmáticos si deseamos volver a empoderar el intercambio simbólico frente a una industria cultural global donde siempre está la amenaza de que el consumo colectivo de arte sea reemplazado por una empresa»¹³, afirma un optimista Lars Bang Larsen.

Y el problema de las fuentes. Inmersos en esta cultura del «Los clientes que compraron este libro también compraron...», todos, críticos, espectadores y artistas, manejamos los mismos referentes. Todas las obras de arte hablan de lo mismo, o todas nuestras interpretaciones de las obras de arte manejan los mismos códigos. Las consecuencias de esta monopolización de significados son imprevisibles. Pero pronto serán visibles.

Barthes decía que no releer condena a leer lo mismo en todas partes. Quizás una posible defensa sea leer libros de Amazon, después releerlos, y leer a Amazon y después releerlo.

El crítico



está presente



El crítico está presente

Los caballeros de la mesa redonda que tuvo lugar con motivo del lanzamiento del número 100 de la revista *October*, en 2002, claudicaron frente al enemigo. Los invitados quedaron sepultados bajo el plomizo título de la convocatoria: «The present conditions of art criticism». Las condiciones presentes de la crítica de arte determinaban, según Benjamin Buchloh, Hal Foster, Andrea Fraser, Rosalind Krauss o Robert Storr, que la crítica ya no estaba, ni volvería a estar jamás, presente.

Llama la atención el caso particular de Buchloh, enterrador de la crítica que sin embargo la resucita a antojo para enterrar al arte. El nigromante del juicio sumarísimo no pudo soportar la espectacularización del museo, sobre todo de la mano de Marina Abramović y su «El artista está presente», a quien dedicó palabras desde la revista *Artforum* como: «Marina Abramović reconoció que había llegado el momento de que se identificaran por completo y finalmente con el orden aparentemente inevitable de espectacularización como el *modus* fundacional de su práctica». Quizás esa espectacularización haya dejado sin focos al crítico. O quizás haya sido el crítico el que ha *especulado* demasiado con dicha *espectacularización*. En las paradójicamente habituales mesas redondas acerca de lo muerta que está la crítica, los críticos lanzan sus obituarios al aire, más que dirigir argumentos con la voluntad de debatir con otro.

Los críticos no hablan de crítica entre ellos. «Esta conspiración de silencio no oficial entre críticos sobre otros críticos ha dañado a la profesión»¹⁴. Este dejar de hablar sobre la crítica entre los críticos ha devenido en una crítica que se desentiende de los desafíos del sistema arte. El arte, el artista y el espectador están en desamparo ante la ausencia de compromiso del crítico con ellos, quien dice en privado lo que no dice en público, y viceversa. El crítico es el primer responsable por su

14 Berger, M. (1998): *The crisis of criticism*. New York: New Press. Pág.11.

delegación de responsabilidades, pero el lector/espectador, al no demandar sus derechos y deberes, es cómplice.

Por ello establezco aquí un diálogo, aunque sea escrito y no oral, con otros críticos y críticas de arte —a quienes les agradezco enormemente su colaboración desinteresada— con la intención de, entre todos, establecer posibles respuestas a la pregunta que da título a este libro. ¿Para qué sirve hoy la crítica de arte? Hablan críticos presentes que critican en el presente.

Miguel Ángel Hernández Navarro

La crítica de arte en la actualidad no tiene, ni de lejos, la función central que tuvo en la formación del mundo del arte contemporáneo. En un sistema de mediación —lo que Anne Cauquelin llama «sistema crítico-marchant»—; la crítica fue la encargada de traducir, legitimar y poner en valor el arte. Hoy la crítica de arte apenas habla al público (ni traduce), porque ya no hay público más allá de los expertos, de modo que el discurso se queda en el mismo mundo del arte. Tampoco legitima nada porque la misma exposición lo hace, ni siquiera produce valor, porque eso lo hacen los comisarios al exponer a un artista en una muestra importante, los galeristas al incorporar un artista o los coleccionistas al comprar una obra, dotando de valor a la obra a través de la propia compra. Así que la crítica ya no legitima, ni produce valor, ni apenas traduce. Tiene una función decorativa, casi una función zombi, como recuerdo del lugar que una vez tuvo. Por supuesto, tiene la función de producir conocimiento. Y esta crítica se encuentra más cercana a la investigación y a la academia. Desde ahí, sin embargo, la crítica no afecta al sistema, pero también está libre de presiones. Por otro lado, existe el discurso de la crítica que quiere afectar y transformar el arte, el que sigue teniendo una función fundamental dentro del mundo del arte es el que se incorpora a la labor del comisario, el comisario-crítico que despliega ideas, historias y conceptos en exposiciones.

Rosa Olivares

La crítica de arte sirve para que no se oiga solamente la voz de la institución, la del mercado, la del poder. Para que pueda haber opciones, se pueda defender el criterio de la diferencia y no comulguemos con ruedas de molino.

Sky Gooden

En esencia, la función de la crítica de arte es evaluar el arte y su historia. Pero la función de la crítica de arte debería estar acompañada por un esteticismo concreto e, igualmente, por objetivos estéticos. Estamos aquí para elevar un reclamo, ser responsable de nuestra investigación, tener una participación, tener voz, compeler, ralentizar el mercado, ralentizar Internet, acelerar la comprensión, verificar nuestros equilibrios colectivos y, en el mejor de nuestros casos, llevar el arte a la historia.

Anna Dot

Mi abuela dice que la leña calienta tres veces: cuando se corta, cuando se mete en la caldera y cuando arde. Algo parecido ocurre con la crítica de arte y creo que esto es lo que la hace importante, al menos para mí. La crítica de arte no calienta, hace otra cosa. Como si viviéramos en una especie de nueva época barroca, la imagen, que se actualiza y se multiplica constantemente, tiene el dominio de las calles, de los museos, de los negocios, de los teatros, de las intimidades, de los propios cuerpos. Como en el Barroco de los s. XVII y XVIII, la presencia de las imágenes es tan fuerte que acaba siendo difícil encontrar el espacio y el tiempo para la lectura. En este contexto, la crítica de arte pide lentitud. Y la pide tres veces: cuando la escritora se aproxima al objeto al que va a dedicar el pensamiento, cuando se escribe y cuando se lee.

Luisa Espino

Para mí la crítica del arte sirve para leer a través de otros ojos —más expertos— las obras de arte. Crea conexiones apoyándose en la historia del arte, el cine, la literatura, la actualidad... y conduce a conclusiones que deben ser útiles tanto para el público —para que le sirva de acercamiento— como para el artista.

Fabio Cypriano

Ya se ha convertido en lugar común señalar la ausencia de la crítica en el actual sistema de arte. De hecho, en comparación con otros dos momentos históricos, como el surgimiento del movimiento moderno en el siglo XIX o el debate sobre las nuevas tendencias a mediados del siglo XX, hay poca producción crítica en términos tradicionales.

Durante el fortalecimiento del modernismo, la crítica servía como defensora de una nueva práctica, no tan preocupada por lo bello, sino por la valorización de la expresión particular de cada artista y de su forma de observar y retratar el mundo. Se trataba, entonces, de un modelo educativo, de preparación para una nueva sensibilidad, como predicaba el poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) en relación a los cubistas.

Ya en el siglo XX, la crítica alcanza un nivel judicativo absolutamente poderoso cuando el norteamericano Clement Greenberg (1909-1994), un «anticomunista kantiano» como lo definió John O'Brian, se convirtió en el portavoz de la «pintura americana», elevando a Pollock como su gran icono. Para Greenberg, la única forma posible de producción artística sería el abstraccionismo, basado en cuestiones formales que serían inherentes al concepto de pintura: la bidimensionalidad de la tela.

Los artistas que buscaban otras poéticas merecían ser desmerecidos para el crítico norteamericano, como Serra o Walter de María:

«No son ni buenos diseñadores, ni buenos escultores. Usan grandes pedazos de acero y a veces eso funciona, porque es muy grande». Y concluía enfático en su análisis: «No hay mucho talento allí».

Contra ese análisis absolutista, que siguió con poder hasta los años 1960, artistas y críticos se rebelaron. Fue entonces cuando surgió otro actor importante en el medio artístico, el curador, que de alguna manera pasó a trabajar al lado del artista, pero usando especialmente el espacio expositivo y no tanto el texto escrito como la plataforma de debate y difusión de la nueva producción artística.

En ese contexto surgieron figuras como Harald Szeemann (1933-2005), en el exterior, o Walter Zanini (1925-2013), en Brasil, curadores que percibieron los cambios de la producción moderna a la contemporánea y ayudaron a incorporar el proceso como elemento esencial en el montaje de exposiciones, lo que era propuesto por jóvenes artistas.

Con eso, en los años 1970 y 1980, hay una clara migración del papel de la crítica: dejó los periódicos y revistas para estar al lado de la producción. En cierta forma, ese fue un fenómeno cercano a lo que ocurrió en el cine, cuando muchos críticos, especialmente aquellos vinculados a la revista *Cahiers du Cinéma*, como Godard y Truffaut, entre otros, sustituyeron la máquina de escribir por las cámaras. En el caso de las artes visuales, sin embargo, ese pasaje fue menos radical. Pero no hay duda de que los curadores entraron en el circuito para defender la nueva producción, en una forma de ejercicio crítico, ventilando el circuito como hizo la Nouvelle Vague.

Desde entonces, el sistema creció de manera exponencial y la función de los curadores se cristalizó de tal forma que el lado experimental y crítico no siempre fue posible. Pero esto ocurre como consecuencia de la institucionalización del circuito del arte, llevando su faceta experimental, radical, aquella que los críticos defendieron a lo largo de los últimos cien años, a su práctica inexistencia.

Se suma a todo ello el fortalecimiento del circuito comercial con la expansión de las ferias de arte, que se basan en una estrategia conservadora: la valorización del objeto en detrimento del proceso.

En ese escenario, no hay duda de que es necesario el retorno de la actividad crítica, independiente y reflexiva, que esté atenta a toda producción contemporánea y su contexto. Contexto aquí es una palabra esencial. La crítica de arte hoy no puede ser solo sobre la producción artística, sino acerca de todos los agentes involucrados, especialmente el curador o curadora que la organiza y la institución donde ella ocurre. Es necesario evaluar, por ejemplo, si el proyecto curatorial se realiza de hecho y las condiciones éticas que involucran una muestra, especialmente en lo que se refiere al patrocinio.

Las artes visuales, actualmente, forman parte de un mecanismo complejo, con muchas agendas que necesitan ser desveladas. En situaciones conflictivas como la que se vive, toda reflexión es necesaria, basada en nuevos modelos que deben ser creados, más adecuados a los tiempos actuales, pero siempre buscando estar, obviamente, al lado del arte.

«La necesidad de la crítica»,
texto publicado en la revista Arte!Brasileiros, 2017.

David G. Torres

Me gusta pensar que la crítica de arte ni sirve ni ha servido para nada. Y esa es su gran virtud: colocarse al margen de lógicas mecanicistas o de usabilidad. De hecho, cuanto menos me interesa es cuando más utilidades se le encuentran o cuando se le quiere dar una importancia capital y un lugar central en la producción cultural. Tampoco querría situarme en una decimonónica posición en la que equipararía la crítica a la finalidad

sin fin. Lo que me interesa, en todo caso, es que es discurso hecho desde la marginalidad, desde esa especie de crisis constante en la que se encuentra por todos los episodios en los que se muestra y ha mostrado ineficaz. Y me interesa como construcción de subjetividad, es más, como una forma de escritura hecha desde la externalidad, que construye sujeto desde el exterior. En este sentido, la crítica no solo participaría del pensamiento crítico, sino de formas de escritura contemporánea que se quieren críticas por su propia incapacidad: una escritura tullida, *handicapé*, marginal, exterior, inútil.

Carlos Delgado Mayordomo

La crítica de arte es un discurso que, a través del ejercicio de la escritura, analiza, interpreta y evalúa las prácticas artísticas del presente. Desde su origen en el siglo XVIII, sus modos de articulación han ido transformándose y, sobre todo, su eficacia como núcleo central del debate artístico ha ido desplazándose de manera progresiva. Tradicionalmente, la figura del crítico de arte ha sido la encargada de establecer un análisis capaz de contextualizar, interrogar y desbordar el sentido del objeto artístico, análisis que además ha llegado a vehicular importantes derivas en las trayectorias de los artistas, desde su inclusión en exposiciones hasta la adquisición de sus obras por parte de colecciones. Actualmente, el comisario —figura que se afirma a partir de los años sesenta— parece haber asumido gran parte de este rol.

A esta sustitución se suma la progresiva pérdida de la naturaleza evaluativa del ejercicio de la crítica que, entre otros, podemos atribuir a dos factores esenciales: por un lado, el escepticismo ante la idea de autoridad y el establecimiento de jerarquías propio de las teorías del pensamiento posmoderno; por otro, la multiplicación exponencial de voces —fundamentalmente a través de Internet— que, con mayor o menor coherencia, configuran globalmente un territorio inabarcable y, en conse-

cuencia, inestable como mediador. A día de hoy aún estamos atravesando un amplio período de reinención de las narraciones de legitimación, lo cual afecta directamente a los enunciados críticos.

Entonces, ¿para qué sirve hoy la crítica de arte? Más allá de este actual proceso de reestructuración, la crítica de arte sigue siendo operativa y necesaria a la hora de generar cartografías reflexivas, amplias e independientes (es decir, ajenas al consenso corporativo o a las demandas empresariales), no solo acerca de la dimensión conceptual y estética de la práctica artística, sino también acerca de las connotaciones sociopolíticas y estratégicas que están detrás de una exposición, de una institución o de cualquier artefacto cultural. En este sentido, el lugar de la crítica sigue estando en ese complejo vértice donde se conjugan la obra de arte y la palabra, para establecer, precisamente allí, una colisión lo suficientemente poderosa como para diseminar hacia la sociedad todos los posibles significados.

Nicola Mariani

No creo que la crítica de arte desempeñe hoy un papel diferente al que siempre ha desempeñado. Hoy, como siempre, la crítica juzga la calidad de una obra, a través de un esfuerzo racional que pretende penetrar en ella, sentirla y comprobar la coherencia entre las intenciones y los logros de quien la ha creado. Una vez interpretada la opinión que se forma en relación a la obra, el crítico o la crítica de arte la evalúa y la comparte, a través de un acto comunicativo que es también un ejercicio de desdoblamiento, ya que le obliga a ponerse de antemano en el lugar de la alteridad: el lugar de otras interpretaciones posibles (para defender la suya).

La crítica —tanto en el arte como en cualquier otro ámbito— no es crítica si el acto comunicativo no vehicula un juicio de valor. Sin la expresión de un juicio de valor consciente, no hay crítica. La formulación de dicho juicio depende del grado de libertad intelectual, de las nociones generales y específicas, de la sensibilidad, de las experiencias existencia-

les y profesionales de quién se erige en juez de la obra y es reconocido por otros como tal. Para ser plausible, un juicio crítico tiene que apoyarse en unos argumentos y en un saber acumulado que permite tener una visión amplia y profunda del fenómeno que se pretende juzgar. Asimismo, tiene que valerse de un bagaje metodológico (esquemas teóricos, categorías interpretativas, artificios retóricos, etc.). Sin un método —y sin la autoconciencia por parte del crítico de disponer libremente de él— tampoco hay crítica. La presencia de un juicio explícito, la argumentación, el método y la capacidad para desarrollar un discurso son, por lo tanto, elementos imprescindibles de una crítica.

En una crítica se reflejan la personalidad, la cultura, las manías, las obsesiones, las pulsiones y los intereses intelectuales y materiales que animan al crítico o la crítica a ejercer su función. El discurso crítico está seguro de sus propios argumentos y no teme el juicio ajeno. Sin embargo, la crítica no puede ser críptica, ni autorreferencial. Si no hay un justo equilibrio entre la dimensión subjetiva y la dimensión objetiva (el instinto del ego y la preocupación por la recepción de un público de referencia), el discurso crítico se convierte en un acto comunicativo afónico, esencialmente inútil.

La crítica de arte tiene que saber adaptarse al tiempo y al contexto en el que se ejerce, para ser relevante y llegar a incidir en la realidad. El propósito fundamental de la labor crítica, en este sentido, es generar un diálogo público ideal a partir de un punto de vista personal que se pone encima de la mesa. Para ello, el discurso crítico tiene que sintonizarse con las especificidades de su propia época, sin por ello dejarse llevar a la deriva. Tiene que saber navegar por una ruta autónoma, tratando de resistir (en la medida de lo posible) a las modas y evitar que su discurso sucumba a los anacronismos, a los estereotipos y a la repetición mecánica de formulas convencionales abstrusas o abusadas. La crítica de arte, dicho de otra forma, tiene que saber mantenerse viva.

Nunca me he sentido atraído por una concepción exotérica de la crítica de arte. Supongo que esto tiene que ver con mi personalidad, con mi cultura y con el bagaje metodológico del que me sirvo para desempeñar esta labor. Personalmente, me inclino más hacia una práctica crítica constructiva que hacia una destructiva. Sin embargo, acepto cualquier enfoque diferente al mío, siempre y cuando esté acompañado por la honestidad intelectual, el respeto, unos argumentos creíbles y una sincera voluntad de debatir. Según mi visión, la necesidad de la crítica de arte se halla, hoy como siempre, en su capacidad para aumentar la comprensión del sistema del arte y para enriquecer —a través de la dialéctica de puntos de vista, criterios y juicios de valor— las reflexiones que se vayan haciendo sobre el significado de la creación artística y, a través de él, sobre nuestras propias vidas y sobre la complejidad del mundo que nos rodea.

Javier González Panizo

Crítica de arte en el escenario de un mundo en expansión. Hacia un saber diferente.

Todo el arte actual es arte del pasado. Todo el arte actual no es sino el arte de un tiempo ambivalente, que simula ser fiel al concepto de arte en su desarrollo histórico, cuando lo único que hace es entorpecer su marcha con el claro propósito de realizar una jugada imposible: la que significaría trocar lo falso de su momento actual por un paso de verdad en el desenvolvimiento efectivo de su destino.

Renuente a seguir su propia historia —la que le llevaría a eliminar todo ámbito de excepcionalidad en cuanto a dispositivos de producción de imágenes habida cuenta de la reproducción telemática de estas—, el arte prefiere camuflarse bajo el disfraz que le permite dar la callada por respuesta. Enrocado en las posiciones que hacen de él un sistema institucional fuerte, el arte se empeña en ser infiel a sí mismo y contentarse con lo melífluo y paniaguado de unas estrategias que simulan ser con-

temporáneas cuando, a las claras, no son sino momentos de falsedad en el desarrollo del arte. Si hay algo claro es que vivimos un tiempo de prestado donde la sensación de insuficiencia es más que patente.

Sin saber muy bien a qué carta quedarse, el arte merodea diferentes posiciones con la esperanza vana de que en algún momento la situación pueda reconducirse. Y es que, mientras a uno no le toquen en lo suyo, tampoco hay razón para salirse de madre: del arte decorativo-insustancial hasta el arte panfletario hay para dar y tomar, y lo importante es que cada uno tenga —siga teniendo, sigamos teniendo— su minuto de gloria.

En este contexto de tropelía camuflada, si hay alguna instancia cuyo fin sea más que inminente ese es el de la crítica de arte. La razón es que esta se ha convertido en mero dispositivo de legitimización de un arte que, en su falsedad, simplemente no la necesita. El arte ejerce con ella una condescendencia con el fin último de valerse de sus servicios para que la falsedad en que incurre no sea demasiado obvia: aun a sabiendas de que no la necesita para subirse al pedestal de las economías de difusión de imaginario colectivo, simula su pertinencia, simula que aun tiene algo importante que decir para así lograr no tener que dar demasiadas explicaciones.

Ayudar a legitimar el fraude: esa sería, al menos aparentemente, la utilidad real y efectiva de la crítica de arte en este tiempo impostado que vive el arte. Y, como decimos, lo más grave es que el arte no la necesita, que en cuanto se harte un poco más de alguna de sus malas contestaciones —cada vez menos, todo hay que decir—, al arte, a ese gran consorcio socio-económico institucional llamado arte, no le temblará el pulso para cortar de raíz toda esa intromisión que, de modo paternalista, aun permite.

Pero siempre queda, en esto como en todo, el gesto imposible: ya que no va a cambiar el arte, ya que no se puede esperar de él un gesto de lealtad para consigo mismo, siempre cabe que la crítica de arte invierta sus posiciones y, como si de un giro copernicano se tratase, fuese ella

la que operase las condiciones para que al arte no le quedase otra que hacerse contemporáneo de su propio destino y dejar de habitar en ese tiempo desolador en el que vegeta.

Así las cosas, la crítica de arte ha de tomarse en serio su destino y desistir de esperar a que el arte despierte de su latente senectud: la crítica de arte ha de ayudar a dinamitar al sistema desde dentro, ayudar a detonar la bomba mediática que toda obra está llamada a ser, pero que los mismos operadores mediáticos ningunean y silencian. La crítica de arte debe decirle a la obra de arte, de un arte que no tiene más narices que tragar mediáticamente con lo establecido, que ha nacido para otra cosa, que puede atreverse con más, que, de hecho, su destino está en romper la falsedad desde la que ha sido propuesta.

Dinamitar, obviamente, invirtiendo el sentido dado: ayudar a que la obra de arte *desrealice* todos los lugares comunes a los que el propio sistema-arte la empuja. Ayudar a desdecirse y, contra todo pronóstico, lanzar la perogrullada que nadie quiere oír: ¿y si no estuviésemos más que repitiendo un monólogo bien aprendido para así no dar la palabra a quien la merece?, ¿y si el arte en lugar de dispositivo crítico no fuese sino el emplazamiento preferido desde donde pavonearse del cinismo de nuestra época?

Esta crítica, invirtiendo su situación gregaria, sería definitoria para el arte ya que ayudaría a expresar lo que la obra de arte puede decir pero que ha de callar para ser tomada como obra de arte: esta crítica supone un ceder la palabra, dar la palabra a las obras de arte para que estas expresen todo lo que, por su propio darse como arte dentro de la institución-arte, han de callar.

No hace falta ser muy lince para comprobar que, aun con todo, sigue existiendo un problema. Y es que la crítica así comprendida solo puede operar con determinadas obras, un grupo bien selecto que simula callar cuando es un simple esperar a que alguien hable con ella, a que

alguien dé testimonio de ellas. Porque, seamos claros, la mayor parte del arte actual está feliz y contento con autopropoñerse en su inanidad, de valerse acríticamente de las estructuras artísticas para, simplemente, exponerse como puerilidad.

Pero este problema no es tal: es simplemente una exigencia que para consigo mismo debe de tomar la crítica de arte. No dar la palabra a quien no la necesita, no hacer de interlocutor de una obra que sabe demasiado bien lo que tiene que decir, la finalidad para la que está ahí. Para realizar una crítica acorde con las necesidades históricas que el propio arte se niega a sí mismo, la crítica no ha de apelar a un democratismo visceral, sino discernir bien con quién entablar conversación. Ese sería un paso, quizá el más importante, de la crítica de arte.

Pero, ¿y qué tendría que ayudar a decir la crítica de arte a una obra capaz de entrar en diálogo? Dicho de otra manera, y aun en la pertinencia de tomarle la delantera al arte en su proponerse: ¿por qué hay necesidad de crítica de arte? Tiene —tendría— que ayudar a hacer emerger un saber diferente, un saber actualmente ahogado por el propio darse de la obra de arte dentro de la institución-arte, pero que solo de su posibilidad de propuesta podrá tildarse a la obra capaz de superar por elevación el tiempo de prestado del arte actual.

Es decir: la crítica de arte tiene que crear el campo crítico para que el saber de la obra de arte supere las actuales condiciones ideológicas desde las que emerge. Esto supone, antes que nada, ayudarle a desmarcarse de todo rasgo de antagonismo, de toda vis de ver bajo las apariencias, de todo intento de apoderarse de un saber que se crea verdadero, de —en definitiva— renegar de ese saber atrofiado con el que el mundo administrado le hace consolarse y atreverse a mantener el diálogo en la disyunción constante de una tercera vía que no sea ni esta ni aquella, ni el «sí» ni el «no». Si hay algo que la crítica de arte tenga que hacer decir a la obra de

arte es justo aquello que le está prohibido: que no sabe cómo son las cosas, que no sabe si somos engañados o no. O, más aún: que esa no es *la* cuestión.

Es decir: no se trata de tomarle la palabra al arte y ayudarle a vomitar un sentido que, quizá, se la haya atragantado entre tanta fantochada. Por el contrario, la crítica tiene que hacer efectivo cómo la obra de arte no tiene nada que decirnos, que no hay saber alguno que la obra de arte tenga que venir a revelarnos. Y es que solo así la obra de arte será capaz de ser fiel a sí misma y mostrar el camino para renunciar a lo consensuado de los emplazamientos que el juego institucional del arte le tiene ya marcado de antemano. Porque seamos claros: el arte, en esa connivencia que estamos denunciando —la que guarda con las industrias de la publicidad, el ocio y, en suma, el saber ideológico—, no duda en situarse en una onda expansiva bien determinada por el juego mediático sobre la que se postula, tiene perfectamente diseñado sus efectos, las indignaciones que provocará y la recepción de cada uno de los potenciales espectadores. Si hay algo sencillo para el arte es ser fiel a la pamema circense en que se ha convertido.

Si hay algo sencillo y hasta consustancial para el capitalismo cultural, mediático e inmaterial en el que estamos sumergidos es trocar al instante —haciendo pie en la emergencia inmanente de la imagen— la lógica distributiva de la hegemonía y la transitividad de saberes por ella dispuesta. Que el arte tenga aún razón de ser y no sea un simple refrito ideológico de las maquinarias simbólicas con mayor capacidad de agenciamiento colectivo —léase, la industria cultural en general— depende del ejercicio de una crítica de arte capaz de sumir en un silencio abismal a cada una de esas obras de arte que el sistema-arte se empeña en hacer hablar como cotorras, ya sea para decir que «sí» o decir que «no», ya sea para saber una cosa o para saber otra, para creer en una verdad o para creer en otra.

Que nos traicionemos casi a cada instante no quita para que desde este blog nos esforcemos en llevar a cabo esta otra crítica de arte.

Es más: realizamos textos continuamente con la promesa de que alguna vez logremos realizar verdadera crítica de arte, una crítica leal a las disposiciones que hemos aquí delineado.

Fernando Castro Flórez

Me interesa (torpe manera de decirlo) la crítica en acto o, mejor, *a pie de obra*. En *Calles de dirección única* (un título benjaminiano que no da cuenta del laberinto que despliega ahí la escritura) se habla del ejercicio crítico como un posicionarse, esto es, como una estrategia de combate. Sin compromiso e incluso sin determinación agonística, la crítica se convierte en pomada, en suplementariedad irrelevante. Sabemos de sobra que la crítica surge como una necesidad (política) de la burguesía y no podemos perder de vista que las mutaciones de la «esfera pública» y los cambios de los dispositivos tecnológicos afectan a esa escritura sobre el arte que no es ni historicista ni meramente descriptiva. No entiendo la crítica sin meditación filosófica o, en otros términos, sin despliegue hermenéutico. Los suplementos culturales, las revistas de arte y, por supuesto, los blogs y perfiles de Facebook están repletos de reseñismo nutrido de la prosa delirante de las «notas de prensa» de las galerías, museos y otras instituciones expositivas. El crítico tiene (me atrevo a decirlo como una obligación moral) que conocer la estructura y dinámica de la obra tanto como investigar las cuestiones contextuales, comprender que forma parte de una «línea de producción del arte», sin caer luego en un sociologismo barato o derivar hacia un cripticismo a la postre autocomplaciente. La tarea del crítico de arte (me apropio aquí de una Tesis sobre la historia de Walter Benjamin) es ofrecer imágenes dialécticas «en el instante del peligro». Estamos, no exagero, acosados por fantasmas deprimentes o, peor todavía, incitados a participar del *buenrollismo* patético. Algunos no tienen ningún problema en emprender un «camuflaje en forma de críti-

co hiper-activo» para comenzar su escalada medradora hacia una poltrona institucional. Es casi hasta «razonable» que, en tiempos de precariedad, el sálvese quien pueda incite a traicionar, a la carrera, cualquier exigencia crítica. Llevo tres décadas dedicado a escribir sobre arte contemporáneo y no pierdo el entusiasmo por una sencilla razón: me siento incitado y provocado por las obras de arte, me obligan a reaccionar y, sobre todo, pensar. Suelo sintetizar mi tarea con la fórmula más comprimida posible: «siento decir lo que pienso». Ahí está la *cosa* (el nudo traumático y placentero) de la crítica.

Christian Viveros-Fauné

Cada escena de arte tiene la crítica que se merece. Hay escenas que sobreviven (apenas) desprovistas de ideas e inclusive otras donde el intercambio de estas se limita a camarillas, rencillas y peleas públicas y privadas. En estas escenas se puede decir que la crítica no existe. No existen nuevas perspectivas sobre viejas obras, menos revelaciones y aclaraciones sobre obras más actuales y su consiguiente reexaminación. En estas escenas, que son tanto regionales como nacionales, no hay un soporte retórico que ayude a tomar el arte de la mano e introducirlo a diversos públicos, sean estos minoritarios o mayoritarios, duchos o no especializados. Para eso sirve la crítica de arte. Para hacer de puente literario (o antiliterario, si se prefiere) entre lo que cuelga en la pared del museo y el estudio y el resto del mundo. Sin este apoyo el arte no tiene lengua. Cito para cerrar a la gran crítica de cine Pauline Kael: «En las artes, el crítico es la única fuente de información independiente; el resto es pura publicidad».

Caterina Almirall

La crítica de arte es un conjunto de voces no unificadas, heterogéneas y múltiples que hablan entre ellas y con el mundo. Voces ocupadas en pen-

sar cómo habitar el mundo y cómo darle sentido desde una mirada no hegemónica, crítica y reflexiva. Son voces que comparten certezas, dudas, preguntas, experiencias con tal de elaborar una relación entre ellas, con lo que miran, con las palabras, con los lenguajes. Ellas hablan, escriben, dibujan, piensan, leen, cantan, gritan sobre, alrededor, dentro, atravesando la práctica artística. Ellas son una forma de generar conocimiento *con* el arte, generando un espacio necesario de pensamiento en relación a la práctica artística. Como en un ecosistema en el cual todos los agentes que se inscriben en él son interdependientes y necesarios.

Sergio Rubira

La crítica de arte está en crisis. A pesar de su buena salud editorial, apenas se lee. Son pocos los lectores ajenos al medio y las numerosísimas páginas de crítica artística terminan en papel mojado. Existen causas internas, y aquí destaca que los críticos, del verbo griego *crino*, es decir juzgar, preferimos evitarlo, buscando la justificación en un banal «todo vale», cuando lo que hacemos muchas veces es autocensurarnos. Tomar posición es peligroso cuando para sobrevivir hay que recurrir a escribir para esas instituciones que criticamos. Los críticos también carecemos de autocrítica. Nos hemos instalado en lo previsible. No arriesgamos. Ensimismados, no nos hemos dado cuenta de que hemos perdido la capacidad de arbitraje. A esta pérdida han contribuido causas externas, como la multiplicación de otras instancias «críticas» —museos y centros de arte—, el cada vez más apabullante poder del comisario, y la proliferación de canales de difusión. En una encuesta de la Universidad de Columbia a reconocidos críticos estadounidenses —comentada por Elkins en su libro—, se ve lo lejos que ha quedado Diderot. La respuesta más votada a la pregunta sobre cuál era el objetivo de la crítica de arte hoy, fue «dar una descripción adecuada» de la obra. La segunda, «proveer de información histórica».

La tercera, «crear un texto con valor literario». Y las que quedaron en último lugar, «teorizar sobre el significado, las asociaciones y las implicaciones de las obras que son criticadas» y «ofrecer un juicio personal u opinión sobre las obras que son criticadas». No creo que haya que comentar cómo la escala de objetivos y valores de la crítica se ha invertido, y cómo en esas contestaciones ganadoras se reconocen tres de los cuatro «estilos» que dominan en la crítica hoy: el descriptivo, el contextual y el poético (faltaría el estético-filosófico); «estilos» que también son causa del escaso número de lectores. Y aunque no hay duda de que los críticos de arte tenemos que saber escribir y describir, informar y estar informados, conocer la historia del arte y las corrientes de pensamiento, esto no es siempre así —los trucos para oscurecer nuestras aguas y parecer más profundos se aprenden pronto— y tampoco tiene que ser solo así. Al crítico hay que pedirle más, deberíamos pedirnos algo más.

Texto publicado en el suplemento de *El Mundo*,
El Cultural, en 2017.

Joaquín Jesús Sánchez

La labor de un crítico es la de estar a la altura de las expectativas que sus lectores ponen en él. Es decir, decir algo inteligente y enriquecedor sobre aquello sobre lo que omite opinión. No basta levantar o bajar el pulgar, no basta con dar *contexto* (para eso están las hojas de sala), no basta con transcribir los sentimientos (¡las *mociones* internas!) que a uno se le revolvieron. La crítica debe ofrecer algo más que una simple descripción de lo que el espectador se va a encontrar, porque los espectadores no son idiotas y saben mirar por ellos mismos. A uno le pagan por lo creativo de su juicio, no por lo pericial.

Ser un buen crítico es algo difícilísimo, porque no solo hay que saber mucho de lo propio, sino también sobre lo ajeno. Difícilmente un

crítico de arte será bueno si no lee de cuando en cuando novelas, o no va al cine, ni al auditorio, ni al teatro. Tampoco se puede ser un buen crítico si se escribe mal, porque la crítica es un ejercicio literario. Y, finalmente, no se puede ser un buen crítico si uno no puede decir lo que quiere decir.

Por estas cosas, creo que vivimos tiempos difíciles. Sin publicaciones que sean capaces de mantener una plantilla con el salario suficiente y la protección necesaria la crítica no puede ejercerse. Si alguien debe *vender* diez o quince piezas al mes para sobrevivir, difícilmente tendrá tiempo para cuidar los textos o para estudiar. Si ese alguien puede ser anulado en cuanto no escriba complaciente, no lo escribirá.

Me pedían unas líneas sobre *para qué sirve la crítica de arte hoy*. He improvisado toda esta *vía negativa* para terminar diciendo esto: ¿hay crítica de arte hoy?

Irina Mutt

La crítica de arte sirve para lo mismo que siguen sirviendo hoy en día los libros, las películas, la música, el arte... Puede servir al poder, a las instituciones, para generar contenidos que llenen salas y taquillas; puede servir para reforzar relatos hegemónicos y ofrecer pleitesía al sistema. Y también, y en dirección contraria, puede servir para cuestionar al poder, tensar las lógicas de producción y consumo, dudar del relato hegemónico y señalar los fallos del sistema. Hay posiciones y responsabilidades. Hacia dónde apuntas y disparas determina a quién sirven la crítica, el arte, los discursos.

Andrew Berardini

La respuesta simple es crear un espacio para el arte por escrito. No me refiero solo al arte visual, sino al arte en su sentido más amplio como la

expresión de la imaginación y el ingenio humano, nuestra capacidad de emoción y belleza. Aunque prefiero el término escritor de arte, los críticos no solo tienen la capacidad de crear su propio arte a través de la literatura, sino también la capacidad de crear un espacio para la conversación, la contemplación y la provocación no solo alrededor del arte, sino también de todas las historias más profundas que animan el arte y su creación: amor, muerte, sufrimiento, alegría, liberación, opresión. Por supuesto, también podemos alentar a las personas a participar, invitar y hacer señas a los curiosos, desafiar la complacencia y la complicidad, esforzarse por avanzar en los derechos de los demás, abogar por las condiciones en las que es probable que suceda el arte, escribir tan bien que hagamos que otros deseen ver de qué demonios estamos hablando. Los artistas y escritores tal vez no puedan salvar el mundo, pero tal vez podamos ayudar a otros a ver que vale la pena salvar este mundo.

Carlos Jiménez

La crítica de arte sirve para muchas cosas, que van desde satisfacer necesidades publicitarias y de promoción del mercado de arte hasta las de evaluar si el artista ha logrado con su obra lo que él mismo se proponía con ella. En ese amplio abanico de posibilidades me inclino por la crítica como diálogo entre el crítico y el artista, como respuestas a sus afirmaciones.

Montse Badia

En un mundo cada vez más homogéneo, que tiende a convertirnos en ávidos consumidores (de objetos, experiencias, sensaciones) en lugar de ciudadanos pensantes, se hace más necesario que nunca la existencia de un pensamiento crítico. La crítica de arte, al igual que el arte contemporáneo, pueden ejercer un papel de señalar, cuestionar, irritar y, sobre todo,

hacer ver las cosas desde otras perspectivas. Pueden, en definitiva, convertirse en detonantes que nos hagan ver las cosas desde una perspectiva crítica y analítica que nos devuelva nuestra condición de ciudadanos activos.

Peio Aguirre

La presencia y existencia de la crítica de arte, si es que esta todavía se da, está siempre en convivencia con otras modalidades de crítica (literaria, cinematográfica, arquitectónica, etc.) Con ellas comparte un sustrato común, que es el cuestionamiento de las cosas a través de ese reflejo de la realidad que llamamos arte (y en una instancia superior, cultura). La historia de la crítica está siempre en convivencia con el objeto de su crítica, es decir, nace desde dentro (del arte, de la cultura) y no desde ninguna exterioridad o idealismo supremo. Esta complicidad no necesariamente ha de convertirse en una forma de promoción, aunque por la propia estructura del sistema capitalista desde los siglos XVIII y XIX, la crítica es una forma de «publicidad» en el sentido de formar o llegar a un público. En este comienzo del siglo XXI la crítica no debe olvidar sus orígenes y su función en la sociedad burguesa de la que nació, y ha de ser consciente de su rol fundamental en la creación de esfera pública; esto es, formar un público, «cultivarlo» a través del diálogo y también, en ocasiones, del disenso.

Miguel Cereceda

En un mundo acosado por graves problemas políticos y económicos, la crítica de arte puede parecer un ejercicio frívolo y puramente retórico. Como si el crítico, al igual que el artista, se mantuviese encerrado en un mundo de cristal —el mundo de las obras de arte— ajeno a los problemas que afectan a la vida social. Por desgracia, ni el arte es un territorio reservado al margen del mundo ni tampoco tiene la crítica, para valorar las

obras de arte, criterios diferentes de los que tenemos en general para valorar los acontecimientos sociales, políticos y culturales de la vida. El empeño de la tradición vanguardista en identificar el arte con la vida, al perseguir por ejemplo que un botellero, un urinario o una pala de nieve se nos aparezcan como obras de arte, hace imposible establecer un criterio diferenciado de valoración para las obras de arte, por un lado, y para los acontecimientos sociales, culturales y políticos, por otro. Por eso, la primera tarea de la crítica consiste en mostrar su seriedad y su dignidad, insistiendo en que ella no se ocupa de un territorio de problemas separado, diferente del de los problemas morales, políticos y culturales del resto de la sociedad. La crítica se hace cargo así en primer lugar de su propia responsabilidad para con el mundo, tomando conciencia de que, en general, sus juicios no son ni inocentes ni inocuos. Frente a la crítica cínica, que alaba o vitupera las obras de arte, en función únicamente de sus propios intereses económicos, o frente a la crítica retórica que envuelve a las obras de arte en una mermelada de palabras, el crítico tiene la responsabilidad de mostrar la pertinencia o la impertinencia de las obras de arte para nuestro mundo. Ello obliga a la crítica, en segundo lugar, a tratar de establecer un criterio de valoración de las obras de arte, para no tolerarse a sí misma ni el puro delirio de la fantasía ni la dura objetividad de la mera descripción física de las obras (de sus tamaños, pesos, disposición o precio mercantil). Pues la crítica se desenvuelve en un territorio intermedio, que ni es el de la recreación puramente literaria ni tampoco el de la mera descripción. Y para ello no se remite exclusivamente a la consideración estética de las obras —valorando únicamente su belleza o su fealdad—, sino también a su consideración moral —desentrañando sus verdaderos valores ideológicos y políticos— y atendiendo incluso a su contenido de verdad. Por eso, necesariamente su criterio, el que quiera que sea, ha de moverse entre estos tres ámbitos: el estético, el ético y el lógico. Pues la crítica de arte no solo juzga en función de la belleza o



fealdad de las obras —y de hecho la mayor parte de la crítica contemporánea apenas toma en consideración este elemento—, sino también en función de sus valores morales, políticos e ideológicos y —por extraño que nos pueda parecer— también en función de su contenido de verdad o falsedad.

Texto procedente del libro *Crítica y crisis: alcance y límites de la crítica de arte*, de próxima publicación en Árdora Ediciones, Madrid, 2018.

Sonia Fernández Pan

Cuando se nos pregunta sobre la utilidad de la crítica de arte tendemos a responder a otra pregunta que nos instala en el plano ideal de las intenciones: para qué debería servir. Si pienso en para qué sirve realmente,

pienso en los bikinis textuales de los que habla Boris Groys en relación a las cartelas. El logos como cuña, como refuerzo, también como estrategia legitimadora de las prácticas artísticas. La crítica toma su (escasa) fuerza de la presunta necesidad que las prácticas artísticas tienen de ella. Y es aquí que frecuentemente funciona casi a la contra, como un ruido ensimismado, que me recuerda los procesos de gentrificación del lenguaje de los que habla María Salgado. En mi caso, no me interesa tanto la crítica de arte como la escritura que produce el arte: los textos de artistas, las conversaciones —escritas y orales—, las conferencias o los encuentros. Un tipo de escritura donde pesan más otros factores que la supuesta crítica. No obstante, creo que la crítica como género tiene sobre todo una función involuntaria de archivo parcial e incompleto de las prácticas y de la relación entre discurso y arte. Pero aquí su utilidad habla en futuro y no tanto en presente.

Eyes (not) only



Eyes (not) only

Los contenidos de esta clase no pueden ser publicados, difundidos, en parte o en su totalidad, y tampoco compartidos de forma personal con otro individuo ajeno al aula. Tras el cacheo a la entrada, accedemos a nuestros pupitres, prestos a recibir una lección acerca de la crítica del arte, y como, a través del texto, podemos iluminar al otro. Encima de la mesa un sobre cerrado con el material de estudio del curso. A rotulador, la frase: «Eyes only».

Ya que esto no se trata de una operación encubierta, sino de ofrecer una caja de herramientas al lector/espectador, es hora de desclasificar la información. Sea esta útil o inútil, la cuestión es establecer una relación transversal con nuestro interlocutor. No fomentemos el «Solo ojos» en nuestra práctica de la crítica, ni de forma metafórica (aludiendo al secretismo de nuestro oficio) ni literal. Cuando vemos arte, no vemos solo con los ojos. Conectemos el cerebro al sentido de la vista/visita.

Lo que vemos y lo que no vemos; «Escribes lo que ves, escribes lo que no se puede ver, escribes sobre lo que desearías poder ver. Realmente, no quieres describir o teorizar, sino simplemente testificar: ser un cuerpo que experiencia una cosa y vive para contárselo a otros», dice Andrew Berardini¹⁵. Cuando algo nos llama la atención, nos provoca, nos estimula, queremos contárselo a otros. Esa voluntad es y sigue siendo muy poderosa, y puede materializarse en un producto enriquecedor.

Esta publicación no tiene vocación por analizar la historia de la crítica, trazar su evolución, reseñar a sus grandes figuras. Hablemos de la practicidad de la crítica, de su utilidad, de su ubicuidad. Esta publicación está asociada a un laboratorio de crítica de arte que organicé en Madrid en marzo del 2018. En un laboratorio se experimenta, se prueba, se testea. Entre hojas en blanco y placas de Petri surgen alquimias de posible vida futura. Si quieren sustituir la bata por el mono de trabajo,

15 How to Write About Contemporary Art - Momus. (s. f.). Consultado el 2 de marzo, 2018.

dispongamos una caja de herramientas. Llaves inglesas, tuercas, mesa de serrar, cinta métrica, martillo, alicate.

- El gancho. Imitando el lenguaje periodístico, la crítica de arte ha de levantar las cejas al lector con una primera frase potente. El uso del interrogante o de la figura retórica, pueden ayudar. La intención de esta primera frase es indicar un tono, marcar una pauta a desarrollar, y captar la atención del lector.
- Descripción crítica. El lector nos exige algo más que un relato de lo que ellos ya han visto, ya ven, ya verán o ya verán si verán. Es posible narrar el objeto de nuestra reseña introduciendo, de forma sutil, aspectos que dan a entender nuestro posicionamiento frente al mismo. La astucia del crítico puede ir más allá del adjetivo calificativo, y simplemente con señalar una cosa y no otra, preponderar detalles o llamar la atención sobre lo que hay en la sala (y lo que no hay) se puede indicar la temperatura de la crítica.
- Interpretación diluida. De la misma forma que en la fase descriptiva es posible introducir elementos críticos, existe la capacidad de esbozar la interpretación de lo que la obra de arte intenta proponer de forma fragmentaria, a lo largo de todo el texto, evitando una estructura por «bloques»: introducción, descripción, interpretación y juicio, y conclusión. Es una forma de lograr una lectura fluida, rítmica y dinámica, sobre otra tediosa, previsible y mecánica.
- Juicio reflexivo. Alejémonos del juicio sumarísimo, del adjetivo calificativo, de la postura dictatorial, y practiquemos un «juicio reflexivo», como proponía Deleuze.¹⁶ El crítico viste de negro y vive en el gris. No cabe una postura categórica ni un pensamiento dicotómico. El juicio reflexivo se apoya en el gris; un gris impresionista, com-

¹⁶ Deleuze, G., & Guattari, F. (s. f.). *Filosofía crítica de Kant*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

puesto por pequeños puntos blancos y negros. El juicio que denomina discriminatorio o dialéctico Peio Aguirre.

- A cuatro manos. Textos en colaboración con otros críticos o profesionales de otros ámbitos. Incluso es posible practicar una crítica colectiva a seis manos, como ha demostrado el crítico Eric Troncy en su revista «*Frog*»: una misma exposición, reseñada por tres críticos distintos.
- Texto visual. No solo porque es capaz de instalar imágenes a través de las palabras, sino porque aprovecha las cualidades del multimedia para hacer referencia a películas, documentales, u otro tipo de audiovisuales que no solo refuerzan y enriquecen su texto, sino que alargan la experiencia del lector en el tiempo.
- Texto auditivo. En el sentido que mantiene un ritmo que lo sostiene. Escuchar una música que coincida con el tono que queremos marcar en el texto puede ayudar.
- Teoría del espejo. Así como los pintores, tras su jornada frente al lienzo, exponen sus avances a un espejo para localizar posibles errores de perspectiva o de equilibrio cromático, nosotros podemos colocar nuestra crítica frente a un espejo: un amigo o familiar puede leer nuestro texto y opinar al respecto. Siempre aparecen elementos mejorables, y además, podemos conocer/reconocer mejor nuestra forma de escribir. Si una frase no la entiende alguien a las dos lecturas, algo falla.
- El crítico siempre llama dos veces. Hacer dos visitas a la sala de exposiciones donde se muestra la/s obra/s que vamos a reseñar. No solo eliminamos la influencia de nuestro estado de ánimo en una única visita, sino que veremos nuevos condicionantes que nos ayuden a discernir.
- Teoría del congelador. Imprimir la crítica antes de enviarla, releerla y dejarla reposar al menos una noche. (Procurar en ese intertanto

realizar alguna actividad totalmente ajena al arte: es posible). Al día siguiente leerla de nuevo, esta vez en voz alta.

- Tijeras. Una vez impresa, podemos cortar el texto en varias partes y reordenarlos de forma aleatoria, para ver qué ocurre. Porque pueden acontecer sorpresas muy provechosas.
- Texto mutante. Arte puede ser todo, y por tanto, el crítico tiene que adoptar todas las formas posibles, adentrándose en otras disciplinas y experimentando con los formatos. Miguel Hernández afirma que se acerca mejor al objeto desde la novela. «El crítico debe conocer también el universo literario como una caja de herramientas para poder afrontar el hecho artístico»¹⁷.
- Texto de activación. Proporciona al lector conocimiento, datos históricos, anécdotas reveladoras y es capaz de ofrecer herramientas para que forme su propio juicio de forma coincidente o no con el crítico.

Todo esto, teniendo en cuenta que las herramientas no son mágicas, ya que no existe una metodología común que agrupe todas las formas de escritura de arte; algo que, por otro lado, aparte de imposible, sería indeseable. Una última propuesta o consejo es acerca de quién hace las preguntas previas a la escritura. La respuesta a todas las dudas las tiene, en última instancia, la propia obra de arte.

Prejuicio/



postjuicio



Prejuicio/postjuicio

Existe una alergia extendida que provoca urticaria tras la lectura de una crítica negativa. El problema del juicio y la animadversión que induce aquel que emite un juicio escrito, u oral, bajo signatura. Esta afirmación se contradice con la popularidad de los juicios emitidos desde las redes sociales o los comentarios anónimos a artículos en medios *online*. ¿Es la firma lo determinante a la hora de poder tolerar juicios de valor? ¿Es el medio en el que estos se reproducen?

¿Hemos perdido el juicio? El crítico de arte profesional diluye hasta su evanescencia el juicio en el devenir de su carrera: gana en tácticas de ocultamiento y pierde en independencia. El sustento económico, la necesidad de comodidad dentro del circuito, la preponderancia de la figura del curador, las exigencias de mercado a las que se enfrentan —y se doblegan— los medios generalistas y especializados, la indiferencia ante el supuesto poder de la crítica (hay quien, como Boris Groys, afirma que para el sistema arte, da igual si una crítica es negativa o positiva. Lo importante es que esté, y su existencia únicamente tiene una finalidad: ayudar a la promoción del evento) son las causas que se encuentran detrás de la pérdida de la valoración negativa en la crítica. Incluso cuando todos, otros críticos, espectadores, lectores, coinciden en su opinión acerca de una muestra más que mejorable. Por todo ello resulta paradójico que tantas personas deseen firmar como críticos de arte.

Otra contradicción. Mientras que es casi imposible leer una crítica negativa a una exposición, se mantiene la percepción popular del crítico como un juez huraño y avinagrado. Sigue generando un cierto miedo frente al espectador y al artista novel. Si uno teclea en Google: «Art criticism is usually...», el primer resultado es «negative» (la crítica de arte es normalmente... negativa). Un dogma discutible. ¿Es una crítica de arte que argumenta aspectos mejorables en una obra de arte realmente neg-

tiva? ¿Negativa para quién? ¿Qué significa que es negativa para un artista? Quizás la definición «negativo» no es la apropiada para determinar la labor del crítico: «Una reseña que argumenta que una obra de arte en particular no tiene una relación adecuada o efectiva con la sociedad es *positiva*, ya que aclara esas deficiencias tanto para el espectador como para el artista. Para los críticos decir que no escriben reseñas *negativas* es lo mismo que un crítico que dice que no escribe críticas»¹⁸. Es síntoma de la condescendencia del intelectual y de la complacencia con el mercado renunciar a publicar críticas negativas: la asunción de «como esa muestra puede ser mala, no voy a perder el tiempo en ella» nos lleva a no detectar lo que hay que transformar y lo que se oculta tras ello. Nuestro tiempo ha de perderse en lo desdeñable para que el espectador/lector no pierda el suyo.

Hay arte bueno y hay arte mediocre, pero, sobre todo, hay toda una cantidad de posibles matices que determinan si una obra de arte se ajusta a lo que quería expresar y de la forma adecuada. Eso es ponderable. No nos engañemos: muchos nos engañan. Por motivos comerciales, el artista puede ofrecer una propuesta hueca, tonta, banal y superficial: «Es hora de defender lo que es bueno contra lo que es mediocre. Y realmente es posible encontrar ejemplos tanto de excelencia como de estupidez. En otras palabras, este es un buen momento para ser crítico, para tratar de mostrarle a la gente lo que realmente importa. [...] Sí, hay un asombroso volumen de arte mediocre que los tontos apoyan. Pero también hay talentos reales e ideas reales. La tarea del crítico es identificar lo que es bueno y defenderlo contra viento y marea, y honestamente, denunciar lo malo»¹⁹.

De la crítica al criterio: el juicio de valor puede ser sutil atemperado, inadvertido, pero siempre ha de ser vertido. Se juzga con criterio para generar criterio. Por cierto, la crítica también es criticada y enjuiciada. Al igual que ocurre con el arte, hay críticas buenas (bien hechas) y

19 Jones, J. (2009, April 24). «What is the point of art criticism?». Consultado el 21 de marzo del 2018, desde <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/apr/24/art-criticism>

malas (mal hechas). Y quizás, uno de los motivos de la aparición de críticas de baja calidad sea la competencia entre críticos que, cabe la posibilidad, abandonan sus funciones «cuando los textos ya no pueden competir entre sí dada la ausencia de criterio o de un juicio distintivo, comienza la rivalidad tácita entre sus autores»²⁰.

¿Cuál es la función de la crítica de arte hoy? Finalicé el anterior capítulo con esta frase: «la respuesta a todas las dudas las tiene, en última instancia, la propia obra de arte». A ella debemos referirnos en primera y en última instancia. Esa es la tesis que defendió Umberto Eco en una Conferencia Tanner que tuvo lugar en Cambridge, en 1990 (publicada en el libro: *Interpretación y sobreinterpretación*²¹). La conferencia versaba sobre la crítica literaria, pero todo lo discutido en ella nos sirve en nuestros propósitos.

Interpretación, contrainterpretación²², sobreinterpretación y entreinterpretación. Siguiendo la apuesta de Umberto Eco, la labor del crítico es interpretar la obra de arte interrogando a la propia obra: «Entre la intención del autor, y la del intérprete, existe una tercera posibilidad. La intención del texto». Siguiendo este razonamiento, se puede concluir que existen interpretaciones «malas o inverosímiles».

Eco es tajante: «Es posible decir que determinada interpretación es mala». Y para demostrarlo pone como ejemplo a un asesino en serie: «Si Jack el destripador nos dijera que hizo lo que hizo sobre la base de su interpretación del evangelio de Lucas», podemos concluir que dicha interpretación no es válida. Luego la intención del artista —en este caso, Jack el destripador— no es fiable. Esta línea de pensamiento acaba con la opinión extendida de que una obra de arte puede tener tantos significados como el espectador quiera. No. Una obra de arte tiene significados limitados, y estos se contrastan en la misma. Eco continúa: «acepto la afirmación de que un texto puede tener varios sentidos. Rechazo la afirmación de que un texto puede tener todos los sentidos».

¿Cómo sabemos cuándo nuestra interpretación es válida? En este punto, Umberto Eco introduce la teoría de la economía de interpretaciones. La solución reside en comprobar si una hipótesis, una interpretación, es «económica». Si para justificar nuestra interpretación nos vemos obligados a agotar recursos de forma indefinida, algo es susceptible de ser improbable. Esta teoría puede ofrecer una explicación de la debilidad de la crítica de arte; a veces el arte es tan simple que toda interpretación queda huérfana.

En la conferencia citada, otros participantes sopesaron la solidez del discurso de Eco. Jonathan Culler parafraseó a Chesterton para reforzarla: «O bien una crítica no es buena en absoluto (una proposición plenamente defendible) o bien la crítica significa decir sobre un autor aquellas cosas que lo harán salirse de sus casillas». Richard Rorty se mostró contrario: según él no existe intención del texto, todo son usos del texto. Entramos en una nueva disquisición; la divergencia entre la interpretación (que realiza el crítico) y el uso de una obra (que es libre y que puede practicar el espectador/lector/usuario). Para interpretar, según Eco, «debo respetar el trasfondo cultural y lingüístico» de la obra.

Puede que estas elucubraciones acerca de quién puede interpretar, qué se interpreta y qué no es interpretar puedan ayudarnos en nuestro acercamiento a la crítica y al crítico. Son teorías que revisten complejidad, pero que también pueden aclarar términos confusos. Me quedo con una de las frases de Umberto Eco que reconforta al profesional de la crítica: «Incluso los ginecólogos se enamoran», dice. Por mucho que el crítico se enfrasque en el análisis minucioso de una obra de arte, es capaz de apasionarse y dejarse llevar por ella. Quizás no seamos los «hombres de hojalata» de la ilustración de Pablo Helguera que cubre la portada de este libro.

You don't need



a weatherman



You don't need a weatherman

«You don't need a weatherman to know which way the wind blows», canta Bob Dylan (*Subterranean Homesick Blues*, 1965). No necesitamos un meteorólogo para saber de qué lado sopla el viento. ¿Necesitamos a un crítico para saber si este arte es mejor o peor?

Del todos somos artistas al todos somos críticos, tras un lame-tazo de la lengua de fieltro de Joseph Beuys. Venimos de poner en duda la asunción de que cualquier interpretación de una obra de arte es válida, es decir, de que cualquiera puede ejercer como crítico de arte de forma profesional. Sin embargo, la debilidad del intermediario en la era del fin del capitalismo, argumentada con destreza por Lars Bang Larsen²³, que pareciera redundar en la fortaleza de la autonomía del usuario, no es siempre motivo de celebración. ¿La caída en desgracia de la crítica profesional ha favorecido al arte y nuestra capacidad de comprensión? Quizás haya que regresar a los orígenes para mantener vivo el discurso crítico como garante de validación.

El lenguaje nació como una necesidad para alertar de peligros. El que era susceptible de representar una amenaza debía de ser interpretado, pasar un filtro de «juicio», aunque fuera a un nivel básico. Era una *protocrítica* a la realidad, con el fin de estar preparados para cualquier eventualidad. Han pasado unos cuantos miles de años, pero hay una esencia compartida: la crítica es necesaria para interrogar a la realidad: «Una crítica no es una cuestión de decir que las cosas no están bien tal como son. Es una cuestión de señalar qué tipos de suposiciones, qué tipos de modos de pensamiento familiares, no cuestionados, no considerados, se apoyan las prácticas que aceptamos», afirmaba Michel Foucault²⁴.

Todos somos, en este sentido, críticos, pero no todos lo somos profesionalmente. Ya que no existe un colegio oficial de críticos de arte

23 Bang Larsen, Lars. (2016) *Arte y norma*. Ed. Cruce.
24 Foucault, M. *Practicing Criticism or Is it really important to think?* New York and London: Routledge, 1988.

ni un carné plastificado, consideremos que crítico de arte profesional es aquel que escribe con regularidad acerca del hecho artístico. Una de sus labores es la de representar dignamente su oficio, y otra, la de estimular el ojo crítico del lector/espectador. «Un gran crítico permite a los demás formar su propia opinión sobre la base de un análisis crítico», decía Walter Benjamin en 1931. Debemos procurar de herramientas al lector para que este vislumbre el camino hacia la emancipación, el juicio autónomo y el pensamiento crítico. No tengamos miedo de que la dotación de recursos al lector conduzca a su pérdida de adhesión: un lector crítico seguirá leyendo crítica. Solo que lo hará de forma horizontal.

Internet y la eclosión de las redes sociales ha disparado y disparatado las opiniones frente al hecho artístico. Pero nos han dispuesto una nueva plataforma en la que es posible practicar otra forma de crítica, más fugaz, más instantánea, más ligera, pero más inclusiva y dinámica. Más expuesta a interlocución, aunque menos impuesta hacia su firma. En las redes sociales o no hay meteorólogos o todos somos pseudoexpertos en la interpretación del tiempo. Por lo tanto, hay que ser precavidos con el uso y abuso de la práctica crítica virtual: «Los blogueros y grupos de lectura a menudo afirman que preferirían recibir recomendaciones de alguien que conocen, alguien con gustos similares. El problema con esto es que el público confía en un sistema de reseñar que confirma y mitiga sus prejuicios en lugar de desafiarlos. Un crítico capaz y experimentado, con suficiente autoridad, podría de una vez convencer a los lectores para que le den una segunda oportunidad al trabajo desconocido, para ver cosas que no vieron a primera vista. En ese sentido, los críticos pueden ser los heraldos de lo nuevo». Ronan McDonald, autora del libro *Death of the critic*²⁵, reprueba el abandono de la dialéctica en el mundo virtual, un universo que, en rigor, fue creado para lo contrario, universalizar la conversación: «Si solo escuchamos a aquellos que comparten nuestras inclinaciones e intereses, la supues-

25 McDonald, R. (2007). *The death of the critic*. London: Continuum.

26 McDonald, R. (1 de octubre del 2007). *Rónán McDonald: A triumph of banality*. Consultado el 2 de marzo del 2018, desde <https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/oct/02/comment.ort>

ta democracia crítica conducirá a una peligrosa atenuación del gusto y a un conservadurismo del juicio. Sin críticos de autoridad, el tamaño y la variedad de la crítica contemporánea pueden en última instancia servir a la causa de la banalidad y uniformidad cultural»²⁶. La accesibilidad de las plataformas no conlleva el advenimiento de un pensamiento crítico generalizado. Dicha accesibilidad ha de ir acompañada por una hoja de ruta. Las posibilidades del campo virtual pueden desvirtuar el poder de la crítica, si esta se doblega ante la tentación de la ubicuidad, la masividad y la promesa del «me gusta». Una crítica reposada, a contrapelo, que lea entre líneas, tiene su oportunidad en la desaceleración del medio: «Ralentiza Internet. Publica menos y así podrás publicar mejor»²⁷.

Luego el juicio (postjuicio) crítico practicado con responsabilidad es más que necesario en el siglo XXI. Internet es una plataforma que exige una honestidad individual difícilmente contrastable, pero igualmente exigible. Es un cielo inabarcable donde luce el sol, llueve, truena, escampa y anochece al mismo tiempo; si no tenemos a alguien que nos pronostique el clima, al menos demandemos a alguien que interprete lo que está pasando.

Gavin Butt habla de postcrítica: la crítica posmoderna ha caído en los mismos pecados que la formalista: autoritaria, subsumida por el aparato cultural que la alumbra/deslumbra: «Para que pueda continuar operando *críticamente*, el criticismo tiene que encontrar el modo de trabajar liberándose de los protocolos de las formas de pensamiento institucionalizadas»²⁸. Butt diserta acerca de una refundación de la crítica: una que usa (emplea el verbo «activa») la paradoja.

La transcrítica



La transcítica

Aceptemos todas las paradojas lanzadas e intentemos superar la aporía. Una vez liberada la madeja, podremos pasar a la siguiente pantalla. Del siglo del *post* pasamos al siglo del *trans*. Nuestro meteorólogo de cabecera puede esbozar una predicción del mañana. Se presenta el crítico del presente que presente.

La futura crítica, más que conformarse como mera transcripción, debe considerarse como transcítica:

- Transgénero. Esalon entre los distintos géneros periodísticos, artículo, ensayo, entrevista, crónica, reportaje... para dinamizar la crítica y despegar etiquetas.
- Transmedial. Beneficiándose de las cualidades de Internet, es capaz de conjugar audio y vídeo gracias a los hipervínculos.
- Transdisciplinar. Puede establecer referencias cinematográficas, literarias, filosóficas, poéticas, musicales, teatrales...
- Transformada. Se adapta a las novedades en el campo del arte y en las plataformas de difusión.
- Transformadora. Es capaz de enfocar el hecho artístico de una forma inspiradora, de modificar apreciaciones y de activar al lector.

La transcítica es autoral, y no autoritaria, recupera la voz del crítico para callar la boca de la fábrica de *fake news*. Desvela y revela, se rebela. A través de un ejercicio de creatividad, de originalidad, plantea posibles explicaciones a experiencias aún por digerir: «Estoy buscando críticos cuyas imaginaciones les permitan saber que deben alcanzar no solo el arte que responde a su gusto, sino también el arte que les asusta y a asuntos sobre los cuales no tienen respuesta»²⁹.

La crítica de arte es dependiente (del hecho artístico), pero puede aspirar a adquirir una independencia en pos de la ambición orteguiana de la escritura sobre la obra de arte como obra de arte en sí. Honesta, comprometida con su tiempo contemporáneo, entrometida con/en la institución. Una crítica con pocos prejuicios y muchos postjuicios.

El laboratorio



Bloque 1

- 1.1** **Introducción. Necesidad de una crítica de arte.
Comentario a bibliografía.
Pregunta abierta y mapa de *post-its*.**

- 1.2** **Breve historia y elementos de la crítica de arte.
Práctica.**

Bloque 2

- 2.1** **El lector crítico de la crítica de arte.
Lectura crítica de una crítica de arte.
Visita simulada a sala de exposiciones.
Ejercicio del lector potencial.**

- 2.2** **Tipos de crítico de arte: el crítico viajero,
el crítico napoleónico, el crítico filósofo.
Los errores del crítico. *Role playing*.**

Bloque 3

- 3. 1 Tipos de crítica de arte. Medio: revista, radio, televisión, periódico, Internet, catálogo, ensayo. Práctica.**
- 3. 2 Trabajo previo del crítico.**
- 3. 3 Coda: del crítico de arte al buen crítico de arte. Comentarios abiertos. Crear *post-its* código deontológico.**

OPERACIÓN TRIUNFO

Lectura de las críticas, comentarios abiertos.



El laboratorio

En la sala dispuesta por la sección del Ministerio de Cultura de España «Promoción del arte», en Tabacalera, durante dos semanas los participantes del laboratorio que dirigí ejercitaron una crítica de arte de liar. Durante las sesiones del taller escribieron, describieron, hicieron aula socrática, usaron *post-it*, llevaron a cabo una vista simulada en una sala de arte, un juego de roles en el que adoptaron los papeles del crítico, el galerista, el espectador, el editor y el artista, y, finalmente, redactaron una reseña que fue reseñada por todos. Se pusieron la bata del laboratorio y experimentaron con el formato de la crítica. A continuación, adjunto «en bruto» los contenidos del laboratorio y, posteriormente, los resultados del mismo: las críticas que escribieron los participantes. A través de su postura activa y a su mirada crítica, construyeron un espacio de acción/reacción muy estimulante. Mi agradecimiento a todos/as ellos/as.

Bloque 1

respecto a...
observadores socioculturales; pa

saber que hay perspectivas dist
y no fijarnos en nuestras idea
demarcado o con seguridad ab

afectar.

os implícitos

a".

Para que el público tenga
un marco conceptual
experiencial / teórico
poder base

1.1 **Introducción. Necesidad de una crítica de arte. Comentario a bibliografía propuesta.**

Comencemos con algunas citas que pueden ser obvias, pero no dejan de ser esclarecedoras.

Nadie produce algo para que no sea visto. Nadie hace algo al azar. Nadie hace nada totalmente independiente de un contexto.

Todos podemos ser críticos de arte (de hecho, lo somos cada vez que vamos a una exposición). La diferencia está entre una crítica argumentada y otra insuficiente o defectuosa.

Todos tenemos un gusto, y el gusto de todos es válido. Pero el gusto es un músculo que se puede ejercitar.

La crítica de arte es un oficio inestimable, aunque sea hoy poco estimado. Existe una contradicción entre la multiplicación de opiniones a través de redes sociales y la ausencia de crítica valiosa en medios tradicionales. Y esta es quizás más necesaria que nunca, en una época de sobredosis de imágenes y de abundancia de oferta cultural. Los intereses comerciales, a veces no tan obvios, pueden llegar a inmiscuirse en la supuesta libertad de consumo cultural. La esfera pública ha sido cooptada o bien con nuestra participación, o bien con nuestra inacción: «El consumo y el ocio privados, basados en el espacio de la familia, ahora más reducido, sustituyen a las formas de discusión social antes asociadas con la esfera pública»³⁰. Está igualmente en nuestras manos recuperar un mínimo espacio de autonomía.

Aprender a interpretar, a escoger con criterio, a conformar un juicio propio, nos ayudará a disfrutar y a enriquecernos con la experiencia cultural. Para ello es necesario distinguir aquello que sí nos es de valor, de lo que no. La crítica de arte es una herramienta funcional para poder escoger, y saber escoger, proporcionando elementos que develan y rebelan los funcionamientos ocultos de que rodean el

30 Eagleton, T. (1999): *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.

hecho cultural: «Si solo estamos buscando por la afirmación de nuestros propios me gusta y no me gusta, si solo escuchamos a esa gente con la que estamos de acuerdo de antemano, esto nos conducirá a conservacionismo y dogmatismo en lugar de a la emancipación y democratización»³¹.

Existe una clara justificación de la práctica de la crítica de arte. El arte contemporáneo se ha convertido hoy en una atracción de masas y su influencia llega al cine, a la literatura, a la música, a la publicidad e incluso dentro de nuestros hogares a través del diseño industrial. A pesar de ser omnipresente, el arte contemporáneo es entendido por unos pocos. Por ello la importancia de la resurrección de una crítica de arte didáctica, entretenida y apegada a la realidad. Es el arte de decir el arte.

Es una práctica entre académica/profesional y *outsider/amatteur*. Debe estar situada en el centro del hecho artístico, y, a la vez, mantener una mirada «al margen de». Ello, decimos, a pesar de que la crítica es institución, es poder, es un dentro en el sistema: «Todos estos juicios de valor, criterio, y reglas son, por supuesto, no autónomos. En su lugar, reflejan las convenciones sociales dominantes y las estructuras de poder.»³²

La crítica como texto dependiente —de la obra de arte— e independiente —vocación por tener una autonomía que la convierta en un texto atractivo para alguien que no ha visto la obra de arte—. Tiene una importancia y relevancia pequeña, y esto, sumado a su descrédito y marginación por parte de la omnipresencia del mercado en el sistema arte, hace pensar a muchos que es inexistente: más al contrario, cada vez existe más crítica, más críticos y cada vez la lee más gente. Su influencia, eso sí, está en un declive sin fondo: «La crítica de arte se produce masivamente, es masivamente ignorada»³³. ¿Por qué?

Analicemos los siete pecados capitales cometidos por la crítica de arte y que le han llevado a esta situación:

- Seguimiento de las modas. No hay un distanciamiento.
- Escritura críptica.
- Ausencia de ética. Se vende.
- Escritura excesivamente superficial.
- Falta de preparación teórica.
- Crítica en Internet (RR. SS., comentarios, *haters*): búsqueda de impacto inmediato a través del insulto, el humor o la emoción superficial. Tener en cuenta que cada vez nos acercamos más a un paisaje en el que hay más escritores que lectores.
- Pesimismo: falta de originalidad, dejadez, tono ácido y amargo.

A continuación, dispondremos de algunas citas de críticos de arte, para iniciar un diálogo abierto a través de ellas:

Fernando Castro Flórez

Una crítica que merece la pena leer hasta el final es aquella que, desde una perspectiva filosóficamente nihilista, sospecha de las evidencias, aparta el humo de la actividad pirotécnica y muestra tanto el contexto político e institucional de las obras cuanto aclara el funcionamiento significativo e ideológico de lo comentado, sin perder nunca de vista que hay que evitar el dogmatismo tanto como la banalidad que a veces es el ejercicio de la mera descripción.

Robin Cembalest

Debe fluir tan suavemente como una novela, estar tan claramente escrita como un libro de texto, contener una opinión firme y proporcionar a los lectores un camino para crearse la suya propia.³⁴

34. «La escritura inútil. El sentido de la crítica de arte». (s. f.). Retrieved February 27, 2018, from <http://www.fronterad.com/?q=escritura-inutil-sentido-critico-arte>

Peio Aguirre

El crítico ofrece una mirada en la que el espectador o lector no había reparado y, gracias a ella, el espectador elabora su propio pensamiento y opinión.³⁵

Peter Schjeldahl

Entrevistador: Tú has dicho que los críticos pueden estar equivocados, pero que tienen que acertar a veces.

P. S.: A menudo equivocados, pero nunca dubitativos.³⁶

Robert Hughes

Uno se cansa del rol que se les supone a los críticos: es como ser el pianista de un burdel; no tienes ningún control sobre la acción que tiene lugar en el piso de arriba.

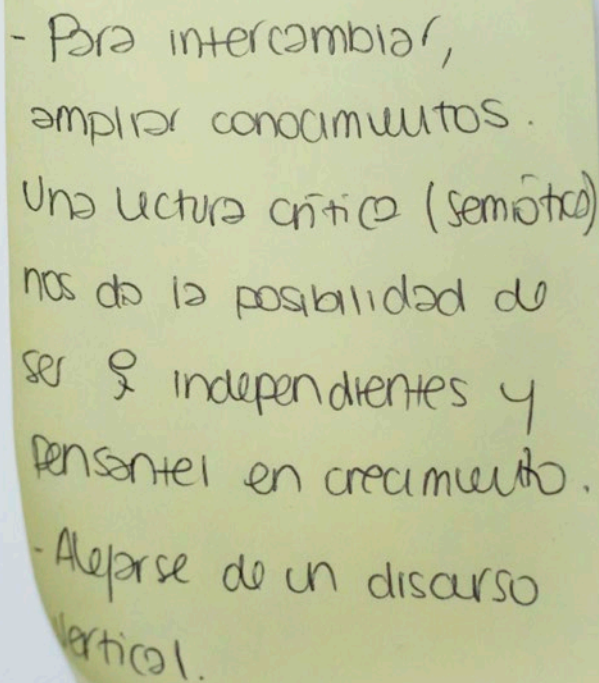
Gilda Williams

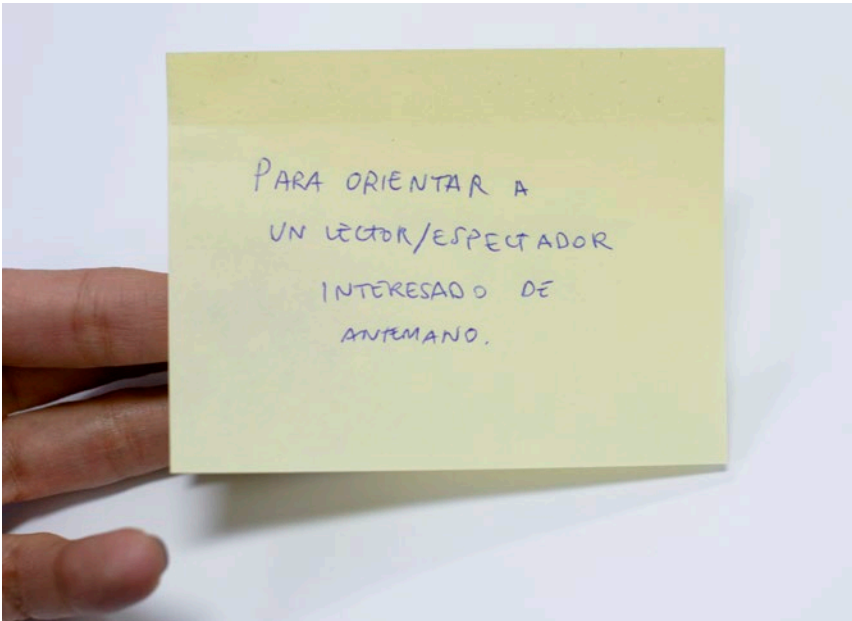
Los buenos escritores de arte rompen las convenciones, tienen algunos sacrosantos e innovan los suyos. Miden sus límites por instinto, no de memoria. En su mayoría aprenden al ver kilómetros de arte y leer buena literatura a granel. No hay sustituto para un escritor por poseer un oído natural para el lenguaje, un rico vocabulario, un estilo para estructuras variadas de oraciones, una opinión original, algunas ideas deslumbrantes para compartir.

Walter Benjamin

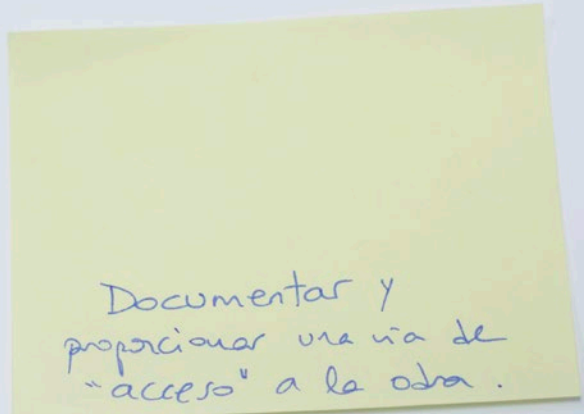
Un gran crítico permite a los demás formar su propia opinión sobre la base de un análisis crítico.

Pregunta abierta acerca de para qué sirve la crítica de arte. Los participantes del taller crearán un mapa mental con post-its.

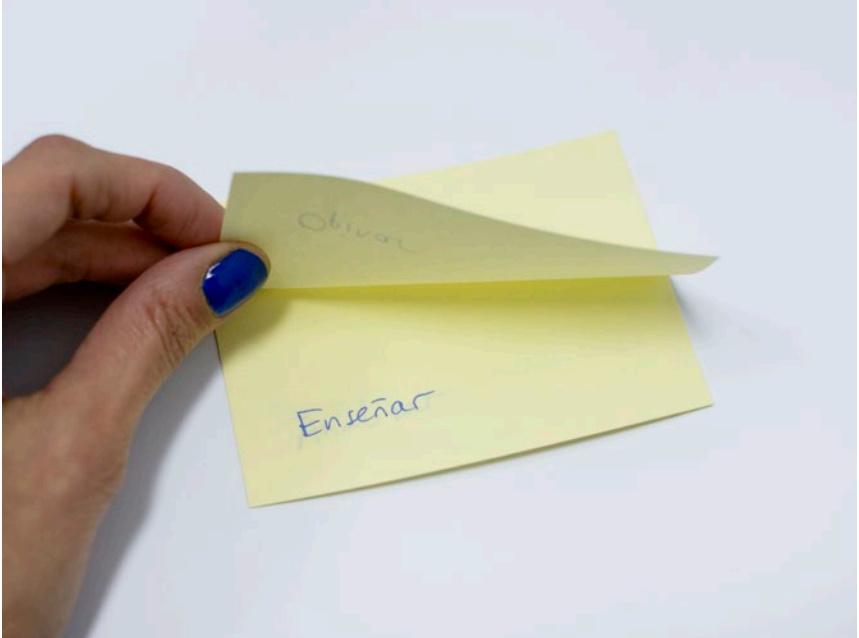
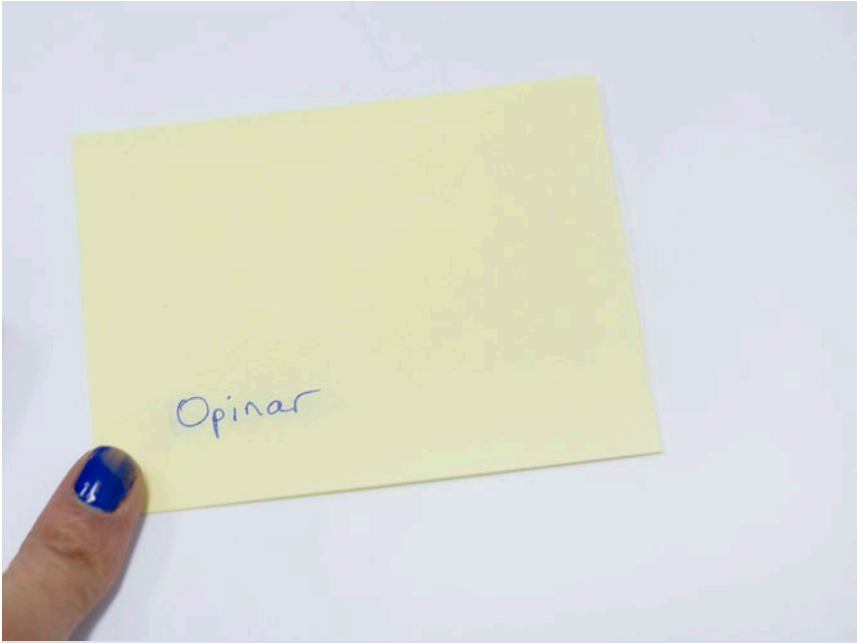
- 
- Para intercambiar,
ampliar conocimientos.
Una lectura crítica (semiótica)
nos da la posibilidad de
ser \neq independientes y
pensar en crecimiento.
- Alejarse de un discurso
vertical.

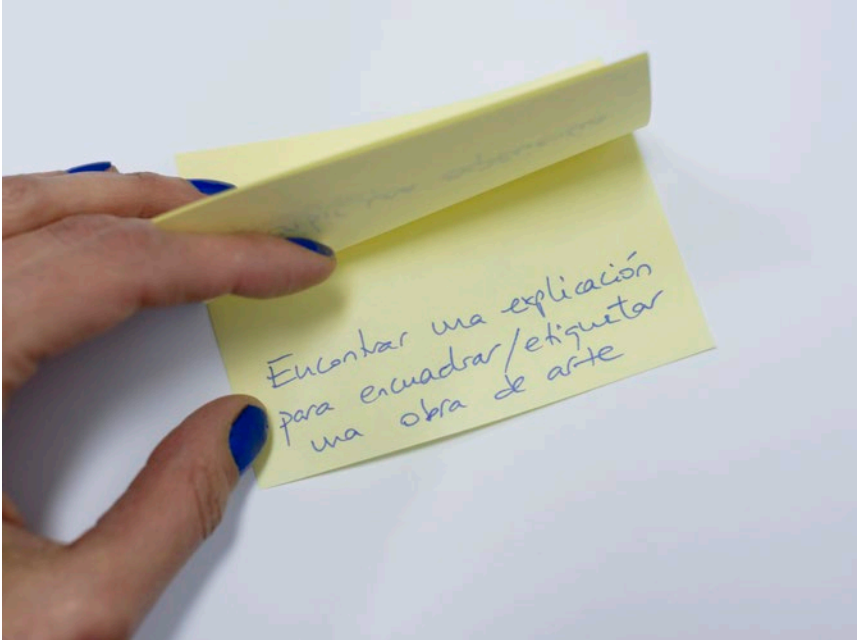
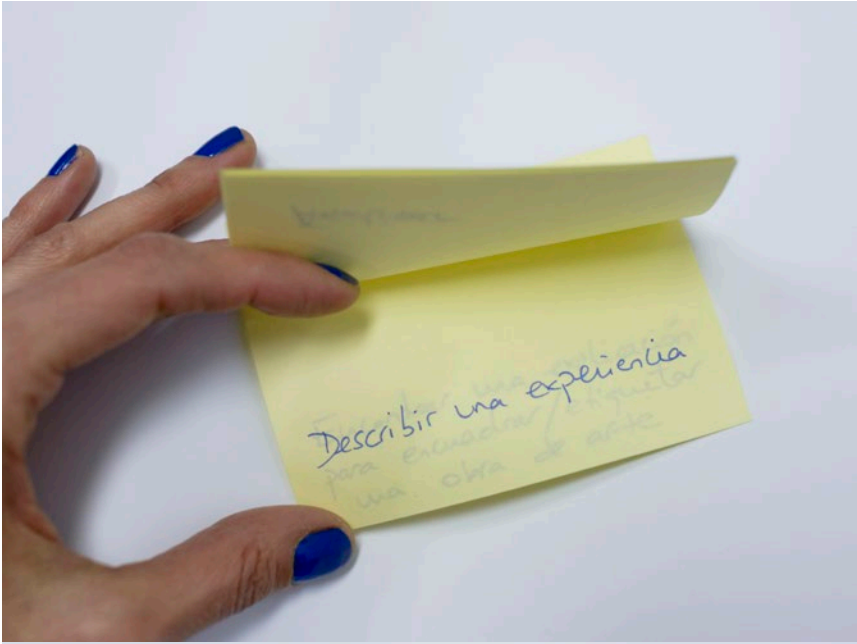


PARA ORIENTAR A
UN LECTOR/ESPECTADOR
INTERESADO DE
ANTEMANO.



Documentar y
proporcionar una vía de
"acceso" a la obra.





1.2 Breve historia y elementos de la crítica de arte. El language del arte³⁷.

Hasta el siglo XVIII, la crítica era ejercida por los propios artistas y oscilaba entre la memorialista, el tratado doctrinal o el tratado técnico³⁸. El arte estaba controlado por grupos de élite, fundamentalmente al servicio de la realeza, la aristocracia y el poder religioso. En el siglo XVII florece el mercado privado del arte. La Academia Francesa quiere imponer su discurso artístico y comienza a organizar exposiciones de carácter público.

Ascenso de la esfera pública y liberal de la burguesía

El origen de la crítica se sitúa en el siglo XVIII, con una función múltiple: administrar normas y rechazar tanto absolutismos como anarquías. Ordenar el debate general. Ejercer de portavoz del público. El juicio del visitante es soberano.

Nace en conjunto con la aparición de la burguesía, de la prensa, de los cafés ingleses y de los salones parisinos. Solo cuando existe un público para el arte puede existir una crítica. Acontece un cambio de concepción cultural: pasamos del relativismo del gusto a la norma atemporal.

«La crítica moderna nació de una lucha contra el Estado absolutista; a menos que su futuro se defina ahora como una lucha contra el Estado burgués, pudiera no tener el más mínimo futuro»³⁹.

→ El principal crítico es Denis Diderot (cubre los salones desde 1759). Otros pioneros: La Font de Saint-Yenne.

Progreso del arte y la crítica

A finales del siglo XIX aparecen las reproducciones fotográficas de la obra y acaban con la dictadura del comentario en prensa de una obra que el público no había visto. Las exposiciones públicas se multiplican: los críticos pierden importancia.

La crítica se compromete con los valores de la modernidad: progresista. Estrecha relación con la prensa: responde a expectativas de los lectores y se confunde con la crónica. Aumenta el nivel de alfabetización, y con ello, la demanda cultural y la proliferación de medios que se hacían eco de las exposiciones.

→ El principal crítico es Charles Baudelaire (la crítica es parcial, apasionada y política). Escritores críticos: Mallarmé, Zola, Gautier, Planche, Thoré, Stendhal.

A la vanguardia

En el siglo xx, se oficializa el sistema implantado por las vanguardias, con la preponderancia de los artistas, críticos, galerías y museos. El centro pasa de París a Nueva York.

Las galerías privadas toman partido con su apuesta por el arte emergente.

Con la aparición del arte conceptual, crítica y arte se confunden opacando la otra a la una; Joseph Kosuth sostuvo que el arte conceptual debía eliminar la función del crítico de arte.

→ Principales críticos:

Clement Greenberg como figura representativa de una triada: el ideólogo dogmático, el periodista, el teórico formalista. Apoyo al arte abstracto frente al político y social, juicio aliado a intereses políticos.

Michael Fried. Aporta el concepto de origen wittgensteiniano de «esencia». Distingue entre el arte moderno y otro tipo de obras que comparten características con los conceptos de literalismo y de teatro.

Rosalind Krauss. El crítico implicado en cuestiones de sensibilidades e ideología. Introducción de la fenomenología, el estructuralismo y la semiótica. Miembro fundador de la revista *October* (representante del al-

zamiento de la posmodernidad, seguidora de los valores del 69 francés). Teorización de la crítica de arte, rechazo al juicio.

John Berger. Se une a la anterior en su faceta neomarxista, aproximación de postulados de izquierda a una crítica accesible para el gran público.

Donald Kuspit. Contra la persecución del estilo. El «entendedor de los contenidos». Su crítica aunaba deconstrucción, fenomenología y dialéctica (el arte busca la unidad de contrarios).

Douglas Crimp y Hal Foster. Abanderados de la teoría postestructuralista, basándose en un acercamiento a la negatividad de la Escuela de Fráncfort (Theodor Adorno y Walter Benjamin) y del postestructuralismo francés (Barthes, Foucault, Derrida, Baudrillard y Lyotard). Revalorización del papel del lector o espectador, frente a la hegemonía del artista como creador de significados únicos y originales.

Craig Owens. Reivindicación del lenguaje, del uso de la alegoría.

Siglo XXI. La globalización de la crítica

Fusión de distintos tipos de texto, distintas sensibilidades, en un mismo texto.

Preponderancia de subjetividades y de discursos minoritarios (de género, de raza y etnia, de industrias al margen).

Puesta en crisis de los conceptos «fuera» y «dentro» del sistema arte.

Impacto de Internet y redes sociales en el tratamiento del lector/espectador.

Ascensión del mercado como vehículo de transporte de discurso cultural, protagonismo de la industria cultural y el turismo cultural. *Commodity culture*: incluso el mercado entra en la academia.

→ Principales críticos de arte:

Catherine Millet

Jerry Saltz

Roberta Smith

Peter Schjeldahl

Christian Viveros-Fauné

David Hickey

Rebecca Solnit

Claire Bishop

James Elkins

Benjamin Buchloh

Eleanor Heartney

Sarah Thornton

Yve-Alain Bois

Elementos de la crítica de arte

Conocimiento y asimilación de los principales elementos: título (no es obligatorio, de hecho, no es común), introducción (puede no estar justo al principio, ha de ser atractivo, puede ser resumen de lo que sigue, puede ser un interrogante, puede ser un enlace con elementos alejados del objeto de la crítica), desarrollo (negociación entre descripción, interpretación y juicio intrínseco o extrínseco) y conclusión (puede existir o no, puede ser una frase lapidaria, resumen de lo anterior, puede tirar de ironía, puede acabar en interrogante).

Posterior atomización de dichos elementos para crear una crítica original, amena y variada.

Descripción analítica. Aspectos a considerar:

- Recomendable enlazar el objeto de la crítica con obras de otros ámbitos: cine, música, literatura...
- Importante ofrecer al lector un dato o elemento que no conocía antes de leer la crítica.
- Se analiza texto, subtexto, contexto.

El *languague* del arte: El abuso de anglicismos en la crítica de arte, sobre todo la abocada a un lector internacional, ha deformado el lenguaje. Ejemplos prácticos.

Práctica. Se entregará a los alumnos una crítica de arte y tendrán que identificar los elementos en ella. Propuesta en casa: cortar los elementos y varias el orden para comprobar resultados.

Bloque 2

...oral
...uración / inquietud / apertura /
...amiento crítico.
... persona capaz de dialogar y
...ele trear, reflexiva, cambiante

2.1 Aula socrática. A partir de la propuesta bibliográfica, preguntas abiertas.

El lector crítico de la crítica de arte

Existe un crítico de arte, pero... ¿el lector de la crítica de arte? Cuál es el perfil del crítico, qué es lo que le llama la atención de una crítica al lector. Cómo hacer más atractiva una crítica de arte y cómo llegar a un público más amplio.

En lugar de pensar en qué tipo de crítica quiero escribir, quizás el primer impulso deba ser qué tipo de lector quiero tener.

- Busca tu interés por sector poblacional: edad, género, clase económica. Piensa en cuáles son sus intereses y sus posibilidades. Intenta forzar límites para sacarle de su zona de confort, sin perder su atención.
- Qué reacción quieres proponer al lector.
- Qué tipo de *feedback* te gustaría recibir de tu lector. ¿Cómo obtenerlo?
- Cómo quieres que perciba la experiencia cultural.

Una vez detectado tu lector potencial, varios elementos favorecer la fidelización con el mismo:

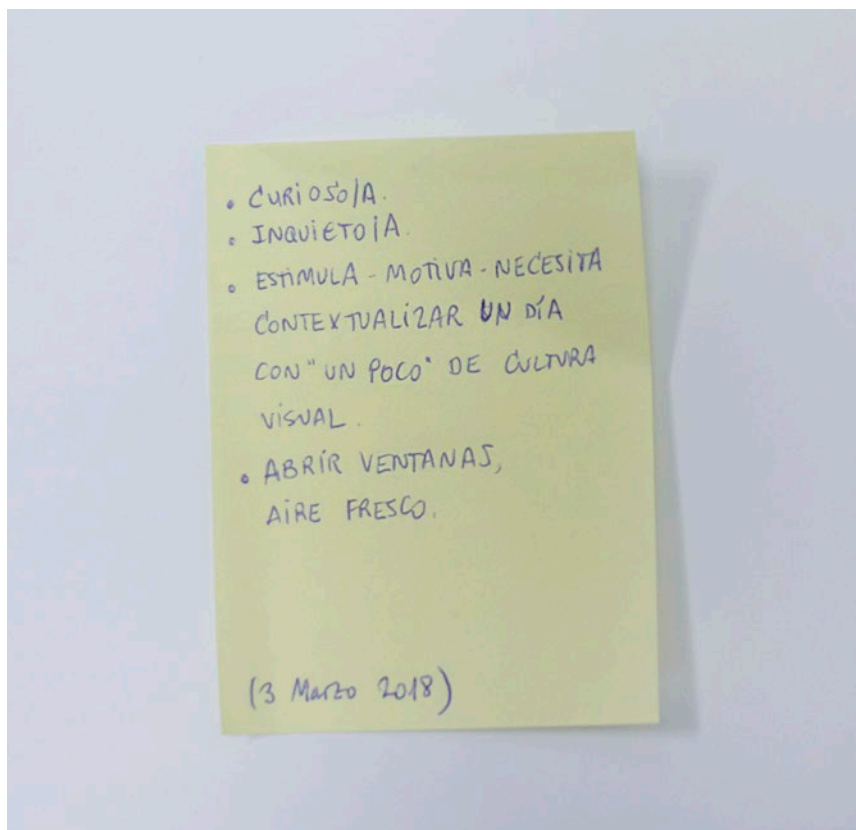
- Hazle guiños a través de citas con obras de otras disciplinas.
- Proponle elementos incómodos, pero con recompensa.
- Aporta datos históricos de utilidad.
- No le hagas perder el tiempo.

- Muéstrale lo que le va a interesar y lo que no.
- Deja incompleta tu crítica.

Lectura crítica de una crítica de arte.

Visita simulada a sala de exposiciones.

Propuesta de ejercicio: describir cómo sería el lector potencial de los participantes del taller.



- LECTOR IDEAL -

joven y adulto
afectivo
interés cultural
maduro

- ELEVAR LA OBRA A CATEGORÍA ARTÍSTICA
- ADECUAR LA OBRA AL ESPECTADOR
- APORTAR CRITERIO
- ESTABLECER RELACIONES
- EXPRESAR OPINIONES (CONTAR COSAS)
- CREAR POLEMICA
- VENDER (SE) - ASÍ MISMA
- LA OBRA DE ARTE.
- CALENTAR CABEZAS.

Una persona sensibilizada en
cuestiones de género
un@ lectore@ feminista

una persona interesada por los
aspectos políticos reflejados en
el arte

2. 2 Tipos de crítico de arte: el crítico viajero, el crítico político, el crítico *napoleónico*, el crítico filósofo.

El crítico viajero, aquel que conoce personalmente a los artistas, se inmiscuye en sus talleres, creando una práctica nómada y multidisciplinaria. El crítico político, como John Berger, quien plasma sus opciones políticas en su crítica. El crítico *napoleónico*, que sin tener una formación específica se autoproclama crítico de arte. Usualmente trabaja a cambio de favores: curador de exposiciones de artistas, obras de arte para colección particular, etc... Crítico filósofo, diálogo entre la crítica de arte y la filosofía, antecedentes y ejemplos. Casos positivos y casos negativos. Análisis de tipologías.

La hidra de James Elkins⁴⁰:

A continuación, comentaremos esta propuesta tipológica de James Elkins, quien, si tuviera que dibujar la crítica de arte actual, la convertiría en una hidra, equipada con sus siete cabezas tradicionales.

- 1.- Ensayo de catálogo, encargado para galerías comerciales (se ha dicho que los ensayos de catálogo no son una crítica de arte porque se espera que sean laudatorios. Pero eso plantea la pregunta: si no son críticas de arte, ¿qué son?)
- 2.- Tratado académico, que exhibe una gama de referencias filosóficas y culturales oscuras, desde Bakhtin a Buber y Benjamin a Bourdieu. Es el objetivo común de los ataques conservadores.
- 3.- Crítica cultural, en la cual las bellas artes y las imágenes populares se han mezclado, haciendo que la crítica de arte sea solo un sabor en un guiso rico.

- 4.- Arenga conservadora, en la cual el autor declama acerca de cómo debe ser el arte.
- 5.- Ensayo del filósofo, donde el autor demuestra la lealtad del arte o la desviación de los conceptos filosóficos seleccionados.
- 6.- La crítica de arte descriptiva, la más popular según la encuesta de la Universidad de Columbia: su objetivo es ser entusiasta pero no crítico, y llevar a los lectores, en la imaginación, a obras de arte que quizás no visiten.
- 7.- Crítica de arte poética, en la cual la escritura misma es lo que cuenta. Este es el tercer objetivo más popular de la crítica de arte de acuerdo con la encuesta de la Universidad de Columbia, pero sospecho que también es uno de los objetivos más ampliamente compartidos en todos los ámbitos.

Práctica con *role playing*. A cada participante se le asignará un rol (entre crítico, curador, director de institución, director de revista, espectador) para que se represente durante la sesión.

Bloque 3

Mi vector potencia tiene un
altruismo, no necesariamente a exp. Tiene un
ver con el mundo ESTÁ en un lugar que
eine, pero yo no necesito nada
regido, por lo que se impo
e esto respeto expresar opin
sobre hechos artísticos y
se sienta seguro o co
A adde de in
pue

investi
libre, te
nteres no con intención
especialista en algo, sino
querer (P) cosas que le intere
san.

3.1 Tipos de crítica de arte. Medio: revista, radio, televisión, periódico, Internet, catálogo, ensayo.

Dependiendo del medio en el que será publicada la crítica, su contenido y la metodología varían. Análisis de la tipología y ejercicios prácticos para profundizar en cada una de ellas. Estudio de tipologías alternativas; fusión de temáticas en la crítica de arte: sociología, ciencia, psicología, poesía... La crítica en televisión. Ejemplos y antecedentes de programas de televisión que abordaban arte contemporáneo.

Visionado del primer capítulo de *Ways of seeing*, creado en 1972 por John Berger y Mike Dibb. Analiza cómo nuestros modos de ver afectan a la forma de interpretar, toma prestadas muchas ideas de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», el artículo de Walter Benjamin de 1936.

Berger analiza cuatro aspectos de la interpretación de la pintura al óleo: su origen relacionado con el sentido de la propiedad, el uso continuado de la mujer como objeto pictórico, la relación entre la herencia visual de la pintura y la publicidad y, finalmente, la transformación del significado de la obra original en el marco de sus múltiples reproducciones.

En el primer episodio, Berger señala lo que involucra a la visión y cómo nuestro modo de ver las cosas está determinado por lo que sabemos. Él va a argumentar que el verdadero significado de muchas imágenes ha sido oscurecido por académicos, cambiado por la reproducción fotográfica y distorsionado por el valor monetario.

https://www.youtube.com/watch?v=2km4IN_udIE

3.2 Trabajo previo del crítico (el antes el durante y el después). Práctica.

Análisis de los pasos anteriores a la escritura; visita a la exposición (nunca leer nada antes de la visita, escuchar comentarios de otros visitantes...), organización y selección inteligente de material documental, posibilidad de entrevista con artista o curador (como afrontar y enfrentar la entrevista), materiales de apoyo a la escritura.

El antes:

Nada.

La visita a la muestra:

Nunca leer nada antes de la visita, escuchar comentarios de otros visitantes...

El durante:

El crítico siempre llama dos veces.

Investigación. Organización y selección inteligente de material documental, posibilidad de entrevista con artista o curador (como afrontar y enfrentar la entrevista), materiales de apoyo a la escritura.

Escritura: teoría del espejo.

Dejar que repose el texto antes de la última revisión.

El después:

Feedback del editor. Comentarios de los lectores.

Seguimiento. Archivo de las críticas.

3.3 Coda: del crítico de arte al buen crítico de arte. Comentarios abiertos.

– ¿Cómo ser crítico de arte?

Insistencia.

Paciencia.

Curiosidad.

Autoformación: lectura y escritura.

Ir a exposiciones de forma regular.

Opción: Creación de un blog personal.

Conversaciones con otros críticos.

Acudir a talleres de artistas y comisarios.

Publicar con cierta regularidad.

– ¿Cómo ser un buen crítico?

Código deontológico.

Honestidad.

Dar forma a un ensayo.

Resolver el problema de las fuentes.

Preocupación por el entorno directo, apoyo al artista local.

Transformar y transformarse.

Crear *post-its* código deontológico.

Operación triunfo

Lectura de las críticas, comentarios abiertos.

Anexos



Anexos

Se adjunta el ejercicio de crítica que hicieron los participantes del taller, sin correcciones ni comentarios finales. La idea del laboratorio era crear un texto «en proceso», experimentar con el formato «reseña» sin direccionarlo hacia la crítica de arte pulida.

Procrastinar las prisas

En el *futuro presente* hay un predominio del hacer: hacer rápido, ahora, mientras tanto; hacer para ver, para avanzar, para pasar de página. Hacer compulsivamente, enérgicamente, sin mirar atrás. Lo que no está tan claro es si queda tiempo para reflexionar sobre lo hecho, para masticarlo, para sentirlo. Mejor no lo pensemos, sigamos adelante.

La exposición colectiva que alberga el enrevesado espacio de *Centro Centro* reúne a 15 artistas, españoles e internacionales, de la mano de Cristina Anglada. A través de obras instalativas con una clara predominancia del registro audiovisual, la comisaria reflexiona sobre la forma en la que experimentamos hoy el tiempo o, mejor dicho, sobre cómo hemos dejado de experimentarlo. Los cambios y las ventanas emergentes, acechantes a cada segundo, no nos lo permiten. La idea de un tiempo lineal que se construye mediante una narración cronológica ha pasado a la historia. En la actualidad nos movemos a trompicones, generamos a saltos, vivimos un paso por delante. El presente como tal ha desaparecido, solo existe un ahora fugaz, permanentemente acelerado. A tal efecto ha contribuido el desarrollo de la tecnología, gracias a la cual estamos siempre sin estar, facilitándonos una «sensación de omnipresencia y omnipotencia que, sin embargo, viene a ser lo mismo que estar siempre dispersos»⁴¹.

En esta burbuja mediática, hiperestimulada y multitemporal, promovida por la red y la realidad virtual, ¿cómo construimos los relatos?

Los artistas nos proponen diferentes estrategias, desde la superposición a la ficción pasando por el absurdo, engarzadas en un viaje sensorial que no deja al espectador indiferente. Si comenzamos el recorrido por la izquierda del semicírculo, tal y como sugiere la publicación, nos topamos con la pieza nº 12 de Jacopo Milani. La distribución numérica a nivel espacial y en el catálogo no son muy lógicas, aunque quizá en ellas reverbera el caótico proceder del mundo digital. El artista italiano presenta la instalación *Not with a bang*, compuesta por tres alfombras sobre las que se sitúan tres manos de resina acompañadas de objetos de formas redondas. Los gestos aluden a un relato corto del autor Howard Fast en el que un hombre es testigo de cómo una gran mano apaga el sol entre sus dedos. La obra trae a un primer plano la importancia de un fenómeno natural sin el cual la vida en la tierra no sería posible. La aparente seguridad y sensación de control que nos provee la tecnología hacen caer en el olvido las verdaderas fuentes primordiales de las que depende todo lo demás: el calor del sol y del afecto humano sin ir más lejos.

El vídeo de Camille Henrot *Grosse Fatigue* propone, también desde el hacer de las manos —aunque sea a toque de *click*—, construir la historia del universo sin moverse del escritorio del ordenador. Con el trasfondo de una música adictiva, la obra atrapa al espectador en una sucesión de imágenes que brotan y se acumulan en forma de cuadros emergentes. Se trata de una serie de conexiones subjetivas que abordan un amplio espectro de saberes —antropología, geología, filosofía...— con el objetivo de acumular gran parte del conocimiento en el reducido espacio de la pantalla. Una fatiga inmensa sin duda, pero de la que difícilmente resbalará una sola gota de sudor: el navegante accede a todo; sin embargo, no toca ni experimenta nada.

No menos ambiciosa es la invitación de la artista Mélodie Mousset en su obra *Limits are only ornaments to your infinite goodness*. Al entrar en este espacio, el visitante será guiado por un mediador, cuanto menos

extraño, que le abrirá las puertas para construir su propio mundo poblado de manos, a través de las suyas propias. Un viaje sorprendente, capaz de trasladarnos de la rigidez del cubo blanco a la experimentación sin límites del mundo virtual.

De nuevo, una seductora mano, perteneciente en este caso a la pieza *Metal man*, de Laure Provost, parece indicarnos la dirección a seguir, «Ven, ven aquí» interpela al espectador, «pondremos el suelo para ti»... Un flujo de frases sugerentes e inconexas se intercalan con imágenes provenientes de las *cabezas*-pantalla de unas figuras con piernas y brazos de metal. Y, si estos artefactos pretenden acercarse a lo humano desde la forma, los protagonistas del magnífico vídeo de Cécile B. Evans *How happy a Thing can be*, lo hacen desde las emociones. Un peine, unas tijeras y un destornillador cobran vida e interpretan un corto en el que, tras haber sido desalojados de su hogar, vagan sin rumbo por escenarios desolados llenos de escombros. El espectador conecta rápidamente con estos personajes no tan alejados de la tetera, el reloj y el candelabro que también bailaron en la famosa película de Disney de los 90, *La bella y la bestia*. Sin embargo, el discurso dista de cualquier concepción infantil para introducir reflexiones profundas en torno a los afectos y las perspectivas filosóficas del nuevo materialismo, donde autores como Jane Bennet, Graham Harman y Timothy Morton desechan la reduccionista visión antropocéntrica a favor de una «Ontología Orientada a los Objetos».

Este es solo el comienzo de un camino que exige tiempo, del lineal a ser posible, para asimilar una serie de narraciones entrecortadas que culminan —o arrancan— con la cuenta atrás del artista Julian Carrière exhortando premura. Tan solo unas pinceladas orientativas para continuar la aventura. La voz íntima de la pieza de Hanne Lippard y el *display* de Mia Goyette hacen aflorar cuestiones sobre la función poética o la materialidad del lenguaje; el enfoque pseudolúdico de las obras de Marian Garrido y Shana Moulton conducen a un ámbito de obsesiones contem-

poráneas que bien podrían constituir la base de ciertas «Comunidades Temporalmente Autónomas»; objetos propios de la producción en masa encierran mensajes crípticos sobre temas como la autoría y la originalidad en las piezas de Rubén Grilo y Nora Baron; el relato ficticio desde una perspectiva más estética o documental es la base de los vídeos de Serafín Álvarez y Regina de Miguel; por último, las esculturas de Nina Canell sacan a la luz los cables subterráneos y subacuáticos que posibilitan Internet, mostrando la parte matérica de un fenómeno cuya naturaleza es la invisibilidad.

Cristina Anglada reúne una acertada selección de obras sobre temporalidades apresuradas y escenarios futuribles, para proponer una experiencia estética que exige hábitos vinculados al pasado: detenerse, atender a los sonidos, permanecer frente a los vídeos, sumergirse en las ficciones planteadas, investigar sus raíces. No ganamos nada pasando rápido de página, el contenido se perderá a la espera de una revisión futura que nunca llegará. A día de hoy es necesario procrastinar las prisas, solo así podemos obligarnos a vivir el presente y, si es posible, deleitarnos en su contemplación.

Nerea Ubieta

Campo de Cielo y yo

*Año de cometas y meteoros fugaces y extraños,
¡mira, aquí tienes a uno igualmente fugaz y extraño!*

*Mientras te recorro deprisa, revoloteando, para caer
y desaparecer al punto, ¿qué es este canto,
qué soy yo mismo sino una de tus estrellas fugaces?*

Extracto de *Año de Meteoros* (1859-1860)
de la colección *Hojas de Hierba* de Walt Whitman.

Walt Whitman escribió esta oda a un año de meteoros. Bajo esa lluvia de estrellas fugaces, el poeta cantó. Cantó a ese cielo, a los fenómenos celestes y a sí mismo en la tierra, «una de tus estrellas fugaces», él. Mikha-ez (Gijón, 1991) reproduce en su obra el relato de un meteorito, su meteorito, llamado Campo de Cielo, caído hace más de 4 000 años, descubierto en 1576 en Argentina y que compró en León. «Quise sentar al meteorito en una mesa y conversar con él de manera indiscreta», dice el artista. Y lo hace en la pieza sonora *Diálogos sonoros de un meteorito con otros materiales*, que surge de la fricción de Campo del Cielo con 16 materiales (acero, algodón, anortosita, corcho, bronce, lino, vidrio, haya, polimetilmetacrilato, nuez, oro, papel, hielo, porcelana, lana portuguesa y luz).

Mikha-ez se une así al grupo de artistas que se hacen pasar por científicos detectives, inmutados por la relación energética entre el cielo y la tierra, entre los que se encuentran los argentinos Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg—que expusieron dos piedras cósmicas, desprendidas del cinturón de asteroides que se encuentra entre Marte y Júpiter y que llegaron a Chaco— o la alemana Ulrike Arnold—quien ha manifestado que trabaja con materiales naturales porque contienen en su interior toda la historia del planeta—. Sin embargo, Mikha-ez parece más interesado en la historia de la propia roca una vez aterrizada, en su convivencia con otros objetos y seres en su nuevo hábitat, que en la explicación del origen, de la formación del sistema solar.

Un cuerpo extraño de hierro y níquel que llega a la Tierra «herido, mutilado», un *alien* al que se le escucha, un *outsider* al que se le transforma para que se adapte a su nueva existencia. Desollado por Mikha-ez, la nueva piel del meteorito ya no es brillante, fría o dura. La roca tiene aquí, en esta exposición en la galería Ipsum, pelo de velveton, una especie de terciopelo de fibras de algodón que le otorga una textura contraria a la metálica. Se convierte en un *ready-made* cósmico posado sobre

el suelo en forma de alfombra, en el centro de la sala, rodeado de una melodía también cósmica que completa la instalación. La música electrónica del grupo Menhir envuelve el lugar de una distorsión y un canto que, gracias a los repetidores, en ocasiones, parece proveniente de un coro extraterrestre de voces blancas. Sobre la alfombra, con los ojos cerrados, se alcanza a imaginar que así suena el espacio y que así sonó el recorrido, la trayectoria, el viaje de Campo de Cielo a nuestro planeta.

El propio nombre de la muestra, Mirador, comisariada por Cayetano Limorte Menchón, evoca un lugar amplio desde el que divisar un paisaje y, aunque la blanca galería Ipsum no es precisamente amplia —logra convertirse en la máquina transportadora, no del tiempo, sino del espacio—, el concepto de tumbarse sobre una alfombra en el suelo, divisar la inmensidad con solo los oídos abiertos, observar a Campo de Cielo bailar por el cosmos, es suficiente para vivir una experiencia en las órbitas, como si fuera un ser flotante, «una de tus estrellas fugaces», yo.

María de la Iglesia Mata

**Exposición: «Muerte a los grandes relatos» Intermediæ,
sala de exposiciones de la Junta del Distrito de Usera, 03/2018**

Título: El nacimiento de lo polifacético

Las estéticas feministas (si es realmente posible acuñar dicho término sin colisionar con la enorme heterogeneidad de su empleo y sus implicaciones) podrían coincidir en un punto: el requerimiento de la participación activa de los públicos espectadores, múltiples, diversos, híbridos. «Muerte a los grandes relatos» de Intermediæ, no supone una excepción; a pesar de su aparente simplicidad, recopila una multiplicidad de voces, que se refleja también en la variedad de expresiones artísticas y reclama debates dinámicos.

La exposición se compone de tres bloques: el primero, nada más entrar, recupera, a través de una serie de pósters biográficos, una campaña de visibilización de mujeres artistas titulada «¿Quién coño es?». En ella figuran los nombres de veinte artistas y un colectivo feminista, datos «wiki-biográficos» y de interés, influencias y trayectorias. El segundo realiza un recorrido de la propia historia del pensamiento feminista: de los discursos igualitarios de inicios del siglo XX a la tácita exclusión de mujeres de los grupos del Dada, de la carga del silencio histórico a la abolición de determinismos y etiquetaciones propia de los setenta-ochenta, y de la invasión tecnocientífica a la subalternidad de lo *trans*, la exposición traza metadiscursos genealógicos entre creadoras. Diez artistas contemporáneas conectan su obra cada una con una artista del pasado, manifestando no solo influencias técnicas sino la necesidad de una recopilación concienciada, no lineal-mimética, como sucedía en los talleres holandeses del siglo XVI, sino reflexiva, intuitiva y fluente. El tercer bloque, fruto de una convocatoria virtual destinada a productoras nacionales y latinoamericanas, consiste en un conjunto de pequeñas viñetas que condensan varios estilos, corrientes y técnicas dentro del llamado «arte feminista». En vez de una conformidad típica entre números y nombres, nos encontramos ante la «aleatoriedad de lo impropio», donde el orden de presentación queda indeterminado (¿casualidad dispositiva, incongruencia inconsciente o juego intencionado?).

Los materiales generados por la muerte de los grandes relatos no son «pequeños»; son múltiples. La exhibición por una parte insiste en lo polifacético de la experiencia femenina (subjectividades migrantes, cyborg, poscoloniales, lésbicas, *trans*, despatologización de lo corporal y lo mental, violencia de género, maternidad y aparato reproductivo, cirugías y demás intervenciones biomédicas entre otros) y por otra, lleva a la superficie la significatividad del metarelato en el arte. Sin embargo, qui-

zá el montaje no sea capaz de romper con las restricciones espaciales, siguiendo una lógica justa, proporcionada.

La ausencia de una instalación monumental al estilo del Dinner Party de Judy Chicago se equilibra con una pequeña instalación en el fondo, donde, bajo el título de la exposición, escrito en enormes letras negras, se sitúan los escombros de la autoría masculina. Nombres de pintores varones hiperfamosos, apenas visibles, aparecen en lápiz sobre ladrillos y trozos de cemento. Pero ahí, en el fondo, es donde yace realmente la «imposibilidad» de exaltaciones y lecturas heroicistas, y no en las viñetas informativas sobre el rescate historiográfico de mujeres pintoras como Käthe Kollwitz, Magde Gill o Evelyn de Morgan. Ahí es donde nace, como contrapartida, la proliferación de una creatividad dialéctica y democratizada fuera del canon. Se ceden al público tanto el manejo del peso y los significados de esta muerte de lo idealizado (que tampoco es para ponerse a llorar), como las connotaciones del consiguiente crecimiento de voces críticas.

Konstantinos Argyriou

Aitor Saraiba. ¿Diez años para qué?

Exposición «Diez años para nada 2008/2018», Aitor Saraiba

La Fresh Gallery. Conde de Aranda, 5. Madrid.

Comisaria y galerista: Topacio Fresh.

Hasta el 23 de marzo

Diez años atrás, Aitor Saraiba (Talavera de la Reina, 1983) expuso su obra junto con otros artistas en la inauguración de La Fresh Gallery. Una década más tarde, el artista multidisciplinario ocupa todas las paredes de la galería con el trabajo realizado en estos diez años, que según él, no han servido para nada.

«Diez años para nada 2008/2018» exhibe dibujos, pinturas, cerámicas y telares. La mayoría de sus obras integran frases escritas por él que completan el significado de los dibujos. La diversidad de disciplinas artísticas no perjudica la línea de la exposición claramente autobiográfica y caracterizada por un lenguaje sencillo y poético, estética naïf pero cargada de simbolismos (animales, unicornios, demonios y cruces) y de contenido. El dibujante con unos pocos trazos consigue hablar de temas universales cómo son el amor, la muerte, la familia o el perdón desde su propia experiencia: la evolución de la relación con su padre, su educación, la muerte de su pareja mexicana, su homosexualidad, etc.

Entre sus trazos podemos descubrir influencias de distintas disciplinas artísticas, Jorge Luis Borges, John Berger y Nicanor Parra, en el campo de la literatura; Joseph Beuys y Louise Bourgeois, artistas, escultores y distintos grupos de Heavy metal, en el de la música.

En la obra de Saraiba podemos ver una evolución conceptual ya que las preocupaciones de las primeras piezas no son las mismas que las de los últimos años. En cambio, sus dibujos mantienen la misma estética durante la última década. Su estilo puede recordarnos a distintos dibujantes contemporáneos, cómo al artista Little (Pablo Rodríguez) en un momento en el que la ilustración y el dibujo están de moda (en las últimas dos semanas en Madrid ha habido las ferias Madrid Drawing Room y Dibumad).

En 2008, durante la apertura de La Fresh Gallery, Saraiba llevó a cabo «Los dibujos curativos», una acción que consistía en regalar dibujos a todo el mundo con el fin de sanar cualquier dolor del alma. El artista dice que utiliza el arte para curarse, imagino que no lo consigue y por esto la última década no le ha servido para nada. Ojalá dentro de diez años aún no esté curado.

Laia Castells

Gregor Hildebrandt, poesía de líneas sonoras

Galería Casado Santapau (Calle Piamonte, 10. Madrid)

Hasta el 8 de marzo

La dimensión intangible del sonido implícita en las obras de Gregor Hildebrandt (Bad Homburg, Alemania, 1974) es vital para poder entender la motivación de su actividad artística. De hecho, el detonante de su singular producción ha sido su ferviente deseo de querer transformar la música en pintura. Y es que sus obras están elaboradas con un material poco ortodoxo: las cintas magnéticas de *cassette*. Un elemento que se ha convertido en el distintivo más popular y reconocible de su práctica artística y que le ha llevado a alcanzar su proyección internacional. En su primera exposición individual en la galería Casado Santapau, Hildebrandt demuestra su virtuosismo en la delicada y minuciosa tarea de superponer unas cintas sobre otras con gran sofisticación.

Al adentrarnos en el diáfano espacio, advertimos a un metro del techo, una retícula horizontal que se extiende por toda la sala dibujando un cielo de líneas. Se trata de la gran instalación efímera creada ex profeso por el artista para presidir esta muestra titulada «Mit dem Wünschen die Zeit (Con los deseos el tiempo)», en la que se presentan diez de sus últimos trabajos. Debido a las amplias dimensiones de la instalación, Hildebrandt ha necesitado para el montaje la ayuda de dos asistentes durante más de una semana. Aunque los que ya conocen su obra saben que frecuenta las grandes escalas. El artista ha intervenido fachadas enteras de edificios, por ejemplo, en su proyecto *Hausmusik* en Berlín. Incluso ha llegado a fabricar con cinta magnética las velas de un yate de doce metros que navegó de Chipre a Tel Aviv, como parte de una exposición que tuvo lugar en Israel el pasado mes de octubre.

Cada vez que contemplamos las obras de Hildebrandt experimentamos un acercamiento a la rica biblioteca musical que conforma su

acervo cultural. Pero lo más interesante es ser testigo de su ingenioso modo de apropiarse del soporte físico de las melodías —del británico Morrissey o del estadounidense Philip Glass, entre otros— para otorgarles una nueva dimensión. En sus obras sobre lienzo, el artista crea composiciones geométricas pegando las cintas sobre la tela. Es entonces cuando estas se transforman en líneas, retículas y motivos circulares. Las pinturas de los años 60 del artista conceptual François Morellet sirven de inspiración a un gran número de estas piezas, que a su vez nos remiten a los dibujos de líneas sobre pared, en blanco y negro, de Sol LeWitt.

Y cuando Hildebrandt quiere «dibujar» con color, se vale de la parte transparente de las cintas —la del inicio y final del *cassette*— para teñirlas con el pigmento deseado, como en su pieza *Links Bild*, que hace referencia a la pintura *Straight* (1965) del artista alemán Blinky Palermo. Lo que nunca cambia es su fidelidad a la música. Ni siquiera cuando decide utilizar otro material. En dos piezas de la muestra sustituye las cintas por discos de vinilo de colores, con los que crea una ‘pintura’ geométrica —los corta en triángulos y cuadrados y, después, los ensambla— y una escultura totémica de discos moldeados en forma de cuenco. Con cada trabajo, Hildebrandt deja claro que la música es una constante en su lenguaje pictórico y la incorpora a él a través de una bella metáfora: «*Todo argot es metáfora y toda metáfora es poesía*», dijo G. K. Chesterton.

Marina Ferré

¿Cuántos cuerpos nos separan del que nos salva?

Una y dos sillas acompañadas de dos cuerpos es lo que se encuentra el espectador cuando ocupa su lugar en el angosto e inventado espacio del ambigü de El Pavón Teatro Kamikaze. Alto precio para tan incómodo asiento, rebeldía del teatro contemporáneo más privado y valiente en la actualidad. Menos mal que hay salvación cuando el público se topa con

Un cuerpo en algún lugar, en cuya presentación en rueda de prensa, dentro de la nueva temporada del edificio que ahora dirigen Miguel del Arco e Israel Elejalde, su artífice la ponía en inmediata relación con el viaje de Forrest Gump.

Las dos sillas las ocupan los pesos de Luis Sorolla (Alguien) y Fran Cantos (Él). El primero, con once cuerpos, aparte del suyo propio. Al llegar, nos lo encontramos saludando lleno de gozo, a la vez que remarcando en el suelo las posiciones que abatirán en la próxima hora y media larga y advirtiéndolo a las personas presentes de que pueden seguir charlando hasta que empiece la función. Su risa, en ese momento, ya conquista y, dentro del recorrido, termina de arrancar las carcajadas más sinceras al galope de la inmensidad que arroja su interpretación. A su lado, y como caso aparte de investigación actoral, Cantos recorre la identidad de su personaje con ancla inmediata a la emoción. Su astucia parece no tener límites a la hora de soportar la búsqueda propuesta, convirtiéndose en guía de una pieza que deslumbra en sencillez y que esconde un bagaje en el que un mapa ha dejado de ser orientación para ser sustituido por el amor.

Tuvo la suerte y la capacidad de trabajo Gon Ramos de que, durante algunos días de febrero, sus dos creaciones más recientes cohabitaran en la capital española a menos de un kilómetro de distancia. Mientras un nada efímero viaje ocurría en El Pavón Teatro Kamikaze, *Yogur/Piano*, su obra más longeva, retumbaba en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán. Un par de años antes, el cartel colgaba a la altura justa de la farola más cercana en la que podía fijarse Ernesto Caballero desde su despacho. Los separaban semanas, ciudades, el boca a boca e, imaginamos, algunas reuniones.

El público tiembla al dejarse mirar y las voces y los cuerpos de los que se compone este montaje, ya que a su autor no le gusta hablar de personajes, son llevados a varios extremos, tratados como puntos equi-

distantes entre los que no cabe ni más música ni más palabras y entre los que también el silencio inunda y abre el espacio en todos los sentidos. *Yogur/Piano* nos mira directamente a los ojos para seguir preguntando y resolviendo, a nivel musical y físico. El escenario es de Itziar Cabello, Nora Gehrig, Daniel Jumillas, Marta Matute y Jos Roda, quien aporta la textura musical necesaria para que la obra entre en un terreno meloso a la vez que grandioso. Lo comparten con el creador, quien confiesa haber escrito sobre la edad que tienen sin definirla en un número, sino más bien adoptándola hacia el momento vital que vivimos. Cada uno conecta diferente cuando está en escena con alguien del público pero, ya sean desconocidos o amigos, todos están de acuerdo en que existen momentos en los que el vínculo es tan sincero que solo existen ese espectador y ese actor.

Desde que *Yogur/Piano* se estrenase en marzo del 2016 en Espacio Labruc, gran cantidad de espectadores han palpitado con los estados de ánimo, de soledad y de amor, en diferentes grados, que ofrece esta pieza teatral y que nos escudriña tan bien a cada uno de nosotros. Ramos ha logrado que una pequeña generación, traducida en un potente equipo de personas, se exhiba con aceleración, veracidad e impulso en una fiesta de cumpleaños, en la que celebrar es el mínimo gozo que se puede experimentar.

Si le preguntamos por el futuro, Ramos tiene claro que quiere seguir preguntándose sobre lo que hace: «Confío en que mi trabajo irá cambiando. De momento, me estoy preguntando sobre cómo y qué escribo, cuál es mi voz y mis características. Para cambiarlas y no quedarme en mi lugar común». Algunos de los aspectos más característicos de su dramaturgia son que esta ya ha empezado antes de llegar, persigue las palabras con la inquisición de una historia rota y desarmada y obliga a una reconstrucción sustituida por preguntas. Sus reflexiones son las más comunes, pero llevadas al olimpo de la escritura, a ese punto por el que no sabemos distinguir de qué tratan sus obras, pero con la firme convic-

ción de haber sentido una experiencia casi catártica. O al menos, diferente a la que ofrece la cartelera madrileña actual.

Si echamos la vista atrás, quizás no haga falta recordar la presentación de Gon Ramos en los escenarios con *BAM* (Adaptación de *Bajarse al moro*), en la sala que ahora es El Umbral de Primavera y que, afortunadamente, tanto ha cambiado. Al igual que este actor, dramaturgo y director. Desde aquella primera apuesta hasta hoy, han pasado años de formación en Argentina y en España, configurando un sensato armazón artístico que le está valiendo para que las ocho letras de su firma sean identificativas de que algo está por venir. Y de que vino. Toda su travesía ha desembocado en su último trabajo, indagando sobre cuántos cuerpos nos separan de «ese cuerpo» que nos salva, como nuevo concepto de felicidad teatral. Inevitablemente, queremos que haya muchos cuerpos más. Y que el último tarde en llegar.

Amanda H C

***Elements of Vogue* – CA2M**

17 noviembre 2017 – 6 mayo 2018

Comisarios: Manuel Segade y Savel Gabaldón

Klaus Nomi murió con 39 años un caluroso día de agosto de 1983 en Nueva York. Era alemán y antes de acompañar a Bowie en su interpretación de *The man who sold the world* en el Saturday Night Live (1979), trabajaba como pastelero. Ese era su trabajo diurno, claro está, porque de noche se convertía en el maravilloso marciano que cantaba arias mezcladas con música rock en plena efervescencia del *new wave*. Era un bicho raro excéntrico y conmovedor. Murió a consecuencia de problemas derivados del sida, y lo hizo solo y abandonado por todos, excepto por su mejor amigo y colaborador, Joey Arias. La desinformación sobre el virus y la histeria sobre sus formas de

contagio lo convirtieron en un marginado social. Nomi tuvo la mala suerte de morir dos años antes de que Rock Hudson, una estrella nacional y un galán de cine, reconociera públicamente que hacía tiempo había contraído la enfermedad. Y así fue cómo puso sobre la mesa una realidad que ya era innegable: había una epidemia que estaba matando a toda una generación. El presidente Reagan tardaría todavía dos años más, hasta 1987, en pronunciar públicamente la palabra «sida». Para entonces, el conocido como «segundo Vietnam» estadounidense, había hecho estragos.

¿Cómo afectó esta crisis a las minorías más vulnerables de los años 80?, ¿cómo afectó esta epidemia ignorada a aquellos que ya de por sí eran negados por su raza y condición? La realidad es que el sida se ensañó especialmente con la comunidad afroamericana y *queer*. A partir de ahí, ¿cómo se reconstruye su historia? *Elements of Vogue* habla de la rebelión a través de los cuerpos. De una rebelión de los racializados, transversal y transgénero, originada en Harlem, Nueva York. El vogue se concibe como una competición, como una pelea de gallos en el que las reinas desfilan y exhiben con garbo su atuendo, tras lo que comienza una lucha a través del baile, en la que los movimientos están milimetrados, son duros, son valientes, y que Manuel Segade y Savel Gabaldón, comisarios de la exposición, definen como una «performance radical», y vaya si lo es.

Elements of Vogue se divide en dos partes y comienza en la segunda planta, donde buscando los orígenes de este fenómeno se nos habla de la historia de la comunidad afroamericana, de sus luchas, de sus indiosincrasias y de su realidad a lo largo de su historia. Sus reivindicaciones nos retrotraen a los años 30 con la publicación de «The Negro Motorist Green Book», una edición en la que en época de segregación racial en EE. UU. se explicaba cuáles eran las carreteras seguras para los conductores afroamericanos y en qué hoteles y cafés podían entrar. Encontramos también el lema «I Am a Man» en las fotografías de 1968 que recogen las manifestaciones de los trabajadores de saneamiento, donde

denunciaban las condiciones de trabajo inhumanas y el alto índice de muertes que había entre la población negra a causa de ello. Diferentes instalaciones, vídeos y fotografías nos ayudan a hacer un recorrido por la historia de una comunidad combativa, pasando por la maravillosa Joan Jett Blakk, que en 1992 se convirtió en la primera candidata negra y travesti a la presidencia de EE. UU. por el Queer Nation Party, fundado por activistas en la lucha contra el sida de la plataforma Act Up.

La segunda planta nos da las claves para entender las raíces de un hecho popular tan potente como el vogue y nos predispone para continuar la visita en la primera planta, donde encontramos la parte más plástica y performativa de la cultura *ballroom* a partir de los años 90, acompañando esta forma de expresión a través del movimiento y del baile. En la instalación de Ellen Gallaher vemos cómo transforma con todo tipo de técnicas los anuncios de productos estéticos dirigidos a la comunidad negra para blanquear su piel o alisar su pelo. En el vídeo *Butcher's Vogue* de 1990, con la canción de Madonna *Vogue* de fondo en un falso videoclip, se nos habla del apropiacionismo descarado de esta celebración *underground* y popular. El atrio del CA2M ha sido transformado en un *ballroom* con las paredes empapeladas de arriba abajo con referencias a la cultura bling bling, donde se celebran auténticas competiciones de voguing durante el tiempo que dura la exposición.

Elements of Vogue nos habla de poder comunitario, de lucha racial, de género e identitaria, en todos los sentidos, y consigue que al llegar a casa una quiera investigar y saber más de aquellas personas que desde su cotidianeidad e indiosincrasias llevan y llevaron a cabo valientes y en ocasiones invisibilizadas revoluciones que a día de hoy hacen evidente la complejidad de una sociedad que parece no querer mirar más allá de lo que considera normativo.

Elena Mateo

Historia de un epitafio

Que somos una sociedad que vuelve sobre sus propios errores en una especie de «eterno retorno» nitzscheano ya lo sabíamos. Y si no que se lo pregunten a Zaratustra. El hombre en su colectividad actúa y reaccúa constantemente, ya ni siquiera queda piedra sobre la que tropezar. Sigue —y seguirá— habiendo gente que dé la espalda ante hechos injustos y, ahora mismo, el fondo del Mediterráneo da buena cuenta de ello.

Doris Salcedo (Bogotá, 1958) abraza esta idea y la hace suya, haciéndonos partícipes en *Palimpsesto* de un duelo en el que, queramos o no, también estamos implicados.

Ante tal abrumador y profundo concepto que subyace bajo la idea de esta instalación de la artista colombiana puede que, quizás, nos venga a la mente una idea que peca de pretenciosa e intensa. Bien. Prejuicios a un lado —y dejando también a un lado la corriente postmoderna que rechaza cierto tipo de arte por aquello de exceso de intensidad y esnobismo— la muestra de la artista resulta francamente sobrecogedora. Sobrecogedora a la par que simple. Teniendo como escenario el Palacio de Cristal, Doris Salcedo —premio Velázquez de las Artes en 2010— junto a un equipo de más de treinta personas (formado por ingenieros y arquitectos, entre otros profesionales) han conferido a este emblemático lugar de Madrid una atmósfera —cuánto menos especial— para el no-olvido. No obstante, no es oro todo lo que reluce. En el hecho de que la obra esté instalada en el Palacio de Cristal reside parte de su efectividad. Bajo el suelo de este edificio se halla toda una instalación hidráulica que hace posible la pieza artística. Así, de la superficie brotan gotas de agua —como lágrimas— que van haciendo aparecer y desaparecer nombres de refugiados que han perdido la vida en el agua en busca de un futuro mejor. Esta idea idílica y cuasiromántica —romántica del XIX— se diluye como esas lágrimas cuando el día está nublado y la instalación deja de ser tan efectiva y mágica cuando los rayos de sol no inciden sobre el Palacio.

Con esta obra, podemos ver la evolución y el culmen de la trayectoria artística de Salcedo, con una crítica sociopolítica que tiene sus precedentes en *Shibboleth* (instalación que tuvo lugar en el 2007 en el Tate Modern, en el que partió en dos la *Sala de Turbinas* con la que trataba de mostrar ese gran cisma que separa Europa y América, más allá de mera distancia física) y en *Plegaria Muda* (entre 2008 y 2010 y en la que quería conceptualizar la ausencia y el vacío que queda tras la muerte y la violencia a partir de objetos cotidianos desubicados, como mesas que han dejado de cumplir su función principal).

Todo el entramado de Palimpsesto lleva consigo un arduo trabajo de investigación previo, pues han sido cinco años hasta conseguir darle la forma perfecta a lo que se pretendía conseguir después de dar con miles de nombres e historias que quedaron ya relegadas a las solitarias profundidades del Mediterráneo.

Salcedo nos exhorta con su obra a evitar la tendencia natural del ser humano —y soberbia cuanto menos— de mirar hacia arriba cuando entramos en cualquier lugar con techumbres altas para fijar nuestra atención a donde pisamos. Y aunque, en esta ocasión, sí sea en cierta manera un «quiero y no puedo» artístico, no podemos dejar de pensar en todas esas voces ahogadas que intentan cobrar sentido en Palimpsesto; como si al unísono todas gritaran aquello que reza la tumba de Keats: «Aquí yace alguien cuyo nombre fue escrito en agua».

Lucía Gómez

Instrucciones para (des)habitar el espacio

El libro de artista *El arte y el espacio* que registró gran parte de las conversaciones entre el filósofo alemán Martin Heidegger y el escultor vasco Eduardo Chillida, sirve de pretexto para el diseño de una exposición que

pretende ser también una revisión de la historia de la abstracción a lo largo de los últimos 60 años. Aprovechando que el Pisuerga pasa por Valladolid, tal propuesta viene precedida por una exposición secundada por artistas nacionales e internacionales que pretenden dialogar a partir de las nociones desarrolladas por el filósofo alemán y la praxis del escultor. Las ambigüedades del espacio y sus relaciones adquieren de nuevo todo el protagonismo; lo curioso será poder comprobar si el debate sigue vivo o pertenece al pasado.

La muestra enclavada en la segunda planta del museo responde así al juego de las formas en el mejor de los enclaves, un espacio arquitectónico ideal para una comitiva de la abstracción como la que aquí se nos ofrece. Como diría Bruno Zevi, lo más importante de la arquitectura no son las dimensiones ni las cualidades estéticas de los materiales constructivos, sino el espacio. Es en ese espacio donde convergen estas obras que pretenden ser testigo del eterno debate entre forma y contenido que desde su inauguración ha perseguido a la propia institución. Las salas expositivas se muestran cómplices de este juego de las líneas y las formas donde el espacio y el propio vacío se contienen. Frente al vacío como refugio en la obra de Chillida, Heidegger observa el arte como una figura constructivista, un puente que atisba el sentido real de la materia. Frente a la protección, la misma exposición.

Y frente al escultor vasco, una vez más, Jorge Oteiza —el mismo que en su momento definió el Guggenheim como una caja de galletas— sella la paz de nuevo con Chillida y a pesar de sus diferencias comparten espacio y ciertos cuestionamientos sobre la relación espacial. Así es como aparece Asier Mendizábal para rendirle cuentas con su obra *Agoramaquia*, donde dos placas de caucho apoyadas sobre el ángulo pared-suelo dialogan sobre la flexibilidad del espacio, poniendo así en órbita la eterna lucha con el vacío.

Es en esa concepción abrazadora del espacio propia de Chillida a partir de la cual se pretende configurar un discurso expositivo. La poé-

tica del límite asoma y dialoga entre el hueco y la materia. Surgen entonces las obras de grandes artistas como Gordon Matta-Clark, Anthony Cairo, Lucio Fontana, Bruce Nauman y Sol Lewit, entre otros. Aún así, un inicio de experiencia expositiva que sugiere un carácter documental termina por desembocar en una serie de relaciones conflictivas; suponemos que las obras dialogan entre sí, pero no estamos seguros del todo. En algunos momentos todo se descubre como un ejercicio de pura exhibición. Lawrence Weiner, mediante una acción directa sobre el espacio del Museo, y Matta-Clark, a través de la proyección de un ritual del derribamiento de un edificio, conversan en el tiempo relacionando lenguaje y materia, pero desconocemos si el diálogo también se produce entre forma y contenido. En otro momento aparece Lucio Fontana redefiniendo su concepto espacial alitado por las teorías de Stephen Hawking acerca de los agujeros negros. Fontana perfora para acceder a un espacio desconocido y junto a él nos encontramos con otra tercera dimensión fabricada mediante los cristales rasgados de Sue Fuller. La ambigüedad del espacio se siente infinito al igual que la interrelación entre artistas. Ni siquiera las temibles mutaciones logran trasladarnos a un espacio desconocido; es entonces cuando entra en juego la gravedad a partir de la obra de Agnieszka Kurat, sus pequeñas figuras quedan presentadas en un estadio gravitatorio al quedar suspendidas en el aire gracias a la ayuda de un fino hilo que construye la ilusión óptica. Este juego nos traslada a aquel famoso *readymade* de Duchamp, *Aire de París*, donde el aire de dicha ciudad quedaba estanco en el tiempo dentro de un objeto de vidrio.

Mi desconcierto se toma un descanso al llegar a una sala ovalada donde Richard Log a partir de un círculo de grandes dimensiones logra ejecutar una praxis de la inagotabilidad. La obra está formada por bloques de pizarra cuyo color y forma nos trasladan a un espacio que no logramos conquistar. Esta idea domina de nuevo la exposición. Este llamado Círculo de Bilbao, intenta lograr uno de los objetivos del arte: la

captación de la naturaleza mediante su imitación, aceptando así la propia finitud. Esa naturaleza que nunca lograremos conquistar, una de las grandes obsesiones de Chillida en su intento de transformar los referentes naturales en signos.

El reconocimiento del espacio en un intento de revisión de lo ya revisado ofrece una perspectiva generalista sin cuestionamientos, un diálogo que navega entre la inconexión y la inestabilidad. A veces pasa, especialmente en la escultura que menos es más. Por momentos, en tales directrices de desplazamiento precedidas por la propia exposición, deseáramos quedarnos allí donde se para el tiempo, dentro de la burbuja blanca de Ernesto Neto —recién donada por el artista y por primera vez expuesta en el museo dentro de esta exposición—.

Las obras de arte se adueñan del espacio. Sin embargo, es en la propia vacuidad donde no se ha logrado encontrar respuestas. Tras la primera sala, Chillida desocupa el espacio y quizá ahí reside una falta de dirección a lo largo de todo el recorrido. Un azaroso encuentro entre un importante número de artistas y un discurso por momentos pretencioso, que permite vislumbrar algo de verdad; a través del arte es como el hombre hace de esta tierra su espacio, su hogar. Las obras de arte se habitan y configuran como lugares pues así es prácticamente como el hombre hace de esta tierra su morada.

Saray Díaz García

Digitalización natural

En la tercera planta del Espacio Fundación Telefónica se encuentra una cantidad considerable de personas, móvil en mano, interactuando y dialogando de manera directa con la obra de la artista internacional Jennifer Steinkamp (Denver, EE. UU., 1958) *Naturaleza digital*. Un diálogo que

traspasa los muros de la sala y del propio edificio de Telefónica trasladándose al espacio virtual de las redes sociales —en su mayoría Instagram—, desde donde también puede visitarse la exposición. Asistimos al régimen «pantallocrático» al que hace referencia Javier Panera, en el que «tenemos una vida al otro lado de la pantalla y donde cada vez parece más difícil ser y estar sin generar un registro visual de ello». ¿Será este el objetivo de la artista?

En el delicado silencio de la sala, se insertan las obras de Steinkamp, cinco videoinstalaciones proyectadas sobre los muros simulan distintos tipos de vegetación en sinuoso movimiento —árboles, flores y tallos— en un intento de proporcionar al espectador una «experiencia sensorial de gran intensidad», como promete el texto de presentación de la exposición. Por primera vez, Espacio Fundación Telefónica retira los muros que suelen encerrar los numerosos ventanales, dejando entrar una luz tenue, como si esta fuera necesaria para la vegetación que crece en sus paredes, posiblemente en un intento de simulación fotosintética, haciendo de la exposición una auténtica paradoja. Las obras se mecen en silencio sobre el visitante, que deambula por la pretensión de bosque virtual, sensación que se torna escasa al encontrarse con *Dervish*, los tres únicos árboles testigos de este curioso jardín. Continuando la línea discursiva y visual, se encuentran las obras *Bouquet* y *Garlands*, guirnaldas de flores y tallos virtuales, y el delicioso homenaje de Steinkamp a Madame Curie —la proyección más extensa del conjunto— con 40 tipos de flores y plantas a los que Curie hacía referencia en sus escritos con el objetivo de hacer reflexionar sobre los efectos de la energía atómica. Lejos de la continuidad visual que el recorrido propone, surge la obra *Ovaries*, de clara estética pop, que rompe absolutamente con este pequeño jardín de armonía preciosista por el que el visitante ha deambulado. Una obra cuyo nexo de unión teórico se encuentra con el homenaje a Curie, haciendo que el recorrido expositivo visual final resulte confuso y forzado.

Steinkamp nos sitúa sobre un presente que se alimenta de imágenes, disfrazando a través de la inmersión virtual la lejanía que hemos adoptado respecto a la realidad, un contexto en el que necesitamos de la simulación para acercarnos a lo real. Del mismo modo que Espacio Fundación Telefónica abre sus ventanas, Steinkamp aparta el velo que cubre nuestros ojos.

La artista inmortaliza la naturaleza al despojarla de su carácter efímero, de la misma manera en que la taxidermia preserva un cuerpo sin vida. La obra crea un espacio entre la vida y la muerte al que ya hacía referencia Zambrano en su libro *Claros del bosque*, ese «lugar sin lugar, vacío, donde no es posible el enraizamiento de la vida», en este contexto la naturaleza adquiere otra dimensión al reflexionar entre el ser virtual y el no-ser real. Sin embargo, la obra —que dialoga en silencio con el espectador, envolviéndolo entre sus formas, movimientos y colores— se ha visto incapacitada para establecer una conversación con el espacio en el que se inserta, en un intento de diluir la materialidad del entorno, proporcionando en cambio sensación de escasez y confusión. Una distribución que termina rasgando esa armonía que tanto prometía *Naturaleza digital*. Aún así, sin duda la obra implica al visitante, haciéndolo protagonista de la interacción, diluyendo el sujeto y el objeto de la obra artística y haciendo a ambos cómplices, activando los sentidos y los sentimientos.

Sin embargo, esa inmersión a la que hace alusión Steinkamp se produce únicamente a través de las pantallas de los visitantes. El resultado es la muestra de una naturaleza simulada que sea capaz de acercarnos a la belleza de la naturaleza real, como si necesitáramos de la experiencia sensorial virtual para acercarnos a la real. La obra de Steinkamp sumerge al espectador en un mundo en el que es consciente de la pérdida del concepto de realidad, tomando como resultado final una obra contemplada por miles de espejos negros, una obra que genera gran ex-

pectativa cuando se contempla a través de la pantalla, pero que se torna escasa y confusa cuando se encuentra con la realidad.

Catalina de Vicente de la Vega

Carlos Bunga, *Intuición*

Galería Elba Benítez (Madrid, 1990)

Más dudas que respuestas. El hombre en proceso.

Experimenta, retuerce ideas son maleables, desacelera tu tiempo en compañía de los trabajos conceptuales de Carlos Bunga (Portugal, 1976). El uso de otros soportes para pinturas que niegan la tradición en ser de dos dimensiones y planas, demandando el espacio arquitectónico de la galería comercial donde se muestran. Es la quinta individual desde el 2005. Su discurso podrás no entenderlo, pero sí despertar sentidos. ¿Aventuras el olfato, los oídos y organismo a relacionarse con las obras?

Intuición terminará por apropiarse del recorrido expositivo. Ya se adelantó el filósofo Henri Bergson (Francia, 1859-1941) a explicar el porqué. Tras subir unos escalones, al acceder al *hall*, lo primero que vemos a ras de suelo es *Capas* (2015). Vienen a la estantería mental los *performances* en acción de Franz Erhard Walther (Alemania, 1939). El ser espectadores como sujetos activos. Vestidos de ordenar la realidad caminando por la urbe, nos dirigimos al fondo, un área de documentación custodiada por un foco de luz que ilumina catálogos con muchas de las piezas efímeras. Asiento y vídeo incluido de su *modus operandi*, advierte de un cuantioso esfuerzo físico al tiempo que decide destruir sus creaciones en la búsqueda de nuevos rumbos.

La sala pequeña en una atmósfera de penumbra remite a nichos de un templo cualquiera al que peregrinar. *Antes del cubo blanco #1* (2018), *Antes del cubo blanco #2* (2018) y *Antes del cubo blanco #3* (2018) están

ubicadas en un nivel superior al de la mirada del público. Atender al cuidado que combina cartón, textura y volumetría, supone todo un ejercicio de fe. Destacar la pieza frontal por el acrílico dorado. El color de dioses, faraones, sarcófagos, esculturas crisoelefantinas, manuscritos iluminados, Italia del siglo XIV, Bizancio. Recuerdo a Dora García (España, 1965) que, haciendo uso de pan de oro, remitía a la elevación espiritual con *Bolsa dorada* (1995), pero también venenosa por ser de polietileno. Coincidiendo cuando presentaba la exposición colectiva *Peninsulares. Arte Contemporáneo Portugués* Elba Benítez. Estrechando la idiosincrasia del país vecino.

Nos aventuramos a *Habitar el color* (2018) en la sala 2, dentro del cubo blanco. Descalzarnos y calzarnos patucos de plástico menos resistentes a los puestos en el proyecto vigente *Palimpsesto* de Doris Salcedo (Colombia, 1958) —Palacio de Cristal, Parque del Buen Retiro—. El carácter abrasivo del corindón al llorar el mineral a los muertos. Carlos Bunga se inclina por un color cálido. Invita a vagar la instalación *site-specific* de 40 m², ejecutada en pintura y cola sobre linóleo. Incita a meditar, a dejar de estar cronometrados, a susurrar «*Ain't got no, I got life*» de Nina Simone (Estados Unidos, 1933-2003), a la quietud del arroyo en una orilla donde mirar y fluir.

En 1998 ingresaba en la Escuela Superior de Arte y Diseño en Caldas da Rainha, en la periferia de donde se formaban otros artistas lusitanos como Fernanda Fragateiro (Portugal, 1962) —en cartera de la galería de arte—, exponen juntos actualmente en la capital: «Escala 1:1, 21 Artistas Contemporáneos Portugueses. Una reflexión sobre la escala en la arquitectura y la obra de arte» —Tabacalera, La Principal—.

Ese mismo año en Londres, Ángela de la Cruz (España, 1965) creaba *Larger than Life* para el salón de baile de Royal Festival Hall. Una tela expandida de 35 m², fuera del bastidor superando barreras de representación con pintura, arquitectura y espacio. La teórica Rosalind Krauss

(Estados Unidos, 1941) nos enseñó de los años 70 el término «campo expandido», elogiando estas aperturas de los límites y la experimentación.

La disolución de disciplinas artísticas surgida en la posmodernidad hace interrelacionar ideas y salas. Esta tercera, alargada e inundada por luz natural a través de cuatro ventanales de un patio interior con grabación sonora, «Proceso» (2018) enfatiza el ejercicio de ejecución de la anterior y principal. «Pinturas exentas» (2016, 2018), un total de ocho, están suspendidas desde el techo —al modo de las estudiadas estrategias de Leonor Antunes (Portugal, 1972)—, arrinconadas en la esquina con soportes diferentes (gasa, fieltro y lienzo), pero olor en común.

En los inicios de su carrera artística, Carlos Bunga colocaba pinturas a la intemperie en paredes de edificios derruidos cargados de identidad. El tándem María Jesús González (España, 1978) y Patricia Gómez (España, 1978) investiga los pliegues de esas memorias que van despegando de los muros. Sus huellas las transportan y convierten en panorámicas de vestigios de la tierra que vivimos.

Donde llega instala el laboratorio. Su quehacer plástico responde a una necesidad sincera de dar respuesta a lo que siente y quiere hacer o deshacer. Un reto alejado de lo convencional en contextos predeterminados.

Lorena Benítez

Una coreografía en la sala de exposiciones

En mayor o menor medida, el recorrido visual que realiza el espectador en las exposiciones suele estar predefinido por el comisario con el fin de ofrecer un hilo conductor y coherente a la muestra. Igualmente, en la entrada nos presentan un metatexto que advierte al público de qué va a ver y cómo

lo tiene que entender. Esto origina un tipo de exposición donde al espectador general le resulta dificultoso acercarse a las piezas libremente.

En esta semana he podido visitar varias muestras con diferentes niveles discursivos pero con este común denominador: las metodologías de ejecución curatorial implementadas parecían sacadas de un manual de instrucciones. Exposiciones, donde —unas más que otras— plantean tesis muy rotundas y cerradas. Algunas con unas teorías tan densas que no sabría distinguir si pecan de cierta verosimilitud. Si añadimos el reclamo interesado que las rodea, ¿pueden estas exposiciones convertirse en fuentes de credibilidad?

Durante estas visitas, no he logrado pillar a nadie alejándose del recorrido previsible y he echado de menos escuchar más diálogo entre los grupos que se han acercado a la visita. Siento que las exposiciones deberían recordarnos en algún momento (y ojalá fuese en ese metatexto del inicio) que, por muy explicativa que pueda haberse planteado, va a mostrar un punto de vista, que sin sentar cátedra, depende de quién, dónde, cómo y para qué se ha realizado. ¿Pero cómo atreverse a juzgar los argumentos razonados de un experto?

Esto parece una tarea difícil de reconocer en un sistema expositivo que se inclina por anular la capacidad de reflexión y de sacar nuestras propias conclusiones. O bien, puede que parte de esta actitud que a veces respiramos en las salas, también se nutra del agotamiento mental y la sobreinformación continua.

En cualquier caso, tal vez es el momento de convertir esas «verdades absolutas» que se entrevén en las cartelas en un mapa subjetivo y difuso que invite a nuevos recorridos, al menos para evitar terminar la visita con cierta impasividad.

Lara Gea

Se acabaron los besos, hombre-rana

Crítica de la exposición «Varginal», de Isabel González y Veleta.

Centro Cultural Paco Rabal, Vallecas.

Del 2 al 25 de marzo de 2018.

Los novios van cubriéndose (o sepultándose) poco a poco de arroz. Arroz integral. Mientras, una rana momificada observa a cierta distancia.

Es lo que ocurre en dos de las primeras obras que encontramos cuando accedemos a la sala de exposiciones del Centro Cultural Paco Rabal de Vallecas: *Amor integral* y *La fiesta ha acabado*. Toda una declaración de intenciones. La primera sitúa a una pareja de novios (figurita encontrada y añeja) en una pecera que se va llenando con el arroz integral que podemos coger de un saco de arpillera: «Requiere la participación del espectador», nos dice la obra; la segunda, nos presenta a una rana momificada en una urna con ribetes dorados.

En un primer vistazo adivinamos una exposición de *collages* y objetos ensamblados (*collages* igualmente, al fin) y una fuerte presencia de lo femenino. Pero aún nos queda por descubrir cómo las autoras definen precisamente eso: lo femenino.

El nombre es una pista importante: «Varginal». Un juego de palabras, otro ensamblaje. La unión de los vocablos «vagina» y «marginal» nos indica que la exposición tiene un marcado carácter no ya femenino, sino feminista, y que reivindica cierta marginalidad en su postura. Y no olvidemos también que estamos en Vallecas, el margen, la periferia.

Veleta e Isabel González son las artistas que colocan sus voces a dúo para esta ocasión. Los *collages* en papel de Veleta llevan con gran delicadeza a configurar la imagen de una mujer libre, sensual, divertida y fantástica. La vemos volando a lomos de un pato gigante, cabalgando un caballito de juguete por la Gran Vía, dispuesta a lamer con su lengua sarcásticamente bífida una fálica torre... Una mezcla de láminas antiguas

y recortes de revista son la base de su trabajo en el que rostros y cuerpos se mezclan con brazos o bustos de esculturas clásicas como aludiendo a la composición de un nuevo canon femenino, alejado de las convenciones y exultante, como las voces y cánticos que resuenan en las calles este histórico mes de marzo.

Si Veleta ocupa las paredes, el centro de la sala es mayormente para los *collages* tridimensionales de Isabel González. Los marcos dorados de saldo, como de mercadillo, que en ocasiones utiliza Veleta, anticipan los bellísimos objetos encontrados en rastrillos, buhardillas y contenedores por Isabel y sus hijos. Elementos típicamente femeninos, como partes de muñecas, hilo, bolsos, flores secas o incluso un vestido de novia, se encuentran con otros como cajones desvencijados, relojes, cristos crucificados y cristales rotos. Combinados con mimo y acierto en su mayoría, introducen más claramente un elemento a considerar: el juego.

Si ya estaba implícito en las imágenes de Veleta, ahora lo vemos en bolas de bingo, pequeños juguetes..., pero también en la búsqueda de la participación del público o en las propias cartelas, que en este caso, forman parte de la exposición: «Raíz de olivo silvestre de Menorca, “bala” metálica de procedencia ignota y base de madera forrada con un retal de los trajes regionales que cose mi madre Esther», o «Pantalla de lámpara obsoleta, base con pan de oro y rana momificada que encontraron así mis sobrinos en la orilla de la Estanca de Layana, Ejea de los Caballeros (Zaragoza)».

Esa frescura divertida se pierde casi al final por el efecto de la saturación, pero aún nos sorprende, rodeada de otras piezas prescindibles, una concha que hace de palanca parando una sierra circular, como en el discurso del activista norteamericano Mario Savio, en el que anima a utilizar nuestros cuerpos a modo de palancas contra el poder-máquina, cuando dice «tienes que poner tu cuerpo sobre los engranajes y sobre las ruedas [...] y tienes que hacerlo parar. Y tienes que indicarle a la gente

que lo dirige, a la gente que lo posee, que a menos que seas libre, la máquina no volverá a funcionar en absoluto»⁴².

Una mujer que se revuelve y rompe los cánones pétreos, que integra la maternidad y el juego sin renunciar a nada, que se construye (o reconstruye) con aquello que la sociedad ha desechado, porque ella también ha sido desechada y no reniega de haber caminado por la marginalidad histórica y social. Y que sabe que precisamente de ahí puede extraer la más genuina y definitoria idea de la belleza, un concepto que ya no se impone desde arriba, sino al que podemos otorgar el significado que nos dé la gana.

Porque la belleza como concepto canónico e inamovible ha muerto. Igual que el amor romántico. Igual que la rana, momificada de tanto esperar su beso. Es el siglo XXI y la mujer prefiere bailar y quererse a sí misma que andar besando batracios.

Alberto Martínez Centenera

Generación 2018, Casa Encendida

Que dentro de las diez propuestas seleccionadas para presentar en la decimoctava edición de «Generaciones» nos encontremos con un pastor alemán de protagonista, parece ser algo que, apoyándose en el discurso posmoderno y su pretensión de eliminar la distancia entre el arte y la vida cotidiana, no sorprendería a muchos. La convocatoria que año tras año reúne a jóvenes artistas emergentes, se ha vuelto un referente de apoyo y difusión dentro de la comunidad artística. Más allá de tratar de temas «actuales», las exposiciones carecen de un hilo conductor entre ellas. Son más bien, como sería de esperar, un cóctel de obras seleccionadas frente a otras cuatrocientas que participaron de una convocatoria «abierta».

Nos centramos en *El Heredero* (2018). Este proyecto se encuentra dentro de la serie *Que se joda el proletariado, yo quiero ser el pintor oficial*

de la familia Günther; ambas del cubano Levi Orta (1984). El artista expone una reflexión, con menor acierto, sobre temas que tienen que ver con el frívolo mundo de relaciones de poder y dominación. Aquel espacio donde la falta de regulación del sistema da lugar a que, eventualmente, se faciliten prácticas de dudosa legalidad y actividades ilícitas en las que incurren personas cuando ocultan bienes para así pagar menos impuestos.

La exposición, que comparte sala con el resto de los proyectos, muestra por medio de un vídeo, fotografías, pinturas y esculturas pseudodocumentales, el mundo del canino Günther IV. El animal, que se ha convertido en uno de los más ricos del mundo al heredar la fortuna de una condesa alemana, es retratado disfrutando de un bienestar lleno de lujos y riquezas absurdo, y por qué no decirlo también, bizarro.

Más allá de mostrarnos irónicamente lo que es capaz de suceder cuando nos encontramos frente a vacíos legales, nos tropezamos frente a una paradoja de la que el mismo artista no puede salir. Este, quien regaló una pintura retratando la «grandeza» del can, no solo logró convertirse en el pintor oficial de la familia, sino que también encontró la génesis de su proyecto. Podríamos decir que —en medio de la denuncia formulada en su serie de obras—, además de dejarnos un gusto a oportunismo por la noticia, nos hace preguntarnos por su discordante rótulo. ¿No es acaso —tal y como sostenía Marx— el proletariado la clase de trabajadores asalariados, que, privados de medios de producción propio, se ven obligados a vender su fuerza de trabajo para poder existir?

Sung Heredia Baek



DEPARTAMENT D'ORGANITZACIÓ I MÈTODES DE TREBALL
2017

HITO STE
DUTY FREE!
CIRCULACIÓ

JOAN FOR



16-17-18 NOV

EYERL

ONISMO

NTCUBERTA

Bibliografía

- Aguirre, Peio (2014): *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Ed. Consonni.
- Alberto, C. F., y Hernández-Navarro, M. A. (2006): *La práctica de la crítica. El artista y el escritor críticos de arte*. Murcia: Asociación Murciana de Críticos de Arte.
- Bang Larsen, Lars (2016): *Arte y norma*. Buenos Aires: Ed. Cruce.
- Berger, M. (1998): *The crisis of criticism*. New York: New Press.
- Berger, John (2004): *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bozal, Valeriano (y otros) (2000): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (vol. I)*. Madrid: Visor.
- Butt, G. (2013): *After criticism: new responses to art and performance*. Malden, Massachusetts (EE. UU.): Blackwell Publishing.
- Camnitzer, Luis (2009): *De la Coca-Cola al arte boludo*. Chile: Ed. Metales Pesados.
- Crimp, Douglas (2005): *Posiciones críticas*. Madrid: Ed. Akal.
- Cruz, P. A., Hernández-Navarro, M. Á., (2005): *La práctica de la crítica. El artista y el escritor crítico de arte*. Asociación Murciana de Críticos de Arte, AMCA/Fundación Caja Murcia.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (s. f.): *Filosofía crítica de Kant*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Eagleton, Terry (1999): *La función de la crítica*. Barcelona: Ed. Paidós Iberica.
- Eco, Umberto (2003): *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press.
- Elkins, James (2007): *The limits and state of art criticism*. London: Routledge.
- Frances, Robert (1985): *La psicología del arte y la estética*. Madrid: Ed. Akal.
- Guasch, Anna Maria (coord.) (2003): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Ediciones del Serbal.
- Greenberg, Clement (2002): *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Ed Rústica.
- Helguera, Pablo (2004): *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo*. Ed. Tumbona.
- Hughes, R. (2002). *A toda crítica: ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama.
- Jiménez, J. (2013): *Crítica en acto: textos e intervenciones sobre arte y artistas españoles contemporáneos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Krauss, R. E. (2000): *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson.
- Martín Prada, Juan (2012): *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Ed. Akal.
- McDonald, R. (2007): *The death of the critic*. London: Continuum.
- Kaprow, Allan (2007): *La educación del Des-artista*. Ardora Ediciones.

Mosquera, Gerardo (2010): *Caminar con el Diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones.

Lijster, T. (2015): *Spaces for criticism: shifts in contemporary art discourses*. Amsterdam: Valiz.

Lorente, J. P. (2005): *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Olivares, Rosa (1998): *Al día siguiente (textos sobre arte actual)*. Arte & Estética, Diputación Provincial de Pontevedra.

Venturi, Lionello (2004): *Historia de la crítica de arte*. Ed. Debolsillo.

Villa, Rocío de la (2003): *Guía del arte hoy*. Madrid: Tecnos.

Viveros-Faune, Christian. (2012): *Greatest Hits*. Chile: Ed. Metales Pesados.

VV.AA. (2006): *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. CENDEAC.

Williams, G. (2017): *How to write about contemporary art*. London: Thames & Hudson.

Woodford, Susan (1996): *Cómo mirar un cuadro*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Revistas y sitios web especializados en arte contemporáneo: Frieze, Artishock, A*Desk, Hyperallergic, Artforum, El Cultural, ABCD, Babelia, etc...

Biografía



Juan José Santos es crítico de arte y comisario. Actualmente es editor-colaborador de *Momus*, y colaborador de *El País* y su suplemento *Babelia*, además de las revistas *Artnexus*, *A*Desk* o *Dardo Magazine*, entre otros. Desde el 2004 ha publicado críticas de arte en medios como *Arte!Brasileiros*, *Arte al Día*, *Lápiz*, *Hyperallergic*, *Input* o *Eldiario.es*. Durante el 2012 fue editor general de *Arte al Límite*. Ha sido incluido en el libro *Momus, a return to art criticism, 2014-2017* con el ensayo *Embracing the Sao Paulo Biennial's acute uncertainty*. En 2018 publicó el libro de ensayos y entrevistas *Curaduría de Latinoamérica*, por la editorial Cendeac.

Ha sido profesor titular de la asignatura «Historia de las Curadurías» y profesor adjunto de «Investigación y Escritos de Arte» en la Universidad Diego Portales de Chile, así como profesor titular de la asignatura *Escrituras Críticas* en el Instituto de la Universidad Católica de Chile. Ha dado cursos de posgrado sobre crítica de arte y comisariado y

ha sido tallerista y conferenciante en diversas instituciones, como el Museo de Arte Contemporáneo de Chile, el Museo de Arte Contemporáneo Patio Herreriano, el MUSAC o la red de centros culturales de España en Latinoamérica.

Comisario de más de veinte exposiciones colectivas e individuales en España y países de Latinoamérica como Chile, Bolivia, Argentina, Uruguay, Brasil o México, sus próximas muestras son «Eco y Narciso», en el Centro Párraga, en Murcia (España) y «Al Dictado», junto con la comisaria Isabela Villanueva, en el Centro Cultural de España en Honduras. Ha realizado residencias en Casa Wabi (México), Atelier Fidalga (Brasil), Centro de Arte Contemporáneo Laznia (Polonia), Espai Colona (España) o Kiosko (Bolivia).

Es Diplomado en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid (España), Licenciado en Periodismo por la Universidad SEK (España), Posgrado «Especialista en Crítica de Arte» de la Universidad Complutense de Madrid (España) y Máster de Dirección y Producción de Gestión Cultural de la Universitat Oberta de Catalunya (España). Es miembro de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos y del Instituto de Arte Contemporáneo de España.





GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE